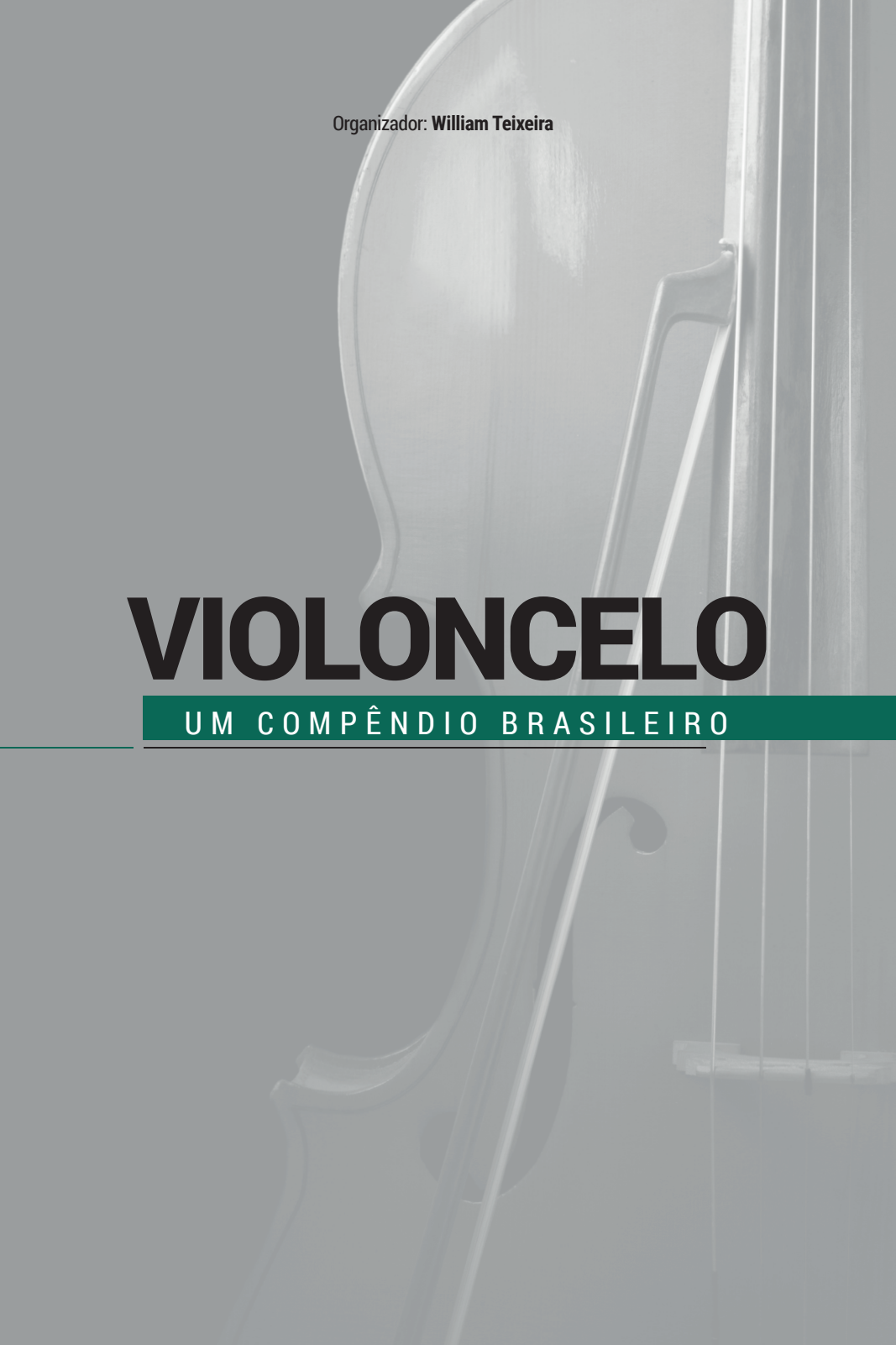


Organizador: William Teixeira

VOLONCELO

UM COMPÊNDIO BRASILEIRO



Organizador: **William Teixeira**

VIOLONCELO

UM COMPÊNDIO BRASILEIRO



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MATO GROSSO DO SUL**

Reitor

Marcelo Augusto Santos Turine

Vice-Reitora

Camila Celeste Brandão Ferreira Ítavo

Obra aprovada pelo

CONSELHO EDITORIAL DA UFMS

RESOLUÇÃO Nº 12-COED/AGECOM/UFMS,
DE 24 DE MARÇO DE 2021

Conselho Editorial

Rose Mara Pinheiro (presidente)

Além-Mar Bernardes Gonçalves

Alessandra Regina Borgo

Antonio Conceição Paranhos Filho

Antonio Hilario Aguilera Urquiza

Delasnieve Miranda Daspet de Souza

Elisângela de Souza Loureiro

Elizabete Aparecida Marques

Geraldo Alves Damasceno Junior

Marcelo Fernandes Pereira

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Vladimir Oliveira da Silveira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Diretoria de Bibliotecas – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

Violoncelo [recurso eletrônico] : um compêndio brasileiro / organizador: William
Teixeira ; [traduções: William Teixeira e Vitória Louveira]. – Campo Grande, MS :
Ed. UFMS, 2021.

Dados de acesso: <https://repositorio.ufms.br>
"O capítulo de Bernd Alois Zimmermann é publicado com permissão da Schott
Music, Mainz – Germany".
Inclui bibliografias.
ISBN 978-65-86943-41-2

1. Violoncelo. 2. Música. I. Teixeira, William.

CDD (23) 787.4

Bibliotecária responsável: Wanderlice da Silva Assis – CRB 1/1279

Organizador:
William Teixeira

VOLONCELO

UM COMPÊNDIO BRASILEIRO

Campo Grande - MS
2021

© dos autores:

André Micheletti

Bernd Alois Zimmermann

Bruce Duffie

Cristian Brandão

Fábio Presgrave

Hugo Pilger

Kalyne Valente

Marc Vanscheeuwijck

Tim Janof

William Teixeira

1ª edição: 2021

Projeto Gráfico, Editoração Eletrônica

TIS Publicidade e Propaganda

Revisão

A revisão linguística e ortográfica

é de responsabilidade dos autores

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.

Direitos exclusivos

para esta edição



Secretaria da Editora UFMS - SEDIT/AGECOM/UFMS

Av. Costa e Silva, s/nº - Bairro Universitário, Campo Grande - MS, 79070-900

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Fone: (67) 3345-7203

e-mail: sedit.agecom@ufms.br

Editora associada à



ISBN: 978-65-86943-41-2

Versão digital: março de 2021

Traduções: William Teixeira e Vitória Louveira

O capítulo de Bernd Alois Zimmermann é publicado
© *com permissão da SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany*

Para cada violoncelista do Brasil.

SUMÁRIO

Apresentação

Cristian Brandão e Kalyne Valente 9

PARTE 1 - PASSADO, PRESENTE E FUTURO DO VIOLONCELO

1. As Histórias do Violoncelo 13

Marc Vanscheeuwijck

2. O sistema de claves de Luigi Boccherini 104

André Micheletti

3. O Violoncelo no Brasil..... 134

Hugo Pilger

4. Regozigem-se todos, inclusive os flagellados pela sêcca...

Ahi vem de onde não sabemos, o illustre Sr. Tomaso:

Um olhar sobre a saga de Thomaz Babini..... 156

Fábio Presgrave

5. Sobre a nova significação do violoncelo na música nova 170

Bernd Alois Zimmermann

**6. A metodologia de pesquisa em performance musical
e sua corporificação no violoncelo** 181

William Teixeira

PARTE 2 - MÃOS E VOZES DO VIOLONCELO

1. Entrevista com Mstislav Rostropovich 236

Bruce Duffie

2. Entrevista com János Starker	246
<i>Bruce Duffie</i>	
3. Entrevista com Siegfried Palm	261
<i>Tim Janof</i>	
4. Entrevista com Aldo Parisot	269
<i>Tim Janof</i>	
5. Iberê, violoncelista brasileiro	289
<i>William Teixeira (com depoimentos de Alceu Reis, Marcio Mallard e Watson Clis)</i>	
6. Entrevista com Antonio Del Claro	296
<i>William Teixeira</i>	
Lista de autores.....	313

APRESENTAÇÃO

Cristian Brandão e Kalyne Valente

Quando nos foi conferida a honra de realizar a apresentação desta obra pelo ilustre amigo William Teixeira, primeiramente nos arrebatou a alegria em saber que a pesquisa em música com fundamentação histórica, mais precisamente voltada aos violoncelistas (porém, de forma alguma, não exclusivamente), ganharia mais uma rica fonte de estudo, investigação, sabedoria e, sobretudo, **inspiração**.

O livro *Violoncelo, um compêndio brasileiro* compreende uma condensação de riqueza histórica e musical inestimável através de artigos e entrevistas realizados por alguns dos maiores nomes do violoncelo do Brasil e do exterior, em diferentes épocas e em diferentes contextos. Nos faz refletir substancialmente sobre a história do violoncelo, a técnica, o fazer musical, a importância da organização e a construção da pesquisa em música com a valorização dos grandes mestres deste instrumento que são algumas de nossas maiores referências.

Discorrido por Marc Vanscheeuwijck, o ponto de partida desta profícua reunião de escritos acerca do violoncelo é justamente sua origem, desenvolvimento e transformações estruturais que, ao longo da história, foram determinantes para o surgimento de uma gama de possibilidades técnicas que inspiraram diversos compositores a colocarem o violoncelo em posições de destaque em suas obras, seja como solista, camerista ou como um instrumento orquestral. Com o surgimento de importantes intérpretes, compositores e virtuosos, especialmente na Itália, Alemanha e França, a pedagogia do violoncelo também ganhou enorme contribuição com grandes mestres, tratados, estudos técnicos e vasto repertório, como descreve André Micheletti em *O sistema de claves de Luigi Boccherini*.

No Brasil, o início do século XX foi sem dúvida o momento mais importante para a difusão do violoncelo com a vinda de muitos músicos e artistas europeus que fugiam das guerras e situações economicamente difíceis em seus países. Fábio Presgrave e Hugo Pilger discorrem sobre a chegada desses extraordinários artistas que marcaram definitivamente a escola do violoncelo no Brasil e do mundo, como a chegada de *Tomazzo Babini* (1885-1949) em Natal-RN, dos portugueses *Frederico Nascimento* (1852-1924) e *José Guerra Vicente* (1907-1976) ambos no Rio de Janeiro-RJ, do descendente de italianos *Calixto Corazza* (1907-1987) em São Paulo e de *Jean Jacques Pagnot* (1922-2003) em Porto Alegre-RS. Os frutos dessa “ancestralidade” são primorosamente relatados nestes dois artigos e seguem enriquecendo o cenário musical por várias gerações.

Amplamente explorado por diversos compositores dos séculos XX e XXI em virtude de suas multifaces e sua alta versatilidade sonora e timbrística, o violoncelo ganha uma abordagem enriquecedora no artigo de B. A. Zimmermann. O mesmo tem como objetos principais duas de suas obras para violoncelo e orquestra, o *Canto di speranza* e o *Concerto em forma de ‘pas de trois’*, mas também soma a este compêndio sua visão enquanto compositor sobre o papel do violoncelo na música contemporânea, suas dificuldades e possibilidades técnicas, a relação entre compositor e intérprete e a abertura que o intérprete destina à ideia musical do compositor para a superação dos desafios técnicos inerentes a linguagem expandida desta música.

Como o último dos artigos, William Teixeira oferece uma leitura muito elucidativa e obrigatória àqueles que buscam e seguem o caminho da pesquisa em música, particularmente, na área da performance musical. De forma muito esclarecedora, sugere o desenvolvimento de uma metodologia organizada de maneira apropriada a este tipo de pesquisa, ponderando as propostas e aplicabilidades para uma proposição final sistêmica, assim como também caminhos para tornar essa metodologia

uma importante ferramenta na prática do violoncelo, expandindo novas possibilidades de investigação e estudo.

A segunda parte desta obra, *Mãos e Vozes do Violoncelo*, compreende seis entrevistas realizadas por Bruce Duffie, Tim Janof e William Teixeira com grandes expoentes e renomados nomes do violoncelo no Brasil e no mundo, responsáveis por todo um legado de respeitados solistas, professores, vencedores de concursos e músicos de orquestras em importantes instituições de referência espalhadas pelo mundo. A cada entrevista o leitor perspicaz adentra uma verdadeira aula de violoncelo e observa por diferentes prismas a filosofia pedagógica e a compreensão do fazer musical de cada um, que, embora distintos, convergem para os mesmos memoráveis princípios.

Em suma, *Violoncelo, um compêndio brasileiro* constitui-se como um material de conteúdo e valor imensuráveis a todos violoncelistas e pesquisadores que buscam um conhecimento mais amplo e aprofundado do próprio instrumento, de sua história, possibilidades técnicas e dos grandes nomes de violoncelistas que devem ser preservados, pesquisados, compreendidos, apreciados e referenciados na História da Música. Que seja uma fonte enriquecedora e inspiradora para futuras pesquisas na área da performance musical.

PARTE 1

PASSADO, PRESENTE E FUTURO DO VIOLONCELO

AS HISTÓRIAS DO VIOLONCELO

Marc Vanscheeuwijck

Desde o início do resgate da música antiga, ou melhor, do movimento da performance histórica (ou performance historicamente informada) há quase sete décadas, músicos e estudiosos ressuscitaram muitos instrumentos e suas técnicas de execução como eram durante o início do período moderno na Europa. Até os anos de 1970 e 1980, os músicos ainda experimentavam algumas dificuldades em encontrar um som e uma afinação “aceitáveis” em cornetos, sacabuxas, flautas doce, trompetes naturais, oboés, chalumeaux e outros instrumentos, enquanto instrumentos de cordas parecem não ter sofrido mudanças tão profundas desde o século XVIII quanto os instrumentos de sopro. De fato, depois de alguns trabalhos pioneiros, até mesmo ousados, na década de 1960, muitos instrumentistas de cordas, particularmente do violino e instrumentos familiares, estabeleceram alguns novos “padrões” para a organologia barroca e para as práticas interpretativas que se informam por fontes como: tratados de teoria musical, educação e composição; métodos de instrumentos, canto, ornamentação e improvisação; iconografia; documentações de arquivos, cartas, jornais e crônicas; os próprios instrumentos (nos casos extremamente raros em que foram preservados em seu estado inteiramente original); e por vários repertórios. Essa abordagem permitiu aos intérpretes reconstruir ou, por vezes, reinventar uma linguagem musical moderna para a performance baseada na retórica clássica, criando os sons que agora atribuímos à música do Renascimento, Barroco, Clássicismo e Romantismo.

Ao longo dessas últimas sete décadas, no entanto, os sons e as abordagens dentro desta prática historicamente informada passaram por muitas mudanças e evoluções, como podemos ouvir em gravações.

A história não é uma disciplina estática, mas uma reconstituição contemporânea do passado através de metodologias sempre em evolução, do crescimento contínuo dos conhecimentos e do constante acúmulo de descobertas através da pesquisa. Portanto, é normal que, na história, as abordagens baseadas na performance da música histórica sofram os mesmos tipos de evoluções.

Mesmo que eu não pretenda esboçar uma história desta abordagem ultra-moderna da performance (parafraseando Richard Taruskin), eu creio que seja imperativo entender este tipo de dinâmica para se ter uma noção do que aconteceu no resgate do instrumento que é o nosso foco neste capítulo: o violoncelo. Este termo, tão familiar para nós agora, só apareceu em 1665 como um diminutivo do termo mais “normal” para o *violone*, o instrumento baixo da família do violino. Embora o termo violoncelo tenha gradualmente progredido no século XVIII, ele realmente só se tornou o instrumento que conhecemos hoje durante o século XIX, sendo que apenas nas primeiras décadas do século XX foram colocadas suas cordas de aço e seu espigão. Desde os anos de 1960, quando os violoncelistas começaram a desenvolver um interesse nos violoncelos antigos, abandonando o espigão e adotando cordas de tripa, o novo nome “violoncelo barroco” surgiu. Quando após uma década, ou até um pouco mais tarde, os violoncelistas passaram a utilizar instrumentos ligeiramente menores com cinco cordas para a 6ª Suite de J. S. Bach para violoncelo solo (conforme exigido no manuscrito), o termo “violoncelo piccolo” entrou em cena. Esses dois termos foram usados para formar toda a imagem do violoncelo de cerca de 1500 a 1800, embora alguns violoncelistas tenham usado o termo “violoncelo clássico” para se referir a um instrumento do final do século XVIII, um tipo que não era fundamentalmente diferente do violoncelo barroco (exceto talvez pelo arco). Mais recentemente, no início do século XXI, o pequeno “*violoncello da spalla*” - um instrumento bastante grande do tamanho de uma viola com laterais maiores, tocado contra o peito e

amarrado em torno do pescoço e ombros do instrumentista - surgiu também como um instrumento alternativo para a execução de repertórios solo e de baixo contínuo do século XVIII.

No entanto, o fato é que durante o início do período moderno, encontramos uma grande variedade na terminologia usada para denotar instrumentos baixo das famílias do violino e da viola da gamba. Além disso, a mesma diversidade é notada nas muitas imagens desses instrumentos e nas descrições documentais. Dessa forma, qual realmente era a situação naquela época? Seria possível que essa impressionante diversidade encontrada nos documentos, na iconografia e na terminologia na verdade discorde da nossa compreensão moderna do “violoncelo” no período barroco? Ou nós ainda não tínhamos informação o suficiente para nossa reconstrução daquilo que esse instrumento poderia ter sido antes do primeiro método completo de violoncelo, o livro de Michel Corrette (1707-1795), que apareceu em Paris em 1741? Para responder a essas perguntas fundamentais, não podemos confiar muito nos instrumentos “existentes”, já que praticamente todos aqueles que foram construídos no século XVII já foram profundamente alterados ao longo do tempo em função das necessidades. Além disso, um grande número de instrumentos “barrocos” foram, na verdade, feitos ou mesmo falsamente forjados no início do século XIX (outra época fascinada com o passado).

O violoncelo antes de 1800 não era o constructo monolítico que viemos a considerar que ele é a partir dos anos de 1990. Uma nova abordagem crítica para a variedade extrema de violinos baixo que parecem ter caracterizado o período anterior a 1800 está agora a emergir na performance e na pedagogia. Ao mesmo tempo, algumas proposições extremas, como o violoncelo da spalla, também estão sendo submetidas a críticas e a novas avaliações.

Neste capítulo, proponho explorar várias narrativas sobre estes muitos tipos de violinos baixo, não todos eles, mas uma seleção de alguns

dos mais salientes na era barroca na Itália e em outros lugares da Europa onde os violoncelistas italianos tiveram uma grande influência, tentando compreender o violoncelo no início do período moderno. Depois de explorar essa questão básica, vou tomar como meu ponto de partida o mais antigo método de violoncelo escrito por Corrette (1741). Em vez de adotar uma abordagem meramente cronológica, terei de fazer um retorno para o início dos séculos XVIII e XVII, através de dois centros de desenvolvimento dos violinos baixo, Nápoles e Bolonha. Finalmente, eu abordarei questões e problemas relativos ao violoncelo da spalla¹.

O QUE É O VIOLONCELO? RECONSIDERANDO A QUESTÃO

Os violoncelistas hoje interessados em práticas de performance histórica adaptaram a abordagem geral de utilizar instrumentos que são, tanto organologicamente como em termos de técnicas, muito próximos do violoncelo moderno. Na verdade, o violoncelo “barroco” foi caracterizado por sua forma mais ou menos parecida com o violino; suas quatro cordas (de tripa ou de tripa revestida) afinadas em quintas (geralmente em C-G-d-a, exceto em alguns casos, como a Quinta Suite

¹ Partes deste capítulo consistem em seções revistas e atualizadas, resumos e reelaborações de vários textos que escrevi na última década. Estes incluem principalmente as notas publicadas nos encartes dos CDs: Marc Vanscheeuwijck, “Nel Giardino di Partenope. Sonate Napoletane per Violoncello”, encarte para *Nel Giardino di Partenope*. Gaetano Nasillo, Michele Barchi, Sara Bennici (1 CD Arcana/Outhere Music France A185, 2015). Eles também incluem conferência não publicadas: “O Violoncello em Nápoles do século XVIII” apresentado na Conferência Pietro Marchitelli, Michele Mascitti e la Scuola Strumentale Napoletana (Villa Santa Maria, novembro de 2014); e “*Se non è Vero è molto ben Trovato: O “Violoncello da Spalla” no século XXI*”, artigo apresentado na 18ª Conferência Bienal Internacional de Música Barroca (Cremona, julho de 2019). E finalmente: “Cello Stories” para *Cello Stories. The Cello in the 17th & 18th Centuries*. Bruno Cocset, Les Basses Réunies (5 Cds Alpha Classics/Outhere Music France Alpha 890, 2016).

de Bach, com a afinação C-G-d-g²); espelho um pouco mais curto; estandarte e cavalete mais planos e com formato diferente; a ausência de um espigão; um comprimento total da caixa de cerca de 75cm e espaço vibratório da corda com comprimento de cerca de 69cm, e às vezes até mesmo um braço de ângulo diferente (muitas vezes mais reto). É sempre tocado *rigorosamente* em uma posição *da gamba*. Os arcos que os violoncelistas usam são frequentemente mais curtos, com varetas em estilo italiano ou francês para repertórios do século XVII ou mais longas, embora ainda convexas ou retas, para a música do início do século XVIII; e os chamados arcos de transição para repertórios posteriores. Todos são tocados exclusivamente com pegada superior, isto é, com a mão acima do talão, mais ou menos à maneira dos violinistas segurarem seu arco. Como mencionado anteriormente, o termo *violoncello* (ou sua alternativa *violoncino*) é apenas um diminutivo do termo genérico *violone*, que foi mais comumente usado no período barroco para indicar qualquer instrumento de cordas friccionadas que tocasse as partes de baixo em um conjunto musical. Além disso, nas últimas décadas, o termo *violone* tem sido usado principalmente para denotar um instrumento grande, geralmente transpositor de oitava descendente, como o contrabaixo; veremos, na verdade, que esse uso é muito restritivo. Por agora, vamos partir do pressuposto de que o *violone* era apenas o nome mais comum para uma grande viola baixo - literalmente - e foi muitas vezes um membro da família do violino ou das *viola da braccio*, embora este fato se torne menos relevante à medida que exploramos o assunto.

² Nota do Editor: Devido às muitas referências a diferentes afinações e à importância em discriminar as oitavas de cada corda, o autor adota o sistema de grafia de alturas de Helmholtz, de modo que o Dó, corda solta do violoncelo moderno, é grafado C, o Dó oitava acima c, uma oitava acima ainda (dó central) c' e assim sucessivamente (c'', c''', etc). A mesma distinção aplica-se a todas as notas dentro de cada oitava, também grafadas no sistema norte-americano de cifras (C, D, E, F, G, A, B).

Como instrumentos baixo da família do violino (doravante, “violinos baixo”), *violoncelli* e *violoni* têm sido objeto de muita discussão e confusão nos últimos anos, particularmente desde que Stephen Bonta publicou dois artigos em 1977 e 1978. O segundo ensaio, sobre a terminologia dos violinos baixo na Itália do século XVII, mostrou a enorme diversidade de nomes de violinos baixo que eram utilizados: os termos encontrados, além de *violone* e *violoncello*, são *bassetto*, *viola basso*, *basso da braccio*, *viola*, *violone da braccio*, *violonzono*, *violoncino*, *violone piccolo*, e muitos mais. O artigo de 1977 argumentou que o violone não era necessariamente um contrabaixo de 16 pés, mas poderia ser um baixo de 8 pés da família do violino³. De acordo com Bonta (1978), a diferença entre o violone e o violoncelo - um termo encontrado pela primeira vez na edição veneziana de 1665 da *Sonata A 2. & a tre con la parte di violoncello a beneplacito* (Opus 4) pelo organista bolonhês Giulio Cesare Arresti (1619-1701)⁴ - era que o violone geralmente era maior e o violoncelo (a partir de 1660) foi encordado com pelo menos uma corda de tripa revestida de aço (um desenvolvimento na fabricação de cordas que ocorreu aproximadamente na mesma década em centros como Bolonha e Bérgamo) e era consideravelmente menor, oferecendo assim tanto um bom som grave, quanto uma maior facilidade em tocar passagens mais virtuosísticas.

Além disso, como nenhum tratado ou método antes do *Methode théorique et pratique. Pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection* (Paris, 1741), de Michel Corrette, explicam em detalhes suficientes como tocar o instrumento, violoncelistas barrocos modernos

³ Por 8 pés refiro-me à nota que um tubo de órgão de oito pés de comprimento produz (no registo *Praestant* ou *Principale*), que é um C. Por 16-pés me refiro à oitava abaixo (C,-B.), enquanto 4-pés se refere à oitava acima (c-b), de modo que não têm nenhuma relação com o tamanho do instrumento.

⁴ Apenas a parte de *Violoncello* sobreviveu em PL-WRu, 50258 Muz. Cf. ARRESTI, 1665.

têm em grande parte baseado sua técnica em preceitos de Corrette, em questões sobre como segurar o instrumento e o arco, e como identificar o violoncelo. No final, os violoncelistas que adotaram o violoncelo “barroco” não precisaram se afastar muito de sua zona de conforto em termos de equipamento e técnica. No entanto, eu acredito que o que Corrette descreveu em seu tratado não era uma prática generalizada, mesmo em 1741, mas sim uma abordagem relativamente nova (aquela de Giovanni Bononcini e provavelmente também de violoncelistas napolitanos como Francesco Alborea e Salvatore Lanzetti), tanto na técnica como no uso de um instrumento de ideal semi-padronizado, adotado bastante recentemente, que oferecia as melhores características tanto dos tipos grandes quanto dos pequenos. Corrette queria promover tanto o instrumento quanto sua técnica de tocar como “a” maneira correta em seu livro, que foi destinado principalmente para violoncelistas amadores. Em resumo, a “maneira Corrette” de se tocar o violoncelo veio a ser utilizada para os repertórios de meados do século XVIII e posteriores, mas acabou sendo também adotada para os repertórios dos dois séculos anteriores.

É necessário, então, revisar fundamentalmente essa abordagem tão padronizada. Detecto uma diversidade muito maior de possíveis tipos de instrumentos, em que podemos ver uma clara polarização entre dois grandes grupos: instrumentos maiores do que os violoncelos de hoje, referidos como *violoni*; e uma categoria de instrumentos menores do que os violoncelos de hoje, chamados *violoncelli* (ou *violoncini* antes de 1665). Essa grande diversidade também deve ser estendida para as técnicas, número de cordas e afinações, na medida em que se apresentavam em diversas regiões europeias (ainda não nações), do século XVII ao início do século XVIII. Em resumo, precisamos perceber que tudo o que o termo “violoncelo” significa é um violino baixo pequeno, literalmente um “*violone* pequeno”, que pode abarcar uma variedade de tipos organo-lógicos com diferentes tamanhos, formas, número de cordas, afinações e técnicas. Além disso, se falarmos em um sentido estritamente termino-

lógico, então o violoncelo é o tipo de instrumento descrito acima, emergente na década de 1660. Tudo isso sugere que a pergunta “o que é o violoncelo?” seja muito restrita, quando o que pretendemos na verdade é lidar com o instrumento baixo da família do violino no início do período moderno. Estendemos então o tema a algo mais inclusivo e abrangente.

VIOLINOS BAIXO GRANDES E PEQUENOS

Além da terminologia mais padrão, também abordarei alguns outros termos, como *violoncello piccolo*, *violoncello* (ou *viola*) *da spalla* (violoncelo de ombro), *viola pomposa* e *viola da collo* (literalmente viola de pescoço), como mencionado na ópera *La Gerusalemme Liberata* (Dresden, 1687), de Carlo Pallavicino. Embora o *violoncello piccolo* esteja tradicionalmente associado, na terminologia moderna, a tipos ligeiramente posteriores de instrumentos pequenos, na maioria das vezes com cinco cordas, eu discordo, pois, na verdade, todos eles também são membros da categoria maior do violoncelo (no sentido do século XVII), e que tais diferenças e delimitações terminológicas só foram estabelecidas nos séculos XIX e XX, em oposição ao que mais tarde se tornou o *nosso* universal “violoncelo”. Não devemos esquecer que a paixão florescente no século XVIII pela padronização, que se desenvolveu no pensamento evolucionário e positivista do século XIX e culminou em teorias globais e em uma obsessão pela sistematização, resultou em uma separação clara, mas altamente artificial e anacrônica, de questões e ideias que não eram necessariamente tão separadas nos primeiros contextos modernos.

Um exemplo marcante é que, quando olhamos para instrumentos graves de arco, reconhecemos *viola da gamba* apenas se corresponderem à nossa construção moderna do que uma viola da gamba deveria ser (HOLMAN, 1993). O mesmo se aplica às *viola da braccio*, e o que não se encaixa em nenhum dos grupos é muitas vezes designado como um “híbrido” - que, se alguém estuda todo o corpo disponível de fontes

iconográficas, parece ser a maior das três categorias. Esta é definitivamente uma noção que a erudição pós-grande narrativa não está mais disposta a aceitar, porque não corresponde ao que hoje consideramos ser a realidade do passado.

Ao se olhar para fontes iconográficas europeias do século XVI até meados do século XVIII, e sem (ainda) categorizar tipos de instrumentos e estilos de performances dentro de pequenas regiões geográficas, observa-se quão raramente os instrumentos graves de arco retratados se assemelham remotamente ao nosso conceito atual do violoncelo barroco, quanto menos a forma como eram tocados. As fontes documentais, o repertório e a iconografia mostram-nos instrumentos baixo do tipo do violino sendo segurados *da gamba* (entre as pernas), *da spalla* (no ombro direito), *da braccio* (contra o peito), sobre o colo do instrumentista, ou de pé no chão, em um banquinho, com algum tipo de espigão (RUSSEL, 1993) ou pendurados (principalmente verticalmente) com uma corda em volta do pescoço ou dos ombros; com quatro, cinco ou seis cordas; com o arco sendo segurando por uma pegada superior (não muito frequente antes de 1720) ou inferior; com a posição da mão esquerda que poderia ser diatônica ou cromática⁵; ou com as cordas afinadas em quintas ou em uma combinação de quartas e quintas. Todos esses diferentes fatores acabam por ser determinados por práticas situacionais, regionais ou mesmo locais. Na verdade, podemos manter em mente a afirmação de Philibert Jambe de Fer de que a diferença entre a *viola da braccio* e a *viola da gamba* era originalmente uma questão tanto social quanto organológica e dar à segunda parte de sua definição um pouco mais de peso do que demos até agora. A passagem completa fornece uma grande quantidade de informações úteis:

⁵ Refiro-me a diatônico quando a mão está posicionada de forma oblíqua na escala, como no violino. O dedilhado cromático, como adotado na gamba baixo, utiliza uma posição perpendicular dos dedos no espelho.

A afinação e as notas do violino.

O violino é muito diferente da viola. Primeiro, tem apenas quatro cordas, que são afinadas em quintas, e cada uma das cordas tem quatro notas, de tal forma que em quatro cordas se tem tantas notas como a viola tem em cinco. A forma de seu corpo é menor e mais reta, e seu som é muito mais áspero; não tem trastes, porque os dedos quase se tocam de nota em nota em todas as partes. Todos eles tomam suas notas e afinações a partir do uníssono. Ou seja, o agudo toma seu tom por sua corda grave solta; o baixo toma com sua corda superior solta, os tenores e altos tomam a sua na segunda corda a partir da mais grave, ao lado do *bourdon*, que é *G sol re ut* uma oitava para cima [de Gamma-ut] para todos. De resto, o violino assemelha-se à viola em tudo, e o violino francês nada difere do instrumento italiano no que diz respeito à técnica.

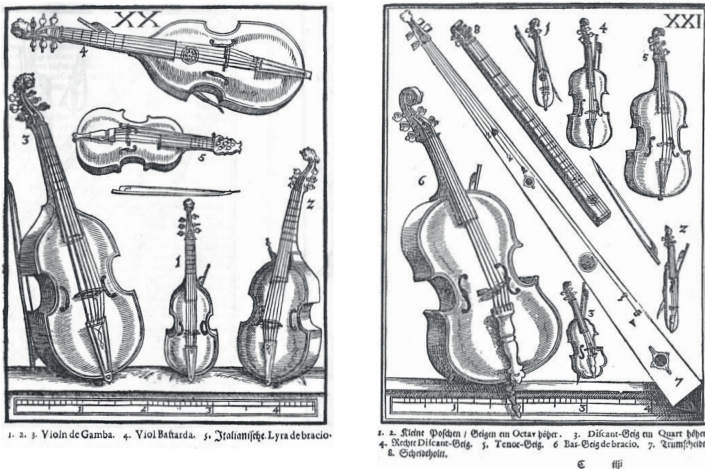
Por que chamamos alguns instrumentos de violas e outros de violinos?

Chamamos de violas aqueles com os quais cavalheiros, comerciantes e outros homens de valor passam seu tempo. Os italianos chamam-lhes viola da gamba, porque os seguram embaixo, uns entre as pernas, outros em algum assento ou banquinho, outros ainda nos joelhos, mas os franceses não têm o hábito de fazê-lo. O outro tipo é chamado de violino e é o tipo comumente usado para a música de dança, e por uma boa razão: é mais fácil de afinar, porque a quinta é mais doce para o ouvido do que a quarta. Também é mais fácil de transportar, o que é uma coisa muito necessária, especialmente para acompanhar algum casamento ou baile de máscaras. O italiano chama-lhe *viola da braccio* ou *violone*, porque é segurado nos braços, alguns com um lenço, corda ou outra coisa. O baixo, por causa de seu peso, é muito problemático para transportar, portanto, é suportado com um pequeno gancho em um anel de ferro, ou por algo mais, que é bem preso à parte de trás do instrumento, de modo que o

instrumentista não seja prejudicado por ele (JAMBE DE FER, 1556, pp. 61-63, ênfase minha)

Além das diferenças no número de cordas e o fato de que os instrumentos da família do violino são um pouco mais retos, menores e têm um som mais ríspido, Jambe de Fer responde à pergunta de por que um grupo é chamado de violas e os outros violinos: em primeiro lugar, considerando o status social, em segundo lugar, considerando a posição de tocar. A nossa distinção moderna, mais prescritiva entre violas e violinos, não corresponde inteiramente às noções do século XVI e mesmo do século XVII; ela foi formulada por organologistas do início do século XIX que, na sua tentativa positivista de oferecer definições herméticas, tomaram as gravuras de Michael Praetorius de 1619 como ponto de partida (ver Figura 1). Durante a maior parte do início do período moderno, no entanto, tais distinções eram muito mais fluidas do que as fazemos parecer hoje. Evidentemente, isso aumenta muito o número de tipos e formas elegíveis de instrumentos que poderiam potencialmente tornar-se parte da família alargada do violino baixo.

Figura 1: Famílias das viola da gamba e da braccio segundo Praetorius



Fonte: Praetorius: 1619, Ill. XX & XXI

O MÉTODO DE MICHEL CORRETTE (1741)

Nenhum documento antes do livro de Corrette (1741), *Methode, théorique et pratique. Pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection*, nos diz em detalhes minuciosos e sistemáticos como tocar o violoncelo. Corrette publicou métodos para praticamente todos os principais instrumentos, sempre tentando oferecer o caminho mais eficiente para aprender um instrumento em benefício dos amadores. Em muitos casos, como ele fez aqui, ele incluiu alguns princípios básicos de música (pp. 1-6). Seu extenso *Préface* começa da seguinte forma:

Há cerca de 25 ou 30 anos trocamos o grande *Basse de Violon* afinado em Sol pelo violoncelo italiano, inventado por Bononcini, que é atualmente mestre de capela do Rei de Portugal. Sua afinação é um tom mais alto do que o velho baixo, o que lhe dá muito mais possibilidades” (CORRETTE, 1741, p. 1)

O autor fornece então ambas as afinações: “*Ancien Accord*” Bb,-F-c-g; e “*Accord du Violoncelle*” C-G-d-a.

O Violoncelo é muito mais fácil de se tocar do que o velho *Basse de Violon*, pois seu padrão é menor e, conseqüentemente, seu braço menos grosso, o que fornece toda a liberdade necessária para tocar linhas de baixo difíceis e até mesmo para tocar composições que funcionam tão bem neste instrumento quanto na Viola (CORRETTE, 1741, p. A)

Este *exordium* realmente soa como um manifesto em defesa e a favor do “novo” violoncelo que substituiu tanto o velho *basse de violon* quanto a viola da gamba. Corrette chama a atenção de seus leitores para esta novidade. No mesmo prefácio, ele adverte ainda contra a resistência a tal inovação, descrevendo a situação geral do violino baixo tocado no passado:

Além disso, aqueles que nunca gostam de novas descobertas, apesar das vantagens que podem oferecer,

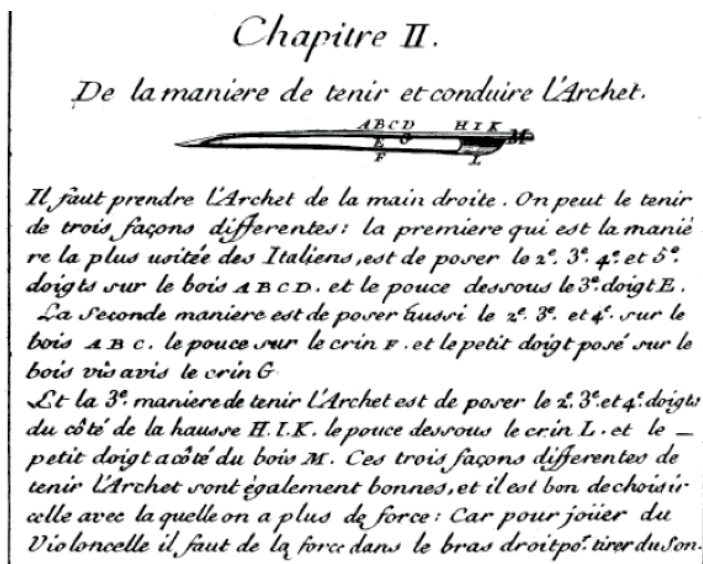
também serão capazes de aprender as posições no espelho nos capítulos 4 e 5, onde eles vão encontrar a maneira comum de ensiná-las. Eu também forneço uma outra posição que deriva dos baixos antigos afinados em Sol, que alguns têm usado no violoncelo, mesmo que tenham abandonado o grande basse de Violon, mas não as suas posições, *o que cria várias “seitas” entre os violoncelistas*. A maneira melhor e geralmente mais aceita é a de Bononcini, que é usada pelos mestres europeus mais qualificados (CORRETTE, 1741, p. C, ênfase minha)

Ao chamá-los de “seitas”, Corrette em essência confirma que em 1740 os violoncelistas ainda usavam instrumentos grandes e pequenos e várias técnicas diferentes. Essa diversidade nas “escolas” de interpretação é algo que Corrette deseja abolir, ensinando uma abordagem “melhor e única”, a utilizada pelos virtuosos europeus mais proficientes, como Giovanni Bononcini. O método de violoncelo propriamente dito começa na página 7 e tem apenas quarenta páginas; abre com o *Chapitre I. La maniere de tenir le Violoncelle*:

Para tocar bem o violoncelo você deve sentar-se em uma cadeira ou em um banquinho bem adequado à sua altura, e certificar-se de não sentar muito para frente no assento. Em seguida, você deve colocar o violoncelo entre as duas partes carnudas das pernas (panturrilhas); segure o braço com a mão esquerda e incline-o ligeiramente para a esquerda; segure o arco com a mão direita e certifique-se de que o instrumento não se apoie no chão, porque isso faria com que o seu som fosse abafado. Às vezes as pessoas inserem uma vara na parte inferior [do instrumento] para apoiá-lo ao tocar em pé; não só esta posição não é a mais elegante, mas é contrária a tocar passagens difíceis, de modo que a melhor maneira de segurar o violoncelo é sentar, manter o corpo firme, a cabeça reta e os pés para fora, mas nunca para os lados. Veja a ilustração. (CORRETTE, 1741, p. 7)

Descrita de forma igualmente autoritária, a pegada do arco pode ocorrer de três maneiras, todas por cima. A primeira descrita (ABCDE) é a posição que os violoncelistas barrocos modernos adotaram.

Figura 2: Pegadas de arco em Corrette



Fonte: Corrette, 1741, p. 8

Neste ponto, eu deveria fazer um pequeno aparte sobre a pegada de arco francesa. Quando Jean-Baptiste Lully (1632-1687) começou a liderar os *Petits Violons* em Versalhes, em 1656, para contornar o que ele não gostava na *Grande Bande des Vingt-quatre Violons du Roy*, ele introduziu arcos iguais para todas as cinco partes instrumentais do conjunto. Aquela perfeição “militar” dos movimentos foi logo aplicada no grupo maior também. O resultado foi que até mesmo os basses de violon ti-

veram que mudar sua técnica habitual de pegada inferior para a pegada superior, combinando assim com a dos violinos. De agora em diante, vemos que na iconografia relativa à corte francesa, os baixistas consistentemente tocam com a mão por cima do arco, enquanto que em outros lugares do reino os violoncelistas muitas vezes continuaram a usar a técnica mais normal de pegada por baixo do arco. Em todo caso, a pegada superior que Corrette prescreveu aos alunos de violoncelo já tinha longos precedentes na França e em Nápoles, mas possivelmente também em Roma, como vamos descobrir mais tarde .

Em sua explicação das digitações, Corrette geralmente adota o padrão diatônico antigo, 1-2-4, a posição “oblíqua” da mão no espelho herdada dos outros membros da família do violino, mas no Capítulo XIV (p. 43), *Contenant une autre position*, ele defende a escala cromática, usando todos os quatro dedos da mão esquerda, que adota automaticamente uma posição perpendicular dos dedos na escala, como o novo modo de se tocar. A utilização desta “nova” posição demonstra as suas vantagens em relação à técnica do antigo *basse de violon* para se tocar praticamente tudo, exceto para quintas diminutas em duas cordas:

Assim, a posição [de mão esquerda] dos antigos [que tocavam *basses de violin*] só pode ser admitida para se tocar quintas diminutas; porque em qualquer outra ocasião ela trava todo aquele que a usa em passagens rápidas. Mas, como já dissemos no Prefácio, esta posição é um vestígio gótico dos grandes Basses de Violon afinados em Sol que agora estão banidos da Ópera [orquestra] e em todos os países estrangeiros. (CORRETTE, 1741, p. 43)

Figura 3: Posições de mão esquerda em Corrette

42

Chapitre XIV.

Contenant une autre Position.

Cette position ne differe d'avec celle que nous venons de démontrer dans les Chapitres précédens que dans la 1^{re} position que ses partisans appellent 1^{re} manche: Et cette difference n'est que de mettre le 3^e doigt au lieu du second pour faire le Mi sur la 4^e Corde; le si sur la 3^e le fa sur la 2^e. Et l'ut sur la 1^{re} qui est toujours en progression de quintes, comme dans l'autre maniere de doigter: ainsi selon cette position, le 1^{er} doigt sera comme dans l'autre position a la distance du sillet d'un ton, le second doigt étant pour faire le demi-ton d'après, Et le 3^e doigt a la distance du 1^{er} doigt d'un ton, et le petit doigt a celle d'un demi-ton du 3^e doigt: Par cette Règle tous les 4 doigts servent.

Exemple.

Remarque sur cette Position.

Fonte: Corrette, 1741, p. 42.

Finalmente, o Método de Corrette é o primeiro documento a descrever a posição do polegar esquerdo para se tocar passagens em registros altos: *Chapitre XIII* (1741, p. 41) *En quelle occasion on doit se servir du Pouce, et de la Maniere de jouer les dessus sur le violoncelle*. Dado o tom de manifesto do tratado, o fato de que Corrette descreve a posição do polegar sem qualquer delonga indica que ela já era padrão entre violoncelistas da época? Podemos presumir que sim, mas, infelizmente, nenhuma outra fonte pode confirmar isso, exceto o repertório, que poderia também ter sido tocado em instrumentos de cinco cordas.

Como vimos antes, o Método de Corrette tem sido a porta de entrada para o violoncelo historicamente informado tocado hoje. Fica claro pelo tom do tratado, no entanto, que o autor estava defendendo um conjunto de novas tendências - um instrumento de quatro cordas menor do que o basse de violon, afinado em quintas e capaz de tocar tanto as partes de baixo quanto as partes virtuosísticas de peças solo; uma

posição sentada para se tocar com pegada superior do arco e uma posição perpendicular (ao espelho) e cromática dos dedos da mão esquerda; o uso da posição do polegar quando necessário em partes agudas, o que parece ter sido usado por violoncelistas como Bononcini, mas não de forma padronizada ainda. Ao fornecer um método tão sistemático, Corrette estabeleceu um modelo que seria seguido por muitos outros pedagogos (principalmente os franceses) do violoncelo. As técnicas descritas estabeleceram a base para o *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet* (1806), de Jean-Louis Duport e, através do uso do *Essai* no Conservatório de Paris, para toda a técnica moderna de violoncelo.

Apesar dos esforços de Corrette e da influência direta sobre os violoncelistas franceses, ainda levou algumas décadas até que o violoncelo e sua técnica fossem totalmente adotados pelos violoncelistas em toda a Europa. Se voltarmos brevemente à ideia de tamanhos variáveis, números de cordas e afinações, é óbvio que, mesmo depois do Método de Corrette, compositores e autores ainda estavam promovendo diferentes práticas. Em seu *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen* de 1752, Quantz aconselha o violoncelista a possuir mais de um instrumento:

Aqueles que não apenas acompanham no violoncelo, mas também tocam solos, fariam bem em ter dois instrumentos, um dedicado para solos, o outro para partes ripieno em grandes conjuntos. O último deve ser maior e deve estar equipado com cordas mais grossas que o anterior. Se um instrumento pequeno com cordas finas fosse empregado para ambos os tipos de peças, o acompanhamento em um conjunto grande não teria nenhum efeito. O arco destinado para se tocar o ripieno também deve ser mais forte e deve ser encrinado com fios pretos, com os quais as cordas podem ser golpeadas com mais força do que com os brancos” (QUANTZ, capítulo XVII, seção IV, § 1, p. 212)

Boccherini também, em seu inventário de pertences pessoais de 26 Abril 1787, ainda é referido possuir um violoncelo Jacob Stainer e um

violoncelo piccolo: “*Ittem un Violon de Estayner con su Caja en mil y quinienttos Reales-/Ittem un Violon Chico con su Caja en doscientos Reales*”. Em 1756, Leopold Mozart descreve em seu *Versuch einer gründlichen Violinschule* que:

O sétimo tipo é chamado de Bassel ou Bassette, que nós chamamos de violoncelo por conta do violoncello italiano. Ele costumava ter 5 cordas, mas agora é usado com apenas 4. É o instrumento mais comum para se tocar a parte do baixo, embora haja alguns ligeiramente maiores e outros um pouco menores [...] (MOZART, 1756, p. 3)

Ainda mais impressionante para nós hoje do que a observação de Mozart de que o violoncelo costumava ter cinco cordas e, em 1756, quatro cordas, é o que ele escreve em sua descrição da viola na mesma página:

O nono tipo é a Gamba, que é mantida entre as pernas, daí o seu nome e porque os italianos a chamam de Viola da Gamba, isto é, a viola de perna. *Hoje, o violoncelo também é colocado entre as pernas*, então também podemos chamá-lo adequadamente de uma viola de perna. (MOZART, 1756, p. 3 ênfase minha)

Para Mozart afirmar que o violoncelo é “*hoje também colocado entre as pernas*”, isso deve ter sido digno de nota, o que desencadeia a pergunta óbvia: como o violoncelo era mantido antes? No chão, num banco, talvez até no ombro com uma correia à volta do pescoço, apesar de parecer um pouco cedo para isso? Muito provavelmente, qualquer uma ou todas essas opções eram possivelmente usadas.

O VIOLONCELO NO INÍCIO DO SÉCULO XVIII

Embora Michel Corrette tenha representado principalmente uma situação francesa idealizada e tenha sido responsável por um primeiro esforço na padronização de um instrumento que representasse a união perfeita entre o grande *violone* ou o *basse de violon*, e o menor *violoncello*,

no início do século XVIII a situação ainda era caracterizada por uma variedade muito maior de instrumentos e técnicas. Fontes iconográficas e uma variedade de tratados, bem como alguns instrumentos sobreviventes, confirmam a existência de vários tamanhos de violinos baixo do tipo menor com quatro ou cinco cordas, afinados uma oitava abaixo do violino (instrumentos de quatro cordas) ou em C-G-d-a-e' (frequentemente também em C-G-d-a-d'), chamado *violoncello* (depois de 1665), *violoncino*, *viola*, *violetta*, *bassetto* (a partir de 1641), e também *viola/violoncello da spalla*. Escrevendo em Treviso, Zaccaria Tevo menciona a *viola da spalla* como um instrumento baixo (melódico?), enquanto ele indica que a viola (um termo normalmente usado na região de Veneto para o violino baixo) e o violone eram instrumentos para baixos e baixos contínuos, respectivamente:

[...] violinos, cornetas e trombetas são os instrumentos usados para tocar as partes agudas. As viole da braccio tocam as partes alto e tenor, as viole da gamba, viole da spalla, fagote e trombones as partes do baixo; os violonistas e os teóricos tocam o baixo contínuo. Consequentemente, essas vozes e instrumentos são usados em tais composições em grande escala como Salmos e Massas [...]. Parece que normalmente são utilizados os seguintes instrumentos: dois violinos para as partes agudas, uma viola para a parte de alto e uma viola, fagote ou trombone para o baixo, que pode ser usado na música em quatro partes. (TEVO, 1706, p. 360)

Alguns anos depois, um amigo de Bach em Weimar, Johann Gottfried Walther (em sua *Praecepta der Musicalischen Composition*, Weimar, 1708), parece parafrasear o gambista francês Jean Rousseau (*Traité de la viole*, Paris, 1687), enquanto que Johann Friedrich Bernhard Caspar Majer e Johann Philipp Eisel (*Musicus autodidacticus*, Augsburg, 1738) fazem sem dúvida eco à descrição de Mattheson em *Das Neu-eröffnete Orchestre*, de 1713:

[...] não poderíamos dizer que o Basse de Violon que é atualmente tocado na Itália é um verdadeiro Basse de Violon do mesmo tipo que os tocados na França, já que na Itália o seguram de uma maneira que aquilo que é chamado de parte inferior aqui, na verdade é a parte superior na Itália, porque eles o seguram no braço, enquanto os franceses o colocam no chão. (ROUSSEAU, 1687, p. 9)

O violoncelo é um instrumento baixo italiano, não muito diferente da viola da gamba, que é tocado quase como um violino, ou seja, é parcialmente apoiado - e tocado - com a mão esquerda e, em parte, devido ao seu peso, pendurado com um botão em sua lateral, sendo tocado com o arco na mão direita. Ele é afinado como uma viola. (WALTHER, 1708, p. 161)

O excelente Violoncelo, a Bassa Viola e a Viola di Spalla são pequenos violinos baixos em comparação com os maiores com cinco ou seis cordas, nos quais se pode tocar todo tipo de coisas rápidas, variações e ornamentos com menos esforço do que nos instrumentos maiores. Particularmente, a Viola di Spalla, ou Viola de Ombro, produz um grande efeito ao acompanhar, porque se destaca muito e pode expressar as notas claramente. Um [linha de] baixo não poderia ser destacada de maneira mais nítida e clara do que neste instrumento. Ela é presa com uma alça ao peito e, ao mesmo tempo, é tocada no ombro direito, e dessa forma não há nada que possa impedir ou conter sua ressonância. (MATTHESON, 1713, pp. 285-286)

Em seu *Museum Musicum theorico practicum*, Majer (1732) empresta o texto de Mattheson quase literalmente, mas acrescenta uma frase extremamente importante sobre o fato de que muitos instrumentistas do violoncelo, da bassa viola, ou viola di spala (sic) seguravam o instrumento entre as pernas, em vez de preso com uma corda no ombro direito:

O instrumento é preso ao peito com uma alça e, ao mesmo tempo, é colocado no ombro direito, *mas muitos [instrumentistas] o seguram entre as pernas.* (MAJER, 1732, p. 99 ênfase minha)

Sobre o violoncelo, a Bassa Viola e a Viola di Spalla. Deveríamos colocar todos os três na mesma categoria, uma vez que todos os três são pequenos violinos baixo nos quais se pode tocar todo tipo de coisas rápidas, ornamentos e variações, com menos esforço do que no grande Violone. (EISEL, 1738, p. 44)

Os documentos falam por si: descrições em vários tratados europeus do meio do século, anteriores ao método de Corrette, refletem todos a diversidade de instrumentos baixo (mesmo dentro da categoria de baixos menores) com quatro ou cinco cordas, mas, por outro lado, também todos se referem a um instrumento baixo apoiado no ombro. Já que quase todos os autores do início do século XVIII referem-se a um instrumento pertencente a essa mesma categoria de violoncelos (os violinos baixos relativamente menores) - ainda que eles não nos digam o quão pequenos poderiam ser estes violoncelli “da spalla” - vou considerá-los como um único grupo no final deste capítulo. Eu não estou, evidentemente, alegando que o violoncelo da spalla é o violoncelo do final do século XVII ou do início do século XVIII, como alguns já disseram, mas sim que era uma das maneiras possíveis de tocar o violoncelo, não uma categoria organológica separada.

Bolonha tem sido tradicionalmente considerada o berço do “verdadeiro” repertório do violoncelo - embora eu vá mais tarde questionar essa afirmação - com composições de músicos ativos no interior ou em torno da Basílica de San Petronio: Petronio Franceschini, Domenico Gabrielli, Giuseppe Jacchini e outros. No entanto, a este grupo de músicos, devemos acrescentar alguns músicos que também (ou exclusivamente) trabalharam na corte de Francesco II d'Este, em Modena. Mesmo Gabrielli

escreveu suas peças de violoncelo para a corte de Modena, e assim fizeram Giovanni Battista Vitali e Giuseppe Colombi. No início do século XVIII, o período durante o qual o instrumento começou a tornar-se popular em toda a Europa através da influência de alguns virtuosos itinerantes, o repertório solo (principalmente com baixo contínuo) desenvolveu-se rapidamente em alguns centros musicais, tais como Roma, Veneza, Pádua, Viena, Nápoles, Würzburg, Wiesentheid, Leipzig, Dresden, Praga, Paris, Londres e Amsterdã, nomeando apenas alguns dos mais importantes. A questão central aqui é que tipo(s) de violoncelo(s) os violoncelistas e compositores ativos nestas diferentes partes da Europa tinham em mente ao escrever para o instrumento. Dada a diversidade que eu continuo a aludir - e os esforços de Corrette para padronizar a questão do violoncelo em 1741 - a busca por respostas a esta pergunta só faria sentido se explorássemos cada centro separadamente, uma vez que nenhum instrumento único seria apropriado para funcionar em todas essas regiões. Por outro lado, não precisamos ser rigorosos sobre a identificação de um violoncelo específico de Geminiani, Marcello, Vivaldi, Cervetto ou Barrière ao executar suas músicas, particularmente as composições que eles publicaram. Mesmo no século XVIII, um violoncelista francês que decidisse tocar sonatas, por exemplo, de Geminiani ou Vivaldi, faria isso, evidentemente, em seu próprio instrumento com sua técnica própria, sem se preocupar muito com o violoncelo em particular que estava sendo utilizado em Londres, Amsterdã ou Veneza. Ainda assim, nunca é demais ter uma noção de que tipos de sons esses compositores tinham em mente ao conceber sua música. Pode parecer algo artificial fazer tais distinções regionais, especialmente porque muitos músicos viajavam de um centro para outro, mas dado o fato de que o que hoje chamamos de Alemanha e Itália não eram nações, mas conglomerados de estados independentes com os seus próprios sistemas políticos, línguas e culturas, seria anacrônico discuti-los usando limites nacionais e culturais modernos. Melhor do que adotar uma abordagem puramente cronológica, eu irei proceder por áreas em geral.

ROMA

A vida musical de Roma estava normalmente centrada nas casas dos príncipes da igreja - geralmente nobres e/ou familiares de papas com títulos de cardeais - e do ponto de vista do violoncelista, gravitava principalmente em torno da orquestra do cardeal Pietro Ottoboni, no Palazzo della Cancelleria, liderada por Arcangelo Corelli (1653 - 1713). Outras casas importantes foram as das famílias Pamphili, Ruspoli, Borghese, Chigi, Barberini e Colonna, que organizavam performances de oratórios e cantatas comemorativas para uma variedade de ocasiões e festividades sagradas e seculares, às vezes dentro de casa, às vezes ao ar livre, muitas vezes usando grandes forças orquestrais. Além disso, algumas igrejas, como San Luigi dei Francesi, San Giacomo degli Spagnoli, San Marcello, San Lorenzo in Damaso (no Palazzo della Cancelleria) e muitas outras, distinguiram-se pela apresentação de composições vocais e instrumentais em larga escala, nas quais violinistas baixo romanos participavam. Embora os *Concerti Grosso* Opus 6 de Corelli tenham aparecido postumamente, em 1714, eles provavelmente já estavam sendo trabalhados na década anterior de sua publicação. Eles certamente não eram a única coleção de peças que contrapunham um grupo solo (concertino) à grande orquestra *ripieno* (concerto grosso). Outras coleções incluem composições instrumentais e mistas (vocais e instrumentais) de Giovanni Lorenzo Lulier, Alessandro Scarlatti, Giuseppe Valentini, Antonio Montanari, Giovanni Mossi, Giovanni Battista Costanzi, Pietro Locatelli, sobrevivendo em numerosas publicações, mas também em manuscritos preservados nas bibliotecas de Roma, Dresden, Copenhague e em outros lugares⁶. Ao observarmos tanto os instrumentos baixo mencionados nos materiais impressos e nas fontes manuscritas, quanto os nomes dos instrumentistas mencionados nos numerosos documentos de pagamento de músicos para ocasiões

⁶ Cf. PAVANELLO, 2006.

especiais, descobrimos uma complexidade notável na nomenclatura dos instrumentos utilizados. Se acrescentarmos as poucas fontes iconográficas que temos a isso, a imagem torna-se ainda mais heterogênea⁷.

Embora o termo violone pareça ter sido o mais “normal” para indicar o instrumento baixo da família do violino na Roma do século XVIII, começamos também a ver o aparecimento gradual de violoncelo, começando com o seu uso nas *Cantate* Opus 1 (1695) de Francesco Gasparini, enquanto que no meio do século ainda encontramos o violone em uma sonata de Giovanni Bombelli nos arquivos de Wiesentheid. De acordo com Stefano La Via, havia, também em Roma, dois grupos de instrumentos baixo, um tipo menor de violone - ainda que de tamanho maior do que o violoncelo padrão teria mais tarde - e um tipo muito menor, o violoncelo, que poderia ter quatro cordas afinadas ou em C-G-d-a ou uma quinta acima (G-d-a-e’), ou possivelmente também cinco cordas, afinado C-G-d-a-d’. Este último instrumento é inteiramente hipotético, mas, considerando os registros altos que muitas vezes eram utilizados no repertório, poderia ser muito plausível se os violoncelistas romanos ainda não usassem a posição de capotasto naquele tempo. Em documentos oriundos de diversas folhas de pagamento, encontramos principalmente instrumentistas de baixo listados como violone ou *contrabbasso* (ou *violone grosso*), juntamente com violinistas e violistas (*suonatori di violetta*), indicando assim que o violone era definitivamente um baixo de 8 pés e não um contrabaixo oitava abaixo. Em uma carta para o Conde Laderchi (1679), Corelli até menciona “*violone piccolo*” e muitas vezes encontramos músicos específicos listados uma vez na categoria de violoncelli e, em seguida, em violoni. Além disso, o termo violone finalmente dá lugar ao violoncelo no início dos anos de 1720. Tudo isso significa que, em Roma, violone e violoncelo eram exatamente a mesma

⁷ Cf. LA VIA, 1990. Para um estudo sobre os luthiers alemães em Roman ver HENTRICH, 2001.

coisa? Eu duvido disso. Estou mais inclinado a acreditar - como podemos ver em alguns instrumentos de David Tecchler, luthier ativo em Roma a partir da década de 1690 - que o violone pequeno era o instrumento baixo mais comum de ser usado e que os vários tipos de *violoncelli* significativamente menores começaram a aparecer onde era necessário para partes mais virtuosísticas nos registros mais altos, como em muitas seções *concertino* de *concerti grossi*, e em concertos e sonatas para violoncelo solista. Os primeiros violoncelistas ativos em Roma incluíam Giovanni Lorenzo Lulier (“Giovannino del violone”, c.1662-1700), Flavio Lanciani (1661-1706), Quirino Colombani (16??-c.1735), Nicola Francesco (1678-1729) e seu irmão Giovanni Antonio Haym (ou Haim), o violoncelista amador, cardeal Domenico Silvio Passionei (1682-1761)⁸, e até mesmo Giovanni Bombelli pode ter tocado principalmente o tipo maior. Após a chegada de Bononcini em Roma na década de 1690, podemos imaginar que alguns músicos também adotaram o tipo bolonhês menor que ele introduziu: Filippo “Pippo” Amadei (c.1665-c.1725), Pietro Giosepe Gaetano Boni, Stefano Penna, Giuseppe Perroni e Giovanni Battista Costanzi (“Giovannino del violoncelo”, 1704-1778) podem ter preferido o violoncelo menor, no caso de Costanzi, às vezes afinando em G-d-a-e’. Em todo o caso, não há grande certeza sobre nada disso, exceto que ambos os tipos estavam em uso em Roma, com uma preferência para o violone no início, e para os vários tipos de violoncelo após 1720, por causa das exigências crescentes de virtuosismo.

Em termos de técnicas, ilustrações nos mostram a coexistência (mesmo dentro de um único grupo instrumental) de vários tamanhos, tocados na maioria das vezes “da gamba”, fossem apoiados nas pernas ou no chão. Ainda é possível ver, ocasionalmente, instrumentos mantidos obliquamente, encostados no joelho direito, um pouco semelhante à posição moderna do violão clássico. Ou mais alto ainda, contra

⁸ Cf. TALBOT, 2011.

o peito ou perto do ombro direito (*da spalla*) (ver figura 4). O arco geralmente é segurado com a pegada inferior, à “maneira da viola da gamba”, mas também sabemos que Corelli gostava (como fez Lully) da uniformidade do movimento (do arco) em suas orquestras, o que pode muito bem indicar uma técnica uniforme de pegada superior para que batidas fortes fossem tocadas com o arco para baixo por todos no grupo. Grande parte da música de vários desses compositores foi felizmente preservada em manuscritos nos arquivos do castelo de Schönborn, em Wiesentheid, no norte da Baviera⁹.

Figura 4: Pierre-Paul Sévin: Missa com 4 coros (c.1660-70), aquarela.



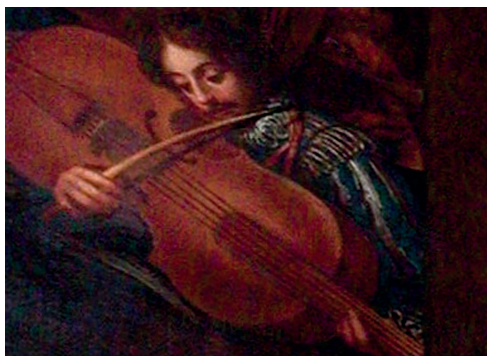
Fonte: Reprodução do autor

⁹ Para mais referências bibliográficas e documentais, ver VANSCHEEUWIJCK, 2015.

ENEZA - PÁDUA - VIENA - WÜRZBURG - WIESENHEID - DRESDEN - PRAGA E BOÊMIA

Já que as conexões musicais, especialmente entre os violinistas baixo, dessas diferentes áreas eram bastante fortes, vou considerá-las juntas aqui. Na *Repubblica Serenissima di Venezia*, que ainda incluía cidades até o oeste de Bérgamo e regiões da Ístria e Dalmácia no sudeste, os termos que se referem aos violinos baixo no início do século XVIII são principalmente *viola* (e *violotto*) e *violoncello*, provavelmente ambos os instrumentos do tipo menor com quatro ou cinco cordas, tocados tanto da *spalla* (no ombro direito) quanto da *gamba* (verticalmente) (Figura 5). Nos primeiros anos de Antonio Vivaldi (1678-1741) na *Ospedale della Pietà*, o violoncelo rapidamente se tornou um instrumento solista. Na verdade, após o violoncelista bolonhês Giuseppe Maria Jacchini (1667-1727), Vivaldi foi o primeiro a dedicar composições (concertos) para um violoncelo *obbligato* com dois violinos, viola e baixo contínuo. Ele provavelmente escreveu seus 27 concertos de violoncelo (e um para dois violoncelos), todos preservados em manuscritos, em dois momentos distintos de sua carreira, o primeiro entre 1705 e 1712, e o segundo em 1721.

Figura 5: Andrea Celesti, Para Bento III visita a Igreja (1672), detalhe (Veneza, San Zaccaria)



Fonte: Reprodução do autor

No que diz respeito ao primeiro período criativo, sabemos que Vivaldi produziu pelo menos oito concertos e três sonatas, porque Franz Horneck foi enviado a Veneza em 1708-09 indo em busca de música para violoncelo para o violoncelista amador Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754), de Wiesentheid, uma pequena cidade entre Würzburg e Nürnberg. Além disso, Vivaldi teve alguma relação em 1711 e 1712 com um tal Van Regaznig, comerciante de Mainz e embaixador em Veneza, que também estava encarregado de encontrar música instrumental para o nobre violoncelista Schönborn. Os arquivos musicais em Wiesentheid contêm centenas de composições para violoncelo e baixo contínuo (sonatas) ou para violoncelo solo e cordas (concertos), que datam dos três primeiros quartos do século XVIII, por compositores ativos em Wiesentheid e Würzburg (particularmente Giovanni Benedetto Platti [c.1692-1763], que compôs 36 concertos para violoncelo e 12 sonatas), ou por outros que eram vagamente filiados à corte ou com cortes vizinhas: Antonín Reichenauer (c.1694-1730), trabalhando em Praga; Josef Antonín Gurecký (1709-1769), ativo em Kroměříž e Olomouc; Andrea Zani (1696-1757), ativo em Viena; e Johann Adolf Hasse (1699-1783), *Hofkapellmeister* em Dresden¹⁰. Na verdade, esta é a maior coleção de composições para violoncelo na Europa.

O segundo grupo de concertos de Vivaldi, provavelmente composto para o violoncelista bolonhês Don Antonio Vandini (c.1690-1778), o novo professor de violoncelo na *Pietà*, exibe uma técnica muito mais desenvolvida e o uso extensivo dos registros mais agudos, embora muito pouco uso da corda Dó grave. Vandini, nascido por volta de 1690, foi contratado na Basílica do Santo em Pádua em 9 de junho de 1721 pelo violinista Giuseppe Tartini (1692-1770). Depois de um curto período como violoncelista em Santa Maria Maggiore em Bérgamo, tornou-se *maestro di violoncello na Ospedale*

¹⁰ Cf. ZOBLEY, 1982.

della Pietà em Veneza, de 27 de setembro de 1720 à 4 de abril de 1721. Não podemos excluir a possibilidade de que Vandini tenha estudado com o violoncelista Giuseppe Maria Jacchini em Bolonha, mas não há documentos que possam confirmar isso. Embora o próprio Vandini só tenha produzido seis sonatas para violoncelo e um concerto para seu instrumento, ele também foi o violoncelista para quem Tartini escreveu seus dois concertos para “viola”. O termo viola era comum na República de Veneza, indicando um violino baixo de qualquer tipo, e Vandini às vezes é mencionado como um instrumentista do “Violot[t]o”, etimologicamente, uma viola um pouco maior e “gordinha”¹¹. Foi Vandini que insistiu para que Tartini o seguisse até Praga para participar das grandes celebrações da coroação do imperador Carlos VI da Áustria, em junho de 1723, como rei da Boêmia. Em Praga, Tartini e Vandini conheceram e colaboraram com Johann Joseph Fux, Antonio Caldara (c.1671-1736), um violoncelista veneziano ativo em Viena e na Boêmia (que também escreveu várias sonatas e concertos para violoncelo) e o alaudista Sylvius Leopold Weiss, entre muitos outros. Após a conclusão das festividades, Tartini e Vandini decidiram permanecer em Praga e prestar serviços à família do Conde Kinsky. Eles também estabeleceram contatos musicais com o Príncipe Lobkowitz e ficaram na capital da Boêmia até 1726.

Aqui também se levanta a questão de saber exatamente quais eram esses instrumentos do tipo do violoncelo e como foram tocados e, mais uma vez, a variedade aparente é surpreendente. No que diz respeito aos primeiros concertos de Vivaldi, e com base tanto na iconografia veneziana relativa à Pietà e nas demandas técnicas das composições, os violoncelos usados pela orquestra das jovens eram provavelmente do tipo maior afinados no padrão C-G-d-a. Por outro lado, não é impossível que o Conde Rudolf Franz Erwein de Schönborn-Wiesentheid

¹¹ Cf. VANSCHEEUWIJCK, 2008.

possuísse mais de um instrumento, de mais de um único tipo. Nós naturalmente nunca saberemos seu nível técnico como instrumentista, mas depois de estudar o repertório inteiro existente em Wiesentheid, coletado para seu uso próprio, certamente podemos supor que ele tocou pelo menos um “violone” de tipo maior com quatro cordas, e possivelmente dois ou três instrumentos do tipo menor de violoncelo, dois com quatro cordas (um afinado em C-G-d-a e o outro G-d-a-e’ ou d’) e um com cinco cordas, provavelmente afinado em C-G-d-a-d’. Algumas sonatas e concertos de fato enfatizam fortemente os registros inferiores e médios, que funcionam perfeitamente bem em um instrumento de tipo maior; outros não vão além do meio da corda superior, enquanto permeiam principalmente o belo registro de tenor do tipo menor afinado em C-G-d-a. Um último grupo de composições enfatiza claramente registros mais altos e agudos que saltam uma quinta para a oitava acima do grupo anterior. Algumas dessas composições não usam nenhuma nota abaixo de G, enquanto outras envolvem todo registro de baixo de C até o g”. Se soubéssemos que o Conde fosse capaz de tocar passagens virtuosísticas na posição do capotasto, toda essa música poderia de fato ser tocada em violoncelo com afinação padrão C-G-d-a.

No entanto, também sabemos que violoncelos de cinco cordas e instrumentos menores afinados uma quinta mais altos eram bastante comuns nestas regiões do Veneto, Áustria, Boêmia e Baviera, e pode-se assim supor que o Conde de Schönborn também possa ter tocado algo do repertório mais exigente em um violoncelo de cinco cordas (afinado C-G-d-a-d’) e em um violoncelo de quatro cordas pequeno afinado em G-d-a-e’ ou d’. Em todo caso, quando não estão nas mãos de um profissional experiente, um violoncelo com cordas mais agudas sem dúvida soará melhor e mais aberto do que um instrumento clássico padrão tocado na posição do capotasto.

Sobre o uso do arco, temos algumas informações detalhadas sobre Antonio Vandini do musicógrafo Charles Burney. Em 2 de agosto

de 1770, Burney escreveu: “Foi notável que Antonio [Vandini], e todos os outros violoncelistas aqui [em Pádua], seguram o arco da maneira antiga, com a mão por baixo dele.” (BURNLEY, 1773, p. 142)

Embora a única imagem que tenhamos de Vandini tocando seja uma caricatura de Pier Leone Ghezzi (Figura 6)¹², é claro que ele de fato usou a pegada inferior, em comum com a maioria dos músicos que tocavam o instrumento da gamba. Como Burney afirma, esta pegada de arco era antiquada em 1770, mas isso indica que, quando Vandini aprendeu o instrumento no início do século, o modo padrão era esse.

Figura 6. Pier Leone Ghezzi, *d. Antonio Vandini famoso sonatore di Violoncello al servizio della Capella di S. Antonio in Padova fatto da me Caval. Ghezzi*



Fonte: Fossombrone, Biblioteca Civica Passionei

¹² Há também a imagem de um frade-violoncelista tocando um pequeno instrumento com o arco com pegada inferior assumido por Van Der Straeten como sendo Vandini. Veja VAN DER STREATEN, 1914.

Para concluir o meu breve relato sobre Veneza, uma palavra é necessária sobre algumas das peças de violoncelo mais comuns no repertório do violoncelista barroco moderno: as sonatas de Benedetto Marcello (1686-1739) e Antonio Vivaldi. Um nobre veneziano, *dilettante di musica*, e arqui-rival de Vivaldi, Benedetto Marcello publicou um conjunto de *Sei Suonate* para o violoncelo e baixo contínuo em Amsterdã c.1732 como seu Opus 1 (mais tarde republicado em Londres por Walsh como Opus 2). Apesar de não terem um alto nível de virtuosidade, essas composições podem causar algumas dificuldades técnicas ao violoncelista barroco moderno, a menos que ele ou ela usem um instrumento pequeno afinado uma quinta mais alto. De fato, exceto por um E no final do primeiro Allegro da Sonata II, a corda Dó grave do instrumento nunca é necessária, enquanto a maioria das melodias acontece no registro de tenor. Uma vez que a nota mais grave pode ser facilmente tocada uma oitava mais alta sem fazer qualquer diferença para a música, as sonatas podem ser melhor tocadas em um instrumento afinado G-d-a-e'. Por outro lado, o segundo conjunto de peças de Marcello, as seis sonatas para dois violoncelos ou duas violas da gamba, impresso em Amsterdã c.1734, provavelmente exige um instrumento de cinco cordas afinado em C-G-d-a-d', de modo que as duas cordas superiores sejam as mesmas que as da gamba baixo. As nove ou dez sonatas de Vivaldi - a "décima", anônima, mas existente em um conjunto de manuscritos na coleção de Wiesentheid com a sexta e nona sonatas - nunca foram publicadas como um conjunto único. Três sonatas (1, 7 e 8) sobrevivem em um manuscrito não datado na biblioteca do Conservatório de Nápoles e outro conjunto de seis sonatas (números 1-6) é preservado na *Bibliothèque Nationale* em Paris. Em 1740, Boivin e Leclerc publicaram este último conjunto, embora sem a autorização de Vivaldi. Considerando que as sonatas conservadas em Nápoles e Wiesentheid podem ter sido tocadas em instrumentos de quatro ou cinco cordas, o grupo que circulou na França antes da sua publicação um ano antes do aparecimento do Método de Corrette, foi

provavelmente tocado no violoncelo padrão que conhecemos, e com a pegada superior do arco, pertencendo assim mais ao contexto parisiense do que ao veneziano.

NÁPOLES, LONDRES E AMSTERDÃ

A presença das três sonatas de Vivaldi na biblioteca do Conservatório Napolitano não é completamente acidental: uma tradição muito frutífera de violoncelistas se desenvolveu em Nápoles a partir do final do século XVII com Rocco Greco, irmão do conhecido organista Gaetano Greco. Primeiro estudante e depois professor no *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* de 1677 a 1695, quando foi nomeado à capela real em Nápoles, Rocco Greco ensinou instrumentos de cordas e foi tanto violinista quanto violoncelista - algo bastante comum nos quatro conservatórios napolitanos daquele tempo. Apenas sua *Sonate a due viole*, uma coleção manuscrita de vinte e oito duetos de violoncelo escrita após 1699 sobreviveu na biblioteca de Montecassino. Provavelmente o mais importante dos primeiros violoncelistas napolitanos foi Francesco Paolo Supriano (às vezes erroneamente escrito Scipriani, 1678-1753) que foi ensinado no Conservatório *della Pietà dei Turchini* e escreveu um pequeno tutorial para o seu instrumento, o *Principij da imparare à Suonare il Violoncello e con 12 Toccate à solo*, mais ou menos em torno de 1720. As quatro páginas de instrução explicam principalmente alguns princípios básicos de notação musical e oferecem uma série de escalas, intervalos e acordes quebrados a serem praticados. Mais interessante são as doze *Toccate* para violoncelo solo; mais ainda é outro manuscrito da Biblioteca do Conservatório Napolitano que fornece as mesmas doze *Toccate*, mas escritas em três pautas: a primeira pauta tem a música original; a terceira tem um baixo simples e o acompanhamento; a do meio tem uma versão ornamentada altamente elaborada das partes individuais, utilizando rápidas diminuições, cordas duplas, arpejos, escalas, grandes saltos e uma extensão que vai regularmente de C a d”.

Naturalmente, ninguém sabe se Supriano escreveu ele mesmo essas linhas posteriormente, mas a questão que surge é se ele usou ou não a posição do capotasto. Em um violoncelo padrão seria certamente inevitável e isso poderia possivelmente indicar um uso da técnica um par de décadas antes de Corrette prescrevê-la. No entanto, as composições funcionam muito melhor em um violoncelo de cinco cordas afinado em C-G-d-a-d'. Curiosamente, embora não saibamos se os violoncelistas napolitanos realmente tenham usado instrumentos de cinco cordas, a maioria do repertório napolitano compartilha as mesmas características. Esse repertório inclui as duas sonatas do aluno de Supriano, Francesco Alborea (1691-1739, apelidado de “o Francischiello” ou “Francisquinho”) preservadas em Praga; os concertos para violoncelo solo, dois violinos e *continuo* de Nicola Fiorenza (?-1764); os cinco concertos e a Sinfonia concertante para violoncelo e cordas de Leonardo Leo (1694-1744); e o concerto de Nicola Antonio Porpora (1686-1768). Em um violoncelo padrão, todas essas composições requerem técnicas e habilidades avançadas, ainda não utilizadas em outros lugares na Europa, porém se tocadas em um instrumento de cinco cordas elas são de um nível comparável com a literatura da época, o que poderia ser um argumento persuasivo para se tocar esse repertório em tal instrumento.

Em parte devido às frequentes mudanças de governo de Nápoles, muitos músicos tiveram que deixar a cidade e emigrar para Turim, Viena, Paris e, especialmente, Londres. Alborea, que era conhecido por causa do gambista francês Martin Berteau (1708-1771) por mudar da gamba baixo para o violoncelo, primeiro foi para Roma e mais tarde trabalhou em Viena. Giovanni Bononcini (1670-1747) de Modena supostamente difundiu a popularidade do instrumento em toda a Europa. Em Viena, ele também foi acompanhado por um tempo por seu irmão mais novo Antonio Maria Bononcini (1677-1726) e, em Londres (através de óperas de Handel), ele foi acompanhado por alguns napolitanos que certamente ajudaram ele a popularizar o instrumento: Pasqualino De

Marzis, Salvatore Lanzetti (c.1710- 1780, ativo também em Turim e em Paris) e Francesco Guerini, todos tendo publicado sonatas de violoncelo, mas Lanzetti em particular atingiu um nível sem precedentes de virtuosidade. É improvável que Lanzetti tenha tocado essas sonatas segurando o violoncelo em seu colo, como ele faz na imagem satírica que o representa com Domenico Scarlatti, Tartini, Sammartini, Locatelli e o castrato Caffarelli (o gato!). Ele pode ter segurado o violoncelo dessa maneira apenas enquanto tocava as linhas de baixo.

Figura 7: Anônimo: *Concert Italien* (c.1740), gravura



Fonte: <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7902571/original/Bild.jpg>

Outros italianos, cujas origens muitas vezes não sabemos, como Andrea Caporale, o judeu sefardita Giacobbe Basevi (chamado “il Cervetto”, 1680-1783), e o violoncelista de Forlì, na Romanha, Giovanni Battista Cirri (1724-1808) desenvolveram suas carreiras em Londres também. Novamente, sua publicação de sonatas para violoncelo enfatiza fortemente os registros superiores do instrumento e, embora as fontes iconográficas mostrem principalmente instrumentos de quatro

cordas, existem também indicações de instrumentos de cinco cordas e violoncelos menores afinados uma quinta acima, especialmente para uso em sonatas publicadas para violino ou para violoncelo, este último sendo tocando exatamente uma oitava abaixo do violino. Um instrumento de cinco cordas também seria uma opção na realização das sonatas do violoncelista nascido em Milão Giorgio Antoniotto (c.1692-1776), que publicou um conjunto de cinco sonatas de violoncelo e mais sete em Amsterdã (Opus I, 1736) para serem tocadas no violoncelo ou no violino, antes de se estabelecer em Londres. O que não parece haver na Inglaterra é o violinista baixo segurando o instrumento “da spalla”, uma posição que mesmo no norte da Itália foi provavelmente reservada para partes graves menos exigentes.

Outro imigrante italiano em Londres foi o violinista Francesco Geminiani (1687-1762), que em 1746 publicou um conjunto de seis excelentes sonatas para violoncelo frequentemente tocadas hoje. Nascido em Lucca, Geminiani desenvolveu suas obras com Alessandro Scarlatti e Arcangelo Corelli em Roma depois de ter passado algum tempo em Nápoles. Por 1714, esteve em Londres, onde teve uma carreira brilhante mais como um virtuose do violino do que como compositor. Ele passou a maior parte de sua vida em Londres, exceto por alguns anos em Dublin e algumas residências por curto tempo em Paris e na Holanda, onde as Sonatas Opus 5 foram publicadas simultaneamente em sua versão original para violoncelo e baixo contínuo e em uma transcrição para violino e baixo. Nessa época, o padrão de violoncelo “Corrette” já tinha chegado na Inglaterra e nos Países Baixos, de modo que os violoncelistas mais jovens começaram a adotar geralmente o violoncelo de quatro cordas que nós conhecemos hoje.

Em suas viagens, por vezes complexas, muitos violoncelistas de várias regiões da Itália ou de terras de língua alemã acabaram se apresentando em Amsterdã ou estabelecendo-se lá. Entre aqueles que publi-

caram lá já mencionei Geminiani e Guerini, mas um que se mudou para Amsterdã foi Jean Sebalst Triemer, de Weimar. Havia alguns compositores holandeses nativos, não necessariamente violoncelistas, exceto o compositor e violoncelista amador Jacob Klein [de Jonge] (1688-1748), que publicou quatro coleções com várias composições para o violoncelo: O Opus 1 (1717) é articulado em três livros, o último dos quais requer a afinação D-A-e-b, um tom acima da afinação padrão do violoncelo; no Opus 2, há um conjunto de duetos para dois violoncelos (1719) e a última sonata é escrita para violoncelos em scordatura (C-G-d-g), como na Quinta Suíte de Bach; o terceiro Opus está perdido e o Opus 4 (1746) é de maior virtuosidade, contendo um grande trabalho de mão esquerda. O violinista e compositor holandês Willem De Fesch (1687-1761), nascido em Alkmaar em uma família que se originou em Liège, foi ativo em Amsterdã e na Antuérpia, antes de se mudar para Londres por volta de 1733, publicando um primeiro conjunto de seis sonatas para violoncelo em 1725 (Opus 4, livro 2). Uma vez em Londres, ele continuou a publicar mais sonatas para o violoncelo: seis no Opus 8 (Londres, 1733); seis em outro Opus 1 (Paris, 1745); e mais seis novamente no Opus 13 (Londres, c.1757). Todas são possíveis de se executar perfeitamente em instrumentos de quatro ou cinco cordas. Um último músico holandês, o organista e violinista Pieter Hellendaal (1721-1799), foi ativo em Utrecht e Amsterdã antes de ir para Pádua para estudar com Tartini. Após seu retorno, ele muitas vezes ficou em Leiden, mas decidiu se mudar para Londres por conta de sua carreira; ele eventualmente estabeleceu-se em Cambridge, onde publicou um conjunto de oito peças para violoncelo e baixo contínuo como seu Opus 5, em 1780.

THÜRINGEN E LEIPZIG: JOHANN SEBASTIAN BACH

Leipzig não era nem um centro importante de fabricação de violinos, nem um local como Wiesentheid onde havia uma pessoa com interesse particular pelo violoncelo. Entre 1723 e 1750, no entanto, o

Kantor da igreja de São Tomás e *Director Musices* da cidade foi Johann Sebastian Bach (1685-1750), que, além de ter usado vários tipos de violoncelo em suas cantatas, deixou-nos um dos maiores monumentos da literatura do violoncelo, as seis Suites para violoncelo solo. Embora todo violoncelista hoje tenha tocado pelo menos algumas destas suites, violoncelistas barrocos modernos tendem a usar um violoncelo normal para as primeiras cinco suítes e um instrumento ligeiramente menor de cinco cordas, tradicionalmente chamado *violoncello piccolo*, para a sexta. Contudo, nos quatro manuscritos existentes do século XVIII, nenhuma menção é feita ao tal violoncelo piccolo na Sexta Suite; tudo o que temos é a menção às *cinq cordes*, sem especificações adicionais. Por que então nós chamamos um violoncelo de cinco cordas de violoncelo piccolo? Etimologicamente, faria sentido afirmar que o violoncelo piccolo fosse de fato um violino baixo ainda menor do que o violino baixo pequeno que é denotado pelo termo violoncelo. Além disso, embora na terminologia moderna que geralmente temos usado o termo violoncelo piccolo indique um violoncelo ligeiramente menor com cinco cordas, na verdade encontramos o termo “*violoncello piccolo*”, na música de Bach, apenas e exclusivamente no período entre outubro de 1724 e maio 1725, isto durante seu segundo ciclo anual da cantatas, e nunca antes¹³. Mais tarde, nós encontramos o termo em um catálogo de 1762, por J. G. I. Breitkopf, em que 41 composições para “*violoncello piccolo, ô violoncello da braccia*” são listadas com essa descrição. A terceira fonte é um concerto em Dó Maior para violoncelo piccolo, de Giovanni Battista Sammartini, e a última fonte é um inventário de instrumentos musicais de Cöthen, de 1773, em que são listados “(20) *Ein Violon Cello Piculo mit 5 Seiten von J. C. Hoffmann 1731*” e “(21) *Ein Violon Cello Pic. Mit 4 Seiten von J. H. Ruppert. 1724*”¹⁴. Por conseguinte, os Violoncelli Piccoli

¹³ Cf. SMITH, 1998.

¹⁴ Um violoncelo piccolo com 5 cordas de J. C. Hoffmann e um violoncelo piccolo com 4 cordas de J. H. Ruppert. Cf. BUNGE, 1905, p. 38.

parecem ter existido em versões de quatro e cinco cordas; além disso, Breitkopf considera os termos “*violoncello piccolo*” e “*violoncello da braccia*” equivalentes. Isso significa que o violoncelo piccolo era tocado *da braccia* (ou *da spalla*)? Possivelmente. Por outro lado, se o violoncelo piccolo pode ser estabelecido, com certeza, como um instrumento de tamanho maior que a viola, como Ulrich Drüner e Mark Smith alegaram (DRÜNER, 1987 e SMITH, 1998). Essa é uma possibilidade fascinante também, que não pode ser nem desconsiderada e nem confirmada.

Na música de Bach, geralmente encontramos apenas dois termos para os violinos baixo pequenos: esses termos são *violoncello* e *violoncello piccolo*. As palavras “*discordable*” (usada no manuscrito de Anna Magdalena Bach da Quinta Suíte de Violoncelo, BWV 1011) e “*à cinq cordes*” para a Sexta Suite (BWV 1012, no mesmo manuscrito) referem-se à afinação e ao número de cordas, respectivamente, não a questões organológicas. O termo *viola pomposa*, usado para indicar o instrumento que Bach supostamente teria inventado e para o qual teria escrito sua Sexta Suíte, não aparece antes de 1766¹⁵: como ele aparece pela primeira vez dezesseis anos após a morte de Bach, eu não creio que qualquer consideração mais aprofundada sobre que autores dos séculos XIX e XX seja relevante para esta discussão¹⁶. Apenas os dois duetos de Georg Philipp Telemann (de *Der Getreue Music-Meister*, 1728-9) para *viola pomposa* o *violino* (e peças posteriores de Lidarti, Janitsch e Graun) são uma referência inicial ao instrumento, mas eles poderiam se referir a um *Quinton*¹⁷. Outro termo, “*viola de basso*”, aparece na página título da chamada “Fonte B” das Suites. A Fonte B (datada por volta de 1726) é provavelmente a primeira cópia do autógrafo perdido de Bach por

¹⁵ Seções sobre o *Violoncello* (pp. 556-583), *violoncello piccolo* (pp. 584-601), e *Violone* (pp. 602-627): p. 585. Cf. PRINZ, 2005

¹⁶ Cf. DRÜNER, 2007 e BADIAROV, 2007 para um relato detalhado sobre a viola pomposa.

¹⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 93-95, and BADIAROV, *ibid.*, p. 125 e nota de rodapé 10.

seu aluno e principal copista Johann Peter Kellner. A cópia mais usada foi feita pela esposa de Bach, Anna Magdalena, e pode ser datada entre 1727 e 1731. Em contraste, várias cantatas de Bach, incluindo BWV 6, 41, 49, 68, 85, 115, 175, 180 e 183, pedem explicitamente um violoncelo piccolo e usam uma tessitura maior no instrumento, quase comparável à gama de notas da Sexta Suíte “à cinq cordes”. Apenas as cantatas BWV 6, 49, 85, 180 e 183 poderiam ser tocadas em um instrumento de quatro cordas afinado uma quinta acima (G-d-a-e’), enquanto outras como BWV 41, 68, 115, 175 e 199 funcionam melhor em um instrumento de cinco cordas (C-G-d-a-e’).

No entanto, há outras cantatas, como a *Mühlhausen Ratwechsellkantate* BWV 71 (1708), que tem uma parte exigente de *violoncello obbligato* (com extensão G-e”) escrita em clave de Dó na terceira linha e em clave de Sol (e também clave de Dó na quarta linha e clave de fá na partitura), e a Cantata BWV 163, que pede duas partes de *violoncello obbligato*. Em algumas dessas cantatas (por exemplo, BWV 6, 41, 49), a parte do *violoncello piccolo* aparece na parte do primeiro violinista e é notada principalmente em clave de sol. Em outras, a parte é escrita em clave de alto (BWV 6, 115, 180) ou em clave de tenor (BWV 68, 175, 183), na maioria dos casos incluindo passagens mais ou menos extensas em clave de fá. Aliás, em seus dois primeiros manuscritos, a Sexta Suíte para Violoncelo é também notada com uma combinação de claves de alto e baixo, como nas Cantatas BWV 115 e 180. As questões-chave aqui são duas: em primeiro lugar, há uma relevante diferença organológica entre os instrumentos utilizados por Bach para a execução destas composições? E em segundo, o que é precisamente o violoncelo de Bach, e como o modificador “piccolo” se relaciona com ele? Embora eu não tenha respostas definitivas para essas perguntas, eu vou tentar sugerir como poderíamos pelo menos reduzir as possibilidades em alguns pontos de destaque. Neste ponto, tornou-se suficientemente claro que em todos os lugares da Europa, no início do século XVIII, havia vários tamanhos

de instrumentos de baixo e que, exceto os que são tocados no ombro, geralmente seguravam-se o arco com a pegada inferior, o que também era verdade para a Alemanha central (Turíngia e Saxônia).

Dado que fontes documentais do ambiente direto de Bach (como Walther e Mattheson, citado anteriormente) mencionam enfaticamente a existência da viola ou violoncello da spalla como um dos muitos tipos de violinos baixo pequenos (também chamado violoncelo ou bassa viola), deve ser reconhecido que, naqueles áreas, o violoncelo também foi tocado no ombro. Uma vez que não há provas suficientes para provar que o violoncelo e a viola ou violoncelo da spalla foram sempre um e o mesmo instrumento, acho absurdo afirmar o violoncelo, como uma categoria organológica no tempo de Bach, era ou o violoncelo vertical como nós tocamos hoje mas com a pegada inferior, ou a viola/violoncello da spalla, que tem uma maneira particular de se tocar o violoncelo, isto é, no ombro. Com base em informações muitas vezes conflitantes, ou melhor, multifacetadas e na iconografia que temos, esta questão não pode ser inteiramente resolvida, de modo que eu continuo a supor que ambas eram possibilidades viáveis. Mesmo na Áustria, a situação era provavelmente semelhante à da Turíngia e Saxônia: basta lembrar os comentários de Leopold Mozart citados anteriormente.

Consequentemente, eu sou um pouco cético quanto aos estudiosos que tentam construir argumentos sobre instrumentos específicos de acordo com o tamanho, comprimento da corda vibratória, etc, quando na verdade os instrumentos sobreviventes exibem um leque de vários tamanhos, tipos e modelos, que variam em comprimento de cerca de 72cm a 125cm, por vezes sendo arbitrariamente nomeados, por conhecedores ou não, de *viola tenor*, *viola pomposa*, *viola di fagotto*, *violoncello piccolo*, *violoncello*, *violone*, e assim por diante. Eu ainda não encontrei ninguém que pudesse me dizer em que ponto um *violoncello piccolo* deixa de ser piccolo e se torna um violoncelo. Nossa obsessão

moderna em encontrar a correlação perfeita entre um termo e o conceito que o representa é muito irrelevante para o período em questão, porque a nossa perspectiva é demasiadamente global para um período que se preocupa apenas com o local, ou, na melhor das hipóteses, com questões regionais. Um violoncelo em Leipzig pode ser exatamente a mesma coisa que uma viola da spalla em outro lugar, enquanto um violoncelo em Hamburgo pode ser um instrumento diferente do violoncelo em Cöthen. O fato é que nós não sabemos e nem podemos saber, e temos dificuldade em lidar com essa incerteza.

Devemos também estar prontos a aceitar que, uma vez que algumas partes de violoncelo piccolo são notadas em clave de sol em algumas cantatas e aparecem na parte do primeiro violinista, elas poderiam possivelmente ser pensadas para um violoncelo menor tocado *da spalla*, mas eu não posso provar que o comprimento total desse instrumento seria de 70cm ou 95cm, ou em qualquer medida entre essas. Provavelmente dependia de qual instrumento o músico tinha e era capaz de tocar. Além disso, se assumirmos que o violoncelo piccolo tocado no ombro foi de fato um instrumento do tipo de Johann Christian Hoffmann, construído em Leipzig no anos de 1730 - dois foram alegadamente preservados, um em Leipzig de 1732 e um em Bruxelas de 1741, embora o estudioso de instrumentos de cordas Karel Moens argumente que eles sejam falsificações do século XIX - então ficamos com outro problema imenso, o da relação entre o comprimento da corda e sua afinação. Para uma corda normal de tripa revestida, o comprimento exigido para estes instrumentos de Hoffmann não é capaz de soar de forma satisfatória quando afinada tão grave quanto o C. Tentativas recentes foram feitas para tornar o instrumento funcional, de qualquer maneira, mas apenas a solução de um revestimento duplo da tripa da corda Dó foi viável. Infelizmente, não temos nenhuma evidência de tal revestimento duplo de cordas de tripa antes da década de 1760, tornando essa proposta inteiramente anacrônica para a música de Bach. Este instrumento é ape-

nas um pouco maior do que uma viola e, embora tenha laterais muito maiores do que a viola, o som que produz é, pelo menos para o meu ouvido, não muito convincente. Por outro lado, o instrumento é longo o suficiente para ser afinado uma quinta acima do padrão do violoncelo e uma oitava abaixo do violino; para algumas cantatas é aceitável essa possibilidade, embora não para a Sexta Suite de Violoncelo.

Devemos então assumir que o *violoncello piccolo*, uma versão (possivelmente?) menor do violoncelo, foi o instrumento que Bach tinha em mente para a Sexta Suite? Ou devemos supor que, como muitos autores se referem a violinos baixo (grandes e pequenos) como possivelmente tendo quatro ou cinco ou até seis cordas, Bach só queria enfatizar que esta peça era realmente destinada a um instrumento de cinco cordas, e as outras cinco suites poderiam ser tocadas em qualquer outro tipo? É possível. Uma hipótese possível para todas as seis suites é que talvez possamos interpretar a coleção de suítes de violoncelo como seis peças que ele pretendia compor para os vários tipos de instrumentos que pertenciam ao grupo dos violinos baixo pequenos que ele tinha em sua proximidade imediata. Isso é algo que Bach, em sua necessidade de perfeição e integralidade, muitas vezes fez em algumas de suas outras coleções, como *Das Wohltemperirte Clavir*, o *Orgel-Büchlein*, e os vários ciclos anuais de cantatas sagradas. A Suite 5 seria então uma boa candidata para o instrumento maior do grupo (e definitivamente com quatro cordas); As Suites 1 e 2 para um tipo ligeiramente menor; números 3 e 4 para um instrumento ainda menor, dadas algumas grandes extensões de mão esquerda (e nosso conhecimento incompleto sobre o uso da posição de capotasto na Alemanha na década de 1720); e a Suite 6 para o menor de todos, mas certamente com cinco cordas. É claro que o problema das cordas continua a ser um dilema. Se o instrumento for demasiado pequeno, o Dó grave não soará bem, mas se for demasiado grande, a corda aguda irá quebrar. Essa é a razão pela qual, em um violoncelo de cinco cordas padrão ou ligeiramente menor, a afinação

ideal é geralmente C-G-d-a-d' - embora também seja possível imaginar outras afinações, desde que permaneçam dentro destes limites, e o fato de que Bach nota a afinação na sexta suite deve ser em função de algum tipo de anomalia. Os violoncelistas precisam, portanto, encontrar um instrumento de um tamanho muito específico para que a corda Dó soe em toda a sua plenitude e a corda em Mi não se quebre constantemente. Isso implica em um instrumento com comprimento de corda não superior a 60cm (em oposição aos 68-69cm do violoncelo padrão).

Concluindo, acredito que tentar encontrar um único instrumento ideal para tocar todas as peças de violoncelo e violoncelo piccolo de Bach é uma busca fútil. Devemos ter em mente que, no contexto direto de Bach, os violinos baixo pequenos poderiam ter quatro ou cinco cordas; que poderiam ser afinados em quintas ou em uma combinação de quintas e uma quarta; e que os instrumentistas profissionais de gamba baixo ou violinistas baixo provavelmente tocavam esses vários tipos de violoncelo verticalmente, enquanto violinistas e violistas ficavam possivelmente mais confortáveis tocando instrumentos ainda menores (provavelmente não afinados mais baixo do que G-d-a-e') *da spalla*. Antes de irmos para Paris, vale a pena mencionar um último violoncelista de Weimar, Jean Zewalt (ou Sebalt) Triemer (16? - 1762), violoncelista na corte de Weimar quando Bach esteve ativo lá, que estudou com Gregor Christoph Eylenstein (1682-depois de 1732), e que primeiro se mudou para Paris para trabalhar com Boismortier antes de se estabelecer em Amsterdã. Ele publicou um delicioso conjunto de *VI Sonata a Violoncello solo con Basso continuo* como seu Opus 1 c.1738.

PARIS

Para fechar esta turnê europeia do violoncelo no início do século XVIII, devemos retornar a Paris para dar uma olhada na situação em vigor antes do apelo de Corrette, em 1741, pela padronização do ins-

trumento. Vimos como ele descreveu que, mesmo em sua época, ainda havia várias “escolas” de violoncelo sendo praticadas na França. De fato, em 1703, Sébastien de Brossard escreve em seu *Dictionnaire de Musique*, publicado em Paris: “Violoncelo. É precisamente o nosso *Quinte de violon* ou violino baixo pequeno com cinco ou seis cordas” (BROSSARD, 1703, p. 221). De acordo com Brossard, o instrumento não foi, portanto, considerado um baixo, mas sim um instrumento barítono, no início do século, e (também lembrando da descrição de Rousseau) provavelmente era tocado mais frequentemente “da spalla” do que “da gamba”. Os primórdios dos violinos baixo pequenos na França ainda são um pouco vagos.

O *basse de violon* maior havia sido usado durante todo o século XVII, mas o tipo menor provavelmente chegou a Paris através do movimento bastante “subterrâneo” que promoveu a música italiana no final do século XVII, em torno da série dos *concerts spirituels* do Ábade Mathieu, no presbitério da igreja de Saint-André-des-Arts, e mais ainda durante a Regência de Philippe d’Orléans após a morte de Luís XIV (1715-1723). Na orquestra da ópera de Paris, também, o violoncelo italiano menor fez sua entrada mais ou menos ao mesmo tempo que o grande contrabaixo de 16 pés, nos primeiros anos do novo século. Por outro lado, o violoncelo ainda tinha um forte concorrente na viola da gamba baixo, como um instrumento solo e de baixo contínuo, e não foi facilmente aceito no meio musical mais conservador pró-franceses. Em seu famoso panfleto contra as influências italianas na música francesa publicado em Amsterdã, em 1740, “Defesa da viola baixo contra as investidas do violino e as pretensões do violoncelo”, Hubert Le Blanc descreve o violoncelo da seguinte forma:

O violoncelo, que até agora era considerado um idiota miserável, um pobre e odiado demônio, que morria de fome, sem refeições saudáveis e gratuitas, agora se lisonjeia por receber muitas carícias no lugar da viola; ele já imagina uma felicidade que o faz chorar de ternura.” (LE BLANC, 1740, pp.36-37)

Embora Le Blanc reconheça os sucessos do violoncelo sobre a viola, ele desaprova profundamente o instrumento por causa de sua afinação inexata e seu som alto e áspero. Ele conclui seu ensaio de 148 páginas escrevendo que:

Isso foi escrito apenas para reabilitar a viola em seus direitos e não para elogiar aqueles que tocam melhor do que os violoncelistas. Pelo contrário, estes últimos, tendo feito imensos esforços que nos fazem tremer ao ouvi-los improvisar, são muito respeitáveis; temos de admitir isto, mas nunca que o seu instrumento seja amável. (LE BLANC, 1740, pp. 147-148)

A batalha foi praticamente perdida pela viola da gamba naquele momento, pelo menos na França. Os primeiros violoncelistas a aparecer na cena francesa eram principalmente estrangeiros. Um dos primeiros foi o violoncelista toscano de ascendência alemã, Jean-Baptiste Stuck (1680-1755), que apareceu em Paris em 1705. Outro violoncelista estrangeiro, Giovanni Battista Canavasso (Jean-Baptiste Canavass, 1713-1784) de Turim, provavelmente chegou em Paris em 1732, mas os seus dois conjuntos de sonatas para violoncelo só apareceram em 1767 e 1773, respectivamente. Um dos professores de Canavasso, Giovanni Battista Somis (1686-1763), também de Turim e filho do violinista e violoncelista Lorenzo Francesco (1662-1736), estudou com Corelli em Roma e se apresentou várias vezes em Paris na década de 1730, embora nunca tenha vivido na França. No entanto, em 1738, ele publicou doze belas sonatas para violoncelo em Paris, embora possam ter sido originalmente destinadas para performance de seu colega de Turim, o violoncelista Salvatore Lanzetti. Giovanni Bononcini, já com 62 anos, apareceu pela primeira vez em Paris no mesmo ano que Canavasso (1732), antes de ir para Madrid e Lisboa alguns anos mais tarde e, embora tivesse ido lá principalmente para executar algumas de suas composições vocais, ele deve ter deixado uma forte impressão, dados

os comentários de Corrette sobre sua técnica inovadora de violoncelo. Um esquecido, embora importante compositor e instrumentista, é o veneziano Giuseppe Fedeli, conhecido como Sr. Saggione (c.1680-1733), que é creditado por ter introduzido o contrabaixo na Ópera de Paris, juntamente com Michel Pignolet de Montéclair. Mais importante para a história do violoncelo na França é a publicação em Paris (1733) das *Six Sonates a deux Violoncelles, Violes, ou Bassons. Qui peuvent se jouer sur deux Violons en les transposant à la Quinte, seguido de un menueto, una Chiaccona e una Musetta*, de Fedeli. Tecnicamente, esses seis duetos são notavelmente desafiadores, quase do nível das composições de Jean Barrière, com um intervalo de três oitavas (C-c”) e uma grande predileção por acordes quebrados, arpejos, cordas duplas, acordes, e saltos extremamente grandes.

Entre os violoncelistas de origem francesa, Martin Berteau e Jean Barrière (1707-1747) teriam se tornado violoncelistas virtuosos depois de terem ouvido a lenda do violoncelo napolitano Francesco Alborea - Berteau, cujas Sonatas para violoncelo e contínuo de 1748, publicadas em Londres sob o nome de “Signor Martino”, fizeram com que ele fosse confundido com Sammartini¹⁸. Barrière era originário de Bordeaux e provavelmente nunca estudou com Alborea, mas passou algum tempo em Roma entre 1736 e 1739. Entre 1733 e 1739 publicou quatro livros de sonatas para violoncelo que são extremamente exigentes do ponto de vista técnico¹⁹. De fato, suas composições não só exploram consistentemente o registro superior do instrumento, novamente implicando o uso da posição do polegar ou de um instrumento de cinco cordas, mas também apresentam passagens em terças em cordas duplas, acordes arpejados e várias cordas duplas. Estilisticamente, elas são perfeitas representantes dos *Les Goûts Réunis* em sua fusão de

¹⁸ Cf. ADAS, 1989.

¹⁹ Cf. CYR, 2013.

elementos estilísticos franceses e italianos. Nos mesmos anos que Barrière, Jean-Baptiste Masse (c.1700-c.1757), um *Ordinaire de la Chambre du Roi* e violoncelista na *Comédie Française*, publicou cinco livros de sonatas para violoncelo e contínuo ou para dois violoncelos sem baixo cifrado, que possuem um certo interesse.

Um dos poucos músicos a ter enriquecido como compositor foi Joseph-Bodin de Boismortier (1689-1755), nascido em Thionville, e ativo primeiro em Metz, depois em Perpignan, e finalmente em Paris a partir de 1723. Um compositor extremamente prolífico, ele escreveu música em todos os gêneros, com ênfase em peças de música de câmara destinadas a performance principalmente por amadores. Ele publicou 108 coleções de peças instrumentais para várias combinações. Dada sua experiência como um vendedor eficiente, ele concebeu suas inúmeras composições para um ou dois instrumentos de baixo como peças que poderiam ser tocadas no violoncelo, viola da gamba ou fagote. Suas publicações para tal combinação incluem as sonatas Opus 14 (1726), Opus 40 (1732), Opus 50 (1734), e Opus 66 (1737), todas elas pequenas composições que possuem exigências técnicas muito modestas. Junto com o Opus 26 (1729), sua coleção de cinco sonatas e um concerto para um fagote, violoncelo ou viola da gamba e baixo contínuo (o concerto também apresenta duas partes de violino), estas publicações representam algumas das primeiras publicações de música francesa para o violoncelo. Finalmente, não devemos esquecer as composições de um tipo semelhante que o próprio Michel Corrette produziu para violoncelo, fagote ou viola da gamba e contínuo, intituladas *Les Délices de la solitude* (Opus 20, c.1739), e seu único concerto *Le Phénix* para quatro violoncelos, fagotes ou violas da gamba, publicado em c.1734.

Embora seja fácil imaginar que grande parte desta música impressa na França a partir de 1726 poderia ter sido tocada em instrumentos do tipo mais padronizado (incluindo o uso do capotasto quan-

do necessário), nós não podemos excluir inteiramente o uso de basses de violon maiores para algo do repertório para amadores e até mesmo instrumentos de cinco cordas (mais frequentemente afinados em C-G-d-a-d' do que com a corda aguda em e') para algumas das composições de Berteau, Barrière e Masse. No entanto, em seu uso do violoncelo, instrumentistas na França, Inglaterra, Espanha, Áustria, nos Estados Papais (Roma, Ferrara) e nos Ducados de Módena, Parma e Mântua parecem ter preferido instrumentos de quatro cordas. Por outro lado, em Bolonha, parece ter havido um número maior de violoncelistas que tocaram com um número mais variado de cordas e afinações: alguns violoncelistas, como Antonio Maria Bononcini, foram treinados pela primeira vez como violinistas e podem ter tocado o instrumento *da spalla*, questão à qual iremos retornar na última seção deste capítulo.

A iconografia holandesa deste período ainda exhibe tantos violoncelos de cinco cordas na época que seria absurdo afirmar que os violoncelistas nos Países Baixos só usavam instrumentos de quatro cordas. Em termos de pegada do arco, todos pareciam favorecer a pegada inferior. A pegada superior passou a prevalecer naquela época, provavelmente tanto através da influência do violinista/violoncelista bolonhês que tocava na posição *da spalla* e começou a defender uma adesão à pegada de arco típica para *da braccio* mesmo em instrumentos *da gamba*, quanto através da influência das pegadas de arco dos conjuntos oficiais da corte francesa. Essa pegada tornou-se quase que um padrão na segunda metade do século. Foi somente após a publicação de *Methode* de Corrette, em 1741, que a cena do violoncelo parisiense começou a emergir como uma das mais progressistas da Europa, com seu violoncelo de quatro cordas de tamanho médio, tocado com a pegada superior.

Em suma, proponho que o pequeno *violoncino/bassetto/violoncello* do século XVII só começou a dominar como um instrumento tocado verticalmente, gradualmente, durante o primeiro terço do século XVIII,

enquanto seu tamanho também gradualmente aumentou até alcançar as dimensões modernas. Finalmente, faz sentido aceitar que - assim como a variedade de violoncelos - performers, particularmente do século XVIII (quando o repertório evoluiu em termos de demandas técnicas), não eram tão relutantes como somos hoje²⁰ em reafinar seus instrumentos e usar os calibres de cordas mais apropriados a uma forma que otimize não apenas a ressonância, mas especialmente a facilidade com que uma composição em particular pudesse ser tocada.

VIOLINOS BAIXO PEQUENOS ANTES DE 1700

TERMINOLOGIA

Como sabemos, o termo violoncelo não apareceu antes da publicação de Arresti em 1665. No entanto, há muitas evidências iconográficas e documentais de que violinos baixo pequenos têm sido usados desde o primeiro desenvolvimento da família de violinos no início do século XVI.

Bonta menciona termos como *violoncino* e suas variantes, *bassetto*, *viola*, *violetta basso*, *violone piccolo*, etc., que etimologicamente se referem a um tipo menor de instrumentos graves de arco, na verdade principalmente para instrumentos da família da *viola da braccio*, portanto, é claro que instrumentos relativamente pequenos eram capazes de tocar no registro grave. Se o uso de cordas de tripa revestidas foi um fator decisivo para chamar esses baixos menores mais consistentemente de

²⁰ Não devemos esquecer que todas as afinações que diferem da afinação “normal” C-G-d-a são chamadas de *scordatura* ou *discordato*, literalmente significando “desafinado”, uma descrição que começou a ser usada no final do século, logo que uma afinação padrão foi percebida como tal. Veja SEGERMAN, 1995. Embora a afinação em C-G-d-g certamente não fosse incomum no século XVII, Luigi Taglietti (na Brescia), em *Suonate da camera À Tre due Violini, e Violoncello, con alcune aggiunte à Violoncello solo...*, Opus I (Bologna: Silvani, 1697), acrescenta “Discordatura” sobre as quatro notas da afinação (C-G-d-g), que ele emprega em um solo no *Capriccio à Violoncello*, embora isso seja apenas por comparação com todos os outros *Capricci* que estão na afinação do C-G-d-a.

violoncelli, como Bonta afirma, eu creio que isso não seja inteiramente pertinente, embora não haja dúvida que seu uso cada vez mais generalizado entre 1670 e 1730 para as cordas mais graves contribuiu para a eventual padronização do violino baixo pequeno sobre seu primo maior. Mesmo que muitas vezes seja bastante claro a partir da tessitura da linha musical se um instrumento baixo pequeno ou grande é o mais apropriado, nem sempre é útil separar os dois, uma vez que não há razão para excluir um ou outro instrumento de um determinado tipo de repertório ou gênero musical. Deveríamos também considerar o fato de que, por exemplo, na Itália, a afinação C-G-d-a parece ter sido utilizada em ambos os tipos, ao passo que afinações mais graves tendem a aplicar-se apenas aos instrumentos maiores e as afinações mais agudas a tipos menores. Na Inglaterra, por outro lado, instrumentos menores eram mais frequentemente afinados em Bb,-F-c-g²¹, enquanto na França essa afinação mais baixa era a única usada no *basse de violon* maior, como Marin Mersenne menciona em sua *Harmonie universelle*²². Assim, embora o termo “*violoncello*” só tenha aparecido na segunda metade do século XVII, nesta seção considerarei os dois primeiros séculos da história dos violinos baixo como uma grande categoria. Uma das principais razões para esta abordagem é que há um continuum no uso de vários tamanhos de instrumentos, que começou a diminuir apenas no início do século XVIII. Além disso, o fato de que algumas peças específicas aparecem em Bolonha e Modena no último quarto do século XVII não justifica suficientemente que seja discutido como uma categoria separada isolada do contexto de que vieram.

²¹ Em seu artigo “The Cello in Britain: A Technical and Social History,” *Galpin Society Journal* 56, 200, pp.: 77-115, Brenda Neece conclui na p. 89 que “*Violino baixo* indicava o lugar do violoncelo na família do violino; o violoncelo sinalizou a chegada de violoncelistas italianos que trouxeram os instrumentos e a terminologia, e *viola baixo* demonstrava as semelhanças do violoncelo (e não o parentesco) com a viola da gamba e geralmente se referia à violoncelos de igreja”.

²² Cf. MERSENNE, 1636 (IV), pp. 184-85.

TRATADOS

Não há espaço aqui para discutir todos os tratados que nos fornecem algumas informações básicas sobre as afinações dos membros das famílias violino e da viola da gamba, como os de Martin Agricola (*Musica Instrumentalis Deudsch*, 1529 e revisado em 1545), Giovanni Lanfranco (*Scintille di musica*, Brescia 1533), Silvestro Ganassi (*Regola rubertina & Lettione seconda*, Veneza 1542/3) e muitos outros. No entanto, alguns que oferecem informações importantes que precisamos levar em conta incluem os tratados *Prattica di musica* de Lodovico Zacconi (Veneza, 1592; IV, 218); *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bolonha, 1609, 5-5) e *L'organo suonarino*, Op. 25 (Veneza, 1611) de Adriano Banchieri; *Syntagma Musicum* e *Tomus Secundus De Organographia* (Wolfenbüttel, 1619, 25-26, 8 & *Sciagraphia* XXI) de Michael Praetorius²³. Todos esses três últimos autores mencionam os instrumentos graves da família da viola da braccio afinados em quintas, seja F-C-g-d' ou G-d-a-e'; isso não cobre o que os modernos chamam de registro de graves, que assumimos ser equivalente ao registro de 8 pés do órgão, começando no Dó grave da clave de fá. Por outro lado, é igualmente útil compreender o que se entende especificamente por *basso*, em vez de registro de *contrabbasso* no período considerado. No Renascimento, qualquer altura abaixo do *Gamma-ut* (o Sol grave na clave de fá) era referido como “*in contrabbasso*”, mas este qualificador também se aplica a todo o registro abaixo do *Gamma-ut* (ou Fá do registro de 6 pés) e aplica-se a qualquer corda ou instrumento capaz de atingir apenas Mi abaixo dele. Nesse sentido a *Prima Violetta, Basso*, de Banchieri (afinada em G-d-a-e') é um verdadeiro instrumento baixo (Figura 8).

²³ Cf. VANSCHEEUWIJCK, Marc. The Baroque Cello and Its Performance. Performance Practice Review 9, no. 1 (1996): 78-96; e meu capítulo “Violoncello and Violone,” in: A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music, ed. Stewart Carter, revised and expanded by Jeffery Kite-Powell (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2012): 231-247.

Figura 8: Modelos de afinação em L'organo suonarino

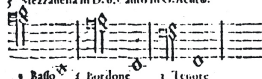
REGOLA PER ACCORDARE STRUMENTI DA CORDE BUDELLATE

Insieme con l'Organo over'Arpicordo.

Concerto di viole da Gamba.

PRIMA VIOLA, BASSO

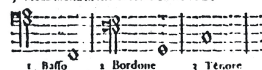
1. Basso in G. Graufissimo. 3. Bordone in C.
3. Tenore in F. Grauc. 4. Mezzasola in A
5. Mezzanella in D. 6. Canto in G. Acuto.



- 4 Mezzana 1 Mezzanella 6 Canto

Seconda (♫) 3. *Viole, Tenor & Alto.*

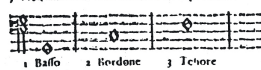
1. Basso in D. Graufissimo 2. Bordonc in G. Graue.
3. Tenore in C. 4. Mezzana in E.
5. Mezzanella in A. Acuto. 6. Canto in D.



- a Mezzana 1 Mezzanella & 6. Cantò

Quarta Viola Soprano.

3. Tenote in F. Corilla. 4. Mezzana in A. Acuto.
5. Mezzanella in D. 6. Canto in G. Sopr'acuto.



- 4 Mezzana 5 Mezzanella 6 Cantor

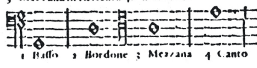
A V J S O

Quella corda G Grauiſſimo detta di ſopra, non eſſendo ſopra la Tallatura Organicali deue intenderſe vn'Ottava ſotto il G. Graue, ch'ſarà quattro caſſi ſotto il C. e ſi ſimo della Tallatura, & ſimilmente menſi ſi il Reſol ſa, nel Chitrarrone.

Concerto di Violette da Brazzo.

PRIMA VIOLETTA, E ASSO

1. Basso in G. Grave 2. Tenore in D.
3. Mezzana in A. Acuto 4. Alto in E.



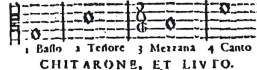
Seconda ed. 1. Violette, Tenor, & Alto.

1. Basso in D. Grave. 2. Tenore in G. Acuto.
3. Mezzana in D. 4. Cantò in A. Sopr'acuto.



VIOLINO IN CONCERTO ET SOLO.

1. Basso in G. Acuto 2. Tenore in D.
3. Mezzana in A. Sopr'acuto. 4. Canto in E. Acutissimo



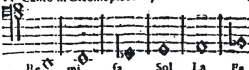
Boris G. Gurevich, a M.I.R.

1. Fc in G. *Gravissimo* 2. Mi, in A.
3. Fa in b. *molle*. 4. Sol in C.
5. La in D. 6. Fa in b. *E. molle*.

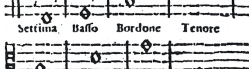
Qui entra il Liuto con settima.

- 7 Settimana in F. Graue. Qui entra il Luto da sei corde.

- | | | |
|----|------------------------|---|
| 8 | Basso in G. Graue | 2 |
| 9 | Bordone in C. Graue | 3 |
| 10 | Tenore in E. Acuto | 4 |
| 11 | Mezzana in A. Acuto | 5 |
| 12 | Mezzanella in D. Acuto | 6 |
| 13 | Cadro in G. come piace | 7 |



-



- Mezzana, Mezzanella, Canto ouero Ottava sotto
Organo Suonarino G 2

Fonte: Banchieri, 1611), p. 43

Além de uma afinação em F-C-g-d', Praetorius também menciona outra afinação em C-G-d-a para o *Baß Viol de Braccio*. Finalmente, saltando para o último quarto do século, Bartolomeo Bismantova for-

nece uma *Regola p[er] suonare il viworoloncello da spalla* em seu *Compendio Musicale* (Ms. Ferrara, 1677 & 1694) em que escreve:

O violoncelo da spalla moderno é afinado em quintas, exceto que a corda mais baixa, em vez de ser afinada como Dó, deve ser afinada como Ré, e isso é feito para a facilidade do instrumentista, mas também pode ser afinada como Dó. (BISMANTOVA, 1677-1694, p. 119)

Bismantova fornece ainda um gráfico de dedilhados inteiramente diatônico para as cordas D-G-d-a utilizando 0-1-2 na corda Ré, 0-1-2-3 nas cordas Sol e Ré e 0-1-2-3-4 na corda Lá (para as notas a-b-c'-d'-e'), o que só é possível em um instrumento relativamente pequeno, tocado *da spalla*. Finalmente, ele acrescenta “Os dedilhados e a arcada são os mesmos daqueles do violino” (BISMANTOVA, 1677-1694, p. 120), na verdade, implicando uma pegada superior do arco.

REPERTÓRIO E ICONOGRAFIA

Embora fontes iconográficas na maioria das regiões europeias nos mostrem muitos exemplos de instrumentos do tipo pequeno com quatro e cinco cordas, apenas um número limitado de composições disponíveis para nós demandam inequivocamente um violino baixo pequeno²⁴. A primeira delas são as *Sonate* de Giovanni Battista Fontana publicada postumamente em Veneza, em 1641, a nona delas exigindo um *Fagotto ò chitarone ò violonzono con violino ò cornetto*. A extensão é limitada em F-c',

²⁴ Há dezenas de fontes iconográficas que mostram violinos baixo do tipo -pequeno. Eu sugiro explorar o rico website de Joëlle Morton <http://www.greatbassviol.com/iconography.html>. Especificamente: <http://www.greatbassviol.com/iconography/hont1.jpg>; <http://www.greatbassviol.com/iconography/maes.jpg>; <http://www.greatbassviol.com/iconography/troost2.jpg> e http://pmg3alain.free.fr/Resources/28cello_bacanale_corn%2374BF1.jpg.

que poderia funcionar em um instrumento pequeno afinado em F-c-g-d', embora todas as outras peças que exigem um *Fagotto* - como as *Canzoni, fantasie e correnti* de Bartolomeo de Selma y Salaverde, (Veneza, 1638), tenham uma extensão muito maior. Outras coleções que exigem um *violoncino* incluem *Musiche Sacre* de Francesco Cavalli (Veneza, 1656), notada em claves de tenor e baixo com uma extensão do D-f'; *Messa e Salmi* de Domenico Freschi (Op. 1, Veneza, 1660; extensão E-d'); *Salmi di compieta* 8 de Simpliciano Olivo (Op. 2, Bolonha, 1674; extensão D-d'); *Sonata a 3* de Gasparo Gaspardini (Op. 1, Bolonha, 168; extensão D-e'); e *Laetatus sum a 2* do compositor ferrarense Giovanni Battista Bassani (sem data, extensão D-d'). Por outro lado, particularmente em torno de Modena, Ferrara e Bolonha (a região agora conhecida como Emilia), encontramos frequentemente os termos *violetta*, *bassetto* e *bassetto viola* na última parte do século XVII, por exemplo, em coleções de Sebastiano Cherici Op. 1, 2, 3 e 4 (1672, 1698, 1686; extensões D - d' ou D - e'). Os *Salmi a 5 voci* de Agostino Della Ciaia (Bolonha, 1700; extensão C-g') justapõem a *violetta* ao *violoncello*, como faz Antonio Caldara em sua não publicada *Messa a 4* composta em Veneza (I-Bc). Encontramos também estes termos em várias coleções impressas por Giuseppe Colombi (ativo em Modena), Giovanni Paolo Colonna (ativo em Bolonha), Stefano Filippini (Rimini), Andrea Grossi (Mântua), Isabella Leonarda (Novara), Giovanni Battista Mazzaferrata (Ferrara e Faenza), etc. Com base na frequente ocorrência de violinos baixo tocados verticalmente ou horizontalmente em Emilia e no Veneto, podemos supor que este tipo de repertório que exige instrumentos baixo pequenos poderia ser tocado em um violoncelo pequeno de quatro ou cinco cordas (um instrumento que erroneamente tendemos a chamar violoncelo piccolo) seja nas posições *da spalla* ou *da gamba*. Estes termos parecem ser completamente intercambiáveis com violoncelo, que encontramos em muitas coleções impressas desde o Opus 1 e Arresti (Bolonha, 1665),

embora principalmente na região do Vale do Pó, no norte da Itália²⁵. Em muitos dos casos já mencionados, violoncelo pode ser qualquer violino baixo pequeno tocado da gamba (com pegada inferior do arco) ou em alguns casos até mesmo da spalla, com afinações incluindo C-G-d-a, C-G-d-g, D-G-d-a, F-c-g-d', G-d-a-e', G-d-a-d' ou com cinco cordas, afinado em C-G-d-a-d', C-G-d-g-d', D-G-d-a-d', D-G-d-g-d' e outras de acordo com o que a música demandasse.

BOLONHA E MODENA

A narrativa agora padrão que trata do início da história do violoncelo estabeleceu que Bolonha e Modena são o berço de seu desenvolvimento. Na verdade, desde que o termo apareceu pela primeira vez na impressão de Arresti, organista em Bolonha, parece plausível dizer que ele teve origem lá. No entanto, isso só pode ser afirmado com uma ressalva substancial: o que se quer dizer é o fato de que lá encontramos as primeiras composições escritas *explicitamente* para violoncelo solo, dois violoncelos, ou violoncelo e baixo contínuo. O termo usado nesses casos é “*violoncello*”. De certa forma, isso também significa que em nossas histórias do violoncelo estamos realmente recriando a história de um termo mais do que a história de um instrumento e seu repertório.

²⁵ Compositores como Pirro Capacelli Albergati, Giovanni Battista, Pietro Degli Antonii, Attilio Ottavio Ariosti, F. C. Belisi, Bartolomeo Bernardi, Giovanni Bononcini, Giovanni Battista Borri, Giovanni Paolo Colonna, Bartolomeo, Lodovico Filippo and Pietro Paolo Laurenti, Ferdinando Antonio Lazzari, Giacomo Antonio Perti, Domenico Gabrielli, Giuseppe Maria Jacchini, Giuseppe Torelli (todos ativos em Bolonha); Giovanni Maria Bononcini e Tommaso Antonio Vitali em Modena, Evaristo Felice (Modena, Munique e Bruxelas) e Joseph-Marie-Clément Dall'Abaco (Bruxelas e Verona), Domenico Della bella (Treviso), Giuseppe Cattaneo (Lodi), Elia Vannini (Ravenna), Antonio Maria Fiorè (Turin), Giulio de Ruvo (Milão?), Giulio e Luigi Taglietti (Brescia), Girolamo Bassani (Veneza, Würzburg) Francesco Maria Zuccari (Assisi); Antonio Caldara and Benedetto Marcello in Veneza. A maior parte desses compositores escreveu peças para violoncelo solo. Ver também ZINGLER, Ute. *Studien zur Entwicklung der italienischen Violoncellsonate von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, 1967.

Até aqui, fica claro que outros termos também se referem a violinos baixo pequenos e que esses instrumentos foram usados bem antes do termo violoncelo ser estabelecido. Por outro lado, também é verdade que a partir de meados da década de 1670 um número de violinistas baixo começou a mostrar um interesse particular por este violoncelo, dedicando a ele várias composições que o apresentam como solista, o que é realmente notável. Os contextos gerais em que isso ocorreu são dois: primeiro, o conjunto instrumental da Capela Musical da Basílica de São Petronio em Bolonha; e segundo, a corte do duque Francisco II d'Este em Módena. Nas listas de pagamento de San Petronio vemos que em 1674 - o ano em que o compositor bolonhês, organista e construtor de órgãos Giovanni Paolo Colonna foi contratado como o novo *maestro di cappella* - o instrumentista Giovanni Battista Vitali deixa de ter seu instrumento mencionado como violone e começa a ser mencionado como *Suonatore di violoncello*. Quando Vitali deixou San Petronio para se tornar um dos dois vice-*Maestri di cappella* na capela ducal em Modena, ele foi substituído em 1675 por Petronio Franceschini (1651-1680), que nos deixou composições sacras para coros, trompete(s) com orquestra de cordas e óperas, mas nenhuma música para violoncelo. Após sua morte, Franceschini foi sucedido por Domenico Gabrielli ("Minghein dal Viulunzèl", 1659-1690), um violoncelista bolonhês de 21 anos que produziu entre suas composições vocais sacras e seculares, algumas sonatas para trompetes e cordas que continham solos de violoncelo bastante virtuosísticos. Quando Gabrielli passou a prestar serviço regular ao duque de Módena em 1687, ele continuou a aparecer em San Petronio por mais um ano, mas depois definitivamente se mudou para Módena. É para essa corte que ele compôs os 7 *Ricercari* para violoncelo solo, um cânone para dois violoncelos, e duas sonatas com baixo contínuo, as duas preservadas em duas versões²⁶. Todas as com-

²⁶ Cf. VANSCHEEUWIJCK, Marc. *Domenico Gabrielli: Ricercari per violoncello solo; Canone a 2 violoncelli; Sonate per violoncello e basso continuo*. Facsimile, introdução e aparato crítico. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 1998, pp. 5-12.

posições sobreviveram em manuscritos na Biblioteca Estense de Modena. De fato, elas são as primeiras peças solo explicitamente escritas para o violoncelo. Giuseppe Colombi e Vitali escreveram alguns solos, provavelmente alguns anos antes (também na biblioteca de Modena), mas os manuscritos mencionam violone e não *violoncello* ainda.

Os doze *Ricerche Sopra il violoncello o clavicembalo* do organista e trombonista bolonhês Giovanni Battista Degli Antonii (1636-1698), publicados em 1687, já foram considerados as primeiras composições publicadas para violoncelo solo. Sabemos agora que a parte impressa do violino se perdeu e que a Biblioteca Estense possui um manuscrito com o *Ricerche per il violino*, que é a parte do violino para esses duetos. Ambos os livros parciais foram recentemente publicados em 2007, de modo que os violoncelistas não devem mais pensar nessas peças como composições solo (VANSCHEEUWIJCK, 2007). É surpreendente que na *Ricerche Ottava*, o alcance da parte do violoncelo é de C-c”, uma terça ou quarta acima do que qualquer outra composição no final do século XVII para violino baixo, o que poderia indicar um instrumento de cinco cordas.

Outro importante violoncelista foi Giuseppe Maria Jacchini, que cresceu como um corista menino em San Petronio, tendo sido empregado entre 1680 e 1688 como violoncelista adicional para ocasiões especiais (como a festa de San Petronio, padroeiro de Bolonha, 3 e 4 de outubro) e finalmente tornou-se um membro regularmente pago da Capela em 1689. Jacchini também escreveu algumas sonatas para violoncelo e continuo (duas em seu Opus 1 de c.1695, e duas em seu Opus 3 de 1697), e os primeiros concertos para violoncelo obbligato, dois violinos, às vezes viola, e baixo contínuo (Opus 4, 1701). Reputado como um excelente violoncelista, particularmente acompanhando cantores, “Gioseffo del Violonzino” foi aluno de Gabrielli e estudou composição com Giacomo Antonio Perti (sucessor de Colonna em 1696), que também incluiu algumas partes virtuosísticas para o violoncelo em algumas de suas próprias composições sacras (VANSCHEEUWIJCK, 2001).

Entre os violoncelistas ativos em San Petronio nas últimas décadas do século XVII estava também Angelo Borri, mas não temos composições para o violoncelo dele. Também há as *Sinfonie*, *Sonate* e *Concerti* para um, dois e quatro trompetes, algumas também com oboés e cordas, escritas pelo violista tenor Giuseppe Torelli (1658-1709), que contém alguns solos de violoncelo. Além disso, os arquivos de San Petronio possuem uma extraordinária *Laudate Pueri a Canto solo col violoncello obligato* de Antonio Maria Bononcini, datada de 19 de fevereiro de 1693. A parte do violoncelo é tão exigente, com suas cordas duplas, triplas e arpejos - na verdade, uma parte principalmente harmônica - e muitas passagens rápidas, que ela pode ter refletido uma abordagem para a realização da parte de baixo contínuo, como eu propus em outro lugar²⁷. Exceto para os violoncelistas que tocavam o instrumento no ombro, a iconografia parece confirmar que a maioria dos instrumentistas usava a pegada inferior do arco em seus violinos baixo pequenos de quatro ou cinco cordas em todos esses repertórios bolonheses e modenese. De fato, no que diz respeito aos séculos XVI e XVII, eu encontrei poucas imagens em que o músico segura o arco com a pegada superior²⁸.

Finalmente, e para concluir esta seção, mesmo quando encontramos o termo *basso* (que, novamente, indica apenas a parte e não o instrumento!), *viola* (notada em claves de tenor, barítono ou baixo, como nas *Sonate concertate* de Dario Castello) ou *basso viola*, podemos considerar usar um violino baixo pequeno. O *basso viola* parece ser mais frequentemente identificável com o *violone*, ou seja, um instrumento

²⁷ Cf. WISSICK, 2006, LINDGREN, 1996 e VANSCHEEUWIJCK, 2020.

²⁸ Cf. PASSE, 1612, em: <http://www.vanedwards.co.uk/month/jan01/month.htm> e COSIMI, Nicola. *Sonate da camera a violino e violone o cembalo... Opera prima* (Amsterdam, 1702), frontispício: gravura de J. Smith [London, British Library] em <http://www.haendel.it/compositori/cosimi.htm>.

maior ou da viola da gamba ou da família da viola da braccio, ou, talvez ainda mais provável, algum “híbrido” dos dois. Em todas essas situações, considerações sobre a tessitura geral da peça e uma compreensão de onde a peça está principalmente “situada” no instrumento, devem determinar o uso de um violino baixo pequeno ou grande. Em termos de tipos de repertório, o instrumento foi mais frequentemente usado em música de câmara/dança e como um instrumento baixo solo mais alto na música sacra e no teatro durante o século XVII. Mais tarde, como Mattheson afirmou, seu som penetrante teve um bom efeito também nas partes de baixo.

NÁPOLES E SUAS INFLUÊNCIAS NO VIOLONCELO EUROPEU APÓS 1700

Em seu *Dialogo*, Vincenzo Galilei, pai do astrônomo, escreveu que: “eu tenho certeza que a viola da gamba e a da braccio foram criadas pelos italianos, talvez por aqueles do Reino de Nápoles”²⁹. Já introduzimos o papel de Nápoles dentro do cenário europeu mais amplo do violoncelo e aqui vamos nos aprofundar em algumas de suas principais características e alguns de seus principais violoncelistas. Embora tradicionalmente pensemos no desenvolvimento precoce desses instrumentos como resultado da diáspora judaica pós-1492 na região alpina e em áreas do nordeste da Europa (Polônia), há uma questão a ser considerada, que é o fato de que eles também foram introduzidos através de outra rota: a da influência espanhola direta no Reino de Nápoles (um vice-reino da coroa espanhola) e na corte papal dos Borgias em Roma, no final do século XV³⁰.

²⁹ Cf. GALILEI, 1581, p. 147: “La Viola da Gamba, & da Braccio, Tengo per Fermo che ne Siano Stati Autori gli Italiani, & forse quelli del Regno di Napoli”.

³⁰ Cf. WOODFIELD, 1984, p. 61; HOLMAN, 1993, p. 15; PIO, 2011 e CEULEMANS, 2011, p. 116.

Ao considerar a história dos violinos baixo, podemos desenvolver uma hipótese semelhante. Aqui também, como mencionado anteriormente, musicólogos têm tradicionalmente pensado no violoncelo como um instrumento que se desenvolveu em Bolonha e Emília. Dado que durante a maior parte do século XVII o violone maior foi o baixo mais comum dos violinos na Itália, a primeira aparição do termo *violoncello* em uma publicação de Arresti em 1665 deu aos historiadores a impressão de que o violoncelo era de fato uma novidade especificamente emiliana. Também a presença em Emilia de alguns dos primeiros violoncelistas solistas e seu repertório especificamente destinado ao violoncelo levou o raciocínio dos historiadores da música nessa direção. Não há dúvida de que em torno da Cappella Musicale de San Petronio em Bolonha e na corte de Francesco II d'Este em Modena, havia uma grande variedade de violinos baixo de diferentes tamanhos, números de cordas e até mesmo formas de tocar (segurando o instrumento verticalmente, de pé ou sentado, ou segurando-o horizontalmente, de pé). No entanto, isso não significa que outras regiões/nações da península italiana não tivessem suas próprias tradições (VANSCHEEUWIJCK, 2012).

Embora saibamos que, nos quatro conservatórios napolitanos, os instrutores de violino eram responsáveis por ensinar todos os instrumentos da família do violino, do agudo ao baixo, ou seja, do violino ao violone (assistido pelo *mastricelli* ou não), o termo violoncelo apareceu pela primeira vez em Nápoles em 1708, nas listas de pagamento da Cappella Reale³¹. Entre os instrumentos de baixo contínuo listados, encontramos “*Violoncello de Spagna: Checco Supriani*”³². No entanto, o fato de que o termo (emiliano) *violoncello* é raramente encontrado em documentos em Roma ou em Nápoles, não significa que este tipo

³¹ OLIVIERI, 2009, ver pp. 116-17 e pp. 109-11.

³² Ibid., p. 117.

menor de violone não existia. Pelo contrário, se *violone* era o termo mais comum em Roma para o baixo dos violinos, em Veneza, Pádua, e em Nápoles *viola* (às vezes até mesmo *violetta*) foi mais frequentemente utilizado, mesmo para instrumentos de baixo. Nestes casos, *viola* refere-se à categoria organológica e somente quando necessário o registro específico era adicionado, como em *viola contralto* ou *viola alto*, *viola tenore* e *basso viola* (*da braccio*). Concordo com a hipótese de Guido Olivieri, também confirmada pelas primeiras composições para o instrumento, que a quatro *Sonate a due viole* de Rocco Greco (c.1650-1718)³³, e os duetos para dois instrumentos de baixo de Cristoforo Caresana (1681) e Gregorio Strozzi (1683) são, sem dúvida, peças para algum tipo de violino baixo. Além disso, também poderíamos nos perguntar por que, por exemplo, um documento que menciona a manutenção feita pelo luthier Nicola Vinaccia em 1734 em “Violini, Viole, Contrabasso et altro Delli figlioli del Conservatorio di Sant’Onofrio a Capuana” não menciona o violoncelo³⁴. Muito provavelmente, a categoria das “Viole” já o incluía. Uma questão adicional seria compreender que tipo particular de violino baixo estava em uso em Nápoles ou se havia vários, como em Emilia.

O violoncelo padronizado, como descrito por Michel Corrette no método de 1741, foi a combinação ideal entre os *violoni* maiores (um pouco estranhos para o repertório virtuosístico) e os menores *violoncini* ou violoncelli (*violongelli*), que eram mais apropriados para partes virtuosísticas, mas menos para o contínuo, mesmo que Mattheson tenha elogiado seu som penetrante em um contexto de baixo contínuo. Naturalmente, coloca-se então a questão de saber de onde veio esse instrumento que é a combinação ideal e porque é que, de repente, o

³³ I-MC, Ms. 2 D 13 (referência de estante antiga 126 F 14op.1 na Biblioteca di Montecassino), datado 1699.

³⁴ Cf. NOCERINO, 2003.

encontramos em Paris nos anos de 1730. Proponho que isto foi uma consequência do impacto dos violoncelistas napolitanos, em primeiro lugar Salvatore Lanzetti (c.1710-c.1780), que chegaram a Paris naqueles anos, e de seus seguidores que lançaram este “novo” instrumento e sua técnica que provavelmente já estavam em uso há algumas décadas nos conservatórios napolitanos e em contextos musicais napolitanos em geral, como já superficialmente introduzido na seção passada sobre Nápoles. Uma vez que a evidência em favor de tal hipótese não é direta, vou explorar alguns exemplos de evidências indiretas. Primeiro, sabemos muito pouco sobre a fabricação de instrumentos napolitanos, exceto por alguns nomes de luthiers como Natale Mattone (ou Mautone), Jacovo Lodi, Lorenzo Cotugno, os Gaglianos, Calace, Filano, Fabbricatore, os Vinaccias e outros, que construíram violinos e *viola*³⁵. Por outro lado, o pequeno número de instrumentos sobreviventes, desde que sejam autênticos (!), foi profundamente alterado e adaptado às exigências estéticas subsequentes para ter hoje qualquer valor organológico histórico. Aproximadamente cinquenta fabricantes de instrumentos de cordas friccionadas ou dedilhadas estavam ativos em Nápoles naquele tempo³⁶, um fato que sugere uma produção substancial em algum grau.

A iconografia também é de pouca ajuda no caso das *viola* ou *violoncelli* de Nápoles: uma das poucas imagens de um violoncelo está na *Capela Real de Nápoles* em 1732, em uma famosa pintura feita por Nicola Maria Rossi para a residência vienense do vice-rei de Nápoles, Conde Aloys Thomas Harrach. Além disso, o retrato de um violoncelista, pintado por Martin van Meytens, um artista austríaco de ascendência holandesa-sueca (muitas vezes visto em uma gravura de Johann Jakob Haid) poderia representar possivelmente Francesco Alborea. Há apenas

³⁵ Cf. NOCERINO, 2001, p. 243. Ver também: DE ANGELIS, 2009. Sobre luthiers alemães em Nápoles, ver SISTO, 2010.

³⁶ Cf. NOCERINO, 2003, II, pp. 800-804.

um punhado de outras imagens, incluindo o suposto retrato de Salvatore Lanzetti. Com base nestes, podemos pelo menos indicar algumas características comuns: os instrumentos são geralmente relativamente pequenos; eles consistentemente têm quatro cordas; os violoncelistas seguravam o instrumento bastante baixo entre as pernas, até mesmo no chão; a pegada do arco é sempre superior (em oposição à pegada inferior, que era a “norma” na maior parte da Itália); os dedos da mão esquerda estão posicionados (quase que) completamente retos nas cordas. Todos esses elementos são, de fato, os da técnica “clássica” na prática moderna do violoncelo. Finalmente, a presença em Nápoles de instrumentos de cinco cordas no início do século XVIII parece duvidosa, uma vez que não temos provas nem de fontes iconográficas e documentais, e nem da própria música. Novamente, o uso de instrumentos menores que o tamanho padronizado (c.75cm de comprimento do corpo) não pode ser excluído. Ao estudar o repertório de violoncelo desde as primeiras partes obbligato para o violoncelo até as sonatas e concertos³⁷ mais conhecidos, notamos um alto nível técnico do violoncelo visto antes de 1736 apenas em Nápoles (exceto as composições publicadas por Jean Barrière na França entre 1733 e 1796³⁸). É realmente o Reino de Nápoles que produziu os primeiros violoncelistas verdadeiramente virtuosos; estes, a partir do início do século XVIII, e graças à sua emigração ou emprego ocasional na Espanha, Áustria, França e Inglaterra,

³⁷ Incluindo a Serenata *Diana amante* de Leonardo de Leo (1717, ver Olivieri, 2009, p. 114.); concerto de Giuseppe de Majo (1726, ver FABRIC, 2012, pp. 8-9.); os quatro concertos/sinfonias (com dois violinos e baixo) para violoncelo solo de Nicola Fiorenza (1728-29, in I-Nc, M.S. 2179-2183.); seis concertos de Leonardo Leo (1737-38, in I-Nc, Rari 1.6.15/1-6.); as *Sei Sonate* de Pasquale Pericoli (Boloheaa, 1769); o *Solo* para Violoncelo, dois violinos e baixo contínuo de Nicola Sabatino (em A-Wgm); as *Toccate* e *Sonate* de Supriani (in I-Nc, M.S. 9607), Alborea (in Cz-Pnm, mss. XLI B 17 & 18; a atribuição dessas suas sonatas a Alborea é duvidosa); e as três coleções de sonatas publicados por Salvatore Lanzetti (Op. I, II, and V).

³⁸ BARRIÈRE, Jean. *Sonates pour le violoncelle avec la Basse Continüe, Livre Ier* (Paris, 1733); *Livre IIe* (Paris, 1733); *Livre IIle* (Paris, 1733); *Livre IVe* (Paris, 1739).

estabeleceram uma abordagem para este tipo menor de violinos baixo que acabou sendo muito mais influente para as gerações futuras do que a tradição emiliana de Gabrielli e Bononcini. Enquanto, no norte da Itália e em Roma, o *violone* e o *violoncello* com quatro ou cinco cordas, tocados em uma variedade de posições e pegadas de arco, mantiveram-se coexistindo bem no século XVIII, os violoncelistas napolitanos do violoncelo de quatro cordas com a sua pegada superior de arco e seu virtuosismo técnico avançado causaram uma impressão decisiva tanto na visita de músicos estrangeiros a Nápoles como no público e críticos na França e na Inglaterra.

Francesco Paolo Alborea (1691-1739), apelidado de *il Francischiello* (“Francisquinho”) e aluno de Giovanni Carlo Cailò (c.1659-1722) no Conservatório de Santa Maria di Loreto, era muito jovem quando começou a servir na Cappella Reale. Em 1726, foi contratado pelo imperador Carlos VI em Viena, em cujo serviço permaneceu por pelo menos treze anos. Apreciado por Quantz, Benda e Geminiani³⁹, sua vida foi envolta em lendas. Há uma história (provavelmente apócrifa) de que o gambista francês Martin Berteau (1708-1771) mudou para o violoncelo depois de ouvir a música divina de Alborea, tornando-se assim o primeiro violoncelista virtuoso francês (e professor de Duport, Janson e outros). A partir daí, o instrumento se desenvolveu rapidamente na capital francesa.

Provavelmente, o primeiro músico a ser documentado como um “violoncelista” regular na *Cappella Reale*, proporcionando assim o primeiro uso do termo em Nápoles, foi, em 1708, Francesco Supriani ou Sopriano, cujo nome é geralmente (e equivocadamente) escrito Scipriani. Junto com Alborea, Supriani (1678-175) foi um dos grandes violoncelistas virtuosos de Nápoles no início do século XVIII. Ele produziu um

³⁹ Cf. OLIVIERI, 2009, pp. 112-13.

pequeno tratado manuscrito sobre o básico do violoncelo (*Principij da imparare a Suonare il violoncello*); um *Studio per violoncello*; uma *Sonata di violoncello solo*; e um conjunto de doze *Toccatte* para violoncelo solo. Estas toccatas ele transformou em sonatas em um segundo manuscrito, com uma parte de baixo contínuo e uma versão ornamentada (ou melhor, uma versão extremamente elaborada) das toccatas originais. Embora não datados, esses manuscritos, agora no Conservatório de San Pietro a Majella, em Nápoles, provavelmente remontam ao final da década de 1720, um período que marca o início de uma verdadeira explosão de repertório para o violoncelo solo⁴⁰. Isso pode ser uma consequência de encomendas feitas por violoncelistas amadores apaixonados como Marzio Domenico IV Carafa, Duque de Maddaloni e o Marquês Ottavio de Simone⁴¹, que organizavam regularmente *esercizi* (concertos) em seus palácios privados em Nápoles, onde convidavam violoncelistas virtuosos e outros compositores para apresentar suas últimas peças para o instrumento. A maioria dos concertos para violoncelo de Leonardo Leo (1694-1744), Nicola Fiorenza (?-1764), Nicola Sabatino (1705-1796) e Giuseppe De Majo (1697-1771), mas também as sonatas de violoncelo pelos conhecidos compositores de ópera napolitana e música sacra, Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e Nicola Porpora (1686-1768), foram destinados a estes eventos musicais. Esta é uma das razões pelas quais este repertório nunca foi publicado: as peças apresentadas foram destinadas a uma performance única por músicos profissionais, cuja técnica incluía registros altos até uma quarta ou uma quinta acima da meta-de da corda superior (d'' ou e''), grandes saltos sobre duas cordas, arpejos, *batteries*, acordes e cordas duplas e articulações complexas e variadas. Em tais peças, o uso da posição do polegar é praticamente inevitável e um instrumento menor é definitivamente preferível para a facilidade do

⁴⁰ Cf. I-Nc, M.S. 9607.

⁴¹ Cf. FERTONANI, 2003, pp. 933-34.

performer. No entanto, nas peças tecnicamente mais complexas, como a oitava sonata de Supriani, um pequeno instrumento com quatro cordas pode melhorar sua viabilidade, mesmo sem o uso do polegar.

Outro compositor, muitas vezes esquecido do repertório de violoncelo napolitano, é Giulio de Ruvo (fl. 1703-1716), cujas sonatas para violoncelo (1703) estão preservadas na biblioteca do Conservatório de Milão⁴², e que se pensava ter sido ativo no norte da Itália. No entanto, pesquisas recentes indicam que ele pode ter se originado em Ruvo, perto de Bari, e que ele era profissionalmente ativo em Nápoles⁴³. De fato, várias das suas composições são dedicadas ao Duque de Bovino, um nobre da Apúlia que residia em Nápoles.

Provavelmente, não é coincidência que na época outro importante virtuose do violoncelo napolitano, Salvatore Lanzetti, tenha tocado no *Concert Spirituel* em Paris em maio de 1767⁴⁴, e compositores franceses como Jean-Baptiste Barrière começaram a publicar sonatas virtuosísticas para violoncelo em um estilo e em um nível técnico comparável ao de Lanzetti. Na verdade, as últimas três composições no primeiro conjunto de doze sonatas para violoncelo de Lanzetti (Opus I, 1736) e algumas das sonatas do Opus V (1745) não são possíveis de serem tocadas sem o uso extensivo da técnica de capotasto, que permite maior estabilidade e flexibilidade da mão esquerda nas posições mais altas. Em contraste com o repertório realizado no *esercizi* nos palácios napolitanos, a situação de Lanzetti e suas sonatas é diferente: ele era um músico ambicioso que bus-

⁴² I-Mc, Nosedà O-46, 12-16.

⁴³ CONSTANTINI; MAGAUDDA, 2019, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24187>.

⁴⁴ Em 1736, Salvatore Lanzetti tocou suas próprias peças para violoncelo em três performances no *Concert Spirituel* em Paris: no Dia da Ascensão (10 de maio), Pentecoste (20 de maio) e no Corpus Christi (31 de maio). Ele foi o primeiro violoncelista a toca lá como solista. Cf. PIERRE, 1975.

cou emprego no exterior, na corte de Saboia, e se apresentou nos locais de concerto mais prestigiados da Europa. De fato, ele usou sua publicação de 1736 como um cartão de visita para apresentar seu trabalho como um compositor-violoncelista, disseminando assim o estilo e a técnica do violoncelo napolitano em toda a Europa.

Esta técnica de usar o polegar como um *capotasto* em posições altas foi descrita pela primeira vez por Michel Corrette em seu método de 1741, juntamente com ilustrações detalhadas da pegada superior do arco. Mesmo na França, a pegada de arco “normal” era a inferior do *basse de violon*, exceto nos *Vingt-Quatre Violons du Roy* de Lully em Versalhes, então a afirmação de Corrette sobre este uso exclusivo da pegada superior foi, como vimos, realmente revolucionária. É altamente improvável que qualquer uma dessas inovações não tenha sido afetada pela presença e influência não apenas dos violoncelistas napolitanos, mas também pela popularidade da música napolitana na França (e em Londres) em geral.

Como mencionado anteriormente, Jean-Baptiste Barrière (1707-177) de Bordeaux, um grande virtuose que se diz ter estudado na Itália c.1737-38 (embora não se saiba onde e com quem), publicou quatro livros de sonatas entre 1733 e 1739, em um estilo que está a meio caminho entre os solos diabólicos de viola da gamba de Antoine Forqueray e as sonatas de Salvatore Lanzetti, e que exibem características técnicas comparáveis às dos napolitanos. Não devemos esquecer que, na década de 1740, a França estava no meio da *Querelle des Bouffons*, que se opunha aos princípios estéticos tradicionalmente franceses às ideias italianas (ou seja, napolitanas), que eventualmente prevaleceram. Não podemos, portanto, ignorar a ligação óbvia entre esta abordagem napolitana exportado para o violoncelo e sua emulação francesa nos repertórios de violoncelistas como Martin Berteau e Jean Barrière, e mais tarde também de Louis-François-Joseph Patouart, Jean-Baptiste

Janson, Jean-Baptiste Bréval e Jean-Louis Duport. Os dois últimos (especialmente Duport, 1749-1819), foram os primeiros violoncelistas a obter posições de ensino em violoncelo no novíssimo Conservatório de Paris uma geração depois. Podemos então supor que o novo “violoncelo” padronizado, como proposto e descrito por Corrette em 1741, foi, de fato, a codificação de um instrumento e sua técnica, como usado por virtuosos napolitanos que passavam por Paris na década de 1730, uma codificação que apresenta todas as características da abordagem “clássica” do que viria a ser o violoncelo moderno. O sucesso geral do estilo napolitano e o currículo dos conservatórios napolitanos também influenciaram profundamente o currículo do Conservatório de Paris algumas décadas depois. Esta abordagem napolitana ao violoncelo virtuosístico finalmente floresceu em Londres com Lanzetti e Pasqualino De Marzis, sendo emulada pelos Cervettos. Nesse sentido, não era realmente a tradição emiliana, mas a escola napolitana de violoncelo que seria a verdadeira base da escola de violoncelo “clássica”, como se desenvolveria ao longo dos séculos XIX e XX.

Concluindo, vimos que, no final do século XVII, os instrumentos baixo da família do violino ainda eram designados como *viola* ou *violone*, mas no final da primeira década do novo século, músicos como Alborea e Supriani são mencionados como tocando o *violoncello*. Mesmo com as limitadas fontes iconográficas e os instrumentos existentes, podemos supor, baseados principalmente no repertório, que o violoncelo napolitano foi muito provavelmente um instrumento de tamanho relativamente pequeno, com quatro cordas e afinado C-G-d-a, ou, em alguns casos, também uma quinta acima (G-d-a-e'). As primeiras composições - *Concerti, Sonate, Toccate, Studi, Soli, Sinfonie* - existem em manuscritos de meados da década de 1720, e dentro de uma década os violoncelistas estavam difundindo sua abordagem técnica não só no Reino de Nápoles, mas também em toda a Europa. A partir dos anos de 1730, eles certamente disseminaram um nível técnico que inclui a posição do polegar,

permitindo que os músicos desenvolvessem mais registros do instrumento, combinado com todos os tipos de características pirotécnicas que refletem as dos seus colegas violoncelistas. Foi assim em Paris; em parte através de performances de virtuosos napolitanos, como Lanzetti; em parte graças à publicação e à circulação do método de violoncelo de Corrette; e em parte também através da imitação e divulgação de exemplos napolitanos (por exemplo, Barrière), que o violoncelo “clássico” começou sua longa e frutífera carreira como solista em meados de 1730. Talvez sem saber toda a extensão de sua afirmação, Vincenzo Galilei estava de certa forma correto ao escrever que os instrumentos da família do violino e, por extensão, seus baixos foram estabelecidos no Reino de Nápoles, e não em Emilia, como sempre foi reivindicado pelos estudiosos modernos.

VIOLINOS BAIXO GRANDES NO SÉCULO XVII

DEFINIÇÕES E ICONOGRAFIA

Muita tinta foi gasta para se tentar entender precisamente o que era o violone nos períodos renascentista e barroco, e provavelmente a própria questão seja a principal responsável pela confusão. O violone não é um instrumento específico; na verdade, nem sequer denota uma família específica de instrumentos. Por exemplo, os estudiosos têm muitas vezes postulado, com base em apenas alguns tratados, que *violone* no século XVI era sinônimo de *viola da gamba* como uma família. Embora isso possa ser verdade em um período e em um lugar específicos, é muito restritivo. Ainda que a terminologia possa parecer, à primeira vista, aleatória e confusa, ela era, pelo contrário, bastante precisa e específica quando incluímos o tempo e a localização exatos na equação.

Etimologicamente, violone significa ‘grande viola’, e devemos aceitar que o termo não pode ser mais específico do que isso. Mesmo a separação estrita entre *viola da gamba* e *viola da braccio* é artificial e

anacrônica, particularmente quando se trata de instrumentos grandes. A maioria das fontes iconográficas e documentais consideradas juntas acabariam indicando que os violoni eram quase todos “híbridos” se observássemos as características que se tornaram padrão em nossas descrições de ambas as famílias de instrumentos, como discutimos anteriormente. Na verdade, quer olhemos para pinturas e gravuras da Itália, da Holanda, ou de outras partes da Europa, encontramos violinos baixo relativamente grandes com quatro, cinco, seis e até oito cordas, alguns apresentando o que reconheceríamos hoje como uma *viola da braccio* “pura” e alguns com elementos que também nos lembram a família da viola da gamba⁴⁵. Mais uma vez, mesmo no caso dos tipos grandes de instrumentos baixo de arco, devemos deixar as práticas, repertórios e costumes regionais, ou principalmente locais, em um determinado momento, nos informar sobre o instrumento e como tocá-lo, ao invés de tentar encontrar uma única solução completa para todo o início do período moderno em toda a Europa.

INSTRUMENTOS

Em um artigo de 1994, Rodolfo Baroncini menciona a existência de um *Contrabbasso di viola da gamba* (um termo do século XVII emprestado de Monteverdi) afinado em G, (12 pés) com base na famosa miniatura da capela musical do Duque Albrecht V da Baviera, de Hans Mielich⁴⁶. É em contextos venezianos que essa afinação baixa em G, aparece pela primeira vez; como na *Prattica di musica* (1592) de

⁴⁵ Cf. exemplos em <https://www.greatbassviol.com/iconography/boulogne.jpg>; <https://www.greatbassviol.com/iconography/falcone-concert.jpg>; <https://www.greatbassviol.com/FB%20images/lely.jpg>; <https://www.greatbassviol.com/iconography/molenaer.jpg>; <https://www.greatbassviol.com/FB%20images/puget.jpg>; <https://www.greatbassviol.com/iconography/sara1.jpg>; etc.

⁴⁶ Cf. BARONCINI, 1994; MIELICH, Hans. *Orlandus Lassus and his Musicians of the Hofkapelle in Munich (1565-1570)*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek: <https://www.greatbassviol.com/FB%20images/mielich.jpg>.

Lodovico Zacconi e com o uso do *Contrabbasso di viola* por Monteverdi em *Orfeo* (1607), que se refere necessariamente a um instrumento capaz de tocar a uma altura inferior a dos *bassi da braccio* e dos *bassi da gamba*. Um uso igual ou semelhante aparece novamente em 1624, no *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, e nas vésperas de 1610. Pelo menos até c.1675, o “violone” sem especificação adicional seria uma *viola da braccio* de oito pés não transpositora, do tipo maior e com possíveis extensões no registro de 12 pés (F,-C). Tal violone poderia ter a forma de uma viola da gamba tradicional (com seis cordas, afinadas em G,-C-F-A-d-g, muitas vezes chamado de violone em Sol); ou um violino baixo (com cinco ou quatro cordas); ou qualquer coisa no meio (como podemos ver em algumas pinturas de Evaristo Baschenis)⁴⁷. Poderia possivelmente corresponder ao *Groß Quint Bass* do Praetorius (afinado em F,-C-G-d-a) ou aos instrumentos de cinco cordas de Hans Krouchdaler preservados nos Museus de Instrumentos Musicais em Bruxelas, Berlim e Nürnberg. É possível notar também que muito do repertório impresso no século XVII oferece a alternativa entre teorba e violone para uma parte melódica do baixo (muitas vezes independente do baixo contínuo), de modo que alguma correlação deva existir entre os dois instrumentos; se aceitarmos os violoni de 12 pés como uma possibilidade, pela teorba apresentar a mesma extensão, os dois se tornariam facilmente intercambiáveis. Ambos são fundamentalmente instrumentos de 8 pés não transpositores, com uma possível extensão para a faixa de 12 pés (até o F, ou G,). Por outro lado, se compositores ou editores do século XVII quisessem incluir um instrumento capaz de tocar a maior parte da linha de baixo uma oitava abaixo do tom escrito, eles identificariam um instrumento maior do que o baixo, adicionando modificadores como *grande*, *grosso*, *Doppio*, *contrabbasso*, *in contrabasso*, ou qualquer combinação parecida, como Stephen Bonta e Tharald Borgir⁴⁸ hipotetizaram já no final de 1970. Na maior parte do século XVII, esses *violoni in contrabbasso* foram usados apenas em situações muito

⁴⁸ Cf. BORGIR, 1987.

específicas, principalmente em contextos sacros policorais *concertato* venezianos, bávaros, bolonheses e romanos. Eles se tornaram mais frequentes e, eventualmente, padronizados, em óperas do século XVIII e em contextos de grandes conjuntos em toda a Europa. Na maioria das situações de performance em que a instrumentação padrão era de partes ‘uma para cada um’⁴⁹, um contrabaixo de 16 pés transpositor foi raramente usado no século XVII, e ainda era uma raridade durante a maior parte da primeira metade do século XVIII.

REPERTÓRIO

Como vimos, praticamente toda a música italiana do século XVII que exigia um violone (em Bb,-F-c-g ou em C-G-d-a) era tocada no tom real, ou seja, não transposta, exceto pela possível extensão no registro de 12 pés junto com (ou em vez de) a teorba e/ou o pedal de órgão pequeno em 12 pés, se fossem utilizadas seis cordas na viola da gamba (o chamado violone em Sol), cinco cordas na viola da braccio (afinadas em G, ou F,-C-G-d-a), ou qualquer “híbrido”. Mais uma vez, estes vários tipos de instrumentos eram bastante permutáveis e é apenas o contexto regional que irá ditar certas preferências, embora sem ser especificamente prescritivo.

No caso dos violinos baixo grandes, uma visão geral do repertório também será necessariamente incompleta e condensada. Uma das primeiras ocorrências de peças solistas para o “violone” como um (provável) violino baixo, no entanto, são as duas *Sonate* dos *Concerti ecclesiastici* (1610) do compositor milanês Giovanni Paolo Cima. Aqui, o instrumento é usado em toda a sua gama (incluindo as notas mais graves) do C ao d’, isto é, na primeira posição de um instrumento de quatro cordas afinado em C-G-d-a; mas dado o trabalho com notas rápidas na corda grave, o instrumento deve ser grande o bastante

⁴⁹ Cf. MAUNDER, 2004 e PARROT, 2000.

para ter cordas suficientemente finas de tripa pura ou tratada para proporcionar um som aceitável. Uma proposta também poderia ser usar um violino baixo grande afinado em Bb,-F-c-g, evitando assim a corda mais grave solta, ou mesmo um violone em Sol, evitando a corda mais grave completamente: em ambos os casos, a nota mais grave que soaria “bem” seria o Dó de 8 pés. De fato, em seu *Il Scolaro per imparare a Suonare di violino, et altri stromenti* (o único método do século XVII para instrumentos da família do violino), publicado em Milão em 1645, Gasparo Zannetti apresenta afinações para os três tamanhos de instrumentos da família do violino e uma longa coleção de danças para este grupo com tipicamente três ou quatro violinos, tanto em notação convencional quanto em tablatura, com indicação ocasional de arcadas. Graças às tablaturas é fácil deduzir a afinação regular do violino em g-d'-a'-e", os instrumentos alto e tenor afinados uma quinta abaixo que o *canto* (soprano), isto é, em c-g-d'-a-, e o baixo afinado duas quintas abaixo do que o alto/ tenor, em Bb,-F-c-g.

Particularmente interessante por causa de sua antiga “divisão” ao estilo da *viola bastarda* são as *Alcune Opere di diversi auttori a diverse voci, Passaggiate principalmente per la viola bastarda, ma Anco per ogni sorte di stromenti, e di voci* (Veneza, 1626) do organista Vincenzo Bonizzi, de Parma. Bonizzi reitera em seu prefácio *Alli studiosi di musica* que, embora suas partições de músicas famosas de Sandrin, Striggio, Willaert, Créquillon e De Rore sejam destinadas em primeiro lugar para a *viola bastarda*, elas também podem ser tocadas em qualquer outro instrumento com o mesmo alcance de notas. Altamente virtuosística no verdadeiro estilo da *bastarda* - as diminuições passam por todas as vozes de uma textura polifônica do baixo ao soprano (refletido no uso de todas as claves) - estas peças com baixo contínuo têm uma tessitura extremamente ampla de três oitavas e uma quinta (G,-d"), que funcionariam em um violone em Sol com 6 cordas e ainda melhor no instrumento com duas cordas mais agudas como representado por

Pier Francesco Mola⁵⁰. Literalmente um “híbrido”, a viola bastarda novamente não é uma categoria organológica específica, mas uma forma de tocar o instrumento. No entanto, ela precisa ser um instrumento com um alcance bastante amplo, como é também exigido no repertório da viola bastarda como, por exemplo, por Girolamo Dalla Casa (*Il Vero modo di diminuir*, 1584), Aurelio Virgiliano (*Il Dolcimelo*, c.1600), e Francesco Rognoni (*Selva de varii pasaggi*, 1620).

Além disso, não devemos esquecer que apenas em Modena e em Parma (novamente, em Emilia), e talvez sob influência francesa, as partes de violone consistentemente pedem um Si bemol grave, tanto peças solo quanto em música para conjunto: por exemplo, Giuseppe Colombi⁵¹, Giovanni Maria Bononcini (Op. 1, e ; 1666, 1669, e 1671), Marco Uccellini (Op. 9; 1667), Giovanni Battista Vitali (*Partite Sopra diverse Sonate per il violone*; Ms. I-Moe, c.1675-80), Domenico Galli (*Trattenimento*, 1691) e outros. Todas as outras partes de violone que temos, impressas ou em manuscrito⁵², tendem a permanecer dentro da

⁵⁰ Cf. MOLA, Pier Francesco. The Viol Player (meados do século XVII), Bellinzona, Palazzo del Governo, ver: <https://www.greatbassviol.com/new%20gamba%20pics/mola.jpg>.

⁵¹ Em suas várias peças solo para violone preservadas em manuscrito na Biblioteca Estense em Módena, Colombi frequentemente usou Bb, , mas uma estranheza aparece em seu Op. Sonate a 2 Violini con un Bassetto viola se piace (Bolonha, 1676) onde a extensão também é Bb,-e', praticamente invalidando minha teoria de que Bassetto indicaria preferencialmente um pequeno violino baixo - a menos que em Modena a situação fosse semelhante à do violino baixo na Grã-Bretanha (ver acima). Também *Trattenimento musicale Sopra il violoncello à solo* de Galli (Parma, 1691) são escritos para “violoncelo” e usam a mesma afinação baixa.

⁵² Uma longa lista de nomes dos compositores inclui (entre outros) em ordem alfabética Albergati, Albinoni, Aldrovandini, Alli Macarini, P. degli Antonii, Baldassini, Bassani, Bellinzani, Bernardi, G. M. Bononcini, Caldara, Cazzati, Colombi, Colonna (como um contrabaixo de 16 pés), Corelli, Franchi, C. Grossi, Legrenzi (que muitas vezes usa *viola da braccio*), Leonarda, Merula, Migali, Milanta, Monteventi, Natale, Passarini, Penna, Prattichista, Predieri, Ravenscroft, Reina, Silvani, de Stefanis, Stiava, Tarditi, Torelli (como um contrabaixo de 16 pés)Uccellini, Urlo, Valentini, Veracini, G.B.Vitali. Ver também SCHMID, 1987.

faixa C-d', com algumas exceções para o f# e g', embora essas partes mais altas muitas vezes sejam dadas a um *violoncelo/violoncino/bassetto*. Outra tendência é o abandono gradual do violone de 8 pés (pelo menos como um termo) após a década de 1680 em favor do violoncelo.

Para resumir a terminologia do violino baixo, afinações, números de cordas e técnicas de execução na Itália pré-1700, é útil manter as seguintes observações em mente. Primeiro, em termos de uso regional, vemos que em Veneza (e às vezes em Mântua) *basso da brazzo (da gamba)* e *basso viola* são os termos mais usados; em Ferrara, Ravena, Rimini e Mântua: *bassetto (di viola)*; em Bolonha: *violone, violoncello* e *violetta*; em Modena: *violone* (em Si bemol), *violoncello* e *bassetto*; e em Roma, Nápoles, Lecce e Florença: principalmente violone, mas gradualmente também mais frequentemente violoncello em partes *concertino* de concerti grossi. Em segundo lugar, em alguns casos, violone e violoncello são intercambiáveis (por exemplo, em Florença e Brescia). Em terceiro lugar, violone continua a ser o termo normal em Roma e no Sul até c.1720, e é geralmente um baixo de 8 pés não transpositor, exceto quando especificado de outra forma (*in contrabbasso, grosso, grande, doppio*), enquanto que em Modena e Parma o violone é geralmente afinado Bb, -F-c-g. Em quarto lugar, *bassetto* é frequentemente usado na Emília e na Romanha (exceto em Bolonha), e refere-se a um violone menor (provavelmente tocado *da gamba*); em Bolonha, no entanto, parece haver uma tendência para um uso ocasional do *violoncelo da spalla*, provavelmente por razões práticas em relação ao espaço disponível nos coros e em balcões que os músicos precisassem ficar. Estes violoncelli (tocados da gamba ou da spalla) têm uma afinação variável e um número variável de cordas. Em quinto lugar, *violoncino* e *violonzino* são termos paralelos ao *violoncello* usados no norte da Itália (Veneza, Bérgamo, Parma), embora nada prove que a diferença para com o violoncelo seja determinada pela presença no violoncelo de pelo menos uma corda de tripa revestida, como alegado por Bonta. E finalmente, uma tendência para a correlação entre “tamanho do instrumento, número

de cordas, posição de apoio (*da spalla ou da gamba*)” parece lógica; deve ser o repertório e/ou o tipo de escrita musical que determina a escolha de um instrumento específico com uma afinação particular, número de cordas, posição de apoio e pegada de arco (inferior ou superior) (VANSCHEEUWIJCK, 2012, p. 122).

A maioria destes conceitos e observações sobre violinos baixo pequenos e grandes, suas muitas variantes, seu uso e técnicas devem ser estendidos até o século XVI, mas seu vasto repertório renascentista, parcialmente improvisado, parcialmente emprestado da música vocal, e em parte consistindo de danças e outras composições polifônicas para instrumentos não mais especificados, seria o objeto de uma extensa “história de violoncelo” ainda por ser contada. No entanto, em relação ao violoncelo barroco, vimos que há muito mais histórias a serem contadas do que a que limitada narrativa do violoncelo padrão e do violoncelo piccolo que ouvimos por muito tempo.

O VIOLONCELO DA SPALLA: UMA ABERRAÇÃO DO SÉCULO XXI?

Vinte anos se passaram desde que Gregory Barnett publicou seu artigo inovador sobre o *violoncello da spalla* (BARNETT, 1998). Também faz quase quinze anos que vários violinistas (na maior parte) barrocos (liderados por Sigiswald Kuijken e seus seguidores em Bruxelas, estimulados inicialmente pelo luthier russo Dmitry Badiarov) - (re) inventaram um instrumento tocado no ombro, ou melhor, contra o peito, que eles chamaram de *violoncello da spalla*. Tratados, fontes documentais e iconografias atestam a existência de violinos baixo tocados “horizontalmente” ou “da braccio”, mas vários mal-entendidos e interpretações equivocadas, combinados com algumas *falsi storici*, levaram a esse pequeno violoncelo da spalla do século XXI, tornando-se ele muito aceito no mundo da performance historicamente informada. Proponho aqui retificar certas suposições e reavaliar fontes escritas e materiais

iconográficos que os instrumentistas usaram recentemente para tocar concertos solo barroco e até a Sexta Suite para violoncelo de Bach nesses pequenos instrumentos. Levando em conta características organológicas, cordas, técnicas de execução e o repertório (principalmente nas áreas de língua italiana e alemã), mostrarei que esta invenção moderna é de fato uma aberração baseada em um anacronismo duplo.

Dado que o violoncelo tocado *da spalla* parece existir principalmente na iconografia do Vale do Pó, com uma ocorrência ainda maior em Emília, e que a maioria das situações parece indicar contextos sagrados, podemos supor que o instrumento foi tocado no ombro principalmente neste tipo de repertório. Por outro lado, vemos a posição *da spalla* em ilustrações de contextos de concertos e música de câmara. Refletindo ainda mais sobre os elementos que parecem constantes nesses diferentes contextos, as razões para tocar o instrumento no ombro direito são menos uma questão das habilidades do instrumentista - por exemplo, um violinista tocando um baixo em um instrumento maior e quem não se sente confortável tocando verticalmente - e mais uma questão prática e acústica. Ao tocar em um coro de igreja com órgão, no balcão de uma sala de concertos ou em um salão de baile, em várias regiões italianas, mas certamente em Emilia, muitas vezes não há espaço suficiente para um violino baixo sentar e tocar. Mais importante, os balaústres nesses coros geralmente são de madeira maciça e têm pelo menos 80 cm de altura, o que abafa completamente o som de um instrumento que não emita seu som acima deles. Não apenas todas as articulações são perdidas, mas o volume do som também é fortemente reduzido. Um grande *violone in contrabasso* ainda tem uma parte do instrumento que produz som que fica acima do balaústre ao ser tocado em pé, mas os violinos baixo menores não. Portanto, é bastante concebível que essas considerações acústicas levassem os músicos de pequenos violinos baixo a posicionar o instrumento horizontalmente - acima dos balaústres ou mesmo no ombro, apoiado nos balaústres - para produzir mais som e uma articulação melhor. Isso sugere que essa maneira de segurar um instrumento relativamente grande provavelmente limitou o músico a tocar

apenas partes simples de baixo, enquanto a execução de composições solo virtuosísticas parece extremamente desconfortável e bastante improvável. Em uma situação de música de câmara, na qual apenas o cravo tinha a partitura, o violoncelista poderia efetivamente se aproximar da partitura segurando o instrumento no ombro (Fig. 9). Isso explicaria porque o violoncelo da spalla não deve ser considerado como uma categoria organológica específica, mas apenas um violoncelo regular tocado em uma posição diferente e, de fato, praticamente todas as fontes iconográficas nos mostram que os instrumentos tocados da spalla eram geralmente relativamente grandes e sempre utilizados em situações de acompanhamento. Quando praticamente e acusticamente possível, podemos muito bem imaginar (pelo menos de nossa perspectiva do século XXI), que a posição preferida era provavelmente da gamba com o instrumento colocado entre as panturrilhas, no chão ou em um banquinho.

Figura 9: Iconografia do violoncelo da spalla



Fonte: Bologna, Archivio di Stato, Anziani Consoli, Insignia, vol. IX, ff. 105v-106r (II bimestre, 1705).

Por outro lado, os tratados às vezes atestam diferenças nas práticas regionais ou vantagens de uma certa maneira de segurar o instrumento, mas, com exceção da rara menção ao instrumento de ombro, no *Neueröffnete Orchester* publicado por Matheson em 1713, sendo um dos tipos menores (entre outros instrumentos pequenos), nenhuma fonte do século XVII ou da primeira metade do século XVIII indica algo parecido com o instrumento que hoje em dia é usado como violoncelo da spalla⁵³.

Quando esse violoncelo da spalla surgiu em 2004, fiquei interessado na ideia, dado o que Barnett havia apresentado em seu artigo alguns anos antes, mas, como violoncelista, achei o som do instrumento pouco convincente. O artigo de Brent Wissick de 2012 sobre Antonio Bononcini me convenceu de que tocar horizontalmente mesmo em um instrumento de tamanho “regular” era uma possibilidade, embora eu discorde do que ele propôs como potencial repertório, que incluía as sonatas solo de Domenico Gabrielli, Giuseppe Maria Jacchini e Antonio Maria Bononcini⁵⁴. Além disso, quando descobri que a viola alto (ou seja, um instrumento de quatro pés, provavelmente afinado c-g-d'-a') dos cinco instrumentos do final do século XVI da catedral de Freiberg na Saxônia - e fabricado por Paul Klemm antes de serem instalados nas mãos dos anjos na capela fúnebre de Moritz von Sachsen em 1594⁵⁵ - tinha precisamente as mesmas medidas do que estava sendo usado como um violoncelo da spalla de 8 pés (afinado em C-G-d-a uma oitava abaixo), percebi que algo não estava funcionando bem.

⁵³ Como as referências já mencionadas dos tratados de Rousseau, Walther, Mattheson, Majer, Eisel, etc.

⁵⁴ Cf. WISSICK, 2006.

⁵⁵ Cf. FONTANA,; HELLER,; LIEBERWIRTH, 2008 e VANSCHEEUWIJCK, 2012; Pdf em: <https://www.sidm.it/index.php/publicazioni/atti-di-convegna/788-serie-barocco-padano-a-m-i-s-como-disponibile-in-formato-digitale-e-download-gratuito>.

Figura 10: Altar da catedral de Freiberg na Saxônia;
instrumento fabricado por Paul Klemm



Fonte: Reprodução do autor

De fato, os modelos sobre os quais Dmitry Badiarov trabalhou foram três instrumentos, supostamente de c.1714, c.1724 e c.1732, dos museus de instrumentos musicais de Leipzig e Bruxelas, sendo o primeiro um “tenor” de Egidius Snoecl, e os outros dois instrumentos *viole pompose* feitas por Johann Christian Hoffman⁵⁶. Esses instrumentos são conhecidos por serem alguns dos poucos anteriores à década de 1760. Considerando sua datação, eles poderiam de fato ser elegíveis para ser

⁵⁶ Cf. <https://www.thestrad.com/violoncello-da-spalla--story-of-a-rediscovery/6455>. article e também MOENS, 2015.

o violoncelo da spalla que Mattheson menciona. No entanto, surgiram problemas quando o instrumento de Badiarov precisava ser encordado, principalmente na oitava de 8 pés, quando as medições desses instrumentos “históricos” oscilavam entre 43-47 cm de comprimento (os de Badiarov têm 44-46 cm) para um comprimento de corda vibrante de 41-43cm (Badiarov: 43cm)⁵⁷. A instalação de uma corda Dó regular de violoncelo em um instrumento tão pequeno fez com que ela ficasse muito frouxa para ser tocada. Posteriormente, Mimmo Peruffo, fabricante de cordas e proprietário da Aquila Strings, em Vicenza, foi convidado a fazer uma corda Dó de 8 pés que funcionaria. Ele propôs uma *doppia filata* ou uma corda de tripa com revestimento duplo, cuja primeira menção é encontrada em uma carta datada de 1767 ou início de 1768 por Jean-Baptiste Forqueray (o jovem)⁵⁸. Essa corda finalmente produziu uma tensão alta o suficiente para tocar um Dó de 8 pés com um som decente um Lá = 415Hz.

Infelizmente, os instrumentos de Snoeck e Hoffman, como muitos dos chamados originais do período barroco, parecem ter sido recortados e/ou remontados no início do século XIX e perderam seu valor histórico. Por outro lado, muitos instrumentos pós-1765 deste tamanho menor - violas grandes ou tenores, mesmo com cinco cor-

⁵⁷ Para comparação, o violoncelo moderno padrão tem um comprimento de corpo de 75 cm para um comprimento de corda vibratória de 69 cm, enquanto a viola normalmente tem um comprimento de corpo de 39-44 cm para um comprimento de corda vibratório de 37-43 cm, tornando a corda Dó do violoncello da spalla de 8 pés obviamente poucos centímetros maior do que a corda Dó de uma viola de 4 pés.

⁵⁸ Forqueray, na verdade, rejeita a corda com “double filée” em sua carta ao príncipe da Prússia, que foi descoberta por Yves Gérard em Merseburg e publicada em 1962. Cf: GÉRARD, Yves. “Notes sur la fabrication de la viole de gambe et la manière d’en jouer, d’après une correspondance inédite de Jean-Baptiste Forqueray au Prince Frédéric-Guillaume de Prusse,” *Recherches sur la musique française classique* 2 (1961-62): 165-171. Um pdf do manuscrito original está disponível em <https://www.greatbassviol.com/treatises.html>, onde esta passagem relevante pode ser encontrada na p. [2r.].

das - sobreviveram inalterados nas coleções de Berlim, Nuremberg e Praga, provavelmente por causa da existência naquele ponto de cordas de revestimento duplo.

Em suma, o violoncelo da spalla que Badiarov criou no início do século XXI é baseado em um anacronismo duplo, se usado como um instrumento de 8 pés para tocar música da primeira metade do século XVIII ou anterior. Primeiro, o modelo é baseado em instrumentos muito profundamente alterados (isto é, de tamanho reduzido), as *falsi storici* que mencionei antes; e segundo, porque, para fazer com que instrumentos tão pequenos funcionem com uma afinação de 8 pés, uma corda de revestimento duplo é indispensável - mas ela não foi documentada antes de meados da década de 1760. Se um instrumento desse tamanho realmente existia antes dos exemplos existentes da década de 1760 e posteriores, provavelmente tocava em uma oitava de quatro pés, como a viola Paul Klemm em Freiberg, e poderia muito bem ter sido a viola tenor usada na Itália do século XVII. Pode até ser um candidato viável para o *quinte de violon* ainda problemático usado nos *24 Violons du Roy*. Eu também poderia imaginar uma afinação em Sol (uma oitava abaixo do violino) ou mesmo em Fá (uma quinta abaixo da viola) para um instrumento desse tipo, mas a tensão de uma tripa pura ou de uma corda de tripa com revestimento simples ainda seria muito baixa em um tom de Lá = 400 ou 408Hz, tornando o instrumento funcional apenas nas três cordas superiores. Teoricamente, isso poderia ser bom; a ressonância obviamente seria aprimorada por um corpo maior e a corda mais baixa, mesmo que frouxa, mas continuaria sendo um instrumento alto ou tenor, nunca um baixo, muito menos um instrumento baixo solo para usar nos concertos de violoncelo de Vivaldi ou nas suítes de violoncelo de Bach, como alguns já fizeram. Por esse motivo, é óbvio que esse pequeno tipo de violoncelo da spalla não é aceitável como um instrumento histórico possível para tocar qualquer repertório barroco. Por outro lado, em algumas composições, como o concerto para Violoncello Piccolo de Sammartini e em algum repertório posterior, o instrumento é realmente

uma possibilidade como um baixo pequeno de 6 ou 8 pés - depois que a corda de revestimento duplo foi introduzida, ou seja, provavelmente por volta da metade do século XVIII.

Concluindo, então, violinos baixo pequenos e grandes, isto é, violoncelli e violoni, eram tocados horizontalmente quando o espaço não permitia uma posição vertical em situações de baixo contínuo, mas claramente essa não era a maneira preferida pelos músicos. Se referido como violoncelo da spalla, da braccio ou da collo, o termo nunca se referia a uma categoria organológica específica, mas apenas à maneira como era utilizada pelo instrumentista - provavelmente para indicar o contraste com práticas mais comuns. Uma vez padronizado na década de 1730 na França e, posteriormente, em outros lugares, o violoncelo era geralmente tocado de maneira clássica, incluindo a pegada superior de arco, que originalmente (e até pelo menos a década de 1720) era usada exclusivamente pelos *24 Violons du Roy* e por violoncelistas napolitanos. O pequeno violoncelo da spalla, em sua versão inventada no século XXI, incompatível com o conjunto de evidências que temos, não tem utilidade para apresentações historicamente informadas da música pré-1760.

BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias

BANCHIERI, Adriano. **Conclusioni nel suono dell'organo**. Bolonha, 1609.

BANCHIERI, Adriano. **L'organo suonarino**, Op. 25. Veneza, 1611.

BISMANTOVA, Bartolomeo. **Compendio Musicale**, Ms. Ferrara, 1677 & 1694. Facsimile edition, Florença: S.P.E.S., 1983.

BROSSARD, Sébastien de. **Dictionnaire de Musique**. Paris, 1703.

BURNEY, Charles. **The Present State of Music in France and Italy**. Londres, 1773.

CORRETTE, Michel. **Methode, théorique et pratique. Pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection**. Paris, 1741.

EISEL, Johann Philipp. **Musicus autodidacticus**. Augsburg, 1738.

GALILEI, Vincenzo. **Dialogo della musica antica et della moderna**. Florença, 1581.

JAMBE DE FER, Philibert. **Epitome musical des tons, sons et accords**. Lyon, 1556.

LE BLANC, Hubert. **Défense de basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel**. Amsterdam, 1740.

MAJER, Johann Friedrich Bernhard Caspar. **Museum musicum theorico practicum**. Halle, 1732.

MATTHESON, Johann. **Das Neu-eröffnete Orchestre**. Hamburgo, 1713.

MERSENNE, Marin. **Harmonie universelle**. Paris, 1636.

MOZART, Leopold. **Versuch einer gründlichen Violinschule**. Augsburg, 1756.

PRAETORIUS, Michael. **Syntagma Musicum, Tomus secundus de Organographia**. Wolfenbüttel, 1619.

QUANTZ, Johann Joachim. **Versuche einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen**. Berlin, 1752, trans. and ed. Edward R. Reilly, *On Playing the Flute*, 2nd edition. Northeastern University Press, 2001.

ROUSSEAU, Jean. **Traité de la viole**. Paris, 1687.

TEVO, Zaccaria, **Il Musico Testore**. Veneza, 1706.

WALTHER, Johann Gottfried. **Praecepta der Musicalischen Composition**. Weimar, 1708.

ZACCONI, Lodovico. **Prattica di musica**. Veneza, 1592.

ZANNETTI, Gasparo. **Il scolaro per imparar a suonare di violino, et altri stromenti**. Milão, 1645.

Fontes secundárias

ADAS, Jane. Le célèbre Berteau. **Early Music**, 17, no. 3, pp. 368-380, 1989.

BADIAROV, Dmitry. The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice. **Galpin Society Journal**, 60, pp. 121-145, 2007. Disponível em: http://badiarovviolins.com/pdf/GSJ60_121-145_Badiarov.pdf. Acesso em 13 de nov. de 2020.

BARNETT, Gregory. The Violoncello da Spalla: Shouldering the Cello in the Baroque Era. **Journal of the American Musical Instrument Society**, 24, pp. 81-106, 1998.

BARONCINI, Rodolfo. Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i 'sonadori di violini' della Scuola Grande di San Rocco a Venezia. **Recercare**, 6, pp. 61-190, 1994.

BONTA, Stephen. From Violone to Violoncello: A Question of Strings? **Journal of the American Musical Instrument Society**, 3, pp. 64-99, 1977.

BONTA, Stephen. Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy. **Journal of the American Musical Instrument Society**, 4, pp. 5-43, 1978.

BONTA, Stephen. Corelli's Heritage: The Early Bass Violin in Italy. In: PETROBELLI, Pierluigi; STAFFIERI, Gloria. **Studi Corelliani IV. Atti del quarto congresso internazionale** (Fusignano, 4-7 settembre 1986), pp. 217-231. Florence: Olschki, 1990.

BORGIR, Tharald. **The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.

CARTER, Stewart, ed. **A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music**, revisado e expandido por Jeffery Kite-Powell. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2012.

CEULEMANS, Anne-Emmanuelle. **De la vièle médiévale au violon du XVIIe siècle**. Étude terminologique, iconographique et théorique. Turnhout: Brepols, 2011.

COSTANTINI, Danilo, and MAGAUDDA, Ausilia. "Ruvo, Giulio." In: **Grove Music Online**. <https://www-oxfordmusiconlinecom.libproxy.uoregon.edu/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024187>. Acesso em 20 jun. 2019.

COWLING, Elizabeth. **The Cello**. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1975.

CYR, Mary. **Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music**. Farnham: Ashgate, 2013.

DANGEL-HOFMANN, Frohmut, ed. **Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid**. Thematisch-bibliographischer Katalog bearbeitet von Fritz Zobeley. Teil I. Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754). Band 2: Handschriften. Tutzing: Schneider, 1982.

DE ANGELIS, Ernesto. **La liuteria ad arco a Napoli dal XVII secolo ai nostri giorni**, editado por Francesco Nocerino. Florença: Olschki 2009.

FERTONANI, Cesare. Musica strumentale a Napoli nel Settecento. In: COTTICELLI, Francesco; MAIONE, Paologiovanni. **Storia della musica e dello spettacolo a Napoli**. Il Settecento, 2 vol., II/ 925-64. Nápoles: Turchini Edizioni, 2003.

FONTANA, Eszter; HELLER, Veit; LIEBERWIRTH, Steffen, eds. **Wenn Engel Musizieren. Musikinstrumente von 1594 im Freiburger Dom**. 2a edição. Leipzig e Dößel: Stekovics, 2008.

GÉRARD, Yves. Notes sur la fabrication de la viole de gambe et la manière d'en jouer, d'après une correspondance inédite de Jean-Baptiste Forqueray au Prince Frédéric-Guillaume de Prusse. **Recherches sur la musique française classique**, 2, pp. 165-171, 1961-62.

HENTRICH, Bernhard. Nuove notizie sui liutai Tedeschi operanti a Roma. **Recercare**, 13, pp. 249-255, 2001.

HOLMAN, Peter. **Four and Twenty Fiddlers**. Oxford: Clarendon Press, 1993.

KORY, Agnes. A wider role for the tenor violin? **Galpin Society Journal**, 47, pp. 123-153, 1994.

KORY, Agnes. The Significance of the Tenor Violin. **The Consort**, 62, pp. 63-91, 2006.

LA VIA, Stefano. 'Violone' e 'Violoncello' a Roma al tempo di Corelli. Terminologia, Modelli organologici, tecniche esecutive. In: PETROBELLI, Pierluigi; STAFFIERI, Gloria. **Studi Corelliani IV. Atti del quarto congresso internazionale** (Fusignano, 4-7 settembre 1986), pp. 165-191. Florença: Olschki, 1990.

LINDGREN, Lowell. Preface. In: **Antonio Bononcini: Complete Sonatas for Violoncello and Basso Continuo**, "Recent Researches in the Music of the Baroque Era 77." Madison, Wis.: A-R Editions, 1996.

MARX, Hans Joachim. Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli." **Analecta Musicologica**, 5, pp. 104–77, 1968.

MARX, Klaus. **Die Entwicklung des Violoncells und seiner Spieltechnik bis J. L. Duport (1520-1820)**. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1963.

MAUNDER, Richard. **The Scoring of Baroque Concertos**. Woodbridge: The Boydell Press, 2004.

MOENS, Karel. Les voix médianes dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV: les instruments conservés comme source d'information. In: DURON, Jean; GÉTREAU, Florence. **L'orchestre à cordes sous Louis XIV: Instruments, répertoires, singularités**. Paris: Vrin, 2015.

MORTON, Joëlle. The Early History and Use of the G Violone. **Journal of the Viola da Gamba Society of America**, 36, pp. 40-66, 1999.

NEECE, Brenda. The Cello in Britain: A Technical and Social History. **Galpin Society Journal**, 56, pp. 77-115, 2003.

NOCERINO, Francesco. Liutai del sedicesimo e diciassettesimo secolo a Napoli: contribute documentari. **Recercare** 13, pp. 235-246, 2001.

NOCERINO, Francesco. Gli strumenti musicali a Napoli nel secolo XVIII. In: COTTICELLI, Francesco; MAIONE, Paologiovanni. **Storia della musica e dello spettacolo a Napoli**. Il Settecento, 2 vol., II/ 772-804. Nápoles: Turchini Edizioni, 2003.

OLIVIERI, Guido. Per una storia della tradizione violinistica napoletana del '700: Giovanni Carlo Cailò. In: MAIONE, Paologiovanni. **Fonte d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo**. Nápoles: Editoriale Scientifica, 2001.

OLIVIERI, Guido. Cello Teaching and Playing in Naples in the Early Eighteenth Century: Francesco Paolo Supriani's *Principij da imparare a suonare il violoncello*. In: WATKINS, Timothy D. **Performance Practice: Issues and Approaches**. Ann Arbor: Steglein Publishing, 2009.

PAVANELLO, Agnese. **Il 'Concerto Grosso' Romano. Questioni di genere e nuove prospettive storiografiche.** Turnhout: Brepols, 2006.

PARROTT, Andrew. **The Essential Bach Choir.** Woodbridge: The Boydell Press, 2000.

PIERRE, Constant. **Histoire du Concert Spirituel.** Paris: Société Française de Musicologie, 1975.

PIO, Stefano. **Viol and Lute Makers of Venice 1490-1630.** Venezia: Venice Research, 2011.

PLANYAVSKY, Alfred. The Baroque Double Bass Violone. Traduzido por James Barket. Lanham, MD e London: Scarecrow Press, 1998.

RUSSELL, Tilden A. New Light on the Historical Manner of Holding the Cello. **Historical Performance**, 9, no. 2, pp. 73-76, 1993.

SCHMID, Manfred Hermann. Der Violone in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts. In: HELFWIG, Friedemann. *Studia organologica: Festschrift John Henry van der Meer.* Tutzing: Schneider, 1987.

SEGERMAN, Ephraim. The Name 'Tenor Violin.'. **Galpin Society Journal**, 48, pp. 181-187, 1995.

SISTO, Luigi. **I liutai tedeschi a Napoli tra cinque e seicento. Storia di una migrazione in senso contrario.** Roma: Istituto italiano per la storia della musica, 2010.

SMIT, Lambert. Towards a More Consistent and More Historical View of Bach's *Violoncello*. **Chelys**, 32, pp. 49-56, 2004. Versão revista em pdf disponível em: lambert.jvanhulst.nl/pdf/towardsnew.pdf. Acesso em: 20 nov. 2019.

SMITH, Mark M. Joh. Seb. Bachs Violoncello piccolo: Neue Aspekte – offene Fragen. **Bach Jahrbuch**, 84, pp. 63-81, 1998.

SMITH, Mark M. The Cello Bow held the Viol Way; Once common, but now almost forgotten. **Chelys**, 24, pp. 47-61, 1995.

STOWELL, Robin, ed. **The Cambridge Companion to the Cello.** Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

TALBOT, Michael. Domenico Silvio Passionei and his cello sonatas. **Recercare**, 23, nos 1-2, pp. 189-215, 2011.

TORTELLA, Jaime. Boccherini. **Un músico Italiano en la España ilustrada**. Madri: Sociedad Española de Musicología, 2002.

VANSCHEEUWIJCK, Marc. The Baroque Cello and Its Performance. **Performance Practice Review**, 9, nº1, pp. 78-96, 1996. <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss1/7>. Acesso em: 3 de jun. 2019.

VANSCHEEUWIJCK, Marc. **Domenico Gabrielli: Ricercari per violoncello solo; Canone a 2 violoncelli; Sonate per violoncello e basso continuo**. Facsimile, introdução e aparato crítico. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 1998.

VANSCHEEUWIJCK, Marc. **Giuseppe Jacchini: Sonate a violino e violoncello, Opus I (1695)**. Facsimile, edição, introdução e aparato crítico. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 2001.

VANSCHEEUWIJCK, Marc. **The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-1695). History – Organization – Repertoire**. Bruxelas e Roma: Belgisch Historisch Instituut, 2003.

VANSCHEEUWIJCK, Marc. **Giovanni Battista Degli Antonii: Ricercate sopra il violoncello o clavicembalo e Ricercate per il violino**. Facsimile, edição e prefácio. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 2007.

VANSCHEEUWIJCK, Marc. In Search of the Eighteenth-Century “Violoncello”: Antonio Vandini and the Concertos for Viola by Tartini. **Performance Practice Review**, 13, pp. 1-20, 2008.

VANSCHEEUWIJCK, Marc. Recent re-evaluations of the Baroque cello and what they might mean for performing the music of J. S. Bach. **Early Music**, 38, no. 2, pp. 181-192, 2010.

VANSCHEEUWIJCK, Marc. Chapter 13. Violoncello and Violone. In: CARTER, Stewart. **A Performer’s Guide to Seventeenth-Century Music**. Revisado e expandido por Jeffery Kite-Powell, pp. 231-247. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2012.

VANSCHEEUWIJCK, Marc. Sulle tracce del violoncello nel repertorio tardo-seicentesco in area padana. In: COLZANI, Alberto; LUPPI, Andrea; PADOAN, Maurizio. **Barocco Padano**, 7. Como: A.M.I.S., 2012. Disponível em: <https://www.sidm.it/index.php/publicazioni/atti-di-convegni/788-serie-barocco-padano-a-m-i-s-como-disponibile-in-formato-digitale-e-download-gratuito>. Acesso em: 18 set. 2019.

VANSCHEEUWIJCK, Marc. The Violoncello in Eighteenth-Century Naples. **Conference Pietro Marchitelli, Michele Mascitti e la Scuola Strumentale Napoletana**, Villa Santa Maria, Novembro de 2014.

VANSCHEEUWIJCK, Marc. Bowed Bases in Corelli's Rome. In: OLIVIERI, Guido; VANSCHEEUWIJCK, Marc. **Arcomelo 2013. Studi nel terzo Centenario della morte di Arcangelo Corelli**. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2015.

VANSCHEEUWIJCK, Marc. Nel Giardino di Partenope. Sonate Napoletane per Violoncello. Notas de encarte para **Nel Giardino di Partenope**. Gaetano Nasillo, Michele Barchi, Sara Bennici. Arcana/Outhere Music France A185, 2015, CD.

VANSCHEEUWIJCK, Marc. Cello Stories. Notas de encarte para **Cello Stories. The Cello in the 17th & 18th Centuries**. Bruno Cocset, Les Basses Réunies. Alpha Classics/ Outhere Music France Alpha 890, 2016, 5 CD's.

VANSCHEEUWIJCK, Marc. I Bononcini e il Violoncello, In: VANSCHEEUWIJCK, Marc. **The Bonocinis: From Modena to Europe, 1666-1747**. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2020.

WALDEN, Valerie. **One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WISSICK, Brent. The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello 'Schools' of Bologna and Rome. **Journal of Seventeenth-Century Music**, 12, no. 1, 2006.

WOODFIELD, Ian. **The Early History of the Viol**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

ZINGLER, Ute. **Studien zur Entwicklung der italienischen Violoncellsonate von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts**. Frankfurt am Main: Ute Zingler, 1967. 2nd edition Frankfurt am Main: Hänssel- Hohenhausen, 1994.

O SISTEMA DE CLAVES DE LUIGI BOCCHERINI

André Micheletti

1. À ÉPOCA DE BOCCHERINI

Nascido em Lucca, na Toscana, em 1743, Ridolfo Luigi Boccherini recebeu sua educação musical de seu pai e depois de Domenico Francesco Vanucci (1718-1775), *maestro di cappella* na Catedral de San Martin, em Lucca, sendo depois enviado a Roma (HEARTZ, 1995, pp. 103-4). Pouco se sabe sobre suas instruções iniciais, mas desde a tenra idade foi considerado um virtuoso do violoncelo. Boccherini tinha apenas treze anos quando partiu para Roma e desenvolveu intensa atividade como violoncelista e também compositor naquela cidade, assim como em Lucca e Viena. Participou, em 1754, das Festividades de Santa Cruz (Luminara di Santa Croce), importante comemoração na Lucca do século XVIII⁵⁹.

A família Boccherini viaja para Viena e às cortes eleitorais austríacas em 1756 e 1757 quando Luigi toca como solista na missa e nas vésperas no Mosteiro de San Domenico, em Lucca, sob os auspícios de seu primeiro patrono, Giacomo Puccini (1712-1781)⁶⁰, diretor da Capela do Estado e

⁵⁹ Em HEARTZ, 1995, o autor descreve que no mesmo ano, 1754, há uma visita de seu pai, Leopoldo, acompanhado por um de seus filhos à Roma, mas o nome do filho em questão não foi mencionado nesta fonte. Remilio Coli (que escreveu uma biografia de Boccherini em 1988) supôs que fosse Luigi, mas seu irmão Giovanni Gastone também tinha conexões em Roma, tornando-se membro da Academia Arcadiana, em Roma, como descrevem LINDSAY e SMITH, 1945, p. 75. Coli aponta outra ausência de Leopoldo em sua posição, de novembro de 1753 a junho de 1754, conforme documentado no Archivio di Stato, em Lucca. Supõe-se que Luigi Boccherini tenha sido enviado a Roma em 1756 para estudar com o violoncelista e compositor Giovanni Batista Costanzi (1708-1778), como nos descreve SPECK e CHAPMAN, 2005, p. 191. Por outro lado, Christian Speck e Laurene Chapman afirmam que Luigi foi enviado para Roma em 1753, e também que é incerto se ele estudou violoncelo ou composição sob a orientação de Costanzi.

⁶⁰ Não confundir com o compositor de ópera Giacomo Puccini (1858 - 1924), que é seu descendente.

organista da Catedral de Lucca, e da Accademia Filarmonica de Bolonha (SPECK, 2005, pp. 191–92). Essas aparições, além de algumas das festividades de Santa Croce, ocorrem novamente em 1766⁶¹. Em suas viagens a Viena, os “Boccherinis” aparecem sob os registros de pagamento da MS da Teatralkassa rechnung, no Hofkammerarchiv, onde existe um documento que nota que Luigi estava empregado de dezembro de 1757 a março de 1758 como violoncelista, e Leopoldo como contrabaixista (Basso para a época não era tão somente o que conhecemos como contrabaixo, mas uma gama maior de instrumentos) (HEARTZ, 1995, p. 105).

Parece que Leopoldo estava procurando um lugar melhor na cena musical para seus filhos do que ele havia conseguido. Existem documentos de Lucca, Gênova, Veneza, Viena e outras localidades na Itália e Áustria onde a família Boccherini aparece prestando serviços como músicos em casas de ópera e cortes. Boccherini ocupou o cargo de violoncelista na Capela Estadual em 1764, renunciando em um prazo de dois anos após a morte de seu pai (1766), deixando Lucca para sempre. Embora Luigi tenha sido contratado para trabalhos como músico de orquestra, ele apareceu muitas vezes como solista, tocando suas próprias composições, numa variedade entre sonatas para violoncelo e contínuo, bem como concertos com orquestra (SPECK; CHAPMAN, 2005, pp. 192–93).

Na Figura 1, encontramos a entrada “Dem Bocherini Ludwig Violoncellisten für gespielte Concerts, bey denen Music Academien und 1. Hierzu auf 2. Violoncelli componiertes Concert, mit Inbegriff, was er und sein Vatter Leopold” (Ludwig Boccherini pode solicitar 83 Florins para a apresentação de concertos em Academias Musicais, começando com um concerto para dois violoncelos e incluindo os serviços de seu pai Leopold [f.29r] em orquestras alemãs de março até o final do carnaval de 1764). Este contrato nos mostra que Luigi já havia se estabelecido como violonce-

⁶¹ Esses concertos estão bem documentadas nos registros salariais de Puccini

compositor. Isso abriu as portas para a cena musical parisiense, onde Boccherini toca suas composições no Concert Spirituel, em 1767-68. O *Mercure de France* discorreu sobre seu concerto naquela ocasião: “Então o Sr. Boccherini, já conhecido por seus impressionantes trios e quartetos, tocou de maneira magistral, ao violoncelo, uma sonata de sua própria autori” (ROTHSCHILD, 1965, pp. 28–29).

A cena musical parisiense dos *connoisseurs* estava acostumada ao violoncelo, com Jean-Baptiste Jansson e os irmãos Duport dominando as salas de concerto, recebendo críticas muito positivas, o que coloca essa resenha do *Mercure*, acima transcrita, em perspectiva (LE GUIN, 2005, p. 51). Parece que Boccherini estava à procura de patronato em Paris, já que era impossível se sustentar com concertos e publicações esporádicas, mesmo que fosse ele já popular e prolífico como compositor. Depois de ficar naquela cidade por cerca de seis meses, Boccherini foi convidado a ir para Londres, um porto seguro para virtuosos músicos italianos de cordas de sua época, que lá encontraram um bom lugar para se sustentar. Porém, em vez de seguir para o norte, ou seja, Londres, ele foi para o sul, Madri.

Na primavera de 1768⁶², Boccherini se comprometeu com uma companhia de ópera contratada por Luigi Marescalchi, empresário e editor italiano, que em conjunto com Francisco Creus confirmou com a casa real espanhola apresentações de Ópera Italiana nos Sítios Reales (LE GUIN, 2005, pp. 55–56). Embora o contato com a nobreza espanhola na corte de Madri parecesse levar Boccherini em direção a seu objetivo de encontrar patronato, não é tão óbvia a razão de abandonar a ideia, que para músicos italianos do século XVIII era mais plausível,

⁶² Não está claro se o contato com Don Luis, o infante espanhol, já havia sido feito, direta ou indiretamente, através do embaixador espanhol em Paris, Joaquín Pignatelli de Aragón e Moncalvo, conforme sugerido em PICQUOT, 1991 [1851], p. 58 (e muitos outros biógrafos), pois não se tem registro das supostas cartas de recomendação.

de ir para Londres. Talvez Boccherini já tivesse conhecido a soprano italiana Clementina Pelliccia, que se tornaria sua esposa em agosto de 1769, nesse caso, a promessa de trabalho para os dois na Espanha poderia ter ajudado a levar à decisão de ir a Madri.

Em 1768, trabalhou intensamente em Paris com seu colega Filippo Manfredi⁶³. Manfredi era um violinista da escola de Tartini (PICQUOT, 1991 [1851], p. 55). Podemos concluir, então, que Boccherini provavelmente teve contato próximo com o conteúdo do que conhecemos hoje como *L'Arte Dell'Arco* de Tartini e *Regole per Ben Suonare il Violino*, se não diretamente, indiretamente através de seu amigo íntimo⁶⁴. Fica claro então que o estilo musical e o idioma instrumental de Corelli e seus sucessores, como Geminiani, era conhecido por Boccherini.

Há duas idéias associadas ao estilo musical boccheriniano: “o personagem melancólico” (“escuridão e frieza”, como Junker coloca) e “a ausência de formas puras”⁶⁵. Essa falta de forma convencional chamou a atenção do público espanhol. Boccherini era mais popular na Espanha do que os compositores alemães (que os espanhóis consideravam muito acadêmicos), sem mencionar que na França e na Itália seus quartetos, um gênero em que ele era pioneiro, tiveram bastante sucesso (MARÍN, 2007, p. 282).

⁶³ Cf. LE GUIN, 2005, p. 55. Não está claro se eles viajaram todos juntos para Madri ou se organizaram para se encontrar mais tarde. O fato é que podemos encontrar os três - Boccherini, Manfredi e Pelliccia - trabalhando em Madri pouco tempo depois.

⁶⁴ O tratado *Dell'Origine e Delle Regole Della Musica*, escrito pelo jesuíta espanhol Antonio Eximeno durante seu exílio na Itália, descreve Boccherini como um membro destacado da escola italiana de música instrumental criada por Corelli e aperfeiçoada por Tartini.

⁶⁵ Mister ressaltar que essa afirmação, feita por Junker e citada por M. A. Marin em *Images of Boccherini through his Early Biographers*, relata a visão de forma alemã e não leva em conta o *partimento romano*, como forma e estudos sobre a melancolia em compositores e artistas do século XVIII, como demonstram publicações de Elisabeth Le Guin, e NOVEMBER, 2007, destacando a melancolia descrita por Junker como algo positivo.

Dois anos depois, conseguiu estabilidade financeira, pois fora contratado como *virtuoso da câmara y compositor de música* (compositor e músico de câmara virtuoso) pelo infante Don Luis de Bourbon (irmão mais novo do rei Carlos III da Espanha), cargo que manteve de 1770 a 1785, ano da morte de Don Luis.

Durante esse período, Boccherini compôs a maioria de suas obras, servindo orgulhosamente como membro da corte do Infante, e o foco em música de câmara pode ser explicado pela natureza de seu cargo e falta de uma orquestra como a que Joseph Haydn tinha em Esterháza; isso fica mais claro se levarmos em conta o uso da instrumentação de Haydn nos diferentes períodos trabalhando na corte dos Esterházy e também, comparado às obras encomendadas, como por exemplo as que conhecemos como Sinfonias de Londres. Pois bem, a instrumentação dessas obras mudava de acordo com o tamanho da orquestra que iria executá-las. Boccherini também escrevia para os conjuntos que ele tinha à sua disposição na corte que ele servia, um quarteto de cordas e poucos músicos convidados, dependendo da necessidade. Somente para grandes celebrações ele escrevia para conjuntos orquestrais, quando para tal ele era requisitado.

Neste repertório de câmara, encontramos basicamente de tudo em se falando de grupos instrumentais envolvendo cordas, de duos a octetos (incluindo violão, um dos instrumentos favoritos da Espanha e dois quintetos de cordas - quartetos de cordas com um violoncelo extra), além de sonatas (para contínuo ou piano) para diversos instrumentos.

Eventualmente, para eventos maiores ou comemorações, ele escreveu sinfonias (sinfonias no significado barroco do termo, uma obra de movimento único, como uma abertura), cerca de uma dúzia de árias de concerto (árias acadêmicas), villancicos (uma espécie de ode espanhola sagrada para o Natal) para quatro vozes e grande orquestra, um Stabat Mater, uma missa (a quatro vozes), uma cantata para o Natal e uma ópera, *La Clementina*.

Em 1776, o Infante foi exilado pelo rei (seu irmão) da área de Madri, na tentativa de impedir que ele ou seus filhos assumissem o trono. Boccherini seguiu o infante onde quer que este fosse, incluindo estadias em Talavera, Torrijos, Velada e Caldas de los Vidros, até que Don Luis finalmente decidiu morar em Arenas de San Pedro, perto de Toledo, embora só fosse habitável depois de 1783 e o palácio nunca tenha sido realmente finalizado (LE GUIN, 2005, p. 57). Por conta disso, as cartas de Joseph Haydn não encontraram Boccherini, causando muita irritação no compositor austríaco, que considerou negligência do amigo.

Após um grande período de paz, compondo e apresentando-se, o ano de 1785 marcou o retorno de Boccherini a Madri. Primeiramente, sua esposa Clementina morreu após um derrame, em abril, deixando-o com os sete filhos. Em agosto, a morte do Infante encerrou o que parecia para Boccherini um emprego vitalício.

Em 1786, Boccherini foi contratado como diretor musical do Benavente-Osuna em Madri, um estabelecimento que possuía a maior coleção de músicas de Haydn na Espanha. Madri era um centro católico e, durante a maior parte do século XVIII, foi governado pela mão forte e tradicionalista da Inquisição. Mas podemos associar Boccherini aos “*Signori dilettanti di Madrid*” (LE GUIN, 2005, p. 61), um grupo de pensadores livres que organizavam Tertúlias, nas quais Boccherini parece ter sido popular. De alguma forma, ele estava conectado com esses pensadores desde o seu conjunto de quartetos de 1770, publicado em 1772 por VERNIER com uma dedicatória *Alli Signori dilettanti di Madrid* (LE GUIN, 2005, p. 61). Em 1787, no entanto, Boccherini assinou como:

“professore di musica all’attuale servizio di S. M. C., Compositore di Camera di S. M. Prussiana, e Direttore del Concerto dell’Excellentissima Senora, Contessa di Benavente, Duchesa di Osuna, di Gandia, etc.”

[Professor de música a serviço da SMC [referindo-se a Carlos IV, príncipe das Astúrias], compositor de música de câmara da Majestade da Prússia Imperial [referindo-se a Frederick William II, rei da Prússia] e diretor do conservatório de sua Excelência Senhora Condessa de Benavente, duquesa de Osuna, de Gandia, etc. [referindo-se a Maria Josefa Tézlez-Girón] (PICQUOT, 1851, p. 60 Tradução nossa)

Desde então até 1797, atuou como compositor de música de câmara para Frederico Guilherme II, rei da Prússia, dedicando suas obras de câmara publicadas ao monarca. Frederico Guilherme era um violoncelista amador e empregou Jean Louis Duport (1749-1819), que se juntou a Jean Pierre Duport (1741-1818) em Berlim em 1790 durante a Revolução Francesa. O rei também encomendou obras a Beethoven, que dedicou a ele suas sonatas para violoncelo e piano, op. 5 Nos. 1 e 2, pretendendo que fossem executadas por Jean Louis Duport.

Com a morte de Frederico Guilherme, em 1797, Boccherini ficou mais uma vez sem um salário fixo. Em 1803, Madame Edne-Sophie Gail, uma admiradora e amiga francesa, o visitou em Madri, encontrando-o morando em um quarto individual com toda a família, em completa pobreza. Ela descreve seus bens como uma cadeira, uma mesa, um violoncelo e um violoncelo piccolo (faltando três cordas). Madame Gail ofereceu-lhe uma posição assalariada em Paris, mas sua saúde não lhe permitiu assumir esse cargo, e ele morreu em 28 de março de 1805 (LINDSAY e SMITH, 1945, p. 77).

Sobre a estética e o estilo de Boccherini face a essas tumultuosas idas e vindas, precisamos entender que a Madri do século XVIII era governada pelos Bourbon, uma família francesa, e assim podemos concluir que as artes e costumes da corte espanhola, neste momento, tinham forte influência francesa. Por outro lado, Felipe V (Bourbon), que governou

de 1714 a 1746, era casado com Isabella Farnese, uma italiana que amava as artes, em especial a ópera séria. Foi ela a responsável por levar para Madri, em 1737, o cantor italiano mais famoso de sua época, o castrato Farinelli (Carlo Broschi) (LE GUIN, 2005, p. 58). Fernando VI, casado com Maria de Braganza, foi o sucessor de Felipe, e Maria era conhecida por seu patronato a Domenico Scarlatti.

As influências italianas e francesas, combinadas com o gosto nacional espanhol (chamado Majismo, uma resposta da classe trabalhadora à classe alta francesa) ((LE GUIN, 2005, p. 63), criaram um novo sabor, apesar das tentativas dos nacionalistas de repudiar a cultura estrangeira. A música de Boccherini se encaixa perfeitamente nesse cenário. Compositor italiano, admirado na França, ele também foi influenciado pela música espanhola, como pode ser visto em seus Quintetos para Violão e Quarteto de Cordas, G 445-453. No quinteto nº 83, ele já havia escrito um fandango, elemento nacional Espanhol. Os Villancicos (1783) também demonstram sua mescla de estilos. No entanto, suas obras são dominadas pelo idioma virtuoso do violino de Corelli e Tartini, bem como pela abordagem vocal da ópera séria.

2. O VIOLONCELO E VIOLONCELISTA À ÉPOCA DE BOCCHERINI

Há um retrato pictórico muito conhecido (pelo menos pelos violoncelistas), no qual o jovem Boccherini é retratado como violoncelista (veja a Fig. 2), o que indica que ele tinha uma certa fama e também que havia por trás dessa fama algum patrono que encomendou tal obra de arte, visto que retratos como este eram muito caros para a família de um músico.

Figura 2: Boccherini ao Violoncelo



Fonte: SPECK e CHAPMAN, 2005, p. 193 (Artista Desconhecido, ca. 1764–67)⁶⁶

Boccherini possuía e pretendia que algumas de suas composições fossem para um violoncelo menor, afinado com Sol-Ré-Lá-Mi (como um violino, mas soando uma oitava a baixo) (SPECK e CHAPMAN, 2005, 197). Há controvérsias sobre o porquê de algumas composições não fazem uso da corda Dó, usando apenas o registro superior do instrumento.

Dos onze concertos de violoncelo no catálogo de Gérard, em quatro deles há pouco ou nenhum uso da corda Dó. No G481 há somente uma nota (obviamente errada) na corda Dó; dois outros desses concer-

⁶⁶ A obra é atribuída a Pompeo Batoni (1708-1787), que vivia em Roma, porém Boccherini residia em Lucca. A pesquisa mais recente mostra, no entanto, que essa atribuição é duvidosa e, além disso, não há registros de quem encomendou tal obra.

tos, G477 e G480, não possuem nenhuma nota sequer na corda Dó e um deles, o G483, tem apenas algumas notas na corda Dó (KORY, 2005, p. 749). Esse último obviamente não é um argumento forte, pois é necessária uma nota somente na corda Dó para que ela seja necessária no instrumento para a performance. Porém, devemos levar em consideração que, sim, dois desses onze concertos não fazem uso da corda Dó, além de que, a sonata L'Imperatrice, redescoberta por Speck, não possui notas na corda Dó, e o mesmo se aplica ao décimo segundo concerto (que não está no catálogo Gérard e foi editado por Pais e Speck) (KORY, 2005, p. 750). Além disso, como supra mencionado, na casa em que Boccherini residia no momento de sua morte, foram encontrados dois instrumentos, um violoncelo e um violoncelo piccolo⁶⁷.

Stefano Galeotti (1723-1770) provavelmente influenciou o desenvolvimento de Boccherini no violoncelo e seu primeiro conjunto de seis sonatas não contém uma única nota na corda Dó (KORY, 2005, p. 750). Johann Joachim Quantz, cujo tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu Spielen* (tradução literal: “Tentativa de orientação para tocar a flauta transversal”, Berlim, 1752) recomenda aos violoncelistas o uso de dois violoncelos: um para tocar solo e outro (maior) para tocar em conjunto (QUANTZ, 1985, p. 212). Quantz diz ainda que os músicos de orquestra devem usar “instrumentos maiores com cordas mais grossas, porque se um instrumento pequeno com cordas finas fosse empregado para ambos os tipos de peças, o acompanhamento em um conjunto grande não teria nenhum efeito” (QUANTZ, 1985, p. 212). Quantz estava se referindo, muito provavelmente, a instrumentos com as mesmas cordas (Dó, Sol, Ré e Lá), mas com timbre e volume diferentes.

É possível ter instrumentistas tocando em posições mais altas para não misturar as tessituras, quando tocando o mesmo instrumento (neste

⁶⁷ Cf. LINDSAY e SMITH, 1945.

caso, outro violoncelo está fazendo acompanhamento), o que parece ter sido o caso para Boccherini na maior parte de sua obra para violoncelo. Além disso, Boccherini viajava constantemente com o violinista Fillipo Manfredi⁶⁸ e não seria de se surpreender que Manfredi tocasse o acompanhamento para Boccherini em muitas dessas ocasiões⁶⁹.

Esse conceito, de não usar o mesmo instrumento para acompanhamento, pode ser encontrado no Concerto em Si Bemol Maior (G482): na maioria das vezes quando o violoncelo solo está tocando, Boccherini descarta toda a linha do *Basso* (violoncelo e baixo). Além disso, aqui está a definição de violoncelo na Introdução à *Violinschule* de Leopold Mozart:

O sétimo tipo é chamado de baixo-viol, ou, como os italianos chamam, o violoncelo. Antigamente ele tinha cinco cordas, mas agora apenas quatro. É habitual tocar a parte do baixo neste instrumento e, embora alguns sejam maiores, outros menores, diferem pouco, mas com exceção da força do tom, de acordo com as cordas. (MOZART, 1951, p. 11)

Leopold Mozart nos levar a concluir, que, primeiro, era uma prática comum (mesmo que o fizesse rir) um violinista acompanhar um violoncelista; e segundo, que para evitar uma grande distância entre as linhas musicais, Boccherini escreveu o mais alto possível, evitando assim a corda Dó, a fim de não embaralhar as tessituras por usar o mesmo instrumento para o solo e acompanhamento.

⁶⁸ Margaret Campbell sugere que Boccherini e Manfredi estavam viajando juntos como dupla pelo norte da Itália e também em seus concertos em Paris. Cf. STOWELL, 1999, p. 54.

⁶⁹ Há evidências de apoio desta tese no *Violinschule* de Leopold Mozart (uma nota de rodapé na edição de 1787): “Muitas vezes tive oportunidade de rir de violoncelistas que permitiam que a parte do baixo de seu solo fosse acompanhada pelo violino, embora outro violoncelo estivesse presente”. Existe uma tese nesse mesmo sentido (violino fazendo baixo contínuo) no depositório da Indiana University (IU Scholar Works), *Figure it out: an approach to playing basso continuo on the violin*, de Daniel Stein.

De acordo com a descrição de Madame Gail, que visitou o visitou em 1803, Boccherini possuía dois violoncelos, sendo que um deles era um *piccolo*. Esta visita é assim descrita por Picquot:

Tal foi, no entanto, a angústia do sublime compositor, quando Gail o visitou em Madri em 1803, ele tinha apenas um quarto para ele e sua família. Quando queria trabalhar em paz, ele subia, com a ajuda de uma escada, em uma espécie de galpão de madeira, construído contra a parede e mobiliado com uma mesa, uma cadeira e um violoncelo menor com buracos, faltando três cordas. (PICQUOT, 1851, p. 71)

Podemos concluir, portanto, que Boccherini tocava violoncelo em um instrumento de proporções semelhantes às que conhecemos hoje. O fato de ele ter um violoncelo menor (seguindo a afinação de um violino, mas uma oitava abaixo) para tocar algumas de suas obras, ou mesmo um violoncelo de cinco cordas, não estaria em desacordo com as descrições do instrumento *violoncelo* nos tratados de sua época e anteriores, como os de Michel Corrette, ou mesmo Leopold Mozart e incluindo posteriores, como os de Duport, Romberg e Baillot (LESCAT e SAINT-ARROMAN, 1998).

Contudo, não devemos descartar que, assim como o *Violinschule* de Leopold Mozart não é um compêndio de prática performática para as obras de seu filho Wolfgang, analogamente a prática de Boccherini não reflete totalmente a prática de sua época e sim a época em que foi instruído e que viajava para os grandes centros, pois devemos levar em conta que Boccherini ficou em um quase que exílio, circulando nos sítios reais espanhóis por quase a totalidade de sua vida madura.

Os irmãos Duport eram os violoncelistas mais importantes de Paris na época em que Boccherini apareceu pela primeira vez no Concert Spirituel, em 1767-68. Eram figuras comuns nas salas de concertos, séries musicais e salões em Paris, tocando suas próprias composições e destacando-se por seu estilo refinado e expressão musical (WALDEN,

1997, pp. 15–16). Eles receberam as seguintes críticas do *Mercure de France*. Para Jean Pierre:

M. Duport nos permitiu ouvir novos trabalhos todos os dias no violoncelo e ganhou nova admiração. O instrumento não é mais reconhecível em suas mãos: fala, expressa, realiza tudo isso com o charme que se acreditava ser reservado exclusivamente para o violino. (*Mercure de France*, 1762. Apud. LE GUIN, 2005, p. 283)

Para Jean Louis:

Uma execução precisa, brilhante e surpreendente; um som completo, suave e lisonjeiro; ousar tocar, anunciar o maior talento e virtuosismo em uma época destinada ao estudo do instrumento. Ele foi ouvido com admiração por conhecedores. (*Mercure de France*, 1762. Apud. LE GUIN, 2005, p. 283)

Boccherini, em sua estadia de seis meses em Paris, provavelmente conheceu os irmãos, especialmente considerando que Jean Louis estava tocando no Concert Spirituel no mesmo ano que Luigi tocou. Picquot descreve Boccherini tocando no salão do Barão de Bagge, onde François Gossec, Gaviniés, Capron, Vénier (o editor) e os irmãos Duport estavam entre os frequentadores. Mais uma vez, provavelmente Boccherini os encontrou lá.

O que sabemos sobre a abordagem técnica e musical dos Duport está no *Traité sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet* (1904), escrito por Jean Louis, contendo o tratado em si e 21 (vinte e um) estudos, dentre os quais, dois foram escritos por Jean Pierre. Ambos os estudos escritos por Jean Pierre, ao contrário de todos os outros, não têm segundo violoncelo (acompanhamento do professor), porque são mais harmônicos que melódicos. O número sete é um estudo baseado em arpejos, enquanto o número oito é um estudo com contraponto a duas vozes: a melodia em cima (notas longas na corda superior) e a segunda voz criada por notas curtas nas cordas inferiores.

Podemos apontar dois outros grandes violoncelistas cuja existência Boccherini teria reconhecido, mesmo que ele nunca os tivesse encontrado pessoalmente. Eles trabalharam em estreita colaboração com Haydn: Joseph Weigl, para quem Haydn escreveu o Concerto para Violoncelo em Dó maior, Hob.VIIIb: 1, provavelmente escrito entre 1762 e 1765; e Ánton Kraft, para quem Haydn escreveu seu Concerto para Violoncelo em Ré maior, Hob.VIIIb: 2, escrito em 1783. Ambos trabalharam com Haydn na orquestra em Esterháza.

Daniel Hartz lembra que em 1757 os Boccherinis (Luigi e Leopoldo) podiam ser encontrados em Viena, contratados (respectivamente) como violoncelista e baixista na orquestra do Teatro Alemão ao lado do portão da Caríntia (Teatro Kärntnertor) (HEARTZ, 1995, p. 105). Haydn estava em Viena como freelancer até 1760, quando se mudou para Esterháza, e Josph Weigl e Ánton Kraft estavam ativos em Viena naquela época, então a probabilidade de Boccherini estar ciente desses dois violoncelistas é muito alta.

Certamente o violoncelista da Escola Alemã que é importante no estudo de Boccherini é Bernhard Romberg (1767-1841). As contribuições de Romberg para o desenvolvimento do violoncelo são enormes, incluindo um espelho alongado, moldado em direção à corda Dó, criando uma borda que percorre toda a extensão desta corda, desde a pestana até o fim do espelho; e o uso de apenas três claves (Fá, Dó na quarta linha e Sol) (WALDEN, 1997, pp. 63, 76).

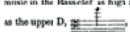
Romberg foi quem reduziu o tamanho do instrumento para permitir que as crianças aprendessem o violoncelo com mais facilidade (tamanhos $\frac{1}{2}$ e $\frac{3}{4}$) e aconselhou o uso do espigão. Boccherini, como Romberg afirma, utilizou em suas composições todas as claves musicais para determinar em que local do espelho a mão esquerda deveria estar colocada, do que podemos concluir que Boccherini tinha uma notação especial de clave para diferentes posições no espelho: não apenas um guia para sua própria execução, mas também uma preferência e indicação, para

outros violoncelistas, do posicionamento preferencial da mão esquerda para expressar suas intenções musicais para determinada passagem.

Como vemos no *Essay pour le Doigté* de Jean Louis Duport, o sistema de dedilhado de Romberg não era muito diferente daquele de Duport, contudo ele incluiu um sinal para a posição do polegar - capotasto (talvez uma notação que ele mesmo tenha cunhado). A Figura 3 mostra a passagem em que Romberg fala sobre a notação de claves de Boccherini.

Figura 3: As claves do violoncelo segundo Romberg

OF THE VARIOUS CLEFS, AND MORE ESPECIALLY OF THE VIOLIN CLEFS.

A practice has hitherto prevailed, of playing those notes which are written for the Violoncello in the Violin-Clef, an octave lower than the pitch of the Violin. Far from being inclined to sanction such a practice, I am decidedly and strongly opposed to it. No one would think of playing the notes of the Contr'alto or Sopran-o-clef an octave lower, or those of the Tenor-clef an octave higher than they are played upon other Instruments, or are sung by the human voice, since these clefs are borrowed from the human voice, and must be always referred to it as a standard. The Violin-clef should be treated in the same way, since there is no apparent reason which can justify the practice of playing the notes in this clef, an octave below; more especially as the notes of which we are here treating, do not lie so high as to render it necessary for convenience sake, to have recourse to the sign *Alto*. This expression *Violoncello* is written above those notes which are intended to be played an octave higher, and holds good for all the notes over which the *dot* are inserted on. By adopting this plan, all notes might be written in the Bass-clef, and the sign *Violoncello* used whenever the music reached beyond the natural compass of the clef. Unfortunately, however, several celebrated Composers have noted the Violin-clef in Violoncello music, on notes higher than it should be played. We cannot with justice reproach those great Masters with ignorance of their art, but we may certainly reproach them for their adoption of a bad habit. Boccherini has used all the clefs employed in Music with the greatest precision. In his works it is immediately perceived what position the thumb should occupy in playing the Thumb-passages. Thus he noted his music in the Bass-clef as high as the D above the first ledger line in the common position. He wrote in the Tenor-clef as high as the upper D,  but always without using the thumb. For the Thumb-passages he began with the Contr'alto as

B as far as C  he used the Soprano-clef from B to F  and the Violin-clef from G and upwards  It is the Tenor-clef he wrote as far down as the G 

Although, in following this system, the player always knows his position, i.e. where he must use his thumb for a bridge, yet it is very perplexing to be distressed with so many various clefs. Boccherini himself probably felt this disadvantage, for

he afterwards wrote only in three clefs; the Bass, Tenor, and Violin. But in all his writings there is no example of his having written the Violin-clef an octave above; he was too good a composer to admit of these different Violin-clefs in his music. It is true, that, in a later edition of his works, the Violin-clef has been set an octave higher, but it must surely have been done contrary to the wish of this celebrated Master.

There is nothing, however, to prevent an alternate use of the Bass and Tenor clefs. If this were not allowed, it would be necessary to write all those notes in the Bass clef, which were to be played on the C string, and the Tenor would be commenced from the G string. The Tenor would then obtain an undue extension, and would involve the player in a difficulty if he attempted to play arpeggios on all the four strings. I have always found it expedient to intermix the Bass and Tenor clefs whenever it became indispensably necessary; not to employ the Tenor-clef on the shift higher than D on the A string; and to begin the thumb-passages an octave above the open string. All the notes above this A belong to the Violin-clef, that is, they are the identical notes found upon the Violin. By these means, the player will know in which division of the compass he is playing. Those cases do not often occur which require the Tenor-clef for the thumb-passages higher than the D on the A string.



The last A here written, is the highest note generally produced upon the Violoncello, and this indeed is an Harmonic, a species of note of which we shall presently have to treat. For the present, we shall confine ourselves to a practical acquaintance with the Violin-clef, and we shall begin by treating of the first position usually chosen for the Thumb-passages, Bp and Eb, which is a continuation of those pieces in the Tenor-clef which concluded the First Part.

I have already observed, that when it is intended to use the Thumb, the finger which has made the note previous to the Thumb-passages must be pushed from its place by the Thumb, and I consider it useful here to recall this remark to the mind of the reader. The passages at the end of the following exercise, before the last bar, where the notes are marked with two different bowings, should be played as if there was a short rest after the first bow which binds the two first notes, and the third note, which is made with the same bow, must be played quite short. This is a case of frequent occurrence; even where the notes are not marked as in the passage alluded to, every good player will execute the passage as if both the bowings were noted.

Fonte: Romberg, 1880, p. 60.

Como não temos registros escritos de nenhum material pedagógico de Boccherini, podemos assumir que Romberg provavelmente conheceu Boccherini e sabia exatamente quais eram suas reais intenções em usar claves diferentes para posições diferentes ou, ainda, compreendia tão bem o funcionamento do instrumento que assim deduziu.

O loco (local) no espelho do violoncelo, o objetivo de uma passagem, nos dá uma sensação clara de permanecer em posição, em vez de subir e descer em uma ou mais cordas. Romberg afirma que Boccherini, mais tarde, utilizaria apenas três claves, uma afirmação que nos leva a concluir que Boccherini aderiu à prática comum, que tornou-se padrão nas edições publicadas.

Não há dúvida de que nas mãos de Romberg, dos dois irmãos Duport, Weigl, Kraft e Boccherini, o violoncelo foi levado para um novo nível de expressividade, capaz de produzir, em certa medida, o mesmo virtuosismo que o violino e imitar sua linguagem idiomática. Além disso, combinando esse idioma com o idioma operístico vocal da época, esses compositores criaram o idioma do violoncelo da segunda metade do século XVIII, que continuaria a se desenvolver através dos estilos clássico e romântico.

Observa-se que no estudo 8 de Jean Pierre Duport, a voz superior “canta” a melodia (notas longas) suportada pelo acompanhamento de notas curtas (Fig. 4). Podemos encontrar a mesma abordagem técnica no Concerto para Violoncelo em Ré Maior de Haydn (Fig. 5). As cordas duplas eram comuns, mas usá-las assim para apoiar outra linha melódica era raro no violoncelo até aquele momento. Boccherini faz uso extensivo de cordas duplas em suas sonatas e concertos para violoncelo.

Figura 4: Jean Pierre Duport, Etude No. 8

198

8^{ta} EXERCISE.

(Composed by DUPORT SENE)

Adagio cantabile.

D MAJOR.

Fonte: DUPORT, 1904, p. 198)

Figura 5: Joseph Haydn, Concerto em Ré Maior
para Violoncelo e Orquestra, I, cc. 71– 74

Fonte: Edição Urtext Henle-Verlag

O violoncelo chegava agora a um ponto de desenvolvimento técnico onde seu uso alcançou a expressividade do *bel canto*, mantendo a voz como modelo e o virtuosismo, como o violino.

3. O SISTEMA DE CLAVES DE BOCCHERINI

Os manuscritos de Boccherini nos evidenciam o uso de diferentes claves, mas por que? Qual a finalidade de usar tantas diferentes claves quando o usual para compositores quer sejam anteriores a ele, contemporâneos a ele e mesmo posteriores a ele, usaram (e ainda usam) apenas três claves na escrita para o violoncelo?

Boccherini estava criando um código de performance para o posicionamento da mão esquerda no espelho. Primeiramente para si mesmo, para sua própria execução musical, como mostram os manuscritos de suas primeiras sonatas, e posteriormente ajudando-nos a entender como ele movia sua mão esquerda no instrumento, bem como sua intenção musical de juntar passagens mantendo notas em loco, um só lugar no espelho, não havendo assim necessidade de mudar de posição ou usar glissandos e portamentos para conectar notas e/ou passagens sem necessidade musical. A continuidade do fraseado é muito importante para entender as visões de Boccherini sobre música e linha musical.

Boccherini usou o sistema de claves acima mencionado para designar a colocação da mão esquerda no espelho do violoncelo, algo incomum em toda a literatura do violoncelo. Ele pode ter se inspirado na tablatura, que era comum em instrumentos que possuíam trastes, o que é um fato para instrumentos precursores do violoncelo.

Dois fatores cooperaram para as mudanças que o violoncelo sofreria. O aparecimento, no final do século XVII, de cordas de tripa revestidas por metal, o que proporcionava um aumento na tensão das mesmas,

e o fato de que os instrumentos menores feitos por Stradivari, denominados forma B piccola, proporcionavam melhor manuseio. De fato, os dois fatores, novas cordas (revestidas, no caso as duas cordas graves, Dó e Sol) e um novo padrão em termos de tamanho do instrumento, influenciaram o desenvolvimento técnico do violoncelo.

O pai de Boccherini, Leopoldo, tocava *Basseto*, logo, muito provavelmente tocava em um instrumento com trastes. Há uma carta de Domenico Sardini, embaixador de Lucca em Viena, 1751-1759, declarando que Boccherini tocava *basseto*, portanto seu conhecimento e contato com as técnicas de tablatura não podem ser descartados.

Com base no conceito que Romberg faz das claves musicais de Boccherini e seu uso na colocação da mão (principalmente estabelecendo o início da posição do polegar para uma passagem em particular), o que já foi citado anteriormente, formulo aqui as ilustrações a seguir, que são meus próprios gráficos do espelho do violoncelo e sua respectiva localização da mão e da colocação do polegar (*capotasto*) para cada clave.

Clave Tenor (ou clave de Dó na quarta linha) (Figura 6):

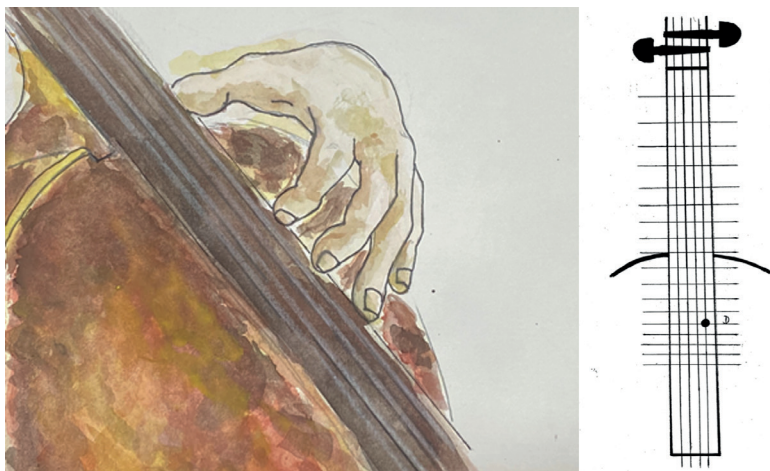
Figura 6: Clave de Dó na quarta linha



Fonte: do autor

Os dedos são posicionados no espelho como mostra a Figura 7.

Figura 7: Demonstração do posicionamento da mão esquerda na clave de dó na quarta linha



Fonte: Elaborado pelo autor a partir das gravuras de Kaique Fontes Corrêa e Bernhard Romberg

O Ré, marcado no espelho do violoncelo (Fig. 7) é a nota mais alta que Boccherini usa para esta clave (Fig. 6). O polegar não é utilizado nesta clave, portanto a notação é para qualquer dedo, exceto com o uso do *capotasto* (posição com polegar). Utiliza-se essa clave ao invés da clave de Fá, por conta das alturas das notas, para que as mesmas não tenham uma notação confusa por conta do uso de linhas complementares.

No exemplo que segue (Fig. 8), reproduzo uma transcrição de cópia *fac simile* do manuscrito Nosedà E-N.24 dos arquivos do Conservatório Giuseppe Martini, em Milão. No Adagio da Sonata em Lá maior (G. 4), Boccherini usa a Clave de Tenor e chega até o Dó#, no segundo compasso, na corda Lá acima, que comumente se chama de oitava posição, sem o uso do *capotasto*.

Figura 8: L. Boccherini, Sonata em Lá Maior, G. 4, Adagio.

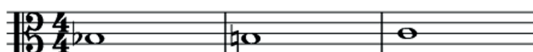


Fonte: Digitalizado do manuscrito pelo autor

Clave de Alto (Clave de Contralto ou Clave de Dó na terceira linha)

Boccherini faz uso dessa clave para indicar o uso da posição do polegar nas posições consideradas inferiores. Cruzar para as cordas mais baixas, mantendo o polegar nas mesmas posições é uma das chaves do seu sistema. Na corda Ré, a notação é mostrada na Figura 9. Nota-se que das figuras 9 até 16 todos os exemplos musicais indicam a colocação do polegar, capotasto, na nota musicalmente referida.

Figura 9: Clave de Dó na terceira linha com notas na corda Ré



Fonte: do autor

Na corda Lá, a notação é mostrada na figura a seguir:

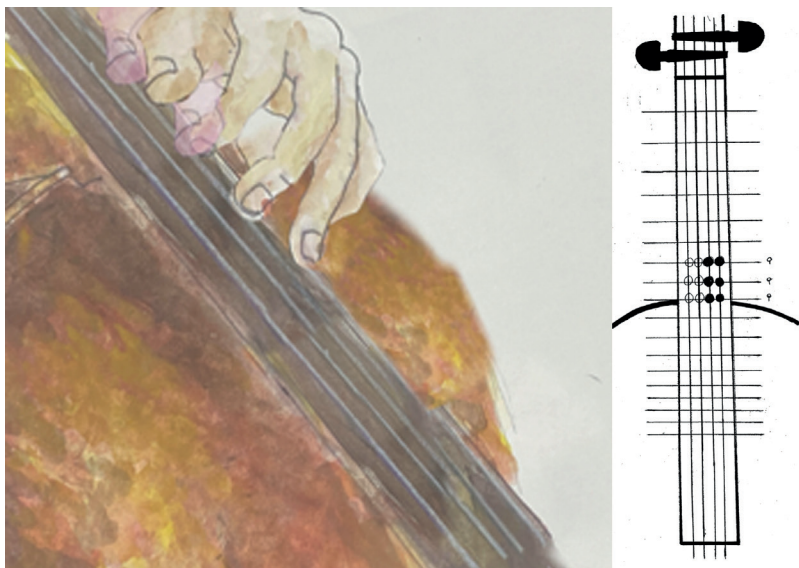
Figura 10: Clave de Dó na terceira linha com notas na corda Lá



Fonte: do autor

Essas notas denotam a colocação de início da posição do *capotasto* (posição do polegar), como mostra a Figura 11:

Figura 11: Demonstração do posicionamento da mão esquerda na clave de dó na terceira linha



Fonte: Elaborado pelo autor a partir das gravuras de Kaique Fontes Corrêa e Bernhard Romberg

No exemplo que segue, da Prima Versione da Sonata G.4, no final do compasso 10, há a mudança da Clave de Tenor para a Clave de Alto, onde, se o polegar for colocado na nota Mi (primeira nota após a mudança de clave), a passagem que segue torna-se possível em uma posição com o uso do quarto dedo no Fá sustenido agudo.

Figura 12: L. Boccherini, Sonata em Lá Maior G.4, Allegro, *Prima Versione*



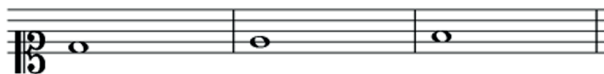
Fonte: Transcrição do Facsimile por João Paulo Bastos

A Clave de Soprano (ou Clave de dó na primeira linha):

Boccherini usou essa clave como um complemento para as posições mais altas do polegar antes de usar a clave de violino (a clave de sol foi usada por ele na tessitura do violino). As notas no espelho, como mostra a Figura 15, são os pontos de partida para o uso da posição do polegar. As notas podem aparecer abaixo do Ré na corda Ré, o que significa manter a mesma posição.

Na corda Ré, a notação é mostrada na Figura 13:

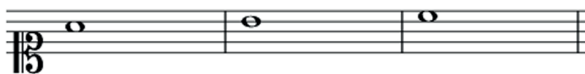
Figura 13: Clave de Dó na primeira linha com notas na corda Ré



Fonte: do autor

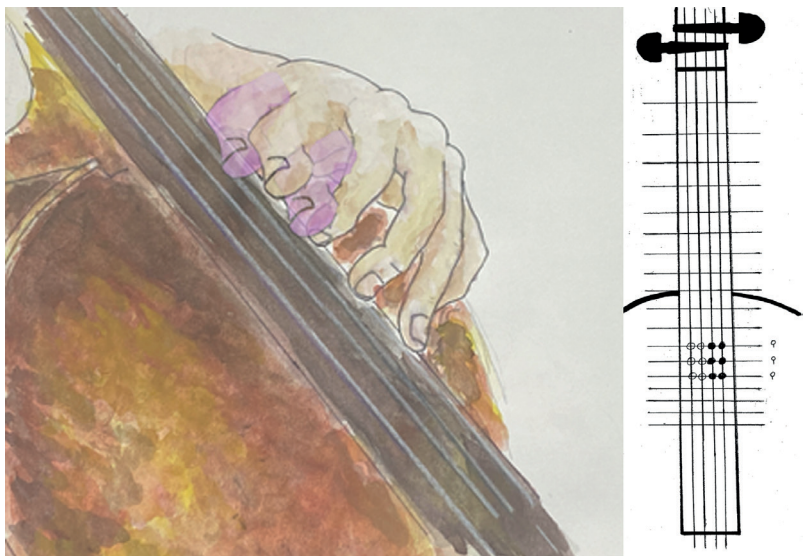
Na corda Lá, a notação é mostrada na Figura 14:

Figura 14: Clave de Dó na primeira linha com notas na corda Lá



Fonte: do autor

Figura 15: Demonstração do posicionamento da mão esquerda na clave de dó na primeira linha



Fonte: Elaborado pelo autor a partir das gravuras de Kaique Fontes Corrêa e Bernhard Romberg

Nesta passagem da Seconda Versione do allegro da Sonata G.4, que nas edições modernas, é transcrita para a clave sol, quando observamos o facsimile, nota-se que o uso da clave de Soprano denota a posição do polegar já no lá central da corda Lá. Isso proporciona, novamente, identificar o loco da colocação da mão esquerda no espelho e também a possibilidade da performance em uma única posição, gerando unidade para a mesma.

Figura 16: Sonata em Lá Maior G.4, Allegro, *Seconda Versione*

Sonata 4 seconda versione

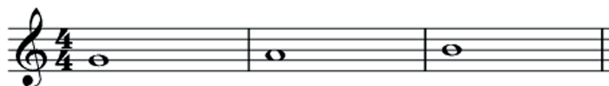


Fonte: Transcrição do Facsimile de João Paulo Bastos

A Clave de Sol (Chamada por Romberg de Clave de Violino)

Boccherini usou essa clave para posições mais altas do que o Dó no primeiro espaço da clave soprano com o polegar. Novamente, notas menores que o Sol na corda Ré (primeira nota na Figura 19) podem aparecer. Isso significa manter a mão na mesma posição e cruzar para as cordas mais baixas.

Figura 17: Clave de Sol com notas na corda Ré.



Fonte: do autor

Figura 18: Clave de Sol com notas na corda Lá.



Fonte: do autor

Figura 19: Demonstração do posicionamento da mão esquerda na clave de dó na primeira linha



Fonte: Elaborado pelo autor a partir das gravuras de Kaique Fontes Corrêa e Bernhard Romberg

No trecho a seguir podemos evidenciar a mudança da clave de Soprano, onde o polegar se encontrava no Si do início da passagem, proporcionando mais uma vez todo trecho em uma única posição, evidenciando também que quando a Clave de Sol é usada, o mi que segue está na altura exata, continuando o texto musical e não uma oitava abaixo como comumente as edições modernas nos trazem. E, também, se o *capotasto* for colocado no Mi, o que aparece na mudança para a Clave de Sol, e o quarto dedo for usado na nota Si, mais aguda da passagem, é possível fazer também este excerto *in loco*.

Figura 20: Sonata em Lá Maior G.4, Allegro, *Prima Versione*.



Fonte: Transcrição de João Paulo Bastos

Esses gráficos e a explicação dada por Romberg em sua seção “Das várias claves, principalmente as de violino” são o ponto de partida para explicar os dedilhados da música de Boccherini de acordo com seu sistema.

Uma nova edição está sendo feita por mim (assistido pela minha classe de violoncelos do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo) onde mantemos uma parte com a escrita original de Boccherini, preservando assim o pensamento de movimentação da mão esquerda no violoncelo e uma outra parte, com a escrita contemporânea, ou seja usando somente três claves, porém com dedilhados propostos, conservando o pensamento original de Boccherini.

BIBLIOGRAFIA

BOUDET, Charles. Boccherini inconnu, inventaire des manuscript autographes du maitre appartenent à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris. **Revue de musicologie**, 10, no. 32, Novembro de 1929, pp. 255–74.

BOUDET, Charles Les manuscripts autographes de Luigi Boccherini appartenant à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris. **Revue de musicologie**, 10, Maio de 1929, pp. 105–8.

COLI, Remigio. **Luigi Boccherini**: La vita e le opere. Lucca: M. Pacini Fazzi, 2005.

DELLA CROCE, Luigi. **Il divino Boccherini**: vita, opere, epistolario. Padua: G. Zanibon, 1988.

DELLA CROCE, Luigi. **Le 33 sinfonie di Boccherini**: guida e analisi critica. Turin: Realtà Musicali, 1979.

DUPORT, Jean Louis. **Essay on Fingering the Violoncello, and on the Conduct of the Bow**. Londres: Augener, 1904.

FORINO, Luigi. **Il violoncello: Il violoncellista ed i violoncellisti. Reprint from Antichi Manuali Hoepli**, 1905. Milão: Cisalpino-Goliardica, 1989.

HEARTZ, Daniel. The Young Boccherini: Lucca, Vienna, and Electoral Courts. **Journal of Musicology**, 13, no. 1, pp. 103–16, inverno de 1995.

KORY, Agnes. Boccherini and the Cello. **Early Music**, 33, no. 4, pp. 749– 51, Novembro de 2005.

LE GUIN, Elisabeth. **Boccherini's Body**: An Essay in Carnal Musicology. Berkeley: University of California Press, 2005.

LE GUIN, Elisabeth. One Says that One Weeps, but One Does Not Weep: Sensible, Grotesque, and Mechanical Embodiments in Boccherini's Chamber Music. **Journal of the American Musicological Society**, 55, no. 2, pp. 207–54, verão de 2002.

LESCAT, Philippe; SAINT-ARROMAN, Jean, ed. **Violoncelle**: méthodes et traités, dictionnaires, préfaces des oeuvres. Paris: Editions J. M. Fuzeau, 1998.

LINDSEY, Maurice; SMITH, Leggat. Luigi Boccherini (1743-1805). **Music & Letters**, 24, no. 2, pp. 78–81, abril de 1943.

MARÍN, Miguel Angel. Par sa grâce naive et pour ainsi dire primitive. In: SPECK, Christian. **Images of Boccherini through his Early Biographies**. Bolonha: Ut Orpheus, 2007.

MOCCIA, A. **Méthodes e traités 13. Série IV Italie 1600–1800, Violon. Volume III, Regole per ben suonare il violino, G. Tartini**. Paris: Fac-similé Jean-Marc Fuzeau, 2002.

MOZART, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Tradução de Editha Knocker, 2a edição. Oxford: Oxford University Press, 1951.

PICQUOT, L. **Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini. suivie du catalogue raisonné de tous ses oeuvres, tant publiées qu'inédites**. Paris: Philipp, 1851. Reprint, Cornell University Library Digital Collections, 1991.

QUANTZ, Johann Joachim. **On Playing the Flute**. Tradução de Edward R. Reilly. 2nd ed. Nova Iorque: Schirmer Books, 1985.

ROMBERG, Bernhard. **A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello**. Nova Iorque: Derby & Gordon, 1880.

ROTHSCHILD, Germaine de. **Luigi Boccherini: His Life and Work**. Oxford: Oxford University Press, 1965.

SADIE, Stanley. Boccherini. **Musical Times**, 106, no. 1463, janeiro de 1965.

SADIE, Stanley. Boccherini. **Musical Times**, 110, no. 1515, maio de 1969.

SPECK, Christian; CHAPMAN, Lindsey. Boccherini as a Cellist. **Early Music**, 33, no. 2, pp. 191–210, maio de 2005.

STOWELL, Robin. **The Cambridge Companion to the Cello**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

TORTELLA, Jaime. **Boccherini: Un músico italiano en la España ilustrada**. Madri: Sociedad Española de Musicología, 2002.

TORTELLA, Jaime. **Luigi Boccherini y el banco de San Carlos: un aspecto inédito**. Madri: Tecnos, 1998.

VANSCHÉEUIJCK, Marc. **The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674–95): History, Organization, Repertoire**. Etudes d'histoire de l'art/Institut historique belge de Rome = Studies over Kunstgeschiedenis/Belgisch historisch instituut te Rome, 8. Bruxelas: Institut Historique Belge de Rome; Turnhout: Brepols, 2003.

O VIOLONCELO NO BRASIL

Hugo Vargas Pilger

INTRODUÇÃO

O violoncelo tem um lugar de destaque na história da música no Brasil. O país é um berço de grandes violoncelistas cujas qualidades tem deixado marcas significativas aqui e no exterior. Escrever sobre este tema é uma tarefa desafiadora, pois, se de um lado temos uma riqueza enorme de intérpretes, por outro, muitas informações se perderam ou estão pulverizadas em bibliotecas particulares mundo afora.

Não pretendo apenas listar os grandes violoncelistas que tivemos e que ainda são produzidos em solo brasileiro, mas fazer uma reflexão de como o Brasil se tornou um solo fértil para o desenvolvimento destes músicos. Há uma explicação para esta riqueza? Por que o violoncelo? Se levarmos em conta o seu alto custo e as dimensões avantajadas com a consequente dificuldade para transportar, seria mais intrigante ainda. Imaginemos um navio de imigrantes europeus com seu espaço limitado, repleto de famílias, muitas paupérrimas, cada qual carregando o que podia para a nova vida no promissor país; e, na bagagem, um violoncelo. Seria mais fácil trazer um violino, um clarinete, uma flauta ou apenas a voz. No entanto, apesar desta dificuldade, alguns vieram com seu grande instrumento a tiracolo.

Como estamos nos referindo aos imigrantes, não devemos nos esquecer dos que por aqui passaram, mesmo que provisoriamente, especialmente os que buscavam refúgio da Primeira e Segunda Grandes Guerras Mundiais. Esses artistas, em geral, eram excelentes profissionais que buscavam exílio ou possibilidades de empregos, mesmo que musicalmente mais modestos ao que estavam habituados. Alguns fi-

caram, outros deixaram discípulos. Este período, possivelmente, foi o que mais contribuiu para a vinda ao Brasil de instrumentos de grande valor artístico, construídos por importantes *luthiers*. Os conflitos bélicos na Europa deixaram grande parte da população economicamente vulnerável. Muitos músicos ficaram sem condições para manter os valiosos instrumentos e, como resultado, tiveram que vendê-los para conseguirem seu sustento.

No entanto, antes disso, outros acontecimentos ajudaram para o desenvolvimento da música ocidental no Brasil e, conseqüentemente, do violoncelo: o ciclo do ouro em Minas Gerais⁷⁰, a vinda da família Real para o Rio de Janeiro⁷¹, o ciclo da borracha na região Norte⁷², bem como as missões jesuíticas no sul, que chegaram a ter orquestras constituídas principalmente por indígenas, com muitos instrumentos construídos pelos próprios nativos⁷³. De toda forma, a listagem acima poderia contribuir para o desenvolvimento de qualquer instrumento de orquestra, pelo menos os de cordas friccionadas.

Um fato que serve de termômetro quanto a qualidade de intérpretes em seus respectivos instrumentos são as composições a estes dedicadas. O violoncelo começou a alçar voos mais altos quando virtuosos

⁷⁰ Muitas igrejas possuíam orquestras, fato que colaborou para o surgimento de compositores como José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), Marcos Coelho Neto (1763-1823), Ignácio Parreira Neves (1730-1794) e Francisco Gomes da Rocha (1745-1808).

⁷¹ Um bom exemplo da importância da presença da família Real em território brasileiro, foi a vinda de Sigmund Neukomn (1778-1858), amigo e discípulo de Joseph Haydn (1732-1809). Deste período, destacam-se os compositores Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e Marcos Portugal (1762-1830).

⁷² Foi durante o ciclo da borracha que se deu a construção do Theatro da Paz, em Belém, bem como o Teatro Amazonas, em Manaus, confirmando o florescimento das artes durante este período.

⁷³ Uma leitura muito esclarecedora sobre este assunto é possível ser encontrada no livro *A Música nas Missões Jesuíticas nos Séculos XVII e XVIII*, de Jorge Hirt Preiss.

como Luigi Boccherini (1743-1805) e Anton Kraft (1752-1820) entraram em cena. Mais recentemente tivemos um exemplo contundente: Mstislav Rostropovich (1927-2007). Este violoncelista foi dedicatário de inúmeras obras, quase todas de grandes compositores: Dmitri Shostakovich (1906-1975), Serguei Prokofiev (1891-1953), Benjamin Britten (1913-1976), Henry Dutilleux (1916-2013), Witold Lutoslawsky (1913-1994), dentre outros. No Brasil, não podemos deixar de citar o violoncelista Iberê Gomes Grosso, dedicatário de dezenas de obras escritas por importantes compositores brasileiros como veremos à frente.

Um outro fator que pode contribuir deveras para o desenvolvimento de um instrumento num determinado lugar ou período: o músico que, além de instrumentista, também é compositor. Neste rol, é necessário incluir novamente Boccherini, além de Bernhard Romberg (1767-1841), Karl Davidov (1838-1889), David Popper (1843-1913) e o brasileiro Heitor Villa-Lobos.

Dessa forma, tivemos no Brasil um conjunto de situações que explica, pelo menos em parte, o que tornou este pago um grande produtor de violoncelistas: tivemos um grande compositor que também era violoncelista aliado a excelentes intérpretes que, além de ótimos pedagogos, valorizavam a música brasileira.

HEITOR VILLA-LOBOS W IBERÊ GOMES GROSSO

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi o responsável por selar o violoncelo como protagonista na música brasileira. Ele escreveu de forma abundante para o instrumento:

As obras de Villa-Lobos para violoncelo trazem características específicas e talvez poucas pessoas saibam - ou percebam - que se trata de um dos compositores que mais escreveu para o instrumento no século XX. Podemos citar outros dois compo-

sitores que, assim como Villa-Lobos, contribuíram muito para o desenvolvimento do repertório do violoncelo: Bohuslav Martinu (1890-1959) e Darius Milhaud (1892-1974); este último chegou a escrever 18 quartetos de cordas, marca que Villa-Lobos teria igualado, caso a morte não o tivesse arrebatado. Considerando apenas as obras para violoncelo e orquestra, temos dois concertos e a *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Ele não foi o primeiro a compor para conjunto de violoncelos, mas após suas *Bachianas* n° 1 e n° 5, transcrições de *Prelúdios* e *Fugas do Cravo Bem Temperado* de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e a *Fantasia para orquestra de violoncelos*, ele definitivamente consolidou esta formação. Hoje em dia, praticamente todas as grandes orquestras do mundo possuem um naipe de violoncelos que apresenta as obras do compositor brasileiro em algum momento e, em muitos casos, se mantêm como um grupo estável, como acontece, por exemplo, com os violoncelistas da Orquestra Filarmônica de Berlim, que há décadas desenvolvem o repertório para essa formação, tendo inclusive realizado inúmeras gravações (PILGER, 2013, p. 87)

Villa-Lobos também tocava outros instrumentos como o violão, clarineta e piano, no entanto, oficialmente continuava fiel a seu primeiro instrumento. Em sua Carteira do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro bem como na Carteira de Trabalho, expedida em 1937, se declarou violoncelista, apesar de já ser um compositor reconhecido internacionalmente e de não mais tocar o violoncelo, pelo menos em público.

Há um importante elemento ainda não mencionado, do qual Villa-Lobos também foi responsável direto: o uso do violoncelo na música popular.

É possível que a proximidade que tinha com os músicos populares, aliada ao fato de tocar muito bem o violão, instrumento que desem-

penhava um papel preponderante neste meio, contribuíram para que ele levasse essa vivência para suas composições dedicadas ao violoncelo. As *Bachianas Brasileiras nº 1* (cujo primeiro movimento é uma embolada⁷⁴) e a nº 5 (que tem em seu primeiro movimento, um perfume de roda de choro e no segundo, um martelo⁷⁵), são bons exemplos desta relação.

Neste ponto se faz necessário aprofundarmos sobre o dedicatário de *O Trensinho do Caipira*⁷⁶, o violoncelista **Iberê Gomes Grosso**⁷⁷ (1905-1983). Iberê estudou com seu tio Alfredo Gomes e em Paris, com Pablo Casals (1876-1973) e Diran Alexanian (1881-1954). Villa-Lobos também confiou-lhe a estreia da complexa *Fantasia para violoncelo e orquestra* (1944-1945). Segundo Marcio Malard, quando o compositor gravou suas *Bachianas Brasileiras* e *Choros* com a Orquestra da Rádio Difusão Francesa, pediu ao amigo violoncelista, que se encontrava em Paris, para ensinar aos percussionistas franceses como tocar os instrumentos típicos brasileiros (MALARD, 2010).

⁷⁴ A *Embolada*, segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, é um “Processo poético musical que ocorre em várias danças, como o coco, em cantos puros, como o desafio, e que pode também ter vida independente. Originária do Nordeste brasileiro, onde é frequente na zona litorânea e mais rara na sertaneja, a embolada tem como características: melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; texto geralmente cômico, satírico ou descritivo, ou consistindo numa sucessão lúdica de palavras associadas pelo seu valor sonoro. Em qualquer dos casos, o texto é frequentemente cheio de aliterações e onomatopéias de dicção complicada agravada pela rapidez do movimento” (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977, p. 250).

⁷⁵ “O martelo, informa João do Norte, é uma poesia historiada. O refrão em metro no geral mais curto, chamam comumente de carretilha, me informa Ascenso Ferreira. Este martelo se confunde com a forma genérica do coco nisso de possuir estrofe de música simples e refrão mais melódico [sic] e bem curto” (ANDRADE, 1972, p. 138).

⁷⁶ *O Trensinho do Caipira*, grafado com “s” pelo compositor, encerra a *Bachianas Brasileiras* nº 2 e se tornou uma de suas obras mais conhecidas, ganhando inclusive, letra do poeta alagoano Ferreira Gullar (1930-2016), gravada por Edu Lobo (n. 1943) em 1978.

⁷⁷ Cf. BARBOSA, 2005.

Nascido em São Paulo, Iberê⁷⁸ era sobrinho-neto do famoso compositor também campinense Carlos Gomes (1836-1896). Teve uma importante carreira de professor, assumindo a cátedra de violoncelo do Instituto Nacional de Música em 1956 quando apresentou o trabalho intitulado *O “Demanche” no Violoncelo*.

Além de Villa-Lobos, outros compositores lhe dedicaram obras como Bruno Kiefer (1923-1987), Homero Dornellas (1901-1990)⁷⁹, Alceo Bocchino (1918-2013), Camargo Guarnieri (1907-1993), Claudio Santoro (1919-1989), Francisco Mignone (1897-1986), José Guerra Vicente (1907-1976), José Vieira Brandão (1911-2002), Mário Tavares (1928-2003), Jorge Antunes (n. 1942) e Radamés Gnattali (1906-1988).

Gnattali, que possuía trânsito livre entre o universo de concerto e o popular afirmou: “Quando eu fazia uma peça para violoncelo, era para o Iberê tocar. Ele tinha muita bossa, muito jeito pra música brasileira” (GNATTALI apud BARBOSA & DEVOS, 1984, p. 65).

Com estes dois pilares, Heitor Villa-Lobos e Iberê Gomes Grosso, o violoncelo foi se solidificando na música brasileira e se tornando um instrumento popular. Um exemplo contundente foi o que ocorreu em 1967, na cerimônia religiosa do casamento da cantora Elis Regina (1945-1982) com Ronaldo Boscoli (1928-1994), na pequena Capela Mayrink Veiga,

⁷⁸ Iberê possui em Campinas, cidade de seus antepassados, mais precisamente no bairro Jardim Estoril, uma rua com seu nome cujo CEP é 13046-285.

⁷⁹ O violoncelista e compositor Homero Dornellas, amigo de Villa-Lobos, usava o pseudônimo de Candoca da Anunciação e em parceria com Almirante (Henrique Foréis Domingues, 1908-1980) compôs o samba *Na Pavuna*, que fez muito sucesso em 1930. Esta música entrou para a história por ser a primeira a gravar instrumentos típicos de escola de samba. Foi gravada na Parlophon em 30 de novembro de 1929, saiu em janeiro de 1930 e estourou no carnaval daquele ano. Com o dinheiro que conseguiu arrecadar com os direitos autorais deste samba, Dornellas comprou um violoncelo J. B. Collin-Mézin (1841-1923) de 1900, que atualmente é de propriedade deste pesquisador (PILGER, 2015, p. 48).

localizada no Alto da Boa Vista: a música ficou a cargo da Associação Brasileira de Violoncelistas (ABV). Segundo Marcio Malard, a ABV, fundada em 1965, contava em seu quadro nomes como Iberê Gomes Grosso, Peter Dauelsberg, Marcio Malard, Watson Clis, Nany Devos, Atelisa Salles, Rafael Janibelli, Georgio Bariola, dentre outros (MALARD, 2020). A regência ficou a cargo do também violoncelista Mário Tavares.

Era cada vez mais frequente a presença de violoncelistas em gravações de música popular, não apenas fazendo parte de orquestra, mas com participações de destaque. Quando Antonio Carlos Jobim (1927-1994) declara ser um confesso admirador de Villa-Lobos, agregando ao seu conjunto o violoncelista e excelente arranjador, **Jaques Morelenbaum**⁸⁰ (n. 1954), sela de uma vez por todas o violoncelo como instrumento possuidor das credenciais necessárias para circular de forma natural no meio popular brasileiro⁸¹, ao lado dos instrumentos já consagrados como o violão, piano, flauta, percussão, etc.

Partimos do pressuposto que todos os violoncelistas que aqui nasceram, se formaram, viveram, trabalharam ou se apresentaram, ajudaram de certa forma para o desenvolvimento do instrumento no Brasil. No entanto, no intuito de trazer ao leitor uma noção do quão importante é a presença do violoncelo em nossa música, tomaremos a liberdade de citar alguns nomes que trouxeram aportes para o desenvolvimento da escola violoncelística brasileira.

⁸⁰ Morelenbaum tornou-se um dos principais arranjadores e violoncelista do meio popular. Dentre suas inúmeras parcerias, destaca-se a que desenvolveu com o cantor e compositor Caetano Veloso.

⁸¹ Cantores, compositores e arranjadores como Egberto Gismonti (n. 1947), Francis Hime (n. 1939), Caetano Veloso (n. 1942), Chico Buarque (n. 1944), Maria Bethânia (n. 1946), Wagner Tiso (n. 1945), Dori Caymmi (n. 1943) e Gilson Peranzetta (n. 1946), dentre outros, seguem colaborando com a popularização do violoncelo no Brasil.

Começaremos com as pessoas próximas de Villa-Lobos: seu professor de violoncelo, **Max Benno Niederberger** (1860-?)⁸², dedicatário de obras como *Tarantella* e *Romance*, ambos de Alberto Nepomuceno (1864-1920), seguido pelo de harmonia, **Frederico Nascimento** (1852-1924), que também era violoncelista e violonista; **Newton Pádua**⁸³ (1894-1966) com o qual nutria uma amizade próxima e **Alfredo Gomes**⁸⁴ (1888-1977). Completando este primeiro time, temos o português de nascença **José Guerra Vicente**⁸⁵ (1907-1976), compositor de obras para violoncelo muito conhecidas como *Cenas Cariocas* para violoncelo e piano e o italiano **Tomazzo Babini** (1885-1949), pai de **Italo Babini**⁸⁶ (n. 1928), que em entrevista contou que seu pai chegando ao Rio de Janeiro, “veio a conhecer o Villa-Lobos. Tomazzo é considerado um expoente pela consolidação da escola de violoncelo no Brasil. Na época, o compositor era o primeiro violoncelista da orquestra sinfônica da cidade. Os dois construíram uma

⁸² A violoncelista Carmem A. Braga Bourguy (?-?) assim descreveu Niederberger em tese apresentada ao concurso para provimento da cadeira de Violoncelo da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil em 1952: “Professor Max Benno Niederberger, fidalgo da corte de Viena, um dos fundadores do então Instituto Nacional de Música e seu primeiro professor de violoncelo, notável por sua escola e grande dedicação ao ensino” (BOURGUY, 1952, p. 14).

⁸³ Coube a Newton Pádua (Newton de Menezes Pádua) a responsabilidade da primeira audição do *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra*, *Opus 50* de Villa-Lobos, em apresentação realizada em 12 de maio de 1919 (10 de maio, segundo o Museu Villa-Lobos) com a Sociedade de Concertos Sinfônicos no Theatro Municipal, sob a regência do autor. Pádua foi professor de Contraponto e Fuga, Instrumentação, Orquestração e Composição de César Guerra-Peixe. Guerra-Peixe por sua vez, se refere a Pádua como “responsável pela sua formação básica clássica e pela técnica de composição” (OLIVEIRA, 2007, p. 89).

⁸⁴ É dedicatário do *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra*, *Opus 50* de Villa-Lobos. Sobrinho do compositor Carlos Gomes e tio do violoncelista Iberê Gomes Grosso, Alfredo Gomes possui uma praça com seu nome nas imediações do estádio Maracanã, no Rio de Janeiro.

⁸⁵ José Guerra Vicente participou da estreia da *Bachianas Brasileiras nº 1*.

⁸⁶ Assim como Villa-Lobos, Italo Babini foi iniciado ao violoncelo por seu pai, que a exemplo de Raul Villa-Lobos, também adaptou um espigão numa viola.

sólida amizade e meu pai ficou tocando na orquestra como o assistente do Villa” (BABINI; PRESGRAVE, 2013, p. 269). Tomazzo foi responsável pela formação de muitos violoncelistas no Nordeste e Italo tornou-se um importante violoncelista, com sólida carreira internacional.

Aldo Parisot⁸⁷ (1918-2018) é natural de Natal, mas se naturalizou estadunidense. Professor da Juilliard School de Nova York e da Yale School of Music em New Haven, Parisot foi responsável pela formação de inúmeros violoncelistas mundo afora, muitos deles brasileiros. Encomendou o *Concerto nº 2* para violoncelo e orquestra de Villa-Lobos, além de outras obras de compositores brasileiros como por exemplo, a *Sonata 4* (1963) para violoncelo e piano e o *Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra* de Claudio Santoro. O também potiguar **Mário Tavares** (1928-2003), além de violoncelista, era compositor e regente, tornando-se um dos principais intérpretes de Villa-Lobos.

Em São Paulo, podemos citar **Calixto Corazza** (1907-1987), violoncelista da Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo e do Quarteto Municipal de São Paulo⁸⁸, foi dedicatário de obras de Ernst Mahle (n. 1929). No Sul, o francês **Jean Jacques Pagnot** (1922-2003), estudou no Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris com o lendário violoncelista Maurice Maréchal (1892-1964). Pagnot foi professor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e membro do Trio Porto Alegre.

Depois tivemos os violoncelistas que aqui chegaram se refugiando da Segunda Grande Guerra Mundial propriamente dita, bem como da crise que se instaurou na Europa do pós-guerra. Como exemplo, citaremos os

⁸⁷ Aldo Parisot foi proprietário do violoncelo feito por Antonio Stradivarius (1644-1737) intitulado “De Munck” (1730), que pertenceu ao lendário violoncelista Emanuel Feuermann (1902-1942).

⁸⁸ Atual Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo.

italianos **Italo Rizzi** (n. 1931), que por dois anos foi primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica Brasileira, manteve um duo com o pianista Heitor Alimonda (1922-2002) e chegou a tocar com Villa-Lobos e **Atilio Ranzatto**⁸⁹ (?-?), que além de violoncelista, foi também compositor. Residiu por alguns anos no Rio de Janeiro onde ministrou cursos no Instituto Nacional de Música⁹⁰ e se apresentou ao lado de Alceo Bocchino. É dedicatário da *Suíte Sertaneja* para violoncelo e piano de José Siqueira (1907-1985) assim como a Dança, último movimento da *Suíte Brasileira* para violoncelo e piano de Bocchino. O próprio compositor declarou:

Na década de 40, cheguei ao Brasil um violoncelista italiano, professor do Conservatório de Milão, e filho de um compositor de opereta chamado Attilio Ranzatto. Ele preferia o virtuosismo das peças, era muito hábil e usava no seu instrumento cordas de tripa que lhe causavam colossais calosidades nos dedos. Fiquei impressionado com a facilidade técnica do artista e decidi nacionalizar a criatura escrevendo a última dança da minha *Suíte Brasileira* (BOCCHINO, 1999).

Bocchino depois explica que, apesar da *Dança* ser dedicada a Ranzatto, a *Suíte Brasileira* como um todo é dedicada a Iberê Gomes Grosso (BOCCHINO, 1999).

A próxima geração de violoncelistas que o Brasil produziu foi basicamente formada por alunos dos violoncelistas acima citados. Começamos com **Antonio Lauro Del Claro**⁹¹ (n. 1949), importante violon-

⁸⁹ Seu violoncelo era um Johannes Gagliano de 1805, e o arco, um Eugène Sartory. Antes de voltar para a Europa, os vendeu a Antonio Rodrigues, médico e músico amador, de quem o violoncelista Marcio Malard adquiriu em 1973. Este instrumento faz parte da história da nossa música popular pois, Marcio realizou com ele inúmeras gravações com os principais artistas brasileiros. Atualmente pertence a este pesquisador.

⁹⁰ Em 1967 passou a se chamar Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

⁹¹ Foi aluno de Calixto Corazza e Jean Jacques Pagnot.

celista paulista, foi professor da UNICAMP. É dedicatário de inúmeras obras de compositores como Camargo Guarnieri, Almeida Prado (1943-2010), Osvaldo Lacerda (1927-2011) e Claudio Santoro. São Paulo também foi o berço de **Matias de Oliveira Pinto** (n. 1960), professor da Musikhochschule de Münster e responsável por uma classe repleta de jovens, muitos dos quais brasileiros. No Paraná, um nome significativo é **Maria Alice Brandão** (n. 1956), que estudou com o pedagogo alemão Gerhard Mantel (1930-2012) e ocupa o cargo de professora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP).

No Nordeste, temos o paraibano **Juarez Johnson**⁹² (?-2007), aluno de Tomazzo Babini e posteriormente, de Aldo Parisot. Foi por muitos anos violoncelista da famosa Camerata Bariloche, na Argentina. Outro violoncelista nordestino é **Waldemar de Almeida Jr.** (n. 1939), com passagens pela Suisse Romande Orchestre de Genebra e Orquestra Filarmonica de Berlim.

Dos violoncelistas oriundos de outros países deste período, podemos citar o alemão **Peter Dauelsberg** (n. 1933), responsável pela estreia do *Quarteto nº 16* de Villa-Lobos; o polonês **Zygmund Kubala** (1943-2007), professor da Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Estadual Paulista (UNESP); o também polonês **Eugen Ranevsky** (1923-2012), que foi professor da classe de violoncelo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), posto que, após sua aposentadoria, foi ocupado pelo seu filho Jorge **Kunder Ranevsky** (n. ?), violoncelista muito atuante no meio popular; os chilenos **Francisco Pino** (n. 1955) e **Nelson Campos** (n. 1956), que desenvolveram um importante trabalho pedagógico no nordeste brasileiro; a guatemalteca **Fiorella Solares** (n. 1957), que foi violoncelista do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e atualmente é responsável por um vultuoso trabalho a frente de projetos sociais no

⁹² Certa vez, Juarez me confidenciou sobre o quão decisivo foi a boa acolhida que recebeu por parte de Aldo Parisot quando foi estudar nos EUA.

Brasil; os norte americanos **Robert Suetholz** (n. 1960), professor da USP e por muitos anos, violoncelista do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, **Dennis Parker** (n. 1959), aluno de Janos Starker, atuou alguns anos como primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), período que deu aulas a **Milton Bock**⁹³ (n. 1955), também violoncelista da OSPA, e **Jed Barahal** (n. 1955), aluno de Aldo Parisot, viveu por um tempo no Brasil, onde ocupou o cargo de primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OESP), e atualmente é professor da Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico da cidade do Porto (Portugal), e finalmente, o inglês **David Chew** (n. 1953), um verdadeiro entusiasta do violoncelo que, além de dividir o posto de primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica Brasileira por anos com Marcio Malard, foi, juntamente com este, o idealizador do Rio Cello Ensemble, grupo que teve uma importante atuação na década de 1990 e que deu origem aos encontros internacionais de violoncelos Rio Cello Encounter, que acontecem há mais de 20 anos no Rio de Janeiro.

O violoncelista brasileiro com mais sólida carreira no exterior, sem dúvida nenhuma, é **Antonio Meneses** (n. 1957). Meneses estudou com Antonio Janigro (1918-1989) na Europa, onde conquistou o primeiro prêmio do Concurso Tchaikovsky, além de gravar com a Orquestra Filarmônica de Berlim⁹⁴ conduzido pelo lendário Herbert von Karajan (1908-1989). É professor titular de violoncelo na Hochschule der Künste de Berna, Suíça.

Os alunos de Iberê Gomes Grosso merecem uma atenção especial, não só pela quantidade, mas também pela qualidade. Além de Aldo Parisot, Italo Babini e Mário Tavares, já citados anteriormente, temos uma

⁹³ Que veio a ser meu primeiro professor de violoncelo.

⁹⁴ Como a carreira de Meneses é extremamente rica, sugiro a leitura do livro *Antonio Meneses: arquitetura da emoção* (2010) de João Luiz Sampaio e Luciana Medeiros.

extensa lista: **Alceu de Almeida Reis** (n. 1946) foi primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OST-MRJ), professor da UNIRIO e atualmente é membro do Quarteto Carlos Gomes; **Ana Bezerra de Mello Devos**⁹⁵ (1925-1995), violoncelista da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTMRJ), teve uma significativa presença no meio musical, promovendo saraus quando importantes solistas vinham ao Rio de Janeiro, encontros estes que ficaram na memória dos felizes participantes (DAUESLBERG, 2011); **Antonio Guerra Vicente** (1942-2019), foi professor da Universidade de Brasília (UnB) e integrante do Quarteto de Brasília; Atelisa Salles (n. 1942), violoncelista da Orquestra Sinfônica Brasileira e integrante da Associação Brasileira de Violoncelistas; **Cláudia Grosso**⁹⁶ (n. 1966), violoncelista da Orquestra do Theatro Municipal de Rio de Janeiro (OSTMRJ); **Cláudio Jaffé** (n. 1961), radicado há muitos anos nos EUA, onde mantém uma sólida carreira; **Gustavo Tavares** (n. 1961), sobrinho de Mário Tavares, primeiro violoncelo da Orquestra da Ópera Nacional da Noruega; **Henrique Drach** (n. ?) foi violoncelista da Orquestra Sinfônica Nacional (OSN); **José Luiz Musa Pompeu** (1916-1976), professor influente na cidade de Belo Horizonte; **Marcio Carneiro** (n. 1950), um dos grandes pedagogos da atualidade, foi professor por mais de 30 anos na Hochschule für Musik, Detmold (Alemanha) e atualmente leciona na Haute École de Musique, Lausanne/Sion - Suíça; **Marcio Eymard Malard** (n. 1941), foi primeiro

⁹⁵ Esposa do fagotista Noël Devos (1929-2018), era conhecida no meio musical como Nany Devos, no entanto os violoncelistas a chamavam carinhosamente de “Mãe”. Sugiro a leitura do livro *Nany: Suíte em cinco movimentos para uma violoncelista* (2000) de Valdinha de Melo Barbosa, que traz um retrato muito interessante do meio musical do século passado. Para se ter uma ideia, naquele tempo, não seria aceitável numa cidade do Nordeste brasileiro, uma moça tocar com a posição que conhecemos. Sendo assim, seu professor, Tomazzo Babibi, ensinou Nany a tocar o violoncelo de lado. Ela somente adotou a técnica tradicional depois de chegar ao Rio de Janeiro na década de 1950. Na primeira aula que teve com Iberê, veio a sentença: “Amanhã vamos mudar todo o sistema. Você vai tocar como uma violoncelista, com as pernas abertas” (BARBOSA, 2000, p. 66)

⁹⁶ Neta de Iberê Gomes Grosso.

violoncelo por mais de 30 anos da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e sucedeu Iberê no Quarteto da Guanabara; **Nídia Soledade Otero** (?-?) foi uma importante pedagoga, responsável pela iniciação de Jaques Morelenbaum, Marcio Carneiro e Antonio Meneses; **Santiago Sabino** (n. 1942), primeiro violoncelo da Orquestra Filarmônica de Londres; por fim, **Watson Clis** (n. 1942), violoncelista do Trio Brasileiro, além de ter sido o primeiro professor da classe de violoncelos da UNIRIO.

Dos violoncelistas descritos até agora, saíram muitos alunos que constituem a nova geração, alguns sendo “netos musicais” de Iberê⁹⁷, na qual este pesquisador se inclui⁹⁸. Chama a atenção a crescente qualidade destes músicos que atualmente ocupam importantes postos no Brasil e no exterior. Relaciono abaixo, em ordem alfabética, alguns nomes com quem tive mais contato, não significando que a lista abranja a totalidade de violoncelistas, feito que seria praticamente impossível de se realizar: **Abel Moraes** (n. 1963), professor da Universidade Federal de São João del-Rei; **Adriana Holtz** (n. 1970), violoncelista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF); **Alberto Mota Kanji** (n. 1977), professor da EMESP Tom Jobim; **André Luís Micheletti** (n. 1972), professor da USP Ribeirão Preto; **Augusto Guerra Vicente**⁹⁹ (n. 1972), violoncelista

⁹⁷ A Dissertação de Mestrado intitulado *A Dimensão da Presença da “Escola Casals” no Rio De Janeiro do Século XXI* (2016), da pesquisadora e violoncelista Gretel Paganini, defendida na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, traz um bom panorama da influência que Iberê Gomes Grosso exerceu no Rio de Janeiro.

⁹⁸ No meu caso tenho múltipla influência de Iberê: meu primeiro professor, Milton Bock, foi aluno de Dennis Parker, que por sua vez, foi aluno de Janos Starker e Aldo Parisot. Este último foi aluno de Iberê. Depois estudei com Marcio Malard e Alceu Reis, que também foram alunos de Iberê. Quero aproveitar para explicitar minha admiração por cada professor que tive. Cada um, a seu modo, me mostrou o quanto a arte pode ser poderosa. O ato de ensinar possui um significado muito profundo e mostra ao discípulo a dimensão mais humana do artista/professor.

⁹⁹ Vem de uma linhagem de violoncelistas, pois é neto de José Guerra Vicente e filho de Antonio Guerra Vicente.

da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro; **Áureo Déo de Freitas Júnior** (n. 1963), pesquisador da Universidade Federal do Pará (UFPA) e coordenador da Orquestra de Violoncelos da Amazônia (OVA); **Camila Pacífico** (n. 1984), violoncelista da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais; **Cristian Brandão** (n. 1983), professor da Universidade Federal do Pará (UFPA); **Diego Schuck Biasibetti** (n. 1982), primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA); **Dora Utermohl de Queiroz** (n. 1988), professora da Universidade Federal do Ceará (UFC); **Eduardo Swertz** (n. 1984), professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG); **Fábio Soren Presgrave** (n. 1977), professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); **Felipe Avellar de Aquino** (n. 1968), professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB); **Heloisa Meireles** (1972), concertino dos violoncelos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF); **Janaina Salles** (n. 1983), violoncelista da Orquestra Sinfônica Nacional (OSN); **Kalyne Valente** (n. 1982), professora do Conservatório Carlos Gomes, em Belém/PA; **Kayami Satomi** (n. 1983), professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU); **Leonardo Altino** (n. 1972), radicado nos EUA, mantém uma importante carreira de professor e solista; **Lui Coimbra** (n. 1959), violoncelista que, assim como Jaques Morelenbaum, se especializou em música popular; **Marcelo Salles** (n. 1970), primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTMRJ); **Marcus Ribeiro** (n. 1971), primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica Nacional (OSN); **Martina Ströher** (n. 1988), primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA); **Milene Aliverti** (n. 1969), professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); **Pablo Uzeda de Sá** (n. 1985), primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTMRJ); **Patrícia Johnson**¹⁰⁰ (n. ?), professora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); os irmãos gêmeos **Paulo e Ricardo Santoro** (n. 1967), violoncelistas da Orquestra

¹⁰⁰ Patrícia é filha do violoncelista Juarez Johnson.

Sinfônica Brasileira (OSB) e integrantes do Duo Santoro de Violoncelos; **Pedro Bielschowsky** (n. 1975), professor da Universidade de Brasília (UnB); **Pedro Ludwig** (n. 1981), professor da Universidade Estadual de Maringá; **Raíff Dantas Barreto** (n. 1968), primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (OSM); **Roberto Victório** (n. 1959), violoncelista e compositor, professor da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT); **Rodrigo Silveira** (n. 1978), violoncelista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OESP); **Ronildo Cândido Alves** (n. 1962), violoncelista da Orquestra Sinfônica Nacional (OSN) e responsável pela iniciação de muitos da novíssima geração no Rio de Janeiro; **Saulo de Almeida** (n. 1977), professor da Campbellsville University; **Susana Kato** (n. 1969), professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA); **Teresa Cristina Rodrigues** (n. 1963), professora do Instituto Federal da Paraíba (IFPB); **William Teixeira** (n. 1990), professor da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS); **Wilson Sampaio** (n. 1967), violoncelista que estudou com Leonard Rose e teve passagem pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OESP); e por fim, este que vos escreve, **Hugo Pilger** (n. 1969), professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Dentre os estrangeiros desta nova geração que atuam no Brasil, podemos citar o inglês **David Gardner** (n. 1977), professor da Universidade Federal de Goiás (UFG), a norte americana **Elise Pittenger** (n. 1975), professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); o argentino **Fernando Bru**¹⁰¹ (n. 1960), violoncelista da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e finalizando com os também norte-americanos **Lars Hoefs** (n. 1979), professor da UNICAMP¹⁰², **Hans Twitchell** (n. 1967), professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e

¹⁰¹ Responsável pela iniciação de Fábio Presgrave e Saulo de Almeida ao violoncelo.

¹⁰² Lars ocupou o lugar do grego Dimos Goudaroulis (n. 1970) depois de sua volta a seu país natal.

o estadunidense/canadense **Philip Everett Hansen** (n. 1963), primeiro violoncelo da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais.

Um parágrafo é necessário para listar alguns grandes violoncelistas que se apresentaram no Brasil. Muitas vezes o impacto da presença de grandes artistas é o suficiente para insuflar a motivação necessária para alavancar uma carreira de um jovem músico. Há concertos que ficam na memória por décadas e o rol dos que aqui se apresentaram é farto: André Navarra (1911-1988), Antonio Janigro¹⁰³ (1918-1989), Bernard Greenhouse (1916-2011), Boris Pergamenschikow (1948-2004), Cristina Walewska (n. 1945), Daniil Shafran (1923-1997), David Geringas (n. 1946), Gregor Piatigorsky (1903-1976), Janos Starker (1924-2013), Johannes Moser (n. 1979), Leonard Rose (1918-1984), Linn Harrel (1944-2020), Mischa Maisky (n. 1948), Mstislav Rostropovich (1927-2007), Pablo Casals (1876-1973), Paul Tortelier (1914-1990), Pierre Fournier (1906-1986), Rocco Filippini (n.1943), Steven Isserlis (n. 1958), Sol Gabetta (n. 1981), Yo-Yo Ma¹⁰⁴ (n. 1955), Zara Nelsova (1918-2002), dentre outros.

¹⁰³ Numa de suas vindas ao Rio de Janeiro, conheceu o jovem Antonio Meneses o levando para estudar em sua classe em Düsseldorf.

¹⁰⁴ No dia 24/05/2020, aconteceu uma *live* no YouTube do violoncelista Yo-Yo Ma, diretamente de Boston, em homenagem às vítimas da pandemia Covid-19. Ma apresentou *As Seis Suites* para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach (1685-1750), com todas as repetições, sem sequer levantar da cadeira. Confesso que fiquei estupefato! Apesar de estar um pouco contrariado por não estar assistindo ao recital presencialmente, fato que deveria ter ocorrido no dia 29/04/2020 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, não fosse o isolamento social que nos encontrávamos, a experiência foi muito forte. Isso prova que a arte pode encontrar formas de ocupar o lugar que lhe é devida. A *live* na internet pode não ter substituído a experiência de estar numa mesma sala com este grande artista, mas o fato de saber que Yo-Yo Ma estava, naquele exato momento, realizando uma interpretação antológica, mesmo que a milhares de quilômetros de distância, não deixou de impactar.

CONCLUSÃO

Os tempos vindouros são promissores, pois já temos jovens ocupando postos importantes e outros tantos em pleno desenvolvimento, muitos dos quais estudando em renomados centros ao redor do mundo.

Chamo a atenção para o excelente nível dos professores, especialmente das universidades públicas brasileiras. Os responsáveis pelas classes de violoncelo estão dentre os mais capacitados do Brasil e, apesar de todas as dificuldades que têm para formarem suas classes, incluindo instalações geralmente precárias, falta de investimento em materiais necessários ao desenvolvimento dos alunos, etc., conseguem manter um alto grau de excelência. Minha sincera admiração a estes profissionais!

Naturalmente, a história do violoncelo no Brasil possui muitos outros representantes além destes citados nestas páginas. Cada um com sua contribuição e importância. Mas como seria praticamente impossível realizar um senso completo, me limitei, como disse anteriormente, a listar os nomes mais relevantes do passado e, na atualidade, de colegas que de alguma forma tive contato e que estejam ocupando cargos de destaque no cenário musical. Mesmo incompleto, o rol é extenso. No entanto, as figuras de Heitor Villa-Lobos e Iberê Gomes Grosso se destacam em função da influência que exerceram em seus pares e às gerações futuras. Podemos afirmar que a história do violoncelo no Brasil, sem estes dois nomes, não seria tão significativa.

Aproveito para discorrer nestas páginas, escritas durante a pandemia do Covid-19, sobre a situação atual do violoncelo no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, de onde escrevo estas linhas. No século passado, o conservatório exerceu um papel decisivo na formação dos nossos músicos, especialmente no que diz respeito ao preparo dos jovens para ingressarem nas universidades. Paulatinamente, eles foram perdendo força, abrindo uma enorme lacuna na formação musical do país. O estado

de São Paulo, por exemplo, ainda consegue, a duras penas, manter essas instituições, mas é uma das poucas exceções. Como professor da cátedra de violoncelo da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, posso afirmar que nossos alunos, em geral, vêm de uma nova realidade: os projetos sociais. Apesar desses projetos serem muito importantes, especialmente por proporcionarem aos jovens em situação vulnerável o acesso à música, ainda não suprem, no que tange ao currículo, a lacuna deixada pelos conservatórios. Uma metrópole como o Rio de Janeiro praticamente não oferece a possibilidade de iniciação em algum instrumento que não seja via aula particular ou projeto social. As consequências já são percebidas de forma contundente nas universidades pois os calouros chegam ao ensino superior com talento de sobra, muita vontade e em grande parte dos casos, com preparo insuficiente. Solução? Dentre muitas ações, teríamos que começar com uma conscientização, tanto por parte do poder público, quanto da iniciativa privada, da necessidade de investimentos em educação e cultura. Temos dados para avaliar a eficácia desta possibilidade: o Conservatório de Canto Orfeônico fundado por Heitor Villa-Lobos levou a educação musical do país a um patamar nunca visto anteriormente. O canto orfeônico não se resumia apenas às apresentações em estádios de futebol, apesar de não ser difícil encontrarmos pessoas que participaram de tais concentrações relatarem com olhos marejados o significado daquela experiência para as suas vidas. Villa-Lobos se preocupava com a educação musical em sua base e, para tanto, treinava pessoalmente professores de sua confiança e esses, por sua vez, repassavam seus conhecimentos aos professores que depois trabalhariam diretamente com os jovens estudantes. Este processo foi muito semelhante ao adotado posteriormente por José Antônio Abreu (1938-2018), no famoso *El Sistema* venezuelano. Quem sabe nosso país não conseguiria retomar essa iniciativa? Precisamos manter as esperanças.

Por fim, acho importante discorrer sobre as incertezas que esta pandemia deflagrou. Não entro no terreno aterrorizante das pessoas

que perderam suas vidas ou dos que neste momento lutam para recuperar sua saúde. Fico no âmbito da arte, mais especificamente da música. Pergunto: como serão as apresentações daqui para frente? Como as orquestras ou grupos de qualquer natureza se manterão? O que fazemos ainda faz sentido?

O ensino da música ainda encontra sua melhor forma em aulas presenciais, numa relação secular de mestre-discípulo. Isso se torna inviável quando as pessoas precisam de distanciamento numa tentativa de conter um vírus com grande poder de contágio. Atualmente temos mais perguntas do que respostas, mais dúvidas do que certezas, no entanto, é necessário pensarmos no papel que nós músicos exercemos na sociedade. Neste momento, pessoas precisam de alento e a arte se reveste de uma importância enorme. Talvez tenhamos que nos adaptar a uma nova realidade. Ou quem sabe, a ciência vencendo esta batalha, tudo volte da forma que estamos habituados? Devemos, de qualquer forma, desacelerar e nos voltarmos para a contemplação. A arte sem contemplação não passa de mero entretenimento. Do futuro ninguém sabe, mas podemos escolher como será nosso presente. Sugiro escolhermos trilhar um caminho que seja repleto de arte. Arte com contemplação, pois, desta forma, os esforços dos músicos listados nestas páginas, que doaram (e doam) grande parte de suas vidas perseguindo a precisão técnica e musical, a fim de comunicarem melhor seus mais íntimos sentimentos, terão valido a pena. Cuidem-se!

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

AQUINO, Felipe José Avellar de. **Villa-Lobos's Cello Concerto nº 2: a Portrait of Brazil**. 2000. Tese (Doutorado em Música) - University of Rochester, New York.

ARIZCUREN, Elías. **El Violonchelo, Sus escuelas a través de los siglos**. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

ASSOZIACIONE MOZART ITALIA. **Notas de programa**. <https://mozartitalia.org/it/ensemble-violoncelli-emilio-rizzi/>, [s.d.]. Acesso em 12 maio 2020.

BARBOSA, Aírton. **Iberê Gomes Grosso - homenagem**. Rio de Janeiro, 403.6201, 1980.

BARBOSA, Valdinha. **Iberê Gomes Grosso, dois séculos de tradição musical na trajetória de um violoncelista**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2005.

BARBOSA, Valdinha. **Nany**: Suite em Cinco Movimentos para uma Violoncelista. Rio de Janeiro: Imprimatur, 2000.

BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali, o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1984.

BOCCHINO, Alceo. **Série Trajetórias**. http://abmusica.org.br/_old/downloads/Alceo%20Bocchino.pdf, 1999. Acesso em: 12 maio 2020.

CARDOSO, André. **Mário Tavares**: a música como arte e ofício – Biografia e Catálogo de Obras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2019.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. **Orquestra Sinfônica Brasileira: 1940-2000**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

DAUELSBERG, Peter. Entrevista concedida a Hugo Vargas Pilger em sua residência na cidade do Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 2011. MP3 (58 min.).

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1977.

HIGINO, Elizete. **José Guerra Vicente**: o compositor e sua obra. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

MALARD, Marcio. Entrevista concedida a Hugo Vargas Pilger no estúdio deste, situado no Flamengo, Rio de Janeiro, 10 jul. 2010. MP3 (46 min.).

MALARD, Marcio. Entrevista concedida a Hugo Vargas Pilger através de contato telefônico em 28 maio 2020. M4a (1h55 min.).

OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A Didática no Ensino de Composição e Orquestração. In: **Guerre-Peixe: um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, p. 87-103, 2007.

PAGANINI, Gretel. **A Dimensão Da Presença Da “Escola Casals” No Rio De Janeiro Do Século XXI**. (Dissertação de mestrado). Escola de Música, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

PILGER, Hugo Vargas. **Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo**. Curitiba: Editora CRV, 2013.

PILGER, Hugo Vargas. **Aspectos Técnicos e Idiomáticos do Violoncelo na Fantasia para Violoncelo e Orquestra de Heitor Villa-Lobos**. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, 2015.

PRESGRAVE, Fábio. Entrevista com Italo Babini. **Opus**. Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 265-278, 2013.

RIZZI, Italo. **Biografia**. https://it.wikipedia.org/wiki/Italo_Rizzi. Acesso em: 30 maio 2020.

ROSTROPOVICH, Mstislav. Liner Notes, in **Rostropovich, The Russian Years 1950-1974**. EMI CDs 72017-72029 (released 1997).

SAMPAIO, João Luiz & MEDEIROS, Luciana. **Antonio Meneses: arquitetura da emoção**. São Paulo: Algor Editora, 2010.

WILSON, Elizabeth. **Rostropovich: the musical life of the great cellist, teacher, and legend**. Chicago: Ivan R. Dee, 2008.

REGOZIGEM-SE TODOS, INCLUSIVE OS FLAGELLADOS PELA SÊCCA...AHI VEM DE ONDE NÃO SABEMOS, O ILLUSTRE SR. TOMASO - UM OLHAR SOBRE A SAGA DE THOMAZ BABINI

Fabio Soren Presgrave

Haja musica, reine a alegria

Afinal, o dr Alberto Maranhão, depois de ter telegraphado para o Rio para a Republica Argentina, para Portugal, Italia, Africa e outros pontos do globo a procura de um maestro pianista, para as exhibições musicas de seu palacio, encontrou um que aceitou os seus offercimentos,

Informou-nos hontem o <orgam official>-*que S. Exa. Resolvera nomear o professor Babini Tomaso para reger a quarta cadeira do Conservatorio.*

Está, pois, o Sr. Tomaso *ipso facto* fazendo parte da real troupe de palacio. A entrada para ali é pelo *Conservatorio*.

Regozigem-se todos, inclusive os flagellados pela sêcca, o nosso benemérito governador, o nosso santo Alberto, encontrou o pianista que precisava para o completo exito de suas seratas musicas.

Ahi vem, de onde não sabemos, o illustre Sr. Tomaso. A orchestra de palacio está completa! O que mais nos falta? Haja musica, haja canto, reine a alegria!

(DIÁRIO DO NATAL, 1909)

A chegada de Thomaz Babini (1885-1949) a Natal é um ponto de mudança na história da música brasileira e do violoncelo mundial. Desde que me mudei para a cidade fiquei intrigado em entender como esse professor fora do comum que chegou ao Nordeste do Brasil formou violoncelistas como Aldo Parisot (1918-2018), Italo Babini (n.1922), Mario Tavares (1928-2003) e Nany Devos (1925-1995).

Nas primeiras pesquisas realizadas sobre o assunto que fizemos na UFRN desde 2009, utilizávamos o termo Escola Norte-Riograndense de violoncelo, mas com o tempo chegamos a conclusão que tal termo era injusto, pois a produção se devia única e exclusivamente ao fato da vinda de Babini para Natal. Esse texto aborda a história do mestre italiano e as ações da UFRN para a preservação da sua memória e de seus alunos.

Nascido em Faenza, na Itália, Babini estudou com Francesco Serato (1843-1919) em Bolonha e, devido ao seu espírito aventureiro, viajou para a América do Sul tocando em cidades brasileiras como Belém, Recife e Rio de Janeiro. Na então capital federal, conheceu o compositor Heitor Villa-Lobos e se tornaram grandes amigos tendo dividido a estante no Teatro Municipal. Villa-Lobos por reconhecer a superioridade técnica de Babini cedeu a ele a cadeira de primeiro violoncelo. Após algum tempo no Rio de Janeiro viajou para Natal, provavelmente em uma turnê com o Trio com o qual tocava. Acabou não prosseguindo viagem e se instalou na cidade onde começou a formação de violoncelistas que tiveram impacto na história do violoncelo no Século XX. (PRESGRAVE, 2013) .

Uma pergunta que permeou os grupos de pesquisa da Escola de Música da UFRN na última década foi: como Thomaz Babini conseguiu em uma pequena cidade distante dos grandes centros brasileiros formar uma geração de violoncelistas de calibre internacional? Se observarmos atentamente, o feito de Babini jamais foi superado por nenhum outro professor da América Latina. Em uma conversa durante o encontro da *Global Music Network* realizado em Natal em 2013, Keld Hosbond, vice-reitor da Royal Academy of Music de Aarhus na Dinamarca, ao ouvir os relatos sobre a história de Thomaz afirmou que: “é algo digno de ser estudado em pormenores por mostrar a diferença que um professor pode fazer”.

Conversas com Aldo Parisot e Italo Babini ajudaram a elucidar a pedagogia do mestre italiano. Ambos comentaram que Thomaz tinha uma dedicação absoluta aos alunos e mesmo fora das aulas passava várias horas planejando o que poderia ser feito para o desenvolvimento dos que

estudavam com ele. Cobrava rigorosamente o solfejo; os alunos tinham que entoar corretamente tudo o que tocavam e era inflexível com as escalas, arpejos, estudos e com os concertos de Karl Davidoff que tanto amava (PRESGRAVE, 2013).

A vinda de Babini ao Rio Grande do Norte ocorreu no contexto da visão do governador Alberto Maranhão, que imaginava a cidade de Natal como um núcleo cultural. Não somente o violoncelo se desenvolveu; o pianista Oriano de Almeida (finalista do concurso Chopin em Varsóvia) foi fruto desse tempo. A notícia do Diário de Natal transcrita no início desse texto mostra a importância para a cidade da chegada do “pianista” Babini. Nos dias de hoje só ocorreria tal festividade se um jogador de futebol de padrão internacional viesse morar na cidade e jogar em um dos times locais. Podemos imaginar o Messi jogando pelo ABC? Pelas expressões do jornalista da época, essa seria a equivalência.

A chegada do músico italiano teve apoio não apenas dos políticos, mas também de membros da sociedade civil como o Prof. Severino Bezerra, pai da violoncelista Nany Devos. O projeto que resultou na produção de músicos de altíssimo padrão no estado foi não somente uma iniciativa política, mas uma ideia encampada pela sociedade.

Em um pequeno exercício de imaginação, podemos recriar o cenário dos recitais em Natal nos anos 30 com os jovens Aldo Parisot e Oriano de Almeida que depois ganhariam o mundo; podemos também vislumbrar Italo Babini e Mario Tavares os assistindo ainda crianças; que efeito será que essas apresentações tiveram em suas redes neurais? Algo que sempre me instigou foi devanear sobre como seria o som de Thomaz Babini e seu gosto musical que a tantos inspirou. Italo uma vez me disse que “meu pai tinha um spicatto formidável e brincava com as sextas, terças e oitavas”, já Dona Ivoneide também filha de Thomaz, pianista muito talentosa que chegou a ser aluna de Arnaldo Estrella, me disse uma vez em uma conversa telefônica: “papai tinha um som lindo, tocava de olhos fechados...”. A afirmação “tocava de olhos fechados” é um forma tão poé-

tica de descrever a cena de Thomaz tocando, que é quase como se fosse a descrição de um quadro. Fico imaginando também a dificuldade que não deveria ser na época com as cordas de tripa no calor e umidade de uma cidade litorânea do Nordeste. Essas cordas vinham de outros estados. Italo uma vez me disse de forma bem humorada que, quando criança, não queria estudar e cortou as cordas do violoncelo sabendo que demorariam a chegar; seu pai não ficou nada satisfeito e ele disse que o castigo foi pior do que ter que estudar...

ITALO BABINI

A primeira vez que ouvi comentários sobre Italo Babini foi através do icônico violoncelista Marcio Malard. Eram histórias que tinham ficado no imaginário no meio musical do Rio de Janeiro, como a em que Italo dormia no Teatro Municipal para poder estudar até tarde. Nos Estados Unidos, na minha época de estudante, Babini era uma figura lendária, conhecido por seu som e refinamento incomparáveis.

Tivemos o privilégio de receber Italo na UFRN em 2012. Ele tocou as Variações Rococó com a orquestra de alunos da Universidade, além de ter tocado na segunda parte um programa extenso com a pianista Ruth Smith, mãe de Briton Smith, primeiro violoncelo da *Houston Symphony Orchestra*. O concerto que ele apresentou em Natal foi um momento memorável; uma parte grande do público era composta por uma geração por volta dos 80 anos que conhecia e amava a história da família Babini em Natal. Um momento de emoção foi quando entreguei a Italo uma correspondência do violoncelista Antônio Guerra-Vicente contendo um manuscrito de uma versão que seu pai José Guerra-Vicente tinha feito nos anos 50 da *Habanera* de M. Ravel para violoncelo e orquestra dedicada a Italo.

Conseguimos ouvir o *rafinée* e a expressividade de Babini em gravações disponíveis no Youtube de peças como a *Sonata em Sol Maior* de J. B. Breval, a *Elegia* de H. Oswald e o *Noturno* de P. Tchaikovsky. O *Noturno* foi gravado com a pianista Maria Meirelles. Maria é filha da grande

poetisa brasileira Cecília Meirelles; a principal sala de recitais do Rio de Janeiro leva o nome da escritora e quantos concertos de Maria Meirelles já tivemos a oportunidade de ouvir no Rio? Nesses momentos vemos como a nossa memória artística é fraca e como valorizamos pouco o que deveria ser colocado no pedestal da história. A gravação de Babini das *Variações Rococó com a Orquestra Filarmônica de Londres* é pura poesia, cada nota é um encanto.

Na vinda de Italo a Natal, lembro da sua emoção ao visitar o Forte dos Reis Magos. Ele me disse: “meu pai me trazia aqui pra brincar, pegávamos o bondel”. O olhar dele estava marejado e parecia de um menino de cinco anos. Lembro também da sua felicidade em abrir uma graviola e sentir o cheiro e a textura; essas informações infelizmente não cabem em um artigo de periódico e por isso fico muito feliz em poder descrevê-las neste capítulo. Ele me pediu para irmos à Rua Jundiá, no bairro do Tirol de Natal, onde seu pai tinha uma chácara em que a família morava. Ao chegarmos no local, mostrei o primeiro apartamento que morei na cidade, vizinho ao local onde ficava a chácara, e Italo, por ser Rosacruz e acreditar na espiritualidade, afirmou com convicção: “Não se engane, meu pai te trouxe para Natal!”. A imprensa potiguar divulgou generosamente a vinda de Babini e o Festival que a UFRN produziu em homenagem a Thomaz¹⁰⁵.

Um dos momentos marcantes da vinda de Italo a Natal foi o seu *masterclass*. O formato foi bem diferente do tradicional, ele ouviu jovens talentos da UFRN (Luis Fernando Venturelli, hoje aluno da *Northwestern University*, também veio ao Festival como aluno) e ficou exultante em ouvir os estudantes brasileiros. Ao invés de aulas individuais ele optou por dar conselhos gerais. A produção de som foi o assunto principal. Ele comentou que quando era primeiro violoncelo em Detroit, teve a oportunidade de trabalhar com alguns dos maiores violoncelistas da história

¹⁰⁵ O texto produzido pelos jornalistas Yuno Silva e Cinthia Lopes pode ser lido em: <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/belle-epoque-de-cordas-e-virtuosos/220536>

e que às vezes ia para o fundo do auditório ouvir Fournier, Rostropovich ou Tortelier e a projeção do som era fantástica. Reclamou bastante do que ele chama de *Mosquito Fart Sound* (sic) que, segundo Italo, muitos dos solistas atuais têm por não utilizarem a projeção do som perto do cavalete e por exagerarem no *mise-en-scène*. Contou que foi assistir um concerto de um grande solista da atualidade e que parecia um show de mímicas de Marcel Marceau com muito movimento e pouco som. Babini enfatizou a importância de se estudar em auditórios para se compreender a projeção do som; disse que se ficarmos presos às pequenas salas de estudo não nos acostumaremos com as técnicas necessárias para o palco.

Figura 1: Italo Babini e violoncelistas da UFRN em 2012



Fonte: Acervo pessoal do autor

Em 2019, a UFRN homenageou Italo Babini na *IX Mostra de Violoncelos de Natal*. Violoncelistas de vários estados do Brasil e dos Estados Unidos estiveram presentes¹⁰⁶. Pedi para que Italo gravasse um vídeo com conselhos para jovens músicos e a fala do Mestre Babini foi sobre a

¹⁰⁶ O concerto ao ar livre em homenagem a Italo Babini pode ser encontrado em <https://www.youtube.com/watch?v=LexuVHBrSfw&t=68s>

meditação, abordando como controlar a mente. Acho muito interessante que ele poderia ter escolhido qualquer outro tema relativo à técnica ou música e escolheu abordar a respiração e o autocontrole como o seu conselho mais valioso à nova geração. Italo Babini é o decano dos violoncelistas brasileiros e aos noventa e dois anos deveria ser colocado em um pedestal em um país como o nosso, tão carente de bons exemplos!

ALDO PARISOT

Conhecido por seus alunos que estão espalhados pelo mundo, falamos pouco sobre uma dimensão importantíssima da trajetória do Prof. Parisot, que é a sua carreira como intérprete. Ele teve entre os anos 50 e 70 uma carreira de extensão internacional e tocou como solista de orquestras como as Filarmônicas de Berlim, Viena e Nova Iorque. O violoncelista Matias de Oliveira Pinto comentou que seu professor Eberhard Finke (primeiro violoncelo da Filarmônica de Berlim com Karajan) lembrava vivamente da performance que Parisot fez do Concerto de Schumann em Berlim com a regência do então jovem Wolfgang Sawallisch. Há alguns anos foram postados no YouTube algumas gravações de Parisot, como a do programa *Camera Three* da rede americana CBS. Lembro de falar com ele ao telefone logo depois dessa época e ele me perguntou: “Fabio, viu a gravação da CBS?” e respondi: “Sim professor, ela é avassaladora!”. Quando pensamos que um violoncelista brasileiro, português, esteve em um programa de televisão em horário nobre que durou meia hora, é um feito extraordinário.

Tive um contato mais próximo com Parisot após a minha vinda para Natal. Ele tinha uma verdadeira fascinação pelo movimento musical recente da cidade e em 2013 pude visitá-lo em New Haven junto com minhas filhas. Aquela visita foi muito marcante, pois ele já tinha mais de 95 anos e lembro que descia e subia escadas com rapidez e falava com muitos detalhes de lembranças que tinha de Natal. Vimos muitas fotos juntos; ele

falou com muito carinho do seu pai, Luiz Parisot (Babini foi seu padrasto), e discorreu entusiasmadamente sobre Thomaz, dizendo como ele se considerava uma pessoa de muitíssima sorte por tê-lo tido como professor.

Achamos graça pois eu perguntei a ela sobre a Mariuccia Iacovino e ele me contou o quanto ela havia sido importante quando chegou ao Rio, proporcionando oportunidades, e disse que Mariuccia foi uma pessoa de referência para mim não só como musicista, mas abrindo portas quando voltei dos Estados Unidos.

Um fato interessante sobre Parisot era que ele sempre esteve em fase com seu tempo. No Brasil foi responsável por obras dedicadas por Villa-Lobos, Guarneri e Santoro. Nos Estados Unidos trabalhou com Elliot Carter, Ezra Laderman e Donald Martino. Estreou com a Orquestra Filarmônica de Nova Iorque o Concerto de Paul Hindemith.

Figura 2: Aldo Parisot e Hindemith



Fonte: foto que o autor tirou de quadro na casa do violoncelista

Parisot me falou muito sobre determinação. Ele disse ter tido três sonhos na vida quando criança: tocar com grandes orquestras, ter um Stradivarius e ensinar em uma grande universidade e ele realizou os três segundo ele por jamais desistir de suas intenções. Enquanto eu conversava por horas com Parisot sua esposa Elizabeth ficou um pouco assutada porque minha filha Clara não queria sair do lado do cachorro golden retriever que eles tinham. Parisot e Elizabeth foram muito carinhosos com Isabela e Clara.

Figura 3: Bela, Clara e Aldo Parisot



Fonte: Acervo pessoal do autor

Em 2018 na UFRN reunimos mais de 100 violoncelistas para homenagear o centenário de Parisot. Não houve notícia nos jornais brasileiros, não houve festa fora de Natal. Um dos maiores brasileiros fez cem anos de idade e o Brasil respondeu com silêncio. Aqui em Natal, pelo menos a cidade que ele amava conseguimos juntar esse grupo fabuloso e, para assistir, quase mil pessoas, que ovacionaram a carreira do Aldo por vários minutos.

Figura 4: Mais de cem violoncelistas homenageando os 100 anos de Aldo Parisot na *VIII Mostra de Violoncelos da UFRN*



Fonte: Acervo pessoal do autor

Segundo o historiador Claudio Galvão, no dia de sua partida, Aldo Parisot pediu para ouvir uma gravação da Ária da Bachianas 5 que fez com Bidu Sayão e Heitor Villa-Lobos e a música “A Casinha Pequenin” e faleceu tranquilamente, quase como um *semi-deus*.

Figura 5: Bidu Sayão, Heitor Villa-Lobos e Aldo Parisot em Hollywood



Fonte: foto que o autor tirou de quadro na casa do violoncelista

MARIO TAVARES E NANY DEVOS

Tenho que confessar que nos meus primeiros passos dentro de uma orquestra profissional tive uma noção diferente de realidade. O violoncelista Hugo Pilger pediu um afastamento da Orquestra Petrobrás Pró-Música e me proporcionou a oportunidade de substituí-lo. Na época, Mario Tavares era o principal maestro convidado. Ele era um músico de excelência e um competentíssimo ensaiador. Lembro-me que muitas vezes cancelava ensaios próximo ao concerto por já ter conseguido preparar a orquestra ao máximo em poucos ensaios.

Marcio Malard sempre contava uma história em que Tavares estava como regente em uma gravação de cordas de Luiz Eça (1936-1992) e por algum motivo o violoncelista que faria a peça com piano não pode ir. Na hora o maestro disse: “Há anos que não toco cello!” e pegou o instrumento e, segundo Malard, tocou à primeira vista a peça escrita por Eça com perfeição. Os anos de estudo de Tavares com Babini na solidez da escola italiana ficaram guardados em sua mente e nem o tempo que tinha que dispor como diretor artístico do Teatro Municipal do Rio de Janeiro apagaram os ensinamentos e a estrutura de sua técnica.

A última vez que visitei o Maestro eu já havia retornado ao Brasil e a Orquestra Sinfônica Brasileira, onde eu era chefe de naipe, estava com planos de programar o seu Concerto para Violoncelo. Foi uma tarde muito aprazível na qual ele falou bastante sobre Babini. No final me deu um conselho enfático: “quer mesmo continuar com a carreira artística? Vá para o Aeroporto do Galeão!”. Ele já sentia a falta de valorização que ocorre como norma com as gerações passadas do meio musical brasileiro. Realizamos pela UFRN o Festival Mario Tavares em 2017, mais uma vez divulgando amplamente pelo imprensa local¹⁰⁷. Uma peça

¹⁰⁷ Reportagem de Ramon Ribeiro: <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/ufrn-celebra-obra-de-ma-rio-tavares/380647>

composta por Tavares, o Divertimento, que na minha visão é uma das grandes peças escritas para grupo de violoncelos na história da música foi apresentada e está disponível na internet¹⁰⁸.

Meu contato pessoal com a violoncelista Nany Devos infelizmente não foi muito grande. Quando fui apresentado a ela meu professor à época Alceu Reis disse: “Essa é a mamãe! Mãe de todos os violoncelistas”. Ela tinha uma personalidade agregadora, levou a frente por muito tempo a Associação Brasileira de Violoncelistas.

Figura 6: Cartaz do Festival Nany Devos



Fonte: acervo do autor

¹⁰⁸ Registro em vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L_9_giXdEP8.

Em 2014 realizamos na UFRN o Festival *Nany Devos*. Dentre os convidados estavam Jaques Morelenbaum e Matias de Oliveira Pinto. Jaques foi colega de Nany no Teatro Municipal de Rio e lembrava com muito apreço os anos que dividiu estante com ela. Um dos recitais do Festival foi realizado no Salão Nobre do Teatro Alberto Maranhão, palco de muitas apresentações das turmas de alunos de Thomaz Babini. A sala fica no segundo piso do Teatro e naquele ano não contava com acessibilidade. A irmã de Nany Devos, a pianista Martha Tinoco, não pode subir as escadas por já ter mais de 90 anos. O Prof. Matias de Oliveira Pinto não pensou duas vezes e desceu ao jardim de inverno do Teatro e fez uma audição da Suite III de J.S. Bach especialmente para Dona Martha.

PENSAMENTOS FINAIS

Na história de Thomaz Babini é instigante reparar que a sua saída da Itália, um grande centro musical da sua época, e sua vinda para a pequena Natal do início do Século XX foi o que possibilitou a verdadeira revolução musical que ele realizou. O arco de Babini se estende para todo o mundo. Em todas as escolas de referência podemos encontramos primeiras e/ou segundas gerações de ex-alunos de Aldo Parisot. Em um artigo no *New York Times*, Ralph Kirschbaum um dos discípulos de Parisot, comenta que Janos Starker considerava o violoncelista potiguar o melhor professor do Século XX.

O feito de Thomaz Babini é ainda inigualável no Brasil e serve como inspiração para as novas gerações de artistas e pedagogos que acreditam ser possível criar um ambiente musical inspirador no nosso país apesar de todas as dificuldades.

BIBLIOGRAFIA

DIARIO DO NATAL. Haja musica, reine a alegria. 22 Setembro 1909.

KIRSCHBAUM, R. Cello Teacher with a License to Dazzle. **New York Times**. Nova Iorque, p. 54, 7 abr. 2009.

PRESGRAVE, F.S. **Entrevista com Italo Babini**. Revista OPUS, vol.19, nr.1, 2013.

RIBEIRO, R. UFRN celebra a obra de Mario Tavares. **Tribuna do Norte**, 20 Maio 2017.

SILVA, Y. Belle Époque de cordas e virtuosos. **Tribuna do Norte**, Natal, 19 Maio 2012.

SOBRE A NOVA SIGNIFICAÇÃO DO VIOLONCELO NA MÚSICA NOVA¹⁰⁹

B. A. Zimmermann

Há muito tempo, perguntaram-me se eu tinha preferência por certos instrumentos. Naquela ocasião, respondi negativamente, porque todos os instrumentos me interessam, principalmente quando estão unidos na orquestra que, se preferir, pode ser considerada como um único e gigantesco instrumento. No entanto, posteriormente a essa pergunta, descobri que, na realidade, eu tinha um gosto particular pelo violoncelo. É claro que existem boas razões para isso, que explicarei. Mas antes de tudo faço uma observação preliminar.

Devo admitir que os instrumentos sempre tiveram algo que me faziam sentir bem, e isso de maneiras diferentes. O que mais me fascina é que o material vibratório que, por menor que seja, pode se tornar um meio perfeito nas mãos de um instrumentista talentoso. Há algo maravilhoso nisso; mas o maior milagre sempre será a transformação de um objeto em um instrumento - um instrumento do pensamento musical.

No início dos anos cinquenta, surgiram vozes que deram como certo o fim da música instrumental em um futuro mais ou menos próximo. Agora sabemos que essa previsão não se tornou realidade. Até a música eletrônica, que pensávamos eliminar os instrumentos ditos tradicionais, possui aspectos instrumentais completamente imprevisíveis:

¹⁰⁹ Texto escrito em 1968 para uma emissão de rádio em janeiro de 1969 na *Südwestfunk Baden-Baden*. Publicado originalmente como “Über die neuerliche Bedeutung des Cellos in der neuen Musik [1968]” em: ZIMMERMANN, B. A. *Intervall und Zeit: Aufsätze und Schriften zum Werk*. Hg. Christof Bitter. Mainz: Schott, 1974, 73-82. Atualmente disponível em: ZIMMERMANN, B. A. *Intervall und Zeit*. Hg. Rainer Peters. Mainz: Schott und Wolke-Verlag, 2020. © With permission of SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

nesse meio tempo, percebemos que ela também requer um instrumental, mesmo que seja muito diferente do instrumental tradicional: o fato de estarmos falando de composições para dispositivos eletrônicos específicos – osciladores e moduladores – é revelador. Qualquer que seja o projeto musical, é sempre a especificidade do material vibrado pelo intérprete que determinará seu uso pelo compositor. É isso que confere a cada instrumento sua função musical e seus requisitos são os que determinam o caráter técnico e musical do instrumento.

Isso naturalmente supõe um conhecimento preciso do instrumento, permanecendo ou podendo permanecer as possibilidades técnicas de execução, em certa medida, secundárias. A famosa expressão de Beethoven: “O que eu faço com seu violino miserável!” não deve ser entendida de outra maneira. Beethoven foi particularmente seduzido pelas novas possibilidades técnicas e instrumentais. Mas, para recordar mais uma vez, seus requisitos sempre foram musicais e, mesmo em seu instrumento, o piano, ele não hesitou em romper com todos os limites técnicos quando se tratava de usá-lo sob a exigência de uma ideia musical além de sua realização instrumental: a fuga final da Sonata, Op. 106 “*Hammerklavier*” está aí para demonstrar isso.

Sabemos que essas “impossibilidades técnicas” são resolvidas na maioria dos casos precisamente quando sua necessidade musical é compreendida; uma velha sabedoria que os artistas mais ilustres da música nova continuam apontando, e não sem razão.

Na prática, mesmo os mais altos requisitos técnicos são superados, mais cedo ou mais tarde, com algumas raras exceções. Além disso, é claro, permanece um grau de dificuldade que não é puramente técnico – me refiro à interpretação musical em si. É claro que devemos diferenciar entre exigências que visam apenas aprimorar a habilidade técnica do artista - como aquelas que encontramos nas chamadas peças de virtuosismo - e exigências que encontram justificativa na ideia musical, que devem ser

realizadas tecnicamente. Vistas desse ângulo, as partes instrumentais e as partes vocais de muitas obras de Bach ainda são eminentemente difíceis hoje - o que também é verdade para as obras de Mozart e Beethoven; as demandas impostas por Mozart às suas artistas do sexo feminino ainda parecem exorbitantes hoje.

Mas, e nunca podemos repeti-lo o suficiente, o grau de dificuldade técnica em obras desse tipo não é um fim em si mesmo. Certamente é fácil entender que, em obras sujeitas a uma nova orientação estilística, surjam problemas incomuns de interpretação; de fato, somos então confrontados com requisitos técnicos que não aparecem em trabalhos com diferentes orientações estilísticas, o que gera problemas muito comuns na prática musical cotidiana: todos sabem que as partes vocais de Mozart devem ser cantadas de outra forma do que as de Verdi, e que os requisitos técnicos relativos às vozes na obra de Wagner são de um tipo completamente diferente dos da ópera italiana, como aparecem em certas obras de Donizetti, por exemplo.

Cada período estilístico tem seu próprio leque de dificuldades técnicas e cada um, à sua maneira, representa um estado da arte. Algumas habilidades são perdidas, outras aparecem em uma história em movimento perpétuo. Nesse sentido, a era atual representa mais uma vez o máximo na presença simultânea de diferentes problemas estilísticos e técnicos. E às vezes parece impossível se sentir confortável em todas as áreas ao mesmo tempo. (Apenas pense nos problemas específicos encontrados pelos vários grupos que tocam música antiga: por exemplo, a técnica de trompete natural ou a arte extraordinariamente diferenciada dos contra-tenores, que permanecem apenas nos registros mais altos).

Um fenômeno muito interessante ocorre quando, diante dos problemas colocados por certas obras da música nova, os artistas são, de alguma forma, chamados, forçados a inventar novos métodos para superar tecnicamente os dados musicais. Assim, alguns compassos de minha can-

tata para violoncelo *Canto di speranza* pareciam, por muito tempo, não serem possíveis de serem tocados, porque não se conhecia bem os meios para alcançar o registro excepcionalmente alto exigido do instrumento solista nesta peça. A Editora Schott então enviou a partitura aos cinco violoncelistas mais renomados naquele momento: todos concordaram que um registro tão alto era inacessível. Siegfried Palm foi o primeiro a descobrir os meios que o tornaram possível.

É sobretudo a abertura do intérprete que determina até que ponto ele é capaz de encontrar estratégias apropriadas para a interpretação de novas músicas. Esse processo pode levar vários anos; e sempre me interessei em aprender com os artistas com quem trabalhava quantas performances eram necessárias para que o estilo de execução da peça em questão pudesse ser estabelecido definitivamente. O fato de que esse processo não é possível da noite para o dia demonstra claramente sua dificuldade. Além disso, a maneira pela qual músicos tão excepcionais como Siegfried Palm ou os irmãos Kontarsky, para citar apenas alguns, questionam a cada vez sua própria maneira de fazer as coisas para encontrar o estilo correto para a interpretação de uma obra, comprova o extraordinário grau de seriedade e responsabilidade que esses músicos colocam à serviço da interpretação. Uma troca frutífera entre compositores e intérpretes pode então ocorrer.

Discutiremos aqui principalmente duas composições para violoncelo e orquestra: o *Canto di speranza* já mencionado e o *Concerto em forma de 'pas de trois'*.

O primeiro desses trabalhos foi composto nos anos de 1952-1953. Durante esse período que chamamos hoje de “o primeiro estágio da composição serial”, fiquei particularmente preocupado com o problema colocado para o concerto instrumental: a forma do concerto, pelo menos a herança da tradição, me pareceu, e ainda hoje me parece, inconciliável com as formas básicas de uma técnica de composição, utilizando a “igualdade” e a “permutabilidade” dos parâmetros de altura, duração, dinâmica

e timbre. A preponderância do instrumento solo sobre o que era então chamado de “acompanhamento” dificilmente era compatível com o pensamento serial, que via no domínio de um instrumento os vestígios de uma representação tradicional considerada ultrapassada.

Surpreendentemente, essa animosidade não se manifestou em relação ao que é simplesmente o instrumento solo mais belo: a voz humana. Boulez havia, de certo modo, escrito “concertos para voz” muito impressionantes. Claramente, o fascínio por esse instrumento solo, a voz humana, persistiu, como se ela fosse suscitada no próprio violoncelo. Depois de ter conseguido me livrar de uma certa suscetibilidade aos sons nasal produzido pelo violoncelo no registro alto, som característico comum a vários virtuosos deste instrumento, pude tomar consciência da extraordinária expressividade deste instrumento de cordas e seus múltiplos e fascinantes aspectos técnicos, graças ao encontro com violoncelistas capazes de dominar esse registro.

De fato, o comprimento das cordas, as proporções das dimensões em particular, permitem uma performance extraordinariamente diferenciada e excepcionalmente ampla no uso de registros. O instrumento possui a maior variedade de todos os instrumentos de corda. O grande número de possibilidades oferecidas pelo uso de harmônicos, a multiplicidade de cordas duplas, a técnica do polegar, a do arco, o toque no pizzicato e muitos outros fatores cuja enumeração é supérflua aqui, mostram que este é um instrumento ideal para realizar as ideias musicais mais exigentes. Sem esquecer a circunstância em que, em Siegfried Palm, encontrei um intérprete capaz de adaptar musicalmente, por uma obstinação absolutamente brilhante, todos os requisitos técnicos, mesmo os mais incomuns - circunstância tão importante que me fez apelar desde então por este instrumento em meu trabalho.

Desde 1952, e especialmente na época do meu trabalho em *Canto di speranza*, fiquei muito preocupado com a tentativa de determinar em

que medida as antinomias eram reconciliáveis e, em caso afirmativo, de que formas. Essas antinomias eram entre o pensamento serial versus o pensamento concertante. Essa reconciliação se mostrou impossível através da forma tradicional do concerto, mas uma interpenetração composicional das duas partes presentes - o instrumento solo e a orquestra - para mim parecia um caminho possível. Em outras palavras, tudo tinha que ser capaz de se desenvolver a partir de uma única ideia básica, de uma única célula germinativa. As tarefas confiadas aos instrumentos eram, deve-se lembrar, puramente composicionais; elas foram determinados única e exclusivamente por essa ordem e não pelas peculiaridades do instrumento escolhido. Em outras palavras, não se tratava de destacar através do concerto as possibilidades instrumentais específicas de um ou de outro instrumento, mas de mostrar como esse instrumento, de acordo com uma ideia musical central precisamente formulada, poderia concretizar tais pensamentos musicais.

Além das vantagens mencionadas, o violoncelo me apareceu como o instrumento com mais afinidades com a "*vox humana*" e, portanto, como o mais apto a cantar. O resultado foi uma nova concepção da cantata instrumental.

A concepção formal do trabalho foi determinada por procedimentos análogos aos encontrados nas composições isorrítmicas dos séculos XIV e XV. A peça é composta de várias partes dispostas estruturalmente em torno de um centro que consiste em um interlúdio orquestral de catorze compassos. A organização dos valores temporais - sujeita a essa ideia de simetria que determina, como eu disse, toda a forma da cantata - corresponde a uma organização semelhante de intervalos e dinâmicas. As partes da peça que respondem simetricamente, partes fechadas em si mesmas, são atadas com mais partes livres. Essas últimas, quase cadenciais, são, na maioria dos casos, confiadas ao instrumento solo.

Desde a composição do *Canto di speranza*, não usei mais a forma de três partes tradicional do concerto, como ainda aparecia em meus concertos para violino e oboé. O *Canto di speranza*, cuja orquestra é desprovida de violinos, portanto, se afasta conscientemente do gênero tradicional do concerto, não apenas por sua forma, mas também e, sobretudo, pela completa integração do instrumento solo à ideia unificadora básica que, como dissemos acima, se desenvolve a partir de uma única célula germinativa.

Não se trata aqui do brilho sedutor do virtuose; o aspecto puramente meditativo, o de um monólogo, está em primeiro plano; os sons mantêm um tratamento bastante escuro, os desenvolvimentos estruturais são muito rigorosos, apesar da tendência da forma à flexibilidade. O *Canto di speranza* é mais uma obra de silêncio: não pretende persuadir ou excitar, mas nutrir cuidadosamente a pequena chama da esperança, que por si só pode oferecer luz aos que nela confiam.

Era especialmente importante incluir o instrumento solo em uma ideia musical unitária, de acordo com as consequências do pensamento serial.

Durante a composição da minha *Sonata para violoncelo solo* (iniciada no final de 1959 e concluída e estreada em abril de 1960), aspectos muito diferentes surgiram. Essa era uma composição para instrumento solo. O termo “sonata” é um anacronismo deliberado, porque obviamente não se tratava de escrever uma sonata do tipo clássico. Portanto, essa designação é desprovida de qualquer referência histórica precisa e significa simplesmente o que o título diz: sonata - peça instrumental.

É óbvio que peças para instrumentos solo contêm problemas instrumentais específicos. Devo admitir que elas sempre me atraíram muito e, portanto, não é por acaso que sempre escrevi peças para instrumentos solo durante a composição de grandes obras orquestrais e, principalmente, no final, quando era uma questão de concluir ou iniciar uma nova fase

ou um novo desenvolvimento composicional. A *Sonata para violoncelo solo* foi concebida durante a composição de minha ópera *Os soldados*.

Um trecho do *Liber Ecclesiastes da Vulgata* foi escolhido como epígrafe: “...et suis spatiis transeunt universa sub caelo”¹¹⁰. A música, mais do que qualquer outra forma artística, refere-se à passagem do tempo: no momento em que ocorre um evento musical, mergulha-se no passado e desperta-se a expectativa de seu oposto, o futuro. Fases, camadas e espaços são reunidos na unidade de fluxo e percepção do tempo e implantados simultaneamente nessa mesma unidade; um é transformado no outro e, durante essa transformação, o ouvinte também é transformado - o tempo se abre: sonhos, pensamentos e realidades aparecem e se alternam com lembranças, expectativas e irrealidades. Em virtude da organização do tempo, ela mesma é superada: os momentos temporais são transformados em complexos temporais, os espaços temporais em pontos temporais.

A *Sonata para violoncelo solo* deu uma nova dimensão ao violoncelo, e não surpreende que tenha servido de referência para todas as peças escritas posteriormente para este instrumento, solo ou com acompanhamento. O que havia de novo em comparação com tudo o que havia sido feito até então é que a técnica para tocá-la, que obviamente desempenha um papel essencial na composição de uma obra para instrumento solo, se apresenta como resultado de processos estritamente musicais; a técnica não é aplicada ao instrumento como um elemento de virtuosismo, de maneira alguma. A técnica é, portanto, o resultado de processos que surgem de um elemento musical único, que pode, portanto, manifestar-se através dos meios e possibilidades de um instrumento solo e, a partir daí, determiná-lo.

Esta peça também não foi composta com a ajuda de um violoncelista como referência às possibilidades de tocá-la. As diferentes indicações e dedilhados acrescentados por Siegfried Palm durante a

¹¹⁰ ...e há tempo para todas as coisas debaixo do céu.

publicação da peça aconteceram após a sua composição, sem qualquer modificação ou alteração; cabe ao compositor definir a função musical e a técnica de um instrumento.

Vale acrescentar que, no caso da Sonata, os quartos de tom adquirem um novo significado que estruturalmente vai além do que já era conhecido neste campo - esse conhecimento que remonta, como sabemos, à Renascença.

Intercomunicazione para violoncelo e piano aborda uma questão completamente diferente. A peça, composta em 1967, examina as possibilidades de comunicação entre dois parceiros que, na minha opinião, são incompatíveis. O exemplo mais grandioso dessa incompatibilidade é certamente o Opus 102, nº 2, de Beethoven. Mas vamos voltar ao nosso problema.

Durante a fase serial da música nova, a questão da organização do tempo na obra musical foi interpretada de uma maneira – eu quase gostaria de dizer – unilateral, em relação à multiplicidade de distúrbios temporais. Desde há muitos anos opus-me a essa concepção, que acredito ser parcial do todo do tempo, com minha própria concepção pluralista de tempo. Um dos fenômenos mais singulares que a busca por essa técnica composicional me levou é à dilatação do desdobramento temporal, bem como do próprio conceito de tempo. Essa dilatação representa um novo ponto de virada na música de nosso tempo: o presente como a presença do tempo recebe um significado especial.

Pode-se dizer que, ao atomizar o devir musical de uma certa maneira, Webern desenterrou abismos entre fatos musicais individuais que, embora aparecendo como moléculas, são percebidos por nós como uma fissão de átomo, então isso é característico de um estado que coloca o pensamento musical em uma posição perigosa. Essa extrema brevidade, por mais paradoxal que possa parecer, tornou-se, a partir de então, um comprimento infinito, e o uso de uma dilatação excessiva fornece a

ocasião, me parece, para conectar novamente esses eventos que agora se tornaram dispositivos muito periféricos. Isto é, o ouvinte, exposto a tais camadas de tempo prolongadas, sente a necessidade de conecta-las. Essa necessidade ocorre quase automaticamente como um fenômeno psicoacústico. O ouvinte não tem consciência disso e é muito interessante ver como ele descreve as diferenças de tempo real - as quantidades de tempo. O que quero dizer é que peças de Webern, que têm uma duração efetiva de cerca de cinco minutos, são percebidas como grandes formas e, inversamente, peças muito grandes parecem comparativamente mais curtas.

Nos anos de 1965-1966, escrevi meu *Concerto para violoncelo e orquestra em forma de pas de trois*. Essa peça se volta a um campo completamente diferente. Como diz o título, ela é tanto um concerto instrumental quanto uma música de balé. A união desses dois gêneros musicais aparentemente incompatíveis, no entanto, visa um terceiro que incluiria ambos: a forma musical absoluta.

O *Pas de Trois* é feito por três “personagens”: o instrumento solo, a orquestra e o balé. Foi, portanto, necessário transformar essas três entidades antagônicas em parceiros. Aqui também, como em *Canto di speranza*, era uma questão, embora de maneira diferente, de desenvolver o todo de acordo com uma ideia básica de unidade, partindo de uma única célula germinativa. Aqui também, a questão não era demonstrar com um concerto as possibilidades instrumentais do violoncelo, mas saber formular isso musicalmente com precisão. Da mesma forma, não se tratava de colocar a música à disposição da dança, oferecendo tempos para contar e para servir como suporte mnemônico a sequências de movimentos previamente preparadas, mas sim desenvolver estruturas musicais, dando ao dançarino a oportunidade de construir um contraponto sobre elas, usando estruturas específicas para dançar. No final, não importava escrever uma peça orquestral que excluísse o solista e o balé; antes, era necessário encontrar uma forma musical que

englobasse essas três categorias para que uma interpenetração total pudesse ocorrer: uma forma musical absoluta, portanto.

Se, no entanto, usei os nomes “Concerto” e “*Pas de trois*”, não foi tanto para sintetizar a imagem dessas duas formas em uma composição em que essa mesma imagem ainda tenha um significado real, na medida em que o cânone da dança clássica é respeitado. Foi sobretudo para tentar associar esse cânone ao domínio da música nova.

Nesse ponto, acho importante chamar a atenção para o fato de que a ordem da dança clássica é absoluta e, portanto, permanece independente das impressões estilísticas da música de sua história. Vejo na dança clássica a forma que é a mais pura e a mais utópica de uma arte autônoma do tempo: utópica em sua negação da gravidade; e a arte do tempo, porque é a mais apta a dialogar com formas menos utópicas e simultaneamente mais absolutas da arte do tempo, como a música as representa em sua maneira de superar o tempo, ordenando-o. A esse respeito, a música de balé parece-me a forma mais aristocrática de música absoluta.

À título de resumo, pode-se dizer que nesta composição é realizada uma síntese de diferentes gêneros anteriormente considerados separados e que, mantidos em seus gestos, são conduzidos à mais alta unidade da forma musical absoluta, desenvolvido a partir de uma célula germinativa. Desse modo, o gesto específico do concerto está presente, entre outras, em passagens do tipo cadencial confiadas ao instrumento solo (*primus inter pares*); o gesto do *pas de trois* é mantido na referência à divisão formal em cinco partes do *grand pas de trois* (*Entrée, Allegro, Adagio, Variation e Coda*); e, finalmente, temos o gesto de uma composição orquestral na forma geral de um capricho.

A METODOLOGIA DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL E SUA CORPORIFICAÇÃO NO VIOLONCELO

William Teixeira

Figura 1: J. S. Bach, Suite para violoncelo, no. 1: Prelude



Fonte: Manuscrito de Anna Magdalena Bach

Um simples e conhecido trecho, mas quantas perguntas surgiriam dele? O que é uma suíte? Qual diferença faz ser um Prelúdio e não outro gênero? Quem era Johann Sebastian Bach quando escreveu essa peça? Para quê ele a escreveu? Para quem? Por que para violoncelo? Preciso mesmo seguir essas ligaduras? Quão separadas precisam ser as notas soltas? Devo crescer ou diminuir? Começo na região do talão ou do ponto de equilíbrio? Afino o Si com o Ré ou com o Sol?

Em alguns minutos batendo os olhos neste pedaço tão conhecido de música, inúmeras dúvidas nos surgem. Algumas antes de sequer produzirmos som. Será que deveríamos mesmo gastar tempo fazendo tais perguntas? Será que, muito menos, deveríamos gastar tempo procuran-

do alguma resposta para elas? Por que não simplesmente raspar o arco na corda e deixar que o som produzido seja, enfim, o resultado único e inevitável da leitura das notas pretas sobre o papel?

Ainda que esse pragmatismo pareça ser a saída mais breve e menos dispendiosa de todas, infelizmente ele ainda parece não trazer a satisfação e paz interior devidas. Dia após dia nos vemos diante de uma estante com a mesma partitura e as mesmas perguntas continuam a ecoar; continuam a nos fazer duvidar da música que produzimos; continuam a nos fazer duvidar se sequer temos alguma música dentro de nós para aquelas notas tão conhecidas que ali estão.

Quão mais numerosas se tornam as perguntas com os anos, ao contrário da convicção e da facilidade que outrora esperávamos conquistar. Quão mais difíceis os problemas e as escolhas se tornam: dedilhados, arcadas, alturas de cadeira, edições, instrumentos, assim prosseguindo a vida do músico. Ainda que essa constante busca pareça frustrar o antigo sonho de uma musicalidade espontânea e sem custos, gradativamente esse modo de existência se torna mais e mais parte daquilo que nós somos como pessoas e músicos. Algo que os antigos gregos chamavam de *ethos*. Talvez por isso os gregos vissem na música uma potencial formadora do *ethos*, naquilo que poderíamos assemelhar ao que recentemente foi dito sobre a filosofia: de que, formando nossa postura diante da vida, ela forma nossa própria visão do mundo (HEIDEGGER, 2009, p. 407).

Essa postura que o músico carrega consigo e que se manifesta diariamente em seus estudos possui como componente fundamental esse desejo insaciável pela procura do novo, pela busca de uma outra proposta. A essa busca poderemos dar o nome, em alguns casos, de *pesquisa*, ou, como chamado em Portugal, de *investigação*. Dissemos que somente em alguns casos poderemos compreender essa procura como pesquisa; isso porque ela diverge do estudo, pura e simplesmente. Nem todo estudo é uma pesquisa. Seguindo uma definição conhecida:

A pesquisa é requerida quando não se dispõe de informação suficiente para responder ao problema, ou então quando a informação disponível se encontra em tal estado de desordem que não possa ser adequadamente relacionada ao problema (GIL, 2002, p. 17)

Desse modo, o estudo que busca respostas em informações já conhecidas e disponíveis não se configura como pesquisa, assim como a prática instrumental que busca seguir as instruções do professor somente ou, pior, que consiste em ‘vãs repetições’, não poderia ser entendida como tal. O ato de pesquisar implica na procura e na construção de um novo conhecimento, não somente intelectual, mas, principalmente em nosso caso, também da ordem do sensível e do emocional. Essa postura, quando regularmente mantida, conduz o músico a um modo de existência que não se contenta apenas com o que está dado, mas que procura sempre atualizar-se em seu processo de construção pessoal e musical.

Inicialmente, poderíamos descrever a ação própria a esse modo de existência observando a própria etimologia do termo *pesquisa*. O primeiro passo para o pesquisar está relacionado ao significado do termo do latim do qual nossa palavra é oriunda, *perquiro*, que significa ‘perguntar’. Pesquisar envolve, em primeiro lugar, fazer perguntas, questionar-se acerca da realidade que nos é posta. Saber colocar as perguntas, diria o filósofo Henri Bergson, já é boa parte da solução do problema (DELEUZE, 2012¹¹¹). Para o pesquisador, assim como para um professor de instrumento, grande parte de sua competência será atribuída a partir de sua habilidade de realizar e responder três perguntas: O que? Por que? Como? Quando o aluno produz um som inadequado, *o que* está acontecendo? Talvez o arco esteja em uma região imprópria ou em um ângulo equivocado. *Por que* estaria acontecendo tal coisa ao arco? Há uma tensão desnecessária no ombro ou, talvez, uma concepção de aplicação de peso

¹¹¹ Sobre como formular perguntas, ver pp. 9-30.

que não esteja funcionando. Finalmente, *como* resolver esse problema? A partir de um estudo de escalas em uma só corda para se possibilitar o foco em cada uma ou até mesmo com cordas soltas. Bons professores são hábeis em responder a primeira pergunta; professores muito bons podem resolver o segundo conjunto diagnóstico; já em relação ao terceiro grupo, apenas professores excelentes conseguiriam alcançar a proficiência em seu cumprimento. O mesmo vale para o pesquisador. Principalmente, o mesmo vale para todo músico em seu exame de si.

Entretanto, fica óbvio que não basta se fazer as perguntas certas. Há de se saber como chegar a possíveis soluções. Tanto no inglês, quanto no francês e no italiano, os termos *research*, *recherche* ou *ricercare* possuem sua origem na soma dos termos latinos *circa*, que denota um certo movimento de voltas, e o prefixo *ri*, que indica repetição. Pesquisa, portanto, abarca um movimento de certa insistência em torno da questão apresentada, demandada pela dificuldade inerente à sua existência. Como um *ricercar* de Domenico Gabrielli, o labirinto de possíveis conjuntos de notas, frases ou cadências transforma a difícil busca por soluções parte da própria beleza de sua constituição final. Da mesma forma, parte da beleza da pesquisa reside não apenas na complexidade de seu processo, mas nas grande quantidade de caminhos possíveis de serem trilhados.

Até aqui falamos da pesquisa em si e em seu desdobramento inicial na música e já é possível notar como absorvê-la como parte de nossa postura enquanto músicos é não apenas desejável, como, em alguma medida, necessário. Entretanto, a prática da pesquisa parece estar mais atrelada, no senso comum, à institucionalidade do ensino superior, sendo conduzida em centros especializados e universidades. Embora seja ela um componente, portanto, essencial à postura do músico em geral é, de fato, nessas instituições que ela encontra um lugar para ser especialmente estabelecida, ainda que em condições particulares. Isso não é apenas uma questão de preferência ou uma qualidade que alguns possam

ter e outros abdicar de possuir. Se desde nossa primeira Constituição Imperial, de 1824, temos a prescrição para a fundação da universidade (Art. 179, parágrafo XXXIII) e, a partir de 1946, temos no texto constitucional a atribuição da pesquisa outorgada ao ensino superior (Art. 174), nossa carta-magna, ainda que não em um momento de grande consideração, define claramente os atributos constitutivos da universidade brasileira, afirmando, em seu Artigo 207, que “as universidades gozam de autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, e obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, *pesquisa* e extensão” (BRASIL, 1988, grifo nosso) . Na medida em que os cursos conservatoriais de música passaram a ser absorvidos pelas universidades, em primeiro lugar no Rio de Janeiro em 1931 e, no restante do país, a partir da promulgação da Lei de Diretrizes e Bases de 1961 (PEREIRA, 2012, pp. 62-67), essa prescrição constitucional passava a abranger também o ensino superior de música, ainda que tal transição e substancial mudança de atribuição tenham sido realizadas sem qualquer orientação. Essa dificuldade, como veremos, não é uma exclusividade de nosso país, no entanto cabe a nós compreender como essa demanda intrínseca ao fazer musical pode encontrar guarida no ambiente acadêmico, sendo positivamente potencializada por sua estrutura.

Este capítulo irá se dividir, dessa maneira, em duas partes principais. Na primeira iremos avaliar o desenvolvimento de uma metodologia de pesquisa própria à performance musical, considerando a formação das propostas e suas aplicabilidades, resultando assim em uma sistematização e em uma proposição final. A segunda parte irá tratar de como essa metodologia pode tomar corpo dentro da prática do violoncelo, sugerindo alguns caminhos para contribuir com novas possibilidades que a pesquisa pode oferecer ao instrumento.

METODOLOGIA DE PESQUISA EM PERFORMANCE

Pesquisar é, e isso parece indubitável se afirmar, uma ação intrínseca ao músico e, em superior grau, ao acadêmico, em todos seus níveis de formação e exercício profissional. Entretanto, por mais espontâneo que o modo desse interesse germinar possa parecer, ele necessita de algum tipo de orientação se há algum intento em que seu crescimento não aconteça de maneira improdutiva e desordenada. É preciso, portanto, que compreendamos não apenas o que é a pesquisa e por que fazê-la, mas, especialmente, o *como* fazê-la. Os meios para formarmos as perguntas e elaborarmos as soluções podem ser entendidos, quando conduzidos em um conjunto razoavelmente organizado, como um método. Logo, a sistematização e o estudo sobre como conduzir esse processo podem ser denominados de metodologia.

Entretanto, dada a novidade do exercício da pesquisa acadêmica em música, seu conjunto de métodos ainda tem sido oriundo, em maior parte, de outras áreas de conhecimento. Obviamente isso não é um problema em si, sobretudo em casos onde a música esteja sendo trabalhada em diálogo com alguma dessas outras áreas. No entanto, isso pode se constituir em um problema quando nossas questões surgem no próprio processo do fazer musical, de maneira que os caminhos adequados para nos levar a outros objetivos não são apropriados para o nosso próprio objetivo. Esse problema se agrava no caso da performance, considerando sua novidade ainda maior no ambiente acadêmico e a particularidade de suas questões. Infelizmente, é frequente na academia termos que nos subjugar a outras disciplinas, tendo que realizar análises formais, levantamentos históricos, leituras estéticas, mas dificilmente conseguindo responder as questões que efetivamente nos impedem de atingir nossos objetivos na performance. Aliás, esta pode ser uma definição preliminar para nos guiar neste estudo: *a pesquisa em performance musical é aquela suscitada por questões oriundas da performance em si*. O tipo de relação entre a pesquisa e a performance será

justamente o que irá mudar entre cada abordagem.

Dessa forma, vamos tentar compreender nesta parte os caminhos que nos levaram a tais dificuldades, buscando algumas saídas metodológicas que têm sido propostas recentemente. Ao avaliá-las, tentaremos entender a quais questões elas efetivamente se endereçam, de maneira a esclarecer se elas podem nos auxiliar em nossas questões particulares. Após avaliarmos duas categorias principais, iremos ver uma terceira que pode ajudar à organização de outro conjunto de métodos em prol do estudo do repertório musical sob o ponto de vista da performance.

A PESQUISA ACADÊMICA EM PERFORMANCE MUSICAL: COMO CHEGAMOS AQUI?

A divisão da música entre teoria e prática não é nenhuma novidade, assim como a aplicação dessa divisão a todos os tipos de conhecimentos humanos. Herança de um dualismo tipicamente ocidental, que desde os gregos tem assumido o homem e a realidade como que constituídos por duas partes – corpo e alma, ideal e material –, essa maneira de conceber uma música para ser pensada e outra para ser vivida, para parafrasear Pessoa, percorre praticamente toda a história da música ocidental¹¹².

Dentro do ambiente acadêmico essa divisão é flagrante, tanto na compartimentalização do currículo entre matérias teóricas e práticas, quanto na falta de diálogo entre ambas as áreas e na ausência de objetivos comuns. Essa distinção é implementada com mais vigor sobretudo a partir da virada do século XVIII para o XIX, com sua ênfase racionalista oriunda do Iluminismo próprio aos líderes revolucionários na Europa. Por um lado, a arte se vê valorizada com a criação dos conservatórios pú-

¹¹² Para um panorama mais detalhado desse percurso, Cf. TEIXEIRA e FERRAZ, Silvio, 2017.

¹¹³ Sobre os pressupostos envolvidos na fundação do Conservatório de Paris, Cf. o capítulo de Marc Vanscheeuwijck neste livro.

blicos ¹¹³ e escolas de belas artes e, por outro, a ciência cresce por meio da expansão das universidades e da modificação radical de seus currículos para privilegiar as disciplinas com viés mais voltado às Ciências Naturais. Essa divisão, no entanto, separou ambas as instâncias de maneira a romper com uma prática comum que vinha sendo mantida desde o século XVI, onde os estudos prático e teórico estavam sendo conduzidos de maneira razoavelmente paralela, resultando em uma formação ampla onde o músico aprendia a compor, cantar, tocar e a dominar as regras estruturais que ordenavam a música de então. O projeto Iluminista, no entanto, objetivou a expansão da qualidade técnica da arte e efetivou esse intento com a super especialização dos saberes, no caso da música, de maneira a isolar o estudo de um instrumento dos demais e mesmo da composição, resultando em músicos cada vez mais hábeis em seu instrumento e cada vez menos aptos em outras competências musicais.

O conservatório passava a florescer como a instituição que, por excelência, seria competente para desenvolver a arte naquilo que era demandado para sua prática. Entretanto, a teoria, relegada a segundo plano nesse local, encontrava na universidade um ambiente favorável para seu crescimento. Não apenas ambas passavam a acontecer em locais e instituições separadas, como seus objetivos se tornaram diferentes. Se no conservatório a prática musical ambicionava apenas um elevado padrão artístico, na universidade e teoria musical precisaria se adaptar aos novos objetivos que ali regeriam todas as disciplinas, em especial, ao paradigma das Ciências Naturais como direção a ser seguida por todas.

É nesse contexto que é publicado em 1885 o artigo seminal de Guido Adler, professor catedrático da Universidade de Viena, que objetiva estabelecer justamente o que seu título diz: “O escopo, o método e objetivo da musicologia” (MUGGLESTONE e ADLER, 1981). Nesse artigo, Adler detalha como essa disciplina recém formulada, a musicologia, poderia se enquadrar dentro do escopo das ciências modernas que orientavam as práticas acadêmicas. A própria disciplina, no alemão de

Adler, possui um nome que já evidencia esse objetivo, *Musikwissenschaft*, ou, traduzindo literalmente, a Ciência da Música.

A estrutura proposta por Adler segue a dicotomia tradicional dos gregos antigos, porém trazendo uma separação cartesiana ainda mais profunda e uma assimilação dos métodos das ciências naturais em todos as possíveis frentes de pesquisa da música, relações que se mantêm razoavelmente intactas até os dias atuais. A proposta de Adler distingue, primeiramente, os dois grandes campos musicológicos: a musicologia histórica e a musicologia sistemática. Em seguida, ele prossegue na distinção de subáreas dentro de ambas, apresentando quais seriam os métodos a serem empregados em cada uma das duas. A musicologia histórica se dividiria em: A) Estudo de manuscritos e notações antigas; B) História dos gêneros e formas musicais; C) História da música (compositores, instrumentistas e suas relações sociais); D) História dos Instrumentos Musicais. A musicologia histórica adotaria os métodos da Historiografia em sua aplicação nas mais variadas áreas, Paleontologia, Arqueologia, Bibliografia, Estatística e outras ciências similares. Já a musicologia sistemática, o segundo campo possível para o estudo da música, se subdividiria em: A) Análise das leis estruturantes da música (harmonia, ritmo, melodia, etc); B) Estética; C) Pedagogia musical; D) Musicologia comparada (etnomusicologia). A musicologia sistemática, por sua vez, adotaria os métodos da Física acústica, Matemática, Fisiologia, Psicologia, Lógica, Gramática, Filosofia, Pedagogia e assim por diante.

Fica claro nessa breve exposição que, em primeiro lugar, a música não possui uma metodologia de pesquisa própria e, em segundo, que não há lugar para a performance musical nessa estrutura e, consequentemente, nesse ambiente. Como dito, essas relações permanecem mais ou menos intactas até hoje, no entanto, como fora relatado no caso brasileiro, diversas alterações de políticas educacionais trouxeram a performance de maneira irrefletida e mal construída para dentro desse escopo sem a

avaliação da série de implicações que isso traria, assim como na Europa um movimento mais recente, mas de iguais desdobramentos, tem acontecido a partir da Declaração de Bolonha (1999), que tem promovido um processo de adequação curricular em todas as instituições de ensino superior do continente. Esses acontecimentos políticos somados à inércia da pesquisa na prática da performance musical tornam urgente, portanto, a construção de meios para que ela possa ser legítima e efetivamente conduzida na academia. Entretanto, a proposta de Adler, bem como a dicotomia ocidental acima relatada, não surgiram do nada e à toa. Todo um modelo de conhecimento humano precisaria ser revisto para que ação criativa e o movimento corporal empregados na performance pudessem se constituir como algum tipo racional ou minimamente razoável de conhecimento. De alguma maneira, é justamente isso que duas grandes viradas do século XX – a primeira na filosofia e a segunda na ciência – podem ter nos proporcionado.

A VIRADA DA PRÁTICA

O século XX viu nos seus primórdios o nascer de uma filosofia totalmente voltada à racionalidade e às estruturas teóricas, especialmente no Positivismo, e, em seu crepúsculo, a hegemonia de uma filosofia que dava à prática humana um valor muito elevado, ainda que em vieses distintos. Na França, como relata o filósofo Alain Badiou, essa virada se deu na forma de um resgate da arte como paradigma para a ciência, na mesma medida em que o movimento oposto havia predominado no século anterior. Nesse novo sentido, nota-se que a ciência demanda tantas capacidades criativas quanto a invenção artística e, por essa razão, deveria nela buscar um modelo para sua produção. Como conclui Badiou, essa virada significaria “abandonar a oposição entre filosofia do conhecimento e filosofia da ação, a divisão kantiana entre razão teórica e prática, e demonstrar que o próprio conhecimento, mesmo o conhecimento científico, é na verdade uma prática” (BADIOU, 2005).

Semelhantemente, a filosofia anglófona da segunda metade do século XX tem privilegiado a ação dentro de seu escopo de caráter mais analítico. O filósofo Nicholas Wolterstorff pode ser mencionado como um exemplo claro da aplicação desse método na análise das ações implicadas no fazer artístico, inclusive o musical. Dentro desses termos, Wolterstorff, definindo a performance musical como “qualquer tipo de ocorrência de sequencia sonora que uma pessoa realiza”, inclui a sequência de sons e movimentos subsequentes à composição e ao dado estrutural à própria constituição da obra musical, diferentemente do paradigma estético moderno que privilegiava apenas essas partes anteriores do fazer musical. Wolterstorff atribui à *crença* um papel fundamental no processo da performance. O performer não está condicionado ou obrigado a tocar exatamente o que está em uma partitura x ou em uma linguagem de improvisação y. Se ele o faz, preservando as “propriedades” fundamentais da obra, é porque de alguma maneira crê que haja algo naquele conjunto estrutural que necessita ser atualizado assim como foi registrado pelo compositor. Em distinguir as instâncias performer (P), obra (W) e compositor (C), Wolterstorff inclui, finalmente, o performer como agente fundamental para a existência da música¹¹⁴.

Nesse breve percurso cronologicamente inverso da virada filosófica, o terceiro componente da virada da prática tem a ver como o meio através do qual o performer articula sua ação à obra composta pelo compositor: a técnica. Pelas mesmas razões antes apontadas para a divisão entre teoria e prática, a dicotomia que mais afetara a arte do século XIX em diante foi aquela entre técnica e estética. Evidentemente, a técnica estaria para o corpo, tal qual a estética estaria para a alma e a mente de quem frui a arte. Mais uma vez, caberia ao performer somente lidar com os meios técnicos, enquanto as mentes iluminadas do compositor, do analista e até mesmo do crítico estariam em lugar privilegiado, sob o

¹¹⁴ Cf. WOLTERSTORFF, 1980. “What is it to perform a musical work”, pp. 74-83.

ponto de vista da estética. Entretanto, já um filósofo com Martin Heidegger, no início do século, iria apontar a valor fundamental da técnica não apenas para a existência humana, como para a consequente existência da arte e da própria filosofia (HEIDEGGER, 2007), por proporcionar uma experiência plena do ser em seu contato corporificado com o mundo em sua dimensão temporal de constante transformação. A técnica seria finalmente reabilitada no trabalho do filósofo francês Gilbert Simondon, especialmente porque, além de aprofundar a concepção de técnica, ele iria revisar de modo bem-sucedido a distinção moderna entre técnica e estética. Pelo contrário, Simondon proporia uma “tecno-estética” (SIMONDON, 1998), um método onde a satisfação sensorial e física de quem realiza a arte se integra como elemento essencial da experiência estética. Desse modo, Simondon ambiciona enfatizar o papel do sujeito que pratica a arte e não apenas daquele que a experimenta, valorizando sua própria experiência criativa, o que será de extrema valia quando combinada com a segunda grande virada do século XX.

A VIRADA DO SUJEITO NA CIÊNCIA

Na filosofia, a prática foi reabilitada por meio de novas categorias para a consideração da ação e do movimento, porém na ciência uma mudança ainda mais radical precisaria acontecer. Se, por um lado, Descartes ofereceu seu método para o estabelecimento da ciência moderna a partir da racionalidade (lógica dedutiva), por outro, pensadores na esteira de Francis Bacon se baseavam na experiência empírica para a partir dos dados produzidos poderem alcançar conclusões mais gerais (lógica indutiva). Em ambas, entretanto, uma entidade fundamental deveria permanecer ausente: o sujeito. Tanto aquele que racionaliza quanto aquele que experimenta deveriam permanecer afastados do objeto estudado em prol de atingirem um conhecimento verdadeiramente científico, sem qualquer enviesamento ou interferência.

Essa dicotomia moderna entre sujeito e objeto tornava impossível qualquer conhecimento do segundo que trouxesse algo do primeiro para a relação, impasse esse agravado por Karl Popper, já em meados do século XX, com sua proposta de uma renovação do método científico por meio de uma nova objetividade suportada pela presunção da transitoriedade das teorias científicas¹¹⁵. Esse percurso mais ou menos linear da ciência moderna, ainda que com suas dualidades, encontraria em dois filósofos da ciência seu desafio mais pungente. O primeiro foi Thomas Kuhn, que ao contrário de Popper, acreditava que o impulso inicial da ciência estaria não na tentativa ou no erro que definem o resultado a ser obtido a partir de um experimento, mas em uma certa intuição, que ele chega a denominar de dogma, que direciona o sujeito que realiza a pesquisa científica (KUHN, 2012). Na verdade, os grandes avanços da ciência, dizia Kuhn, estavam não no aprofundamento daquilo que um método já estabelecido poderia produzir, mas na subversão das normas vigentes e do conjunto de possibilidades que um conjunto de métodos proporciona. Sendo assim, seria não o objeto, em última instância, que direciona os resultados, mas as inclinações que o sujeito implica sobre ele.

Nessa mesma direção, um outro cientista que iria usar da reflexão filosófica para articular suas ideias seria Michael Polanyi. Para Polanyi esse elemento subjetivo não apenas ditaria as direções da pesquisa científica, como deixaria um certo resíduo de sua ação no resultado obtido, aquilo que ele denomina de “coeficiente tácito” (POLANYI, 1966, p. 17). O conhecimento produzido por essa dimensão tácita que o pesquisador carrega consigo, ao invés de desabonar a pesquisa, na verdade a enriquece com uma complexidade de elementos responsáveis pelo sucesso do resultado, que muitas vezes nem mesmo o sujeito que pesquisa está ciente. Como Polanyi bem afirma, “nós podemos saber mais do que nós podemos dizer” (POLANYI, 1966, p. 4). Quão verdadeiro isso é para a

¹¹⁵ Cf. WOLTERSTORFF, 1980. “What is it to perform a musical work”, pp. 74-83.

música, onde nossa experiência absolutamente física, sensorial e emocional ultrapassa em muito os limites da linguagem. Sem prescindir da honestidade da objetividade, o que essa abordagem propõe é suplantar a divisão estanque entre sujeito e objeto que, por vezes, apresenta com uma falsa aparência de objetividade uma pesquisa motivada por razões fortemente pessoais, que, se fosse explícita e seriamente conduzida, poderia disso se beneficiar.

Esse excursus pelas viradas filosófica e científica pode soar um pouco maçante e até mesmo pedante, no entanto é necessário por duas razões. Primeiramente, porque é importante que compreendamos os fundamentos para uma pesquisa sólida sobre a performance musical, sem que esteja baseada em gostos ou preferências pessoais, mas em um rico arcabouço teórico. Em segundo lugar, porque faz parte da pesquisa acadêmica a convivência e a avaliação por pares, isto é, por outros acadêmicos. Esse processo, que em si é de extrema importância e pode ser muito enriquecedor, no entanto, nem sempre é conduzido por acadêmicos que, ainda que da área de música, estejam cientes do estado atual de coisas tanto na filosofia quanto na ciência. Infelizmente, ainda é comum a pesquisa sobre performance ser diminuída em pareceres que não reconhecem a validade de seus métodos ou, muitas vezes, nem mesmo da própria área. Sendo assim, tanto por razões conceituais quanto apologéticas, é necessário que as três categorias metodológicas propostas a seguir estejam alicerçadas sobre a atualidade do pensamento, como demonstrado.

METODOLOGIA I – ESTUDOS EM PERFORMANCE

Como vimos no escopo proposto por Guido Adler, a performance não encontrava espaço dentro do estudo acadêmico da música, a musicologia, e muito menos possuía qualquer tipo de método para que a pesquisa dentro desses parâmetros pudesse ser realizada. Essas barreiras começariam a ser transpostas, ainda que de maneira incipiente e pouco

volumosa, ainda na própria Alemanha, em meados do século XX, dentro de uma área denominada *Aufführungspraxis*, algo como aquilo que seria chamado no inglês de *Performance Practice* ou, como tem sido traduzido ao português, ‘práticas interpretativas’ (PACE, LOUVEIRA e TEIXEIRA, 2020(b), p. 3). Essa linha de pesquisa iniciaria esforços para compreender a dimensão artística sob o ponto de vista da performance, porém acabaria por se concentrar, especialmente nos países germânicos, no estudo da performance historicamente informada, concebendo propostas de performance para o repertório antigo baseadas em tratados de época, que divergiam em muito da prática corrente da música de concerto de então.

Essa categoria de estudos seria conduzida também no Reino Unido, destacando os nomes de dois grandes pesquisadores da área, Clive Brown e Daniel Leech-Wilkinson. Entretanto, a grande contribuição do Reino Unido para a pesquisa em performance musical aconteceria nos anos de 1990, quando um grupo de pesquisa com grande força e notoriedade se organizaria em torno do tema. Talvez o projeto de maior impacto do grupo tenha sido o *AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice*, Centro de Pesquisa para a Performance Musical como Prática Criativa, projeto dirigido pelo atual professor da Universidade de Cambridge, John Rink, de 2009 a 2015, com um financiamento do Conselho para Pesquisa em Artes e Humanidades do Reino Unido de 2.1 milhões de libras esterlinas, algo em torno de 17 milhões de reais em cotação atual. Esse projeto de dimensões históricas obviamente impactaria enormemente todo o cenário internacional da pesquisa em música, e, principalmente, a pesquisa em performance musical.

No prefácio do volume pioneiro do grupo, *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (1995), Rink apresenta seu objetivo, que era reunir estudos sobre a performance musical realizados por pesquisadores das mais diferentes subáreas ou áreas correlatas, como a psicologia, a análise musical, a historiografia e qualquer uma que se inte-

ressasse em abordar com seu ponto de vista o fenômeno da performance. De maneira até mesmo desprezível, os Estudos em Performance (*Performance Studies*) surgem apenas como essa reunião de especialistas para observar a grande quantidade de aspectos que poderiam nela ser estudados. O mencionado volume contém, em sua maioria, capítulos que objetivam utilizar da teoria e análise musicais, especialmente em seus métodos de leitura estrutural, para conceber e propor tipos de performance, sem, no entanto, lidar com a performance em si como produtora de questões e dados. Mesmo que com novas contribuições, os trabalhos seguem na esteira daquilo que já era proposto pelo analista Heinrich Schenker ainda na virada do século XIX para o XX. Propostas notáveis no livro poderiam ser aquelas de Patrick Shove e Bruno H. Repp em avaliar o movimento implicado na performance, ainda que sob o ponto de vista da psicologia experimental, o capítulo de William Rothstein, em que ele discute os limites da análise musical tradicional em oferecer caminhos para a performance e o capítulo do próprio John Rink, que aborda a questão da performance da Fantasia de Brahms para piano, no que tange seu agenciamento rítmico (*rubato*), impulsionando um estudo aprofundado das camadas temporais da peça.

No volume seguinte organizado por Rink, *Musical Performance: a Guide to Understanding* (2002), a proposta segue praticamente inalterada. Em seu prefácio, Rink inicia pontuando que o que deveria motivar o esforço de pesquisa seriam as questões que surgem na mente do performer em seu processo de construção, reconhecendo que a literatura musicológica auxiliava pouco com esses problemas, deixando o músico apenas com sua tradição e sua intuição. A natureza dos métodos empregados, entretanto, persiste em advir de áreas externas à performance, tais como a historiografia, psicologia, análise, pedagogia e outras, observando-a com uma postura mais ou menos laboratorial. Talvez a maior evidência para essa avaliação seja que uma parte das quatro do livro é dedicada à apreciação da performance, isto é, à recepção que têm da performance o público,

o crítico e outras entidades alheias à performance. Ainda assim, capítulos importantes como o de Stefan Reid sobre o estudo do instrumento e o de Jonathan Dunsby sobre a avaliação que performers fazem do seu próprio desempenho apontam caminhos muito frutíferos para a área.

Mais recentemente, já dentro do centro de pesquisa milionário, cinco livros foram publicados, respectivos à cada um de seus cinco projetos de pesquisa. Desses, três nos interessam mais. O livro organizado por Eric Clarke, *Distributed Creativity* (2017) traz contribuições enormes para a área, na medida em que pioneiramente deu espaço para performers, sobretudo aqueles ligados à produção musical contemporânea, relatarem seus processos criativos e colaborativos. O volume organizado por Rink, *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance* (2017), traz também grandes avanços em sua proposta, dando espaço para performers, semelhantemente à Clarke. Ele foca sua primeira parte no processo pedagógico da performance, a segunda parte nas práticas coletivas e a terceira parte em reflexões posteriores à performance em si. O terceiro volume que consideraremos aqui, de autoria única de Nicholas Cook, é intitulado *Music as Creative Process* (2018). Esse livro, que advoga militantemente uma superioridade da performance em relações aos demais níveis de agenciamento musical, produziu, no entanto, críticas mais incisivas, notadamente aquelas do pianista e pesquisador inglês Ian Pace em seu artigo “O novo estado da arte dos estudos em performance” (PACE, LOUVEIRA e TEIXEIRA, 2020(b), p. 1).

Embora algumas críticas de Pace já ecoem nas avaliações aqui feitas anteriormente, aquelas direcionadas ao referido livro de Cook são as mais marcantes, dado o detalhamento que sustenta sua argumentação. A primeira crítica importante é a leitura que Pace faz da ausência quase que total de referências à performers no livro. Isso se torna um problema grave, na medida em que o discurso de Cook é bastante peremptório em seu julgamento sobre analistas e compositores, defendendo a supremacia

da performance como a instância responsável pela existência da música. Sendo assim, Pace questiona que as críticas de Cook, além de reducionistas e exageradas, se contradizem por não encontrarem respaldo no próprio método utilizado pelo autor, que aliás, é um teórico por excelência. Em detratar o estudo acadêmico da música, Cook não apenas diminui seu próprio trabalho, como exclui outras possibilidades de convivência para a performance com as demais áreas, o que, aliás, o volume de Clarke faz de maneira muito bem-sucedida. Em diminuir o papel do compositor e do teórico, Cook chega ao extremo de reduzir até mesmo o valor da partitura, relegando a ela um lugar mínimo, muito inferior ao da gravação sonora, por exemplo, utilizada por ele como um objeto de estudo mais digno de análise, justamente por ser o registro de uma performance e não de uma composição. No entanto, como nota Pace, as análises de Cook além de serem enviesadas e metodologicamente restritas, pouco produzem de conclusões para a performance em si. Finalmente, em meio a muitas avaliações negativas, Pace observa que Cook se porta com um moralismo acentuado, qualificando e desqualificando performances por critérios estéticos, em última instância, baseados somente em seu gosto pessoal, o que ele sustenta ao ponderar o restrito conjunto de referências de performances e, sobretudo, pelo conjunto restrito de categorias com as quais ele rotula os músicos que julga, tudo isso, como lamenta Pace, evidenciando o caráter profundamente ideológico de seu trabalho.

Embora as críticas de Pace soem duras, elas fazem parte do ambiente de fomento ao contraditório típico à academia. Sua avaliação expõe não a ineficácia das pesquisas conduzidas sob os auspícios dos Estudos em Performance, mas apenas suas limitações, o que é próprio de toda e qualquer metodologia. Essa primeira categoria metodológica possui grande valor, primeiramente, pelo espaço que proporcionou à performance dentro dos estudos acadêmicos sobre a música e, em segundo lugar, por construir um espaço para estudos interdisciplinares sobre a performance, isto é, em que métodos próprios de outras áreas do conhecimento seriam aplicado ao

estudo da performance musical. Essa adoção de pontos de vistas externos pode auxiliar no alcance de um grande número de objetivos que possam ser atingidos com eles, no entanto, nem sempre irá contemplar o dado da performance como produtora de questões e como um meio de elaborar possíveis soluções. Também no Brasil, como categoria metodológica pioneira que é, os Estudos em Performance têm sido hegemônicos em ditar os parâmetros para a pesquisa em performance musical. Compreender seus limites, portanto, é fundamental para que outros caminhos possam ser construídos, de maneira a beneficiar mais plenamente questões próprias à performance e ao performer.

METODOLOGIA II – PESQUISA ARTÍSTICA

De maneira consonante com a exposição até aqui realizada, o próprio John Rink delinea o estado da arte dos Estudos em Performance por meio de três domínios que eventualmente se sobrepõem, sendo eles a Performance Historicamente Informada, a Psicologia da Música e a Análise e Performance (RINK, 2004). Ian Pace, contudo, identifica, ainda no momento do retrato feito por Rink, mais uma área já praticada de estudos que abordam a performance musical, sendo ela a reflexão crítica, filosófica e teológica sobre a performance. Aqui uma nota é importante: Pace constata que constantemente pesquisadores em performance musical se orientam por referenciais das áreas correlatas mencionadas, porém não consultam uma já rica produção acadêmica que há em outras artes da performance, como a dança e a performance cênica. Essa ignorância acaba por desatualizar as discussões metodológicas que tanto poderiam beneficiar a performance musical daquelas em estado bastante avançando de áreas tão mais próximas da nossa. Diante disso, Pace (2020b) elabora um “novo estado da arte dos estudos em performance”, incluindo mais oito domínios nos quais a pesquisa em performance musical aconteceria devido a singularidade de seus métodos, a saber: 1) a pesquisa artística; 2) pesquisa em performance da música contemporânea; 3) estudos etnográficos

sobre performances e performers; 4) estudos sócio-históricos sobre performers e grupos; 5) estudos sobre performances tradicionais; 6) pesquisa histórica sobre performers e grupos; 7) pedagogia da performance; 8) estudos sobre a teatralidade da performance. Novamente, é importante frisar a colocação de Rink, endossada por Pace, de que, em muitos casos, essas áreas se sobrepõem na prática da pesquisa. Dentre os novos domínios, as categorias 3, 4, 5, e 6 parecem estar claramente vinculadas aos métodos próprios dos estudos culturais (história, antropologia, etnomusicologia, etc), a categoria 7 aos métodos da pedagogia e da educação musical e a categoria 8 às artes dramáticas, de modo a se integrarem consistentemente na proposta dos Estudos em Performance de fazerem uso de métodos e pontos de vista de outras áreas do conhecimento sobre a performance. A categoria 2, por fim, será melhor descrita na **Metodologia III**.

Já a pesquisa artística, o primeiro dos novos domínios acima listados, será exatamente a categoria explorada por Ian Pace, em cuja descrição ele aponta caminhos precisos e diferentes daqueles dos Estudos em Performance em sua primeira conotação. Esse campo, como Pace (2020^a) nota talvez seja o que passa pela mais acentuada expansão, tendo sua definição, contudo, bastante solta, assim como são difusas suas indicações metodológicas. Sendo assim, as categorias aqui discutidas não são consensualmente aceitas, porém se puderem ser claramente sistematizadas orientando a utilização de seus métodos, isso já consistirá em um avanço considerável. Pace interage com três textos que nos serão também importantes: a introdução de Hazel Smith e Roger Dean (2009) para um volume por eles editado sobre o assunto, o capítulo de Darla Crispin (2015) que integra um livro sobre a temática e o artigo de Christopher Frayling (1993-4) fundamental à discussão.

Todas as visões sobre a pesquisa artística vão concordar com uma premissa: pode haver um sério componente de pesquisa no ato artístico em si. Essa premissa, como formulada, assume, também consensualmen-

te, que nem todo ato artístico possui esse componente necessariamente. A maneira como a pesquisa se insere no processo artístico, entretanto, pode variar, e é para organizar essa variabilidade mais precisamente que algumas categorias metodológicas têm sido propostas, tendo especial valor, como veremos, em otimizar a contribuição que a pesquisa possa dar a nossas necessidades particulares.

As categorias propostas por Pace e Crispin são as seguintes:

1. Prática como pesquisa
2. Pesquisa conduzida pela prática
3. Prática baseada em pesquisa

O que define a distinção entre cada categoria é a maneira como relacionam os dois, prática e pesquisa. Pace e Crispin adotam as diretrizes apontadas por Frayling, que distingue por meio de três preposições (ou locuções prepositivas no caso do português) a união entre ambos os componentes: *através*, *em* e *para*, respectivamente. A *prática como pesquisa*¹¹⁶ se define pelo fato da pesquisa acontecer *através* da prática, isto é, no ato artístico em si. Frayling dá exemplos como a pesquisa por maneiras de moldar o material de uma escultura, ou da pesquisa-ação, como o processo de montagem de uma coreografia, adotando experiências, improvisações ou consulta a outras coreografias. O mesmo poderia ser exemplificado facilmente na música em relação a um processo composicional ou a preparação de uma performance com todas as questões e problemas que nela

¹¹⁶ Para aprofundamento na pesquisa artística sob o ponto de vista da prática como pesquisa em música, Cf. os volumes dos *Cahiers of Artistic Research*, produzidos pelo Polo da Universidade de Aveiro do INET-md, Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos de Música e Dança. Disponíveis em <http://artisticresearch.web.ua.pt/>

¹¹⁷ Para aprofundamento na pesquisa artística como pesquisa conduzida pela prática em música, Cf. PENNY, 2014 e DRAPER e HARRISON, 2011.

surgem. A segunda categoria, a *pesquisa conduzida pela prática*¹¹⁷, pode ser definida pelo fato da pesquisa acontecer em se praticar. Isso aconteceria, por exemplo, quando ficamos em dúvida na escolha de um dedilhado para uma escala de uma Sonata de Beethoven e, como solução, consultamos o tratado de Duport ou outros escritos da época para buscarmos opções mais adequadas sob o ponto de vista histórico. Ou também se notamos uma dor ao tocar e vamos consultar trabalhos do psicomotricidade para buscar explicações e formas de resolver aquele problema. Desse modo, a pesquisa sempre acontece dentro do campo produtor de questões da performance, atendendo às suas necessidades. Em terceiro lugar, a *prática baseada em pesquisa*¹¹⁸, compreende a pesquisa realizada *para* a prática. Nesse caso, a pesquisa assume um papel preparatório, antecedendo a prática, seja em um levantamento de repertório sobre uma temática ou compositor específicos, ou mesmo uma reflexão filosófica que se proponha auxiliar na compreensão dos estados afetivos demandados por uma peça ou repertório. Nessa última categoria, Frayling propõe que a pesquisa seja ulteriormente “corporificada” na prática.

Como antecipado, a compreensão minuciosa de cada uma diverge entre os autores no que se refere a possíveis níveis de sobreposição entre elas, mas aquilo que há de consensual, que foi o que até aqui reunimos, auxilia muito a pensarmos em protocolos metodológicos para casos particulares. As três abordagens diferem mais em ênfases, ou seja, no momento e no grau com que se passa da pesquisa para a prática, mesmo no primeiro caso, onde a pesquisa acontece no momento da realização prática. Entre todas há uma similaridade: a pesquisa não é o resultado final do processo. Sendo assim, todas as categorias da pesquisa artística concordam que o produto objetivado seja a prática. Isso significa, em

¹¹⁸ Para aprofundamento na pesquisa artística em música como prática baseada em pesquisa, Cf. o número dedicado à temática na revista *Dutch Journal of Music Theory*, Vol. 12, no. 1, 2007. Disponível em <https://lup.be/pages/archief-tijdschrift-voorz-muziektheorie-2007-volume-12>

nosso caso, que a performance em si, seja de uma peça, um repertório ou uma gravação, seria o resultado final esperado. O resultado escrito será o relato do processo de pesquisa implicado em cada caso, porém terá apenas esse papel parcial e provisório de descrição.

Paulo de Assis, do Instituto Orpheus da Bélgica, importante centro de pesquisa que tem fomentando a pesquisa artística em música na Europa, resume bem essa sistematização inicial, reforçando que:

enquanto não há uma definição universalmente aceita de pesquisa artística, há algum consenso de que ela descreve um modo particular de prática artística e de produção de conhecimento em que a pesquisa acadêmica e a atividade artística se tornam inextricavelmente entrelaçadas. (ASSIS, 2018, p. 13)

Assim como Pace, Assis faz uma afirmação importante: de que a pesquisa artística é, via de regra, conduzida por artistas. Ainda que possa parecer uma asserção redundante, é fundamental que a formação técnica em alto nível seja uma das premissas presentes nessa modalidade de pesquisa. Isso gera uma questão importante de ser relevada, que é a efetiva contribuição de um potencial projeto de pesquisa nessa área para a formação técnica daquele que a realiza. Muitos programas contam com um nível já “profissional” (CORREIA, 2018, p. 5) de seus pesquisadores, o que torna incerto o grau de crescimento e inovação que o processo poderia proporcionar para sua formação artística. Segundo Paulo de Assis, a pesquisa artística possui também um caráter profundamente experimental, tanto no sentido de uma epistemologia empírica, quando no caráter fluido e inacabado que permeia a relação entre a produção artística e a reflexão conceitual, seja qual for o papel dela, dependendo em qual das três categorias o trabalho for conduzido. Essa profunda relação entre prática de alto nível e reflexão de igual qualidade apresenta um dos riscos constantemente apontados na pesquisa artística, que é ser constituída apenas como uma justificação acadêmica da prática pela prática.

Como fica evidente nessa descrição introdutória dos métodos da área, nem toda performance musical se enquadra dentro da pesquisa artística. Dessa forma, adotar um desses três direcionamentos pode ser de extrema valia para disciplinar a relação entre pesquisa e performance, sem deixar que nenhuma se sobressaia indevidamente sobre a outra. Além disso, todas elas concordam com a importância de uma reflexão que seja relatada por meio da escrita, aspecto da pesquisa que muitas vezes amedronta performers, mas que é componente integral de toda a tradição musical ocidental desde a Renascença, especialmente no que tange aos escritos sobre formas de se tocar em diversas escolas instrumentais. Por essa razão, a pesquisa artística é uma categoria metodológica que pode contribuir para novas expansões dentro de tradições como aquela do violoncelo, na medida em que se relacionarem com a expansão do pensamento que a pesquisa acadêmica pode oferecer.

METODOLOGIA III – PRÁTICA CONDUZIDA PELA PESQUISA

As duas primeiras categorias metodológicas vistas parecem estar em polos opostos no espectro performance-pesquisa. Enquanto os estudos em performance salientam a parte investigativa do processo, a pesquisa artística se dedica ao lado prático desse binômio. O excesso, em ambos os casos, é o risco com o qual deve se conviver prudentemente. Diante disso, uma categoria adicional tem sido proposta dentro dos tipos metodológicos, justamente para se buscar certa ponderação, objetivando o uso consciente de métodos emanados pela própria prática, porém incutindo a pesquisa de maneira ativa no processo. Essa terceira categoria, a *prática conduzida pela pesquisa*, não elege o resultado prático como produto único, mas como parte dele, adotando a dimensão prática como a responsável pela orientação metodológica do processo. Como o nome diz, essa categoria espera que a pesquisa conduza até a prática, mantendo um papel mais claramente distinto para ambas as instâncias. Nesse sentido, essa metodologia não é uma novidade ou exclusividade da pesquisa

em artes ou música:

ela origina-se no *modus operandi* contemporâneo da ciência, engenharia, tecnologia e da pesquisa médica, no qual o trabalho de pesquisa é direcionado não apenas à elucidação de ideias falseáveis, mas também à produção de resultados práticos. (SMITH e DEAN, 2009, p. 7)

Essa orientação prática, portanto, a mantém como uma opção legítima para a pesquisa em performance musical. O aspecto prático teria, assim, um papel validador no processo, funcionando como uma etapa final onde a discussão teórica ou mesmo uma especulação científica são testadas. Duas possibilidades de interação entre a pesquisa e a performance musical, para tratar de modo mais aplicado, poderiam ser delineadas a partir da ênfase em que cada uma outorga para os métodos de uma disciplina fora da prática como orientadora da pesquisa ou para os métodos próprios da prática. Nesse primeiro caso, a pesquisa seria conduzida como *pesquisa aplicada* (MCKECHNIE e STEVENS, 2009). Essa categoria não é exclusividade da pesquisa em performance musical, nem mesmo da prática conduzida pela pesquisa, porém encontra nessa categoria a melhor forma de articulação com a performance. O que se dá aqui é uma etapa em que um conjunto de métodos externos à performance discutem e elaboram soluções para as questões colocadas pela prática. Não é raro, dada a natureza externa dessa etapa, que esse tipo de processo aconteça com colaboração ou orientação de pesquisadores de outras áreas para apenas depois voltar ao campo musical. No exemplo seguinte, esse processo em sua aplicação artística fica claro:

artistas, indústria ou estudantes começam a implementar, explorar, validar ou refutar descobertas experimentais no estúdio ou na performance; por exemplo, informações pré-performance, observação de ação, a própria exposição pública e a fluência perceptiva, além de conduzir experimentos que envolvam público e artistas como parte de uma perfor-

mance. (MCKECHNIE; STEVENS, 2009, p. 96)

Essa maneira de se conduzir a relação entre pesquisa e performance estabelece limites claros entre ambas e resulta em um processo verdadeiramente interdisciplinar. Essa, inclusive, é uma crítica feita por Pace (2020b) aos estudos em performance, já que muitas vezes se intitulam interdisciplinares, quando, na verdade, são estritamente unidisciplinares, na medida em que a performance entra apenas como fenômeno estudado e não como orientação metodológica, de modo que não há diálogo efetivo entre disciplinas, mas apenas um papel passivo da prática performática.

Se a pesquisa aplicada consiste no uso puro de métodos externos que irão conduzir até um resultado prático, uma segunda categoria vai se ater a métodos oriundos da performance em toda sua abrangência. Trata-se da *análise imanente*, como será formulado neste capítulo. Essa noção já aparece descrita por Jean-Jacques Nattiez em sua própria proposição de metodologia musicológica, no entanto iremos propor aqui uma versão estendida daquilo que ele chama da “análise das configurações imanentes de uma obra” (NATTIEZ, 1990, p. 15). Ao propor seu programa, Nattiez distingue três instâncias do discurso musical a partir das quais relações possíveis seriam estabelecidas: a análise poética, que estuda o processo de criação de uma obra; a análise estética, que estuda o processo de recepção de uma obra; a análise imanente, que estuda aquilo que há de materializado ou estruturado em uma obra. No caso da música, essa metodologia obviamente exclui a performance de uma obra e mais ainda seu processo de construção e preparação. Além disso, uma falha que seria possível nela apontar seria a fácil presunção da separabilidade entre essas instâncias, como se um compositor não pensasse em como se dará a escuta daquilo que ele está concebendo ou o ouvinte não fosse afetado por aquilo que vê e experimenta além do som puro e simplesmente. E mais que tudo, essa noção ignora que a própria obra é uma sedimentação de todas essas influências e que reúne em si um grande conjunto de relações

entre o compositor, seu entorno, o performer e as próprias circunstâncias em que sua realização acontecerá.

Sendo assim, a acepção de análise imanente aqui proposta estabelece um olhar centrado não no performer em si ou no compositor, mas na obra, no sentido mais lato do termo, como trabalho, de maneira que o que interessa do performer, do compositor e da escuta é aquilo que deles está implicado no processo. Isso abarca, podemos listar preliminarmente no caso da música, não apenas a partitura com toda sua estruturação, mas o processo composicional daquela peça, os rascunhos, anotações, diálogos entre o compositor e o intérprete para quem escrevia a peça, às vezes até mesmo diálogos entre o compositor e outras pessoas envolvidas na produção da peça como editores, produtores, agentes ou familiares. Também inclui as impressões e possíveis contribuições de um intérprete que possa ter colaborado em algum nível com a criação e, obviamente, a leitura do próprio performer-pesquisador com sua experiência empírica diante da peça, suas escolhas interpretativas, caminhos técnicos adotados e, possivelmente, até mesmo experiências de performance pública, já que nada ensina mais ao performer do que o palco, incluindo possíveis sensações nesse momento ou críticas posteriores do público, mais ou menos sistematizadas.

Enfim, essa conotação de análise imanente evidentemente não equipara todos os dados com igual valor na construção de um resultado, mas percebe-se uma grande expansão daquilo que pode ser compreendido na obra a ser analisada, tornando a prática do músico um meio e um fim desse processo. Importante também é a presunção de um grau de inseparabilidade do que poderíamos chamar de um ciclo retórico, que vai desde o compositor até o público, passando logicamente pela performance, sendo todas as instâncias corresponsáveis pela produção de significado daquilo que se torna a música. Por isso não há necessidade de qualquer disputa por poder entre as partes, como Pace notou na visão de

Cook sobre a composição e a crítica e o que continua sendo tomado como premissa nos estudos em performance. Esse conjunto imanente auxilia o performer a disciplinar sua ação, sem se colocar abaixo nem acima da música, nem mesmo do compositor, ainda que alguns possam ter cultivado certa misantropia em relação ao performer, como Edgar Varèse em sua profecia¹¹⁹. Voltando a John Rink, ele parte da premissa, em um trabalho recente, da supremacia da performance em relação às demais agências, por exemplo, afirmando, em relação ao compositor, que “as intenções (variáveis?) do compositor não possuem autoridade dominante” (RINK, 2019), sendo que em muitos casos do processo de construção de uma performance podemos admitir sem prejuízo nenhum que certas escolhas possam ser revistas a partir de percepções do compositor. Humanamente, afirmar o contrário pareceria inclusive bastante arrogante. Rink também considera que “a notação musical (a partitura) [...] precisa ser interpretada em termos da prática e da performance em tempo real” (RINK, 2019). Obviamente estamos aqui defendendo a voz do performer, mas parece ingênuo diante da experiência de qualquer performer não levar em conta que constantemente nos equivocamos em leituras por inúmeras razões e que somos nós que nos adaptamos, nesses casos, à partitura.

Embora uma metodologia como essa pareça interessar mais ao performer-pesquisador da música contemporânea, como sugeria a segunda das oito novas categorias apresentadas por Ian Pace, não é necessário a convivência ou o acesso pessoal direto entre intérprete e compositor para que o processo possa ser efetivado. Os materiais citados,

¹¹⁹ “O executante e o virtuoso não devem mais existir: uma máquina os substituirá com vantagem. Encontraremos novas intensidades, porque o campo do som ainda é muito imperfeitamente explorado. [...] O compositor terá meios sofisticados e flexíveis para se expressar. Suas ideias não serão distorcidas pela adaptação ou pela execução, como as de todos os clássicos” VARÈSE, Edgar. Entrevista para J. Vidal, « Le film sonore engendrera-t-il de nouvelles tendances musicales ? », *Pour vous*, Paris, 30 de janeiro de 1930; In: Edgar Varèse, *Ecrits*, Louise Hirbour éd. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1983, p. 57.

como rascunhos e cartas, já serão indicadores preciosos para a construção interpretativa, pois contém a maior parte do que importa do compositor em seu ato composicional. Essa abordagem difere, no entanto, do modelo de Performance Historicamente Informada incluído por Rink nos estudos em performance por não se bastar apenas a tais informações, incluindo também toda a “lógica da experimentação” (ASSIS, 2018) daquele que irá realizar uma performance hoje. Dessa forma, a análise imanente se configura como um método hermenêutico capaz de arbitrar a relação entre pesquisa e prática independentemente do objeto musical em análise ter sido concebido há 300 anos, 10 anos ou se está sendo criado no momento da pesquisa.

Colocando uma peça ou uma realidade musical no centro do processo, iremos buscar os métodos emanados por aquela realidade em sua singularidade, buscando no máximo nos desvencilhar de formações teóricas anteriores que poderiam nos comprometer com um tipo de resultado que não aquele esperado para própria realidade. Assim como Silvio Ferraz propõe que uma análise imanente que interesse ao processo composicional apenas possui “sua pertinência [...] na possibilidade de sua contemporaneidade à escuta” (FERRAZ, 2011, p. 54) poderíamos afirmar que uma análise só interessaria à performance na medida em que acontece e se corporifica ao mesmo tempo que o ato de tocar (ou cantar). O termo ‘análise’, em sua origem grega, traz a ideia de dissolução e divisão. Se faz parte do modo ocidental de compreender as coisas ‘analisá-las’, dividindo-as em partículas mais possíveis de serem examinadas do que a complexidade do todo, talvez ninguém faça isso mais frequentemente do que o performer, que isola compassos, gestos ou às vezes uma única nota, decompondo-a no processo de construí-la adequadamente a um fim musical por repetidas vezes.

O problema, na maior parte das vezes, acaba sendo uma certa disposição dos performers em buscar formas de construção textual para

esse processo, etapa indispensável a todos os três grandes grupos metodológicos e, como já dito, processo razoavelmente comum na história da performance no Ocidente, e até mesmo do violoncelo, quando nos lembramos dos grandes textos de Bernhard Romberg, Gerhard Mantel, Bazelaire, Bylsma e tantos outros. A importância de compreendermos, ainda que rapidamente, o percurso histórico da pesquisa em música e em performance musical internacionalmente e em nosso próprio contexto nacional é verificarmos a novidade desse tipo de demanda, o que exige, de fato, a invenção de novos meios, técnicas e, até mesmo, estilos de escrita para a pesquisa.

Muitos modelos têm sido praticados, como o próprio Ian Pace (2009) em sua análise de *Klavierstück X*, de Stockhausen, onde ele descreve suas próprias escolhas interpretativas, ignorando conscientemente muitos dados estruturais, como a organização serial, que não lhe interessam tanto sob o ponto de vista da performance. Entretanto, outras análises podem nos inspirar, mas não podem ditar nosso estilo e método particulares, pois na análise imanente é a realidade musical que emana sua própria metodologia analítica. Talvez uma das restrições possa ser o tom rígido e complexo que parece estar atrelado à análise musical devido a abordagens de cunho estrutural que demandam uma nomenclatura e uma representação que nem sempre são as mais atraentes para músicos práticos. Quando performers seguem essa abordagem pretensamente exaustiva, é recorrente notarmos um certo desinteresse do próprio pesquisador, já que se vê obrigado a tratar de cada nota e compasso de uma peça, sendo que, por vezes, suas questões se concentram apenas em alguns trechos e passagens. Esse tipo de análise que visa somente uma representação textual como resultado de sua interpretação e que não conduz a nenhuma abordagem criativa é criticada pelo compositor Luciano Berio, quando ele a classifica como uma “análise neo-positivista” (BERIO, 2006, p. 138). Esse positivismo, bastante introjetado em nossa formação teórica, por vezes afasta o performer de

buscar estratégias textuais para narrar suas experimentações no processo de construção de uma performance. Assim como Berio disse que “a análise mais significativa de uma sinfonia é outra sinfonia” (BERIO, 2006, p. 125), poderíamos cogitar que a análise mais significativa de uma sonata para violoncelo seja tocar essa sonata.

Como uma exposição final nesta parte de nosso estudo, pareceria oportuno sugerir uma maneira de lidar criativamente com essa dificuldade em se transpor para a escrita da pesquisa a realidade da performance. A concepção do filósofo francês Gilles Deleuze (2010) de “o que é a filosofia” traz algumas contribuições pertinentes, graças à proeminência que ele dá a arte em seu pensamento. Em poucas palavras, a proposta consiste em se assumir três modos de pensamento que operam a criação humana: a filosofia, a ciência e a arte. Cada uma possui seu próprio operador, bem como espaço constitutivo, objetivo e agência particulares. O filósofo é aquele que cria conceitos, por serem estes seus operadores por meio dos quais ele pode lidar com o caos da realidade. Um conceito é um complexo de componentes heterogêneos, ou seja, de naturezas e graus distintos, que tomam consistência. Quando formulamos um conceito, estamos lidando com energias e estímulos que nos atingem das mais distintas direções, podendo vir, sim, da leitura de um livro teórico ou filosófico, mas também da literatura, de um jantar, da escuta da conversa na mesa ao lado. Enfim, as origens são múltiplas, bem como as situações em que elas podem se dar. O que permite que esses disparates se unam é quase que um acaso. Em nossa trajetória, entretanto, eles atingem certa consistência, provavelmente porque nos ajudam a enfrentar o caos de nossas realidades particulares ou a de um grupo. O que garante que tudo isso se configure como um todo manifesto no conceito é um certo espaço pré-filosófico chamado de *plano de imanência*. A ciência opera diferentemente, pois não lhe interessa essa velocidade tão vertiginosa que faz com que a filosofia pareça um pouco ‘coisa de louco’. A ciência precisa explicar fatos mais permanentes e, para isso, necessita paralisar a realidade,

dividindo-a, examinando-a, dissecando os tendões que movem a natureza, as sociedades ou seja qual for a parte da realidade sobre a qual lança seus olhos. Dessa maneira, a ciência não produz conceitos, mas *functivos*, que nomeiam o funcionamento de uma trajetória física, seja uma função matemática ou um mecanismo biológico. Ela também opera por *prospectos*, que, por sua vez, nomeiam um estado de coisas, uma proposição, como quando dizemos que ‘a Sonata em Lá Maior de Beethoven possui uma estrutura clara e leve’. Essa asserção não demanda a experiência no tempo da sonata, mas apenas produz uma predicação abstrata que visa descrever o todo da experiência em um tipo de generalização mais ou menos adequada. Finalmente temos a arte, que mais nos interessa, por se constituir em um *bloco de sensações*. Esse bloco é composto por *perceptos* e *afectos*, que não são apenas uma percepção ou um afeto particular de um indivíduo em sua experiência com esse bloco, mas borbulham em tal bloco de sensações, que atinge e é penetrado em seu contato no mundo. Assim, a arte consiste em se modelar tais possibilidades de penetrar física, sensível e emocionalmente por meio de um meio material, seja uma pedra, uma tela, ou, no nosso caso, uma peça e um instrumento, reunindo-as naquilo que poderíamos chamar de um *plano de composição*.

Em nosso processo de construção da performance estamos lidando imediatamente com o artesanato desse bloco. Sentimos em nosso corpo uma entrada mais profunda na corda, uma mudança de posição mais lenta, uma respiração mais vigorosa ou um vibrato mais concentrado. Esse complexo técnico se configura como as ferramentas que temos para criar os *perceptos* e *afectos* que farão daquele emaranhado de frequências e movimentos finalmente música. A problemática, entretanto, reside no fato de que, no contexto da pesquisa, somos compelidos a um processo de transdução onde uma energia afetiva e sensível precisa agora tomar corpo em um conceito ou em um *prospecto*, ou vice-versa, a depender do objetivo colocado e da metodologia adotada. É aqui que compreender as naturezas, graus e relações entre filosofia, ciência e arte pode nos aju-

dar. Não se trata de manipular ou comprometer o processo artístico por conta da potencial transdução que deverá ser realizada, mas em buscar corpos filosóficos ou científicos que façam jus a nossa arte caso a caso. Por vezes, precisaremos de uma abordagem mais científica; algumas vezes mais filosóficas; algumas vezes até mesmo literária, poética ou vulgarmente prosaica. O que está em jogo deve ser uma busca por energias textuais que correspondam mais adequadamente à nossa própria energia sensível posta em jogo em se tocar música. Para isso precisamos garimpar e nos enriquecer em galerias de arte, em livros de poesia, literatura, ciência, filosofia, em um infinito mundo de autores e estilos particulares. A natureza artística de nosso trabalho não merece um texto monótono, frio e cansado apenas porque deve ser acadêmico. A atenção às normas acadêmicas reside em um certo conjunto ético de atribuições de referências, que não necessariamente precisa empobrecer o texto. Sendo assim, esta proposta de análise imanente busca uma musicalidade na pesquisa para que, de fato, a pesquisa possa se tornar música.

A CORPORIFICAÇÃO DA PESQUISA NO VIOLONCELO

Até aqui recolhemos uma grande quantidade de meios através dos quais podemos conduzir uma pesquisa, acadêmica ou não, a partir de questões próprias à performance musical. Essa pesquisa, por definição, objetiva conhecer algo que não esteja dado de antemão, necessitando um novo conjunto de dados ou um novo tipo de organização e sistematização para dados já existentes. Por essa razão, o *como* responder às questões de pesquisa não se basta em si, por se tratar, na maior parte das vezes, de um caminho longo e custoso. Caminhar distâncias longuíssimas pode se tornar uma tarefa impraticável por si só, mas para isso, há alguns milênios, o homem produziu um artefato capaz de auxiliá-lo nessa atividade: a roda. A antropologia lida com esse tipo de artefato como uma informação fundamental para compreender quem foi e quem é o homem, pois a existência humana se liga intimamente aos instrumentos

e ferramentas que ele cria para levá-lo além de si na busca por aquilo que o move e o impulsiona a viver. Nesse caminho a ser percorrido por uma pesquisa, precisamos também desse tipo de ferramenta ou instrumento. Se, para nós músicos, ‘instrumento’ denota um artefato muito especial e, na maior parte das vezes, muito sofisticado, é interessante notar que na maior parte das línguas antigas nem mesmo havia qualquer palavra que diferenciasse a categoria de instrumentos musicais de outros instrumentos ou ferramentas de construção, cozinha ou caça, e mesmo hoje, precisamos atribuir o adjetivo ‘musical’ para nos referirmos claramente a essa categoria específica (NETTL, 2005).

Para a pesquisa, essa mesma necessidade de instrumentos se mantém, fazendo com que a metodologia, em seu conjunto de métodos, adote diferentes *instrumentos de pesquisa* para poder obter dados a partir da realidade estudada. Para uma correta sistematização metodológica, como pretendemos aqui, adotaremos a seguinte distinção terminológica:

- a) Técnicas: termo genérico que engloba instrumentos, procedimentos etc. No entanto, fazemos uma distinção entre instrumentos e procedimentos.
 - b) Instrumentos são meios de coleta de dados, como por exemplo, questionários, auto-relato, entrevista, observação de aulas (...)
 - c) Procedimentos são as formas como utilizamos cada instrumento. Por exemplo, a maneira como aplicamos o auto-relato, com ou sem o pesquisador presente; ou o modo como observamos as aulas, usando um roteiro de observação ou não.
- (MOREIRA & MONTEIRO, 2010)

Como vemos preliminarmente, os mesmos instrumentos de pesquisa podem ser adotados de modos distintos, dependendo especialmente da natureza do objeto e da metodologia empregada. Nesse sentido, os instrumentos que apresentaremos não são exclusividade de nenhuma categoria daquelas até aqui vistas. Nossos objetivos, portanto, serão dois nesta

seção. Em primeiro lugar, apresentar o *instrumento musical* como um *instrumento de pesquisa*, discutindo procedimentos através dos quais podemos extrair dados da realidade musical por meio de nossa experiência como instrumentistas, em especial, no nosso caso, tendo o violoncelo como esse instrumento. Em segundo lugar, compreender maneiras de utilizar instrumentos de pesquisa convencionais na pesquisa aplicada ao violoncelo.

O QUE PODE UM INSTRUMENTO?

A definição antropológica acima introduzida parece equiparar a existência e a funcionalidade de um instrumento musical àquela de qualquer utensílio cotidiano, mesmo embora, para essa disciplina, essa definição não implique, por isso, em nenhuma diminuição de valor ou importância. Do ponto de vista científico, a objetividade de um instrumento musical também não lhe atribui nenhuma singularidade especial. Isso fica evidente na relevante definição do compositor e pesquisador Pierre Schaeffer, quando, ao definir um instrumento musical, estabelece que “todo dispositivo que possibilita a obtenção de uma coleção variada de objetos sonoros - ou de diversos objetos sonoros - enquanto nos mantém cientes da permanência de sua causa, é um instrumento musical.” (SCHAEFFER, 2017 [1966], p. 31)

Segundo Schaeffer, o que atribui o adjetivo “musical” a um instrumento é uma certa casualidade histórica que elege não o instrumento em si, mas um conjunto parcial de suas possibilidades sonoras, como aptos a arbitrarem a estrutura paramétrica da música (alturas, ritmos, dinâmicas, etc). Quando os instrumentos ou um certo conjunto de sons não é bem-sucedido nessa adequação, ele passada a ser deixado de lado do conjunto adotado. Sendo assim, os instrumentos poderiam ser classificados a partir da natureza predominante desse conjunto de sons (instrumentos melódicos, percussivos, etc) ou a partir de sua constituição física (madeiras, teclados, friccionados, etc). Após essa constatação inicial, Schaeffer irá pros-

seguir com sua proposta, compreendendo um instrumento enquanto seu mecanismo de emissão sonora, constituído por três partes: o mecanismo vibratório (aquilo que vibra e, logo, emite som), o mecanismo excitador (aquilo que põe o anterior a vibrar) e o ressonador (aquilo que prolonga ou mantém a vibração estimulada). A partir da interação entre as três partes uma identidade sonora será composta e, portanto, um instrumento.

A proposição de Schaeffer possui dois resultados importantes: o primeiro, é a expansão das possibilidades sonoras de um instrumento musical e, o segundo, a expansão daquilo que pode ser um instrumento musical, o que será especialmente importante para uma nova era de instrumentos eletrônicos e produção sonora artificial. Da natureza objetivável do som, isto é, da possibilidade de poder se ‘retirar’ som de um instrumento ao gravá-lo e separá-lo de sua fonte emissora, prossegue a proposta de uma metodologia de análise do instrumento musical por Schaeffer. Ela consiste na avaliação da resultante sonora como produzida pelo sistema tripartite descrito, que é o instrumento. Sendo assim, três tipos de dados podem ser obtidos na análise de um instrumento: 1) O timbre, que é a qualidade permanente do instrumento; 2) Os registros instrumentais, que são as fontes das variações abstratas, ou seja, as coleções sonoras que podem ser simbolicamente agrupadas e diferenciadas das demais, podendo, inclusive, serem distintamente notadas (notas, espectro de dinâmicas, regiões de ataque *sul ponticello*, *sul tanto ou ordinário*, etc); 3) O modo de tocar, isto é, as maneiras de se produzir sons concretamente no instrumento, a partir de um conjunto não apenas sonoro, mas de ações e movimentos do performer. Ainda que essas três categorias analíticas tenham sido usadas por Schaeffer justamente para se afastar daquilo que tradicionalmente se escuta como um instrumento musical, elas nos oferecem um escopo muito bem sistematizado que pode ser aplicado na análise da performance instrumental.

Essa visão científica, fenomenológica para sermos mais precisos,

nos aponta boas direções para a análise do fenômeno da performance, porém, observar somente o que de estrutural faz um instrumento ser ‘musical’, acaba por ignorar o que de intrinsecamente humano há nessa atribuição. A tradição de um instrumento vai além de um conjunto delimitado de possibilidades sonoras, mas abrange uma complexa relação de pessoas com seus respectivos meios, resultando em camadas históricas acumulativas, porém nem sempre lineares. É em respeito a essa importância do instrumentista como componente da construção da tradição de um instrumento musical, que o compositor Luciano Berio conclui que “é muito importante entender (...) que um instrumento musical é por ele mesmo um fragmento de linguagem musical” (BERIO, 1983, p. 78).

Em grande parte, devemos à etnomusicologia a possibilidade de termos não apenas o instrumento musical, mas sua prática e o ponto de vista de quem o toca como parte do discurso acadêmico sobre música. Em um número inteiro dedicado ao instrumento musical pela revista francesa *Methodos: savoir et textes*, notamos a essencial contribuição dessa disciplina musicológica ao estudo da performance musical. Em seu artigo sobre as origens corporais do instrumento musical, Anne Boissière (2011) nota uma primeira implicação da relação humana com um instrumento musical, que é sua existência enquanto uma extensão do próprio corpo humano, não apenas em contiguidade às partes do corpo mais diretamente demandadas por sua execução, mas até mesmo por uma vocalidade anterior que parece haver e direcionar a evolução organológica de um instrumento, aliada a toda uma dança gestual que o performer realiza em sua execução, também parte desse processo de desenvolvimento. Em uma direção semelhante, Catherine Kintzler (2011) apresenta uma distinção importante entre a *produção* e a *fabricação* do som. A ação humana em seu contato com um instrumento fabrica um som, porém a produção desse som antecede esse acoplamento e corresponde a uma realização anterior no músico. Dessa forma, a análise da performance precisa compreender, antes, o que de música há no músico que fabrica a música e

quais são seus processos anteriores de produção dessa música interior. A própria Kintzler apresenta uma proposta interessante, baseada na dialética materialista, onde essa análise aborde, respectivamente:

a força de trabalho (a energia humana gasta no ato do trabalho), o objeto de trabalho (ao qual o trabalho se aplica e que ele se transforma, incluirei o objeto transformado, o resultado) [...] os meios de trabalho (as coisas intermediárias entre a energia humana e o objeto do trabalho) [...], a técnica e método de trabalho (KINTZLER, 2011)

Nesse processo de construção da música no instrumentista e, em seguida, do próprio instrumento, há de se reconhecer, como propõe Jacques Dewitte (2011), que esse instrumento ainda está, portanto, em construção. Na medida em que a música continua viva, sua descoberta prossegue acontecendo, ora seguindo, ora rompendo com uma certa linha reta da tradição, todavia sempre lidando com essa continuidade de alguma forma. Nesse processo, o ciclo se fecha e, ao atualizar uma tradição, se atualiza o próprio instrumentista. Desse modo, a questão não é tão somente o que *é* um instrumento, mas o que *pode* um instrumento musical em seu potencial de expansão. Com esse olhar para o futuro, tem-se uma visão mais adequada do passado e do presente de uma prática instrumental, se beneficiando da pesquisa como um meio para invenção do novo – mesmo quando se trata de uma música de 200 anos atrás.

Hervé Lacombe (2011) propõe quatro tipos de potencialidades para um instrumento musical, que, como tais, pode ser desveladas pela prática instrumental e, enfatizamos aqui, pela pesquisa acadêmica: a potencialidade primitiva, aquela que obtemos em nosso aperfeiçoamento físico desde nossa primeira aula, até maneiras mais avançadas de perceber o som e o próprio corpo em contato com o instrumento; a potencialidade acadêmica, que consiste na adequação a um certo padrão de técnicas e repertórios; a potencialidade histórica, compreendendo o campo potencial de se adentrar um repertório histórico com certas limitações de possibilidades, mas não por isso com menos potencial artístico;

a potencialidade reprimida, em se explorar possibilidades técnicas e sonoras até então não eleitas pela tradição e que, por isso, se mantinham marginalizadas como movimentos ou sons indesejados

Esse vasto campo potencial aponta para um futuro por ser feito, mesmo em um instrumento secular como o violoncelo. Um bom exemplo das duas últimas potencialidades descritas por Lacombe poderia ser o trabalho da violoncelista e musicóloga Elizabeth Le Guin (2006) em sua pesquisa sobre Boccherini¹²⁰. Em buscar uma maneira de se tocar a música do compositor italiano de maneira mais próxima daquela tocada por ele próprio, não lhe bastou um mero levantamento de dados, sendo necessário uma imersão no mundo de possibilidades físicas do instrumentista e seu instrumento. Além dos desdobramentos particulares, descritos e em muito desenvolvidos no capítulo de André Micheletti, nos interessa aquilo que Le Guin chama de “musicologia carnal”, uma maneira bastante revolucionária e convidativa de articular o discurso sobre música a partir do dado físico, constituindo assim um novo tipo de instrumento de pesquisa, isto é, como um produtor de questões e soluções de pesquisa, apto, especialmente, a oferecer dados a serem trabalhados na investigação acadêmica.

Le Guin advoga que devemos construir um discurso baseado naquilo que está realmente implicado em nossa construção da performance e na construção de nosso corpo para ela. Sendo assim, falar em altura do cotovelo, do ombro, sobre mais pronação ou supinação, uma mudança de posição mais ou menos expressiva, ou em diferentes opções de dedilhados, todas essas etapas da pesquisa em função de um objetivo artístico que descrevem o que efetivamente fazemos ao estudar uma peça, devem ser elas mesmas o nosso discurso, sem termos que nos travestir com uma teoria analítica ou uma metodologia científica que não está verdadeiramente sendo empregada apenas para validar nosso discurso. Obviamente-

¹²⁰ LE GUIN, 2006.

te esses mecanismos não estão dissociados da busca por um certo som, mas é justamente a conexão tecno-estética entre movimento e som em que consiste nosso trabalho e com a qual poderíamos ajudar a outros e a nós mesmos por meio da pesquisa. Nossa voz enquanto performers e violoncelistas pode ser consistentemente pronunciada sem que recaiamos em reducionismos ou em relatos meramente opinativos, na medida em que conectamos nós e nosso instrumento a uma realidade musical maior. Essa realidade pode ser elegante e claramente descrita a partir de conexões como as que sugerimos a partir de Deleuze.

Ao observar o complexo de ações que acontece desde a formação de uma música interna até a articulação técnica que possibilita uma performance pública e sua comunicabilidade com o público, depreendemos claramente uma vasta quantidade de dados obtidos para uma pesquisa em performance tendo o próprio instrumento como instrumento de pesquisa. O etnomusicólogo John Blacking (1987, pp. 121-134) enfatiza ainda mais isso ao notar que a performance musical é em si um tipo particular de conhecimento. Por meio de nossa performance conhecemos a música, o mundo e a nós mesmos. Parte disso, Blacking desenvolve, é devido à natureza instável da realidade tão bem manifesta na performance, que fará com que o mesmo músico tocando a mesma música sempre resulte em uma performance diferente. Isso é parte da própria realidade do conhecimento, que é o desvelar de uma realidade, bem como seu propósito, em um contexto bem definido. Isso só pode acontecer passo a passo e ponto a ponto, sob pena de frustrar todo aquele que crê ter obtido o conhecimento final de todas as coisas. É um conhecimento que, como tal, sintetiza dados sensíveis, intelectuais e sociais em um senso de propósito manifesto em tempo real com cada som e movimento produzido pela performance.

Como instrumento de pesquisa, a performance de um instrumento musical pode agregar não apenas à metodologia de pesquisa em per-

formance musical, mas a qualquer especialidade acadêmica, pois, assim como a música pode ser vista sob a ótica de outras disciplinas, a performance também é capaz de conhecer realidades convencionalmente restritas a campos determinados através de seus meios próprios. Minimamente, esse conhecimento produzido pode ser um componente que acrescenta solidez ao que a pesquisa acadêmica entende enquanto música. Como bem demonstra Ian Pace (2011), a técnica instrumental vai muito além de um conjunto mecânico e é parte do próprio construto ideológico e, por que não, da cosmovisão de um indivíduo ou uma sociedade.

INSTRUMENTOS DE PESQUISA APLICADOS AO VIOLONCELO

Após propor a performance instrumental como o instrumento de pesquisa mais importante da pesquisa em performance musical, tanto no ponto de vista da obtenção (coleta) de dados quanto em sua análise, faremos uma listagem de instrumentos convencionais de pesquisa em uma breve descrição e em possíveis corporificações no violoncelo a partir de pesquisas já realizadas por outros autores ou até mesmo minhas, por já conhecer seus procedimentos metodológicos. Essa listagem não objetiva de modo algum ser exaustiva e nem ao menos discutir os pormenores de cada exemplo, o que poderá ser feito a partir da consulta aos manuais aqui referidos ou a outros de semelhante teor. Focamos aqui naqueles instrumentos que têm se mostrado mais produtivos para auxiliar a pesquisa sobre o violoncelo em suas variações.

a) Revisão bibliográfica

A pesquisa bibliográfica constitui-se em um dos instrumentos mais comuns na pesquisa acadêmica em música, até mesmo por ser a via de mais fácil acesso para a maior parte dos pesquisadores. A primeira etapa dessa pesquisa é o levantamento bibliográfico, que consiste em buscar e ter em mãos a produção bibliográfica que pode auxiliar na solução do problema posto. No caso da pesquisa em música, isso poder

ser feitos com mais facilidade a partir de consulta, em primeiro lugar, a bibliotecas, porém dada a novidade da pesquisa na área, nem sempre as bibliotecas brasileiras possuem um acervo capaz de suprir as demandas de pesquisa. Outra possibilidade são os anais de eventos mais voltados à temática pesquisada, como é o caso, no Brasil, dos congressos da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM), a área de Performance da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), o Encontro de Violoncelos de Natal, ou mesmo em trabalhos isolados apresentados em outros eventos. Além disso, revistas com boa qualificação pela CAPES (Qualis) têm todo seu acervo disponível gratuitamente na internet. Mesmo assim, a produção bibliográfica brasileira sobre performance e violoncelo é muito recente, o que torna praticamente obrigatória a consulta a matérias escritos em línguas estrangeiras, disponíveis nos sites de revistas internacionais ou em bancos de dados institucionais com tese e dissertações.

Outras etapas importantes após o levantamento bibliográfico são as fases de leitura e fichamento, que devem ser realizadas desde início com um olhar objetivo para aquilo do material analisado que pode auxiliar de fato com a questão de pesquisa. Não raro é nos vermos capturados por um certo interesse em meio à leitura que nos desvia de nosso foco, resultando em um trabalho difuso (confuso muitas vezes) e que não lida devidamente com a questão inicialmente colocada. Dentro dessa etapa é fundamental uma leitura ampla do que já foi realizado dentro de uma determinada questão, o que chamamos de ‘estado da arte’ e isso por dois motivos: primeiro porque podemos economizar tempo ao nos beneficiarmos dos esforços de outras pessoas; segundo porque além de ‘inventar a roda’ não contribuir como pesquisa efetivamente, muitas vezes a leitura desatenta pode resultar em uma série de afirmações que se arroga equivocadamente como nova, o que pode gerar certo desconforto sob o ponto de vista ético.

Exemplos de aplicação de instrumentos bibliográficos abundam

nos níveis de monografias de graduação ou dissertações de mestrado, por se constituírem, muitas vezes, em processos ainda incipientes. Porém qualquer pesquisa de ponta necessita de um estágio de levantamento e revisão bibliográfica pelas razões já apontadas. Além disso, muitos trabalhos importantes resultam da aplicação quase que exclusiva desse instrumento, como o *The Cambridge Companion to the Cello* (STOWELL, 1999), onde a maior parte dos artigos resulta na síntese de dados produzidos por terceiros. Um outro tipo interessante de pesquisa que adota a revisão bibliográfica como instrumento principal são os levantamentos de repertório, que buscam um certo nível de compreensão a partir de um conjunto de peças já existentes e que não objetiva uma nova visão analítica, adotando leituras também já realizadas, como é o caso da bela tese de doutorado *La littérature pour violoncelle seul au XXème siècle: entre tradition e modernité* [A literatura para violoncelo solo no século XX: entre tradição e modernidade], de Catherine Roblin (2000). Esse tipo de pesquisa possui hoje um referencial bibliográfico bastante amplo no violoncelo, desde os tratados históricos, mais minuciosamente listados no Apêndice do compêndio de Cambridge e, em sua maior parte, disponíveis em acervos virtuais como a International Music Score Library Project – IMSLP.

b) Pesquisa documental

Esse instrumento de pesquisa é extremamente importante dentro do estudo do repertório antigo, mas mesmo de peças mais recentes. A pesquisa de Marc Vanscheeuwijck sobre a história do violoncelo é um exemplo magistral por fazer uso eminentemente de documentos de época como cartas e recibos de venda. O estudo do repertório antigo também faz necessário a obtenção e a consulta a manuscritos originais, o que as vezes pode produzir novas questões, como é o caso da pesquisa de André Micheletti sobre fontes múltiplas das sonatas de Luigi Boccherini. Mesmo dentro do repertório atual, seria possível mencionar análises recentes que realizei sobre a *Sequenza XIV*, de Luciano Berio, onde obtive em consulta à Paul Sacher Stiftung, em Basel (Suíça), diversos rascunhos, anotações e

versões manuscritas preliminares da peça, e até mesmo cartas trocadas durante o processo composicional com Roham de Saram, violoncelista para quem Berio escreveu a peça (FERRAZ e TEIXEIRA, 2015). Trabalho semelhante foi realizado na análise da Sonata para violoncelo de Bernd Alois Zimmermann, que exigiu consulta a manuscritos, rascunhos e cartas na Akademie der Künste, em Berlim (TEIXEIRA e FERRAZ, 2019).

c) Instrumentos quantitativos

Essa categoria de instrumento está mais ligado a metodologias científicas de matriz experimental, abarcando também levantamentos, estudos de coorte ou *Ex-post facto*, devido a necessidade de se estabelecer protocolos de mensuração empírica para a análise dos dados coletados. Entretanto, quando em diálogo com outras disciplinas científicas, tais instrumentos podem ser muito frutíferos em oferecer suas conclusões para um desdobramento prático no instrumento. Um ótimo exemplo disso é a pesquisa da violoncelista brasileira, radicada no Reino Unido, Tânia Lisboa¹²¹. Um outro exemplo fundamental desse tipo de instrumento em sua análise da performance do violoncelo é o livro referencial de Gerhard Mantel (1995), *Cello Technique*¹²², em que uma análise do ponto de vista da física é feita da técnica do violoncelo. Esforço semelhante, com ênfase na ação biomecânica e, para tal, escrito em parceria com um médico, é o livro *Mechanik un Ästhetik des Violoncellspiels*, do renomado violoncelista Hugo Becker (1929), ainda assim mantendo presente o objetivo artístico sempre em questão, pois não faria sentido uma adaptação mecânica que não objetive uma construção estética.

d) Entrevista

A entrevista é um instrumento muito frutífero para a pesquisa em

¹²¹ Cf. LISBOA, T, DEMOS, A. P., & CHAFFIN, R. 2018.

¹²² Em alemão, toda a bibliografia de Mantel está disponível pela Editora Schott, com especial destaque a seus livros sobre afinação e o estudo do violoncelo.

performance, em especial por poder reunir contribuições de grandes instrumentistas que não possuem o ofício da escrita para registrar e difundir seu conhecimento, seja ele empírico ou até mesmo academicamente construído. Entrevistas podem ser realizadas pessoalmente, por telefone, por vídeo-chamadas, mas é importante saber que cada pequena variável nesse contato pode torná-la mais ou menos enriquecedora, a começar do tipo de atitude do entrevistador. Há três tipos básicos de entrevistas: a entrevista não-estruturada, que geralmente segue o fluxo de fala do entrevistado e que, portanto, não será sistematicamente comparada com outras, tendo como ponto positivo a fluência da resposta obtida, devido à liberdade que o entrevistado sente, como nota-se, por exemplo, nas entrevistas de Rostropovich e Starker presentes neste volume, bastante mais prolíficas do que outras dos mesmos músicos; a entrevista semiestruturada, que estabelece eixos de questões a serem respondidas, mas que dá espaço para desenvolvimentos próprios do entrevistados, almejando um potencial sistemático posterior e também uma desenvoltura da resposta, como pode ser visto, por exemplo, nas entrevistas realizadas por Fábio Presgrave (2008) em sua tese de doutorado; finalmente, a entrevista estruturada, que estabelece perguntas que serão necessariamente endereçadas pelas respostas do entrevistado e que proporcionam comparações e sistematizações mais claras, instrumento esse plenamente adotado pela tese de Pedro Bielschowsky (2019) e mesmo pelas entrevistas realizadas com violoncelistas brasileiros neste volume.

Um potencial próprio da performance musical para a entrevista, que seria importante ser destacado aqui, é o de uma relação bastante reconhecida de nós instrumentistas: a aula de instrumento. Trata-se não tanto das aulas semanais que desenvolvem objetivos e aspectos técnicos de maneira mais focada, mas especialmente interações casuais, como mas-

¹²³ Os resultados principais dessa entrevista integram o capítulo já mencionado FERRAZ; TEIXEIRA, 2015.

terclasses, especialmente quando o professor entrevistado fez parte de uma realidade musical estudada. Um exemplo que poderia ser aqui mencionado é o de uma aula-entrevista por mim realizada com Roham de Saram em sua casa em Londres, em janeiro de 2014¹²³. Essa entrevista revelou informações inéditas sobre a *Sequenza* para violoncelo de Berio, exatamente porque, no processo de tocar a peça para Saram, ele ia se recordando de eventos e conversas com o compositor, falas essas que não seriam lembradas no contexto de uma simples entrevista, como fica claro quando comparadas a um livro de entrevistas promovido por ele próprio (STEINHEUER e SARAM, 2013). O ambiente afetivo e corporificado de uma aula tem o instrumento como parte da conversa, o que, mais uma vez, faz jus à natureza do conhecimento próprio à performance musical.

e) Relato de experiência

O último instrumento que veremos aqui consiste no relato de experiências do próprio pesquisador, o que pode acontecer tanto em casos de construção de performance, colaboração com outros músicos ou até mesmo de contextos educacionais. Na verdade, esse tipo de gênero não é nenhuma novidade para o violoncelo, já que os livros clássicos de Paul Tortelier (2010) e William Pleeth (2001) adotam eminentemente essa abordagem. Eminentes também são os dois autores, o que parece ser uma condição necessária para validar um texto do gênero. Por se tratar de um relato de experiência própria, esse tipo de abordagem demanda um reconhecimento do autor por parte da comunidade para que seus relatos sejam dignos de atenção. Não que relatos de experiência nossas, meros mortais, não sejam válidos, mas eles precisam ser comedidos em sua prescrição de conclusões e, via de regra, serem avaliados por meio de algum outro referencial.

Um instrumento semelhante tem crescido em uso nos últimos anos que é a autoetnografia, onde o pesquisador é o próprio objeto do relato, buscando uma avaliação cultural mais ampla a partir de sua própria

experiência (SANTOS, 2017) Se afastando para o polo diametralmente oposto da objetividade científica do início do século XX, este instrumento metodológico toma a subjetividade do pesquisador em sua vazão de impressões e conclusões como parte da própria pesquisa. No entanto, ainda que seus proponentes estejam cientes do risco de se recair em um relato personalista, Ian Pace nota que a maior parte das aplicações desse instrumento no relato da performance musical tem resultado, em grande parte, em leituras que, de tão particulares, acabam pouco interessando à comunidade mais ampla, acabando por serem ineficazes em produzir conhecimento¹²⁴. Dessa forma, seja por meio da autoetnografia ou outros gêneros de relatos de experiência, o pesquisador deve estar atento em manter a realidade musical à frente de seus próprios gostos e preconceitos, de preferência com um arcabouço conceitual que o resguarde de qualquer tipo de egomania.

*

* *

Com aquilo que estudamos até aqui, parece mais do que certo afirmarmos a viabilidade de uma pesquisa em performance musical que considere a prática de cada instrumento, e em nosso caso o violoncelo, dentro de sua singularidade e com uma metodologia que favoreça as questões próprias a esse processo de construção. Mais uma vez, é importante frisar que diferentes métodos e categorias metodológicas podem se sobrepor, sendo que diferentes pesquisas irão demandar conjuntos distintos de métodos e instrumentos de pesquisa e, ainda que tenhamos tratado de um conjunto grande deles, um dos valores deste estudo pode estar justamente em reunir e apresentar referenciais para aprofundamento posterior. A análise imanente e o instrumento musical enquanto instrumento de pesquisa são acréscimos que aqui fazemos para ampli-

¹²⁴ f. PACE; LOUVEIRA; TEIXEIRA, 2020a

ficar a potência de nossa própria forma de conhecimento. Ainda que em convivência, a sistematização metodológica é importante para que possamos disciplinar nosso esforço de pesquisa, esclarecendo a nós e a outros os procedimentos por meio dos quais iremos atingir um objetivo de pesquisa. Por essa razão o quadro aqui elaborado (Quadro 1) busca auxiliar a compreensão do lugar de cada categoria, bem como seu potencial em cada caso que possamos delas necessitar.

Ainda que sua viabilidade esteja comprovada, não somos ingênuos em pensar que a aceitabilidade desse arcabouço metodológico e da própria performance musical dentro de ambientes de pesquisa acadêmica se dará sem percalços. Se, por vezes, nossos próprios pares na música não possuem elevada estima pela performance, quanto menos pares de outras áreas e, pior ainda, os gestores que formulam as precárias políticas de ensino superior e pesquisa em nosso país. No momento em que tratamos desta questão, o Governo Federal produz um documento que define “áreas prioritárias” para o investimento em pesquisa que, obviamente, excluem a música, as artes e boa parte das humanidades (BRASIL, 2020). Além do fato de essa política coadunar com um projeto mais amplo de sociedade que não valoriza modos de conhecimento crítico, ela é um retrocesso em relação às políticas para pesquisa de qualquer país desenvolvido, nos levando de volta aos idos dos anos de 1980 quando a música ainda não estava estabelecida como uma área de conhecimento em nosso país. Isso leva a duas consequências, para as quais nosso estudo pode colaborar. Primeiramente, para preservar e compreender o lugar próprio da performance em esforços interdisciplinares, que podem ser necessários para viabilizar qualquer possibilidade de financiamento nesses tempos persecutórios. Em segundo lugar, para nos instruir acerca de nosso local próprio no desenho de novas políticas que, esperançosamente, podem um dia ter de ser concebidas.

Por fim, ainda que as dificuldades de se fazer pesquisa no Brasil sejam muitas, sendo ainda maiores para a música e a performance

musical, esse modo de existência, como identificamos na introdução, é parte de quem somos e, nesse sentido, uma dimensão inevitável de nosso trabalho. Assim apresentada, a pesquisa deve contribuir para nosso crescimento e não ser apenas um validador social. O desejo pelo conhecimento, pela descoberta e por saber algo que antes não se sabia deve nos mover e, portanto, estar presente na formulação de possíveis projetos de pesquisa, ainda que algumas visões tentem nos desanimar com certa aura de intransponibilidade e rigidez. Dessa forma, a pesquisa pode nos ajudar não apenas a conhecermos melhor o violoncelo e sua música, mas a construí-lo com um potencial para o futuro.

Quadro 1: Quadro metodológico para pesquisa em performance musical

Metodologias de pesquisa em performance musical		
	Categorias metodológicas	Subcategorias
I	Estudos em performance	1. Performance historicamente informada
		2. Psicologia e fisiologia da performance
		3. Análise e performance
		4. Reflexão crítica, filosófica e teológica sobre a performance
		5. Estudos culturais sobre a performance
		6. Pedagogia da performance
		7. Teatralidade da performance
		8. Outros domínios interdisciplinares
II	Pesquisa artística	1. Prática como pesquisa
		2. Pesquisa conduzida pela prática
		3. Prática baseada em pesquisa
III	Prática conduzida pela pesquisa	1. Pesquisa aplicada
		2. Análise imanente

Fonte: sintetizado e expandido a partir de PACE (2020b)

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Paulo de. **Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research.** Ghent: Leuven University Press, 2018.

BADIOU, Alain. The Adventure of French Philosophy. **New Left Review**, 35, September-October, 2005.

BECKER, Hugo; RYNAR, Dago. **Mechanik un Ästhetik des Violoncellspiels**. Viena: Universal Edition, 1929.

BIELSCHOWSKY, Pedro H. C. **O silêncio na música**: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos Clássico e Romântico. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2019.

BLACKING, John. **A Commonsense View of All Music**: Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education. Cambridge: Cambridge University Press, 1987

BOISSIÈRE, Anne. André Schaeffner et les origines corporelles de l'instrument de musique. **Methodos: savoir et textes**, 11, 2011.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 20 mai. 2020

BRASIL. Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações. Gabinete do Ministro. Portaria MCTIC nº 1.122, de 19 de março de 2020. Define as prioridades, no âmbito do Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC), no que se refere a projetos de pesquisa, de desenvolvimento de tecnologias e inovações, para o período 2020 a 2023. Disponível em: https://www.mctic.gov.br/mctic/opencms/legislacao/portarias/Portaria_MCTIC_n_1122_de_19032020.html. Acesso em: 1 abr. 2020.

CLARKE, Eric; DOFFMAN, Mark (org.). **Distributed Creativity**: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music. Oxford: Oxford University Press, 2017.

COOK, Nicholas. **Music as Creative Practice**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

CORREIA, Jorge, et al. **When is research Artistic Research?**. Aveiro: Impar, 2018.

CRISPIN, Darla. Artistic Research and Music Scholarship: Musings and Models from a Continental European Perspective. In: DOĞANTAN-DACK, Mine. **Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice**. Londres: Ashgate, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?**. 3a edição. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Afonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DEWITTE, Jacques. L'invention instrumentale: Hommage à Igor Stravinsky. **Methodos: savoir et textes**, 11, 2011.

DRAPER, Paul; HARRISON, Scott. Through the eye of a needle: the emergence of a practice-led research doctorate in music. **British Journal of Music Education**, Vol. 28, Número especial 1, 2011.

FERRAZ, Silvio; TEIXEIRA, William. Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: Sequenza XIV. In: MENEZES, Flo (org.). **Luciano Berio: legado e atualidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

FRAYLING, Cristopher. Research in Art and Design. **Royal College of Art Research Papers**. 1/1, 1993–4.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4a edição. São Paulo: Editora Atlas, 2002.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. Tradução de Marco Aurélio Werle. **Scientiae studia**, v. 5, n. 3, p. 375-398, Set. 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à filosofia**. 2a edição. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KINTZLER, Catherine. L'oreille, premier instrument de musique? . **Methodos: savoir et textes**, 11, 2011.

KUHN, Thomas. **A função do dogma na investigação científica**. Curitiba: UFPR SCHLA, 2012

LACOMBE, Hervé. L'instrument de musique : identité et potentiel. **Methodos: savoir et textes**, 11, 2011.

LE GUIN, Elizabeth. **Boccherini's Body**: An Essay in Carnal Musicology. Berkeley: University of California Press, 2006.

LISBOA, T, DEMOS, AP, & CHAFFIN, R. Training thought and action for virtuoso performance. **Musicae Scientiae**, Vol. 22, 4, 2018.

MANTEL, Gerhard. **Cello Technique**: Principles and Forms of Movement. Tradução de Barbara Haimberger Thiem. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

MOREIRA, Valdicea; MONTEIRO, Dirce Charara. O uso de instrumentos e procedimentos de pesquisa sobre crenças: promovendo formação reflexiva. **Trabalhos em linguística aplicada**, v. 49, n. 1, p. 205-221, 2010.

MUGGLESTONE, Erica; ADLER, Guido. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historic-Analytical Commentary. **Yearbook for Traditional Music**, Vol. 13, 1981.

NETTL, Bruno. The Creatures of Jubal: Instruments. In: **The Study of Ethnomusicology**: Thirty-one Issues and Concepts. Champaign: The University of Illinois Press, 2005.

PACE, Ian; LOUVEIRA, Vitória Liz P.; TEIXEIRA, William. Composição e performance podem ser, e frequentemente têm sido, pesquisa. **Revista Vórtex**, v. 8, n. 1, 2020(a)

PACE, Ian; LOUVEIRA, Vitória Liz P.; TEIXEIRA, William. O novo estado da arte dos estudos em performance. **Revista Vórtex**, v. 8, n. 2, 2020(b)

PACE, Ian. Instrumental Technique and Scholarly Enquiry: Issues and Methods. Keynote Paper for the Symposium **The Art of Artistic Research**. Norwegian Academy of Music, 2011.

PACE, Ian. Performance as Analysis, Analysis as Performance. In: **From Analysis to Music**. Ghent: Orpheus Institute, 2009. Disponível em: <http://openaccess.city.ac.uk/6481/>. Acesso em: 20 de abr. de 2020.

PENNY, Jean. Reflections on Practice-led Research Methods and their Application in Music Performance Research. **Malaysian Music Journal**, Vol. 3, N. 2, 2014.

PEREIRA, Marcos V. M. **Ensino superior e as licenciaturas em música (pós diretrizes curriculares nacionais 2004)**: um retrato do *habitus conservatorial* nos documentos curriculares. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul: Campo Grande, 2012.

PLEETH, William. **Cello** (Yehudi Menuhin Music Guides). Londres: Kahn & Averill Publishers, 2001.

POLANYI, Michael. **The Tacit Dimension**. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.

POPPER, Karl. **Conhecimento objetivo**: uma abordagem evolucionária. Tradução de Milton Amado. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1999.

PRESGRAVE, Fábio. **Aspectos da música brasileira atual**: violoncelo. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

RINK, John (org.). **Musicians in the Making**: Pathways to Creative Performance. Oxford: Oxford University Press, 2017.

RINK, John (org.). **The Practice of Performance**: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

RINK, John (org.). **Musical Performance**: a Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

RINK, John. “Performer’s analysis” and the emergence of musical understanding. *In*: **Música Analítica 2019**: Porto International Symposium on the Analysis and Theory of Music. Porto: Universidade Católica do Porto, 2019.

RINK, John. The State of Play in Performance Studies. *In*: DAVIDSON, Jane W. (ed.). **The Music Practitioner**: Research for the Music Performer, Teacher and Listener. Londres: Aldershot, 2004.

ROBLIN, Catherine. **La littérature pour violoncelle seul au XXème siècle**: entre tradition e modernité. Tese de Doutorado: Université Louis Lumière – Lyon 2, 2000.

SANTOS, Silvio M. A. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **PLURAL**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.24.1, 2017, p.214-241.

SCHAEFFER, Pierre. **Treatise on Musical Objects**: An Essay across Disciplines. Translated by Christine North and John Dack. Oakland: University of California Press, 2017.

SIMONDON, Gilbert. Sobre a tecno-estética: carta a Jacques Derrida. In: ARAÚJO, H. R. **Tecnociência e Cultura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

SMITH, Hazel; DEAN, Roger T. (Ed.). **Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.

STEINHEUER, Joachim; SARAM, Roham de. **Conversations**. Hofheim am Taunus: Wolke Verlagsges, 2013.

STOWELL, Robin (ed.). **The Cambridge Companion to the Cello**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

TEIXEIRA, William; FERRAZ, Silvio. Música como ação. **Revista Vórtex**, v. 5, n. 1, 2017

TEIXEIRA, William; FERRAZ, Silvio. The Performance of Time (or the time of musical performance). **Performance Philosophy**, 4(2), 490-509, 2019.

TORTELIER, Paul. **How I Play, How I Teach**. Nova Iorque: Music Sales America, 2010.

WOLTERSTORFF, Nicholas. **Works and Worlds of Art**. Oxford: Oxford University Press, 1980.

PARTE 2

MÃOS E VOZES DO VIOLONCELO

ENTREVISTA COM MSTISLAV ROSTROPOVICH

Uma conversa com Bruce Duffie (Maio de 2004)¹²⁵

Estas páginas apresentam a transcrição de uma conversa que tive o privilégio de ter com o violoncelista e maestro Mstislav Rostropovich. Nos conhecemos no *Orchestra Hall*, em Chicago, no final de maio de 2004. A maioria de minhas entrevistas começam ou terminam com uma biografia ou uma apreciação de meu convidado. Desta vez, porém, há simplesmente muito a dizer. Qualquer discussão significativa sobre a vida e as realizações deste músico teria pelo menos o dobro da duração da própria entrevista.

Somente por estar no palco, Rostropovich passa um turbilhão de toda a sua energia e exuberância. No final da nossa conversa, ele pediu desculpas pelo seu inglês e desejou ter sido capaz de falar em russo. Mas eu assegurei-lhe que estava tudo bem e que ele conseguiu passar seu pensamento. Depois de entender o que ele estava tentando dizer, eu usei o máximo possível de suas palavras e o fiz fluir sem problemas. Como estávamos nos situando, ele enfatizou que deveríamos ter “perguntas simples, e respostas muito simples. Isso é tudo”.

Bruce Duffie: De um repertório cada vez maior na música orquestral, como o senhor decide o que vai tocar e o que não vai tocar?

Mstislav Rostropovich: Por exemplo, não gosto de tocar óperas de Wagner. Eu gosto muito delas, mas eu acho que existe um alto padrão de performance para essas óperas. Eu tenho um sentimento completamente diferente por Tchaikovsky, porque suas óperas foram executadas muitas, muitas vezes, mas de maneiras tão distantes das ideias de Tchaikovsky, do

¹²⁵ Publicada originalmente em: <http://www.bruceduffie.com/rostopovich.html>

que ele colocou em sua partitura. É por isso que Tchaikovsky eu faço com grande prazer, ensinando seu estilo e fazendo de maneira mais plena. Eu reajo com grande prazer outras óperas e farei algo muito especial com elas. Por exemplo, eu conduzi a *Tosca* de Puccini, e estava muito orgulhoso, porque Nadia Boulanger estava na minha performance e fez muitos elogios para mim em seu livro. Isso me tocou muito. Eu regi aquela ópera, porque também achei algo muito especial para mim. Claro, eu interpreto composições sempre que um compositor me dedica a partitura, como a Sinfonia No. 6 de Schnittke, por exemplo. Também *Timbres, espace, mouvement*, uma composição para orquestra que Dutilleux fez para mim. Lutosławski fez para mim outra peça para orquestra e há muitos outros compositores. É claro, sempre mantive contato com esses compositores, por isso sei como os compositores gostariam que fossem suas performances.

BD: O senhor sempre faz exatamente o que o compositor quer ou coloca algo de seu próprio coração?

MR: Vou dizer para você. Claro que tenho uma experiência e uma ligação muito profunda com um grande número de compositores. Por exemplo, meu currículo agora conta com 135 estreias mundiais como violoncelista e 87 como regente. Quando o meu contato com compositores começa, às vezes não consigo dormir à noite. Isso porque quando eu toco sua composição, eles me dizem: “Slava, você sabe, eu acho que este trecho seria melhor um pouco mais rápido e outro trecho seria melhor se você tocasse um pouco mais devagar”. Eu não durmo porque penso comigo mesmo: “Por que eu não havia, através da partitura, entendido isso antes?”. Quando um compositor me dá sua música (música sinfônica ou música para violoncelo) eu nunca vou tocá-la no violoncelo imediatamente. Primeiro analiso e leio esta música na minha memória.

BD: O senhor somente lê a partitura?

MR: Sim, eu leio a partitura, porque, antes de a tocar, gostaria de ter a certeza que conheço a composição e que entendo o que ele diz nesta

composição. Só depois disso, quando entendo na minha mente, eu pego meu violoncelo. Então eu já sei qual dedo usar, qual é o som e qual voz eu devo usar para isso. Primeiro eu preciso conhecer a idéia do compositor, e em segundo lugar eu sigo para interpretações, porque eu quero que a minha interpretação seja exatamente a partir do que o compositor gostaria. Para mim, a música de um grande compositor é como uma carta para mim. Estas são também cartas de Brahms ou de Bach. Como uma carta, ele me diz: “Slava, isso é muito lento e muito suave aqui. Isso é um piano muito concentrado, e isso é *Mysterioso*, e isso é *Animato*, etc”. Para mim, isso é o que compositor quer significar e esse é o objetivo mais importante, a idéia mais importante.

BD: É uma carta para o senhor, é uma carta para a orquestra ou é uma carta para o público?

MR: Ah, é claro. Esta carta veio para mim. Primeiro devo entender, e depois interpreto esta partitura, traduzo-a para a orquestra com gestos e com algum tipo de hipnose... ou mesmo algo diferente [Ambos riem]. Eu digo à orquestra o que o compositor gostaria. Eu tenho muitos, muitos contatos com compositores... Para não tomar muito tempo, somente entre os compositores franceses estão primeiro Dutilleux, meu querido amigo, e Messiaen, também Andre Jolivet, Jean Wiéner, George Auric, Henri Sauget, e muitos outros, muitos outros. Todos estes compositores dedicaram-me peças. Depois, da Grã-Bretanha, tenho dois compositores que me dedicaram coisas; Sir William Walton, sua última composição para violoncelo e orquestra, e seis composições feitas para mim por Benjamin Britten. Minha compreensão não vale apenas para as composições que foram dedicadas a mim, mas também para o *War Requiem*, que ele compôs em um período em que já éramos amigos. É por isso que eu sei exatamente o que ele gostaria, o que ele quer dizer.

Por razões práticas, as performances do *War Requiem* vão mudar. Alguns maestros gostariam de mostrar como eles pensam, e é por isso

que eles regem da mesma maneira a grande orquestra e a orquestra de câmara. Mas isso é um erro, porque na orquestra de câmara eles têm apenas dois solistas, tenor e barítono, que são soldados da guerra. Eles são inimigos um do outro e é por isso que para a primeira apresentação, o tenor era inglês, Peter Pears, e o barítono, Fischer-Dieskau, era alemão. Com a orquestra de câmara, isso é um mundo completamente diferente e é mais difícil do que reger a grande orquestra. O próprio Britten regeu a orquestra de câmara. É um réquiem para essas pessoas que já morreram. Eles estão juntos no carro funerário, perto um do outro. Eles fizeram contato e disseram um ao outro, “Eu reconheço você, você quem me matou. Por quê?”. É um mundo à parte com a orquestra de câmara. Quando dirijo a grande orquestra com o coro e a solista soprano, uma parte que foi escrita para a minha esposa, Galina, convido sempre amigos que são melhores maestros do que eu para conduzir a pequena orquestra. Muitas vezes são amigos amados, como Seiji Ozawa, que conduzem a orquestra pequena. Sobre este Réquiem, fiz algo interessante, porque iniciei uma grande amizade entre Britten e Shostakovich. Tenho cópias de cartas onde Britten conta a Shostakovich sobre mim e Shostakovich conta a Britten sobre mim. Após a estreia do Réquiem, Ben me deu a fita desta performance e uma pequena partitura, e disse: “Slava, talvez você pudesse dar para Dmitri. Gostaria que ele ouvisse e visse a partitura da minha nova composição”. Quando fui para Moscou dei a Shostakovich a partitura e a fita cassete, e disse-lhe que Ben gostaria que ele ouvisse. Shostakovich, é claro, estava sempre ocupado compondo, e pensei que talvez depois de uma semana ele me ligasse. Mas ele ligou depois de dois dias e disse: “Slava, preciso vê-lo!”. Quando eu fui encontrá-lo, ele me disse: “Eu ouvi este Réquiem de Guerra várias vezes e devo dizer-lhe que é a minha opinião muito decidida que é uma das... não, é A MAIOR composição do século XX”.

BD: Meu Deus!

MR: Este é Shostakovich falando. É por isso que digo a você cada palavra exatamente como ele me disse.

BD: Shostakovich está com o senhor quando rege a música dele?

MR: Claro! Claro! [Meditando sobre as circunstâncias atuais] Nossos compositores gênios vivem uma vida muito trágica. Compositores medíocres têm uma vida melhor, e compositores ruins na União Soviética têm vidas fantásticas. [Ambos riem] Isso é muito certo. Não vou citar nomes, mas eu sei.

BD: Está tudo bem.

MR: Deixe-me falar-lhe dos prêmios oficiais. Durante seus cinco últimos verões [1948-52], eu fiquei hospedado na cada de campo de Prokofiev. No dia 10 de fevereiro de 1948, aconteceu o escândalo absoluto. O governo soviético, o Partido Comunista, Stalin, Zhdanov, protestaram contra o formalismo na música, contra Prokofiev, contra Shostakovich. “Isso é música muito ruim; isso não é música para o nosso povo”. De 1948 até 51, nenhuma de suas composições foi executada. Foi proibido executar qualquer coisa de Prokofiev e Shostakovich na União Soviética. Quando estava na sua casa naquele verão de 48, depois deste escândalo, fui um soldado muito, muito bom para os meus ídolos Shostakovich e Prokofiev. Enquanto caminhávamos juntos, Prokofiev dizia-me sempre: “Slava, não quero morrer antes de ouvir finalmente a minha versão de Guerra e Paz”. Ele fez uma versão para uma noite, mas antes disso era para duas noites. Ele fez sua versão para uma noite, mas ele não a ouviu em vida. É por isso que é muito difícil dizer se ele está completamente satisfeito com as minhas performances.

BD: A sua gravação o satisfaz agora que ele está no Céu?

MR: Ele não conhece a minha gravação, porque fiz a gravação depois da sua morte. Mas vou perguntar-lhe imediatamente quando o vir, então

encontre-me lá. [Risos] Eu teria gostado de executar esta versão de sua Guerra e Paz, uma das maiores óperas do século, quando ele ainda estava vivo. *[Rostropovich conduziria o trabalho no Bolshoi em 1969 pela primeira vez na versão original do compositor, levando Shostakovich a comentar: “A ópera soou como deveria soar... Aqui, finalmente, estava um verdadeiro maestro no pódio, um verdadeiro músico e um intérprete de imenso talento.” Shostakovich contribuiria com seu próprio arranjo de uma parte da música, como Rostropovich relata na entrevista...]* Na última cena, depois que Kutuzov, o marechal de campo, havia vencido esta grande guerra, ele entrava em cena no Teatro Bolshoi com um cavalo branco ao vivo, e todo o seu exército estava na Praça Vermelha. É um grande palco o do Teatro Bolshoi e acomodaria a cena da Praça Vermelha. A orquestra no fosso tocava uma marcha para este momento e, enquanto eu estou regendo, digo ao diretor de palco que aquela era uma cena muito fantástica, mas que seria melhor se esta marcha fosse tocada não por essa orquestra, mas por uma banda de metais na Praça Vermelha. O diretor de palco diz que era uma idéia fantástica, mas como seria possível realizá-la? Disse-lhe que teríamos que fazer um novo arranjo, não para orquestra sinfônica, mas para uma banda de metais. Todas as pessoas estavam muito entusiasmadas com a minha ideia e o Teatro Bolshoi disse-me que tinham alguns músicos que podiam fazer a nova orquestração. Isso é muito bom, eu pensei, mas eu também pedi à Shostakovich para fazer uma nova versão desta marcha. Quando comecei a ensaiar, eu fiquei emocionado, porque era um som tão fenomenal. Claro, isso é música. Após esta performance, ele escreveu um artigo, e por um longo tempo nenhum jornal imprimiu este artigo. Então Shostakovich me ligou depois de dez dias e disse: “Depois da sua performance eu não conseguia dormir e não conseguia comer. Eu escrevi uma crítica para o jornal, mas como o jornal não vai registrar isso, vou dar-lhe o meu novo manuscrito”. Devo dizer-lhe que isto foi muito, muito raro na minha vida. Nunca, como maestro, recebi elogios tão elevados como os de Shostakovich. Agora tenho este manuscrito, que é a sua versão das Canções e Danças da Morte, de Mussorgsky.

BD: Qual é o propósito da música?

MR: Propósito? Não há propósito. É um dos maiores presentes de Deus para nós. Esse é o presente de Deus para nós, uma língua para todas as terras sem necessidade de um tradutor. Tenho dificuldade em explicar as minhas ideias em inglês, mas, quando reajo ou toco, é tão fácil explicar o que sinto ao público para o qual atuo. Eu vou para praticamente o mundo todo, mas isso não é importante. Talvez haja algum público que não seja muito educado de alguma forma, longe das grandes cidades e centros de artes, mas em qualquer caso, as pessoas entendem essa mensagem perfeitamente. Claro, com a música moderna, especialmente a música abstrata, é mais difícil de entender, mas a música dos gênios é universal. Por exemplo, escute Shostakovich. Quando eu executo sua Décima Sinfonia, você vê o quão emocionado o público fica. Eles entendem esta música. Sim, penso que a música é um instrumento na nossa vida, na nossa terra, para fazer do nosso planeta uma família.

BD: O senhor é otimista sobre o futuro da música?

MR: Otimista, sim. Muito otimista, porque a música é para as pessoas. Mas as pessoas têm períodos diferentes na vida. Neste período, fazemos enormes progressos com a eletrônica, de modo que a música é feita e apreciada de forma diferente. Antigamente, o contato entre as pessoas era muito, muito difícil, antes do avião e do jato supersônico. É por isso que, por exemplo, em uma pequena aldeia na Rússia, um menino provavelmente só vá se casar com uma menina de não muito longe, talvez de 50 quilômetros da sua aldeia. Agora, com o transporte moderno, isso tudo é diferente. Você tem um contato enorme com os outros tão rapidamente. É por isso que há tantas famílias mistas, não ficamos separados em uma nação. Mas, claro, isso mudou a vida neste ponto. Usei o Concorde mais de cem vezes, talvez centenas de vezes, porque fui diretor musical em Washington por dezessete anos. Sempre pego o Concorde de Paris para Nova York e de lá sigo para Washington. Isso é fenomenal! Minha piada,

que é um pouco famosa, é que eu disse à minha esposa: se eu morrer em Paris, pague imediatamente por um avião Concorde inteiro. Leve meu corpo no caixão no Concorde para Nova York com 100 dos meus mais queridos amigos e familiares. Por quê? Porque o Concorde sai de Paris às 11 da manhã e chega às 8:30 em Nova Iorque. Eu chegaria com eles três horas antes de morrer! [Ambos deram uma enorme risada].

BD: Ganhe um tempo extra de vida!

MR: Sim, sim! [Mais risos] Outro gadget eletrônico agora é o celular. Agora tudo é computador, computador, computador. Eu não toco no computador. Eu o evito, mas o computador mudou a vida... E não só para melhor. Eu lhe digo, porque antes tudo o que eu sabia, toda a minha informação, eu obtive de um professor ou de amigos ou familiares. É isso que você precisa. Agora eu tenho netos, e tudo vem do computador, todas as suas informações. O que está faltando é contato, contato humano. Por exemplo, antes, quando eu tinha interesse em algo, meu amigo me dizia: “Fantástico, interessante. Eu aprecio essa coisa, então aqui está um contato de outras pessoas que podem te dar mais”. Isso é o que ele me daria, e eu daria algo a ele. Agora quem dá é o computador. E o que você pode dar ao computador?

BD: Os computadores são artificiais?

MR: Sim.

BD: Então o que o senhor quer é o contato humano.

MR: Exatamente, exatamente! Quando alguém fala comigo com a sua voz, quero ver os seus olhos a medida que me conta. Eu preciso ver a emoção para enxergar o que está sendo dito. Mas eu não sei a quem posso olhar com um computador. Para Gates, talvez. Para o Sr. Gates, é preciso se olhar.

BD: [Risos] O senhor deve tocar música para o Sr. Gates, e fazê-lo colocar mais emoção em seus dispositivos?

MR: Vou te dizer que olho muito para o pai dele, porque o pai dele é muito simpático. Troco correspondências com o pai dele. Ele estava no meu concerto em Seattle há dois anos. Ele é uma pessoa muito, muito legal. Eu o conheço, mas todas as pessoas que usam computadores não sabem se ele é legal ou não. [Ambos riem]

BD: A música que o senhor toca é para todos? Seus concerto são para todos?

MR: Sim, para todos.

BD: Até os de música nova?

MR: Até música nova, sim, porque eu vou dar o meu coração a estas pessoas. As pessoas podem aceitar o meu coração ou não, mas o meu trabalho é ter uma reação para esta música. Minha ação é que eu toco apenas composições que eu gosto. Eu tive talvez quatro exceções na minha vida quando eu toquei composições que eu não gostava o suficiente e eu sei que foram meu erro.

BD: Como o senhor decide se gosta ou não antes de tocar?

MR: Analiso a partitura.

BD: O que procura na partitura?

MR: Na partitura, eu procuro com meu ouvido interno o som da música. Eu ouço esta música. É por isso que eu sei o que esta música significa. Se eu não entendo, é porque algumas notas estão lá sem uma razão. Pode até ser que haja uma razão, mas eu não digo que esta composição irá soar para as pessoas. Eu não vou entrar no palco para isso. Às vezes, é claro, é uma composição cheia de talento, mas eu não a reconheço imediatamente. Ou pode ser porque eu não tenha tido tempo naquele momento.

Tenho uma montanha de composições enviadas para mim, mas não tenho tempo para ver tudo. Não há tempo, e sinto muito por isso. Eu digo ao meu assistente para se desculpar por não olhar para tantas partituras. Muitos anos atrás eu fiz um concerto em Buenos Aires, Argentina. Um jovem compositor veio até mim e disse: “Você toca meu coração, e eu compus algo para você”. Era o *Le Grand Tango*, para violoncelo e piano. Não era um tango para se dançar, mas uma grande peça. O compositor era Astor Piazzolla! [Ambos riem] [*Piazzolla é na verdade seis anos mais velho do que Rostropovich!*]. Muitos anos mais tarde um amigo me perguntou por que eu não tocava esta peça. “Foi um compositor muito bom que a dedicou para você e tem sido publicada por muitos anos!”. Eu tinha me esquecido dela. Quando voltei a Buenos Aires com a Sinfônica Nacional, eu estava no carro e parei em um sinal vermelho. Todos os tipos de crianças pequenas vieram até o carro pedindo um pouco de comida para comer. Eles eram lindos, crianças pequenas! Depois do meu concerto, os patrocinadores me deram um grande jantar! Eu nunca tive tal jantar na minha vida! Havia uma montanha do melhor caviar da Rússia, fantástico! Mas depois disso, saí pensando nessas crianças pequenas. Eu disse a alguns amigos que dois anos mais tarde eu estaria voltando para um recital no Teatro Colón. Pedi-hes para ajudar a organizar isso. Não aceitaria dinheiro para este concerto, mas pedi-lhes que pegassem o dinheiro e o dessem a crianças que pedem comida. Então eu vim e fiz meu recital e, neste recital, como a última peça eu toquei aquele Tango de Piazzolla. Eu mudei um pouco a parte do violoncelo e perguntei se ele aprovava, e ele ficou encantado. Eu também pedi desculpas por não ter tocado sua bela peça muitos anos atrás. Mas, depois daquele concerto, arrecadamos muito dinheiro para as crianças!

ENTREVISTA COM JÁNOS STARKER

Uma conversa com Bruce Duffie (1987)¹²⁶

Há algo muito especial sobre o violoncelo e alguns de seus instrumentistas se tornaram lendários. Hoje em dia, Yo-Yo Ma parece estar em todos os lugares tocando muitos tipos de música. Um par de violoncelistas se tornaram maestros de enorme reputação, como Arturo Toscanini e Mstislav Rostropovich. Muitos são professores, mas um dos que mais se destacou foi sem dúvida János Starker.

Starker deixou de lado sua carreira de solista para fazer parte da vida orquestral por vários anos antes de retornar à cena em 1958. Naquele ano, ele também embarcou no ensino na Universidade de Indiana, ajudando a escola a se tornar, como ele mesmo diz, uma “meca” para o estudo do violoncelo. Dessa forma, suas ideias e sua filosofia viverão e serão transmitidas para as próximas gerações.

Podemos ser gratos por sua mente e por suas habilidades criativas. Sua carreira como violoncelista deu noites gloriosas a muitas audiências ao redor do mundo, suas inúmeras gravações têm melhorado o mundo dos discos e sua vontade de compartilhar tanto com tantos fez este homem subir ao topo.

Ele estava de volta a Chicago em 1987 para concertos com a orquestra e eu marquei um encontro para conhecê-lo depois de uma masterclass com jovens músicos de cordas. Por causa de sua agenda muito ocupada, tivemos apenas alguns minutos para conversar, então fomos direto ao ponto.

¹²⁶ Publicada originalmente em: <http://www.bruceduffie.com/starker.html>

Bruce Duffie: Para onde a música está indo hoje?

János Starker: Para glórias e mais glórias. Claro, quando alguém me faz essa pergunta, há sempre duas maneiras de eu responder. Um dos meus escritos¹²⁷ lida com o fato de que, no século XXI, a música pode ser proibida, porque está ficando tão alta que pode causar câncer de ouvido. Mas é nos meus momentos pessimistas que eu sinto isso. Caso contrário, os padrões subiram imensamente! Em relação à música instrumental, que é o que eu estava falando na aula, a maioria dos jovens de hoje está muito mais bem equipada do que jovens de gerações anteriores.

BD: Então o senhor é otimista sobre o futuro da música?

JS: Como eu vivo no presente, o que eu vejo indica este padrão crescente mencionado anteriormente, estou otimista de que ele continuará.

BD: Os padrões crescentes dos quais o senhor fala são capacidades técnicas ou são intuições musicais?

JS: É a pergunta mais frequente, mas não se deve separar os dois. A eficiência técnica é motivada por objetivos musicais e artísticos. O problema é, eu costumo dizer, que o Sr. Rubinstein fez a declaração: “O que aconteceu com os grandes de ontem? Hoje, todos tocam rápido com fúria e precisão - mas não há grandeza ligada a isso”. Esta afirmação é mal construída, já que os grandes ainda estão aqui. Ainda temos aqueles pianistas de hoje - os Richters, os Michelangelis e os italianos - não quero deixar de fora os nomes e não quero acrescentar nomes - que são tão bons como todos os grandes pianistas antigos. Por outro lado, há milhares e milhares de pianistas, violinistas e violoncelistas que tocam em um nível extremamente alto, portanto o público ou o espectador está inclinado a perguntar: “Por que eles não são tão grandes como os grandes músicos?”. O mesmo número de grandes ainda

¹²⁷ N. do E.: Este texto está presente em STARKER, 1985.

existe como sempre, mas o próximo nível é muito mais elevado! Isso é o que proporciona que os padrões musicais, em geral, sejam muito superiores a qualquer coisa do passado

BD: Estarão os grandes atuais, então, num nível mais elevado do que os grandes do passado?

JS: Não, os grandes são tão bons quanto os antigos.

BD: Existe algum nível finito de grandeza?

JS: Em certo sentido sim, porque você não pode tocar melhor piano do que já foi tocado; você não pode tocar violino melhor do que já foi tocado por Heifetz e Paganini, provavelmente. Mas há áreas da música onde os padrões ainda estão aumentando. Por exemplo, o nível das orquestras está subindo, porque o próximo nível de músicos é agora superior em suas habilidades mecânicas e em seu treinamento musical. O meu próprio instrumento, o violoncelo, ainda não atingiu o seu potencial máximo. Isso ainda está em fase de desenvolvimento, e para aqueles instrumentos que estão vindo à tona agora - a flauta e a viola, por exemplo - ainda há possibilidades de subir todos os níveis. Portanto, há áreas onde os padrões artísticos ainda estão subindo.

BD: As coisas estão se complicando demasiadamente?

JS: Sim, é esse o problema para o músico atualmente. Se eles estão perto do topo, eles estão todos se esforçando para ter o reconhecimento de sua carreira ao invés de perceberem que a carreira não significa necessariamente você se apresentar com todas as principais orquestras, ou ser um solista, ou você ser o troféu de sua cidade. Ter uma carreira significa contribuir ao máximo para a vida musical e contribuir, seja você um membro da Orquestra Sinfônica de Chicago ou um membro da Orquestra de Kalamazoo, ou o professor de uma faculdade ou o membro de um quarteto de cordas ou uma orquestra de câmara. A

contribuição é a chave para as coisas. Carreira significa que você contribuiu para uma causa ou não. Se você fez algo pela causa, você fez uma carreira. Ser conhecido pelos motoristas de táxi nas ruas ou pelo zelador não mensura sua contribuição.

BD: Vamos falar um pouco sobre a música em si. O que você procura para encontrar a grandeza na música?

JS: A maneira como eu interpreto a mensagem de um compositor é a questão. Seja a música de um grande compositor ou uma obra-prima – e o que esse indivíduo acrescentou a ela – essa mensagem continua sendo a prioridade. Mas em primeiro lugar é a observação das leis e regras musicais, à linguagem do mestre, para explorar ao máximo o conteúdo da obra-prima com o gosto particular de um indivíduo.

BD: Essas leis e regras musicais mudam à medida que o tempo passa?

JS: As leis e regras não mudam, eles são apenas aplicadas de forma diferente para diferentes compositores.

BD: É este o gênio de um compositor em relação a outro, aplicar essas regras de uma forma diferente ou melhor?

JS: A diferença entre Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Dvořák, Kodály, Bartók, Stravinsky, Prokofiev e todos os outros é que eles usaram a linguagem musical de forma diferente.

BD: O senhor estabeleceu uma linha musical. Essa linha continuará?

JS: Se você perguntar minhas opiniões sobre a parte criativa da música no final do século XX, eu sinto que está vindo um novo tipo de linguagem, o que significa que quando alguém escreve algo, essa é sua linguagem. A coisa infeliz é que, por causa do esforço pela originalidade e por ser diferente de todos os outros, muitas vezes isso me faz pensar que uma pessoa tem ideias, mas a ideia não é poderosa o suficiente para manter a

música por meia hora; então eu a aprecio por cinco ou seis minutos, mas depois de um tempo ela começa a aborrecer-me. Há pessoas vindo que estão dando sinais de terem linguagem própria. Não me peça para nomeá-los, porque não há ninguém conhecido por mim que vá se desenvolver no tipo de pessoa criativa, ou cuja produção será tão consistente que se pode compará-lo com aqueles que já consideramos grande.

BD: Tocamos sempre obras-primas nas salas de concertos. Deveríamos tocar as obras menores, as obras do segunda e terceira ordem também?

JS: Eu acho que este é um dos aspectos mais prazerosos da vida do músico, quando se é confrontado com uma obra menor e faz ela parecer uma obra-prima. E quando me perguntam o que considero uma obra-prima, eu relembro uma definição que dei há muito tempo atrás: uma obra-prima é aquela que não pode ser destruída; mesmo quando mal tocada, ainda é uma obra-prima. O problema é que as obras menores se tornam muitas vezes cansativas e pouco satisfatórias. Mas o trabalho dos músicos que as tocam deve ser fazê-las parecer uma obra-prima.

BD: O senhor está sempre dando conselhos para jovens violoncelistas. Que conselhos tem para jovens compositores?

JS: O mesmo, para aprender a profissão, aprender o negócio; seja capaz de compor qualquer coisa a qualquer momento para qualquer formação, de modo a se tornar um compositor profissional. Então certifique-se, se você tem uma ideia, de realizá-la com o profissionalismo que formou antes dela. Na maioria das vezes, é claro, o meu conselho aos compositores é limitado às perguntas que devem ser consideradas quando eles escrevem um concerto para violoncelo. Eu sempre digo: “Escreva música; não escreva concertos de violoncelo”. A maioria dos verdadeiros compositores do passado escreveu basicamente sinfonias; eles não são concertos. Mozart e Haydn escreveram concertos com acompanhamento de orquestra, mas a maioria dos outros com-

positores escreveram sinfonias com um protagonista principal, que é o violoncelo. Meu maior problema com a audição de muitas das performances é que elas são tocadas como uma peça de exibicionismo do instrumento solo e à orquestra é relegada a uma posição secundária, embora o compositor tenha escrito, basicamente, uma obra sinfônica.

BD: Então você se considera mais um instrumento *obligato* do que concertante?

JS: Eu me considero, como no I de Strauss, o protagonista. Eu sou *Don Quixote*, eu o represento, mas a peça orquestral é a obra, não eu sozinho. Ultimamente tenho usado a partitura o tempo todo para ter certeza de que eu não estou apenas sentado lá tocando a minha parte, brilhando e ignorando o restante, porque eu sou o artista mais bem pago naquele momento particular. Eu sou o músico que executa um concerto com orquestra ou trata-se de uma orquestra com um solo de violoncelo, de modo que a totalidade do obra chegue ao público? É isso que leva a que muitos venham aos bastidores depois, não todo mundo, mas um grande número de pessoas, dizendo que a orquestra estava muito alta e eles não podiam me ouvir o tempo todo! Isso me enfurece, de certa forma, mas sou muito velho para me enfurecer demais. O fato é que a peça é o que importa, a composição é o que importa, não o quanto eles ouvirem do violoncelo. Muitas vezes os compositores escrevem de modo que o violoncelo seja uma parte da textura. O violoncelo toca, mas não é importante ouvir cada nota, mas sim a textura final. É importante para mim tocar todas as notas, porque se eu tocar as notas erradas, vocês ouvirão. Se eu tocar as notas certas, você as ouvirão menos; o importante é a totalidade da obra.

BD: Então, que conselhos o senhor tem para o público que o ouve tocar?

JS: Não obstante o fato de que as performances ao vivo levem em consideração o intérprete, porque de outra forma todos poderiam apenas

ouvir gravações, é importante fazer parte da experiência musical total; mas uma experiência musical não é uma experiência teatral. Então, ao me ver tocar e ao ver a orquestra tocar, tente deixar que os sons venham até você e que os sons afetem você emocionalmente, de forma alegre ou provocando lágrimas. Mas ainda assim, a música deve fazer isso e não o aspecto visual.

BD: Mas algo como o *Don Quixote* - não é uma experiência teatral?

JS: O som deveria refletir isso. O fato é que, se eu atuar como o Don Quixote, isso pode melhorar o aspecto teatral da coisa, mas a prioridade ainda deve permanecer a música.

BD: O senhor toca de maneira diferente no estúdio de gravação ou na sala de concertos?

JS: Totalmente diferente! Totalmente diferente. Há muitos, muitos anos atrás, eu elaborei essa questão em um artigo chamado “Take um e take nove”¹²⁸. O “Take nove” designava a gravação, porque a gravação é quase como um teste por parte do artista do que ele realmente pensa e pode fazer com uma determinada peça em um determinado momento de sua vida em perfeitas circunstâncias. No estúdio, se você não gosta, você pode tocar novamente; o concerto é o “take um”, que é o que você pode fazer em uma sala de concertos em uma determinada noite em uma circunstância menos do que adequada.

BD: Um é melhor do que o outro, ou são apenas diferentes?

JS: Claro que são diferentes, porque as condições mudam. Quando há mais umidade no ar, o instrumento responde de forma diferente. Se a orquestra está de mau humor, ou se a orquestra não está necessariamente no melhor nível do mundo, ela muda seu conceito da obra e o

¹²⁸ N. do E.: Artigo presente em STARKER, 2004.

que você pode fazer com ela nessas circunstâncias. Se o maestro não é alguém tão bom quanto Erich Leinsdorf, então você pode ter que suportar tocar mais devagar ou mais rápido e mudar seu conceito à medida que o processo avança. Não posso sentar no palco tentando mostrar meu desagrado, indicando que os outros não são tão bons quanto eu! Portanto, a obra está em minhas mãos - e aqui mora a contradição com aquilo que eu costumo afirmar, que só a música importa -, mas uma vez que o público tenha pago seu ingresso e veio para me ouvir, se não consigo transmitir a mensagem com meios puramente artísticos e musicais, então tenha a certeza de que terei de fazer algo para que o público ainda tenha uma noite de entretenimento. Então você começa a fazer gestos e assim por diante, para se certificar de que eles não saiam de mãos vazias, por assim dizer.

BD: De mãos vazias ou com a cabeça vazia?

JS: Ambos podem ser assumidos.

BD: [Risos] Isso me leva a uma de minhas perguntas favoritas. Na música, e especialmente no repertório que o senhor toca, onde está o equilíbrio entre a realização artística e seu valor como entretenimento?

JS: É apenas uma questão de prioridades. O artista que escolhe a prioridade, e se ele for bem sucedido ele será aceito para realizar tanto um quanto o outro, ou ambos.

BD: O senhor não se esforça apenas por um ou apenas pelo outro?

JS: Durante muitos, muitos anos na minha vida, tudo o que me interessava era fazer meu melhor em qualquer circunstância, e cheguei a afirmar uma vez que, para mim, o público estava meramente ali, ouvindo. Eventualmente, à medida que fui amadurecendo, encontrei algum problema nisso, baseado na ideia de arte pela arte, que ainda está em algum lugar em mim. Mas enquanto mais velho fico, mais e mais percebo

que não posso esperar que o público procure o mesmo aspecto de uma composição musical. Passei a vida toda para aprender, para melhorar e para mudar todo esse processo evolutivo. Com o público, especialmente com obras que não fazem parte de sua 'dieta diária', tenho que ter cuidado para ter certeza de que estou lhes apresentando a música de uma forma que possa ser apreciada até mesmo por aqueles que nunca ouviram a obra antes. São, basicamente, pequenas modificações, nada muito grande que afete meus princípios artísticos.

BD: Então o senhor está constantemente refinando tudo que você faz?

JS: Fazer música é um processo evolutivo, e espero que eu não chegue ao ponto, enquanto ainda me apresento, de parar de me desenvolver.

BD: Por exemplo, os discos que gravou há quinze, vinte, trinta anos ainda estão por aí e ainda são tocados e apreciados. O senhor não quer renegá-los porque pode fazer muito melhor hoje, correto?

JS: "Melhor" é uma ideia questionável. Eu gravei as Suites de Bach quatro vezes. Eu não tenho certeza de que a quarta é a melhor; é diferente, é mais madura em algum sentido. Há outras preocupações que estavam me dominando no momento em que fiz a primeira, a segunda, a terceira ou a quarta. Quando jovem, você está tocando algo nos estágios iniciais de sua vida, você está se esforçando para atingir uma perfeição inatingível, principalmente com base nas leis e regras musicais. Mais tarde, você começa a se interessar muito mais pela construção e pela estrutura. Depois você se interessa mais nos aspectos emocionais da música, e eventualmente as cores dominam seu pensamento e sons. Por isso, depende de qual delas lhe agrada, como ouvinte. Para mim, não acho que uma seja melhor do que a outra. Entretanto, é claro, as técnicas de gravação de som melhoraram, por isso muitas coisas entraram em jogo que nos possibilitam fazer algo que, de certa forma, pode ser considerado talvez melhor. Eu não acho que é muito perceptivelmente melhor, exceto que

a produção de som do CD é melhor do que a produção de som mono de quarenta anos atrás quando eu fiz a primeira gravação. A busca artística deve descobrir mais e mais nessa caça ao tesouro. Eu acho que isso foi muito belamente afirmado por Fritz Reiner. Uma vez, após um concerto, quando lhe perguntei porque ainda usava a partitura para a Sinfonia Eroica, ele disse: “Quando olho para a partitura tenho ideias novas”. É uma das muitas coisas que agradeço por ter aprendido com ele. Todas as obras que eu costumava tocar de cor, agora eu coloco a partitura; e no meio da performance enquanto eu olho para ela, eu digo, “Por que não fazer dessa forma? Por que não me ocorreu antes?”.

BD: Quando o senhor está selecionando um repertório, há um certo número de grandes obras de violoncelo que é obrigado a executar a cada ano, ou ao longo de vários anos. Como decide quais vai tocar esta temporada e quais vai tocar esta noite?

JS: Na maioria das vezes eu não escolho os concertos. Há uma lista, algo como quarenta e cinco diferentes obras orquestrais das quais o maestro deve escolher de acordo com seu plano básico de programa para aquela noite. Então nós negociamos. Aqui em Chicago eu deveria originalmente tocar, eu acho, o Concerto de Saint-Saens, porque é um programa francês. Como ele é muito curto, eu propus também o Concerto de Darius Milhaud. O Sr. Leinsdorf disse: “Eu não tenho certeza se eu gosto desse, então que tal outra coisa?”. Então consideramos um concerto barroco francês, mas que não foi interessante o suficiente para a orquestra. Então eu disse: “Por que não fazemos o Concerto de Bartók ou o Concerto de Hindemith?” e Leinsdorf respondeu: “Vamos fazer Hindemith. Ele ainda não foi feito e é uma peça maravilhosa!”. Considero-o provavelmente o melhor concerto de violoncelo escrito e construído do século XX.

BD: Então, até certo ponto, realmente não importa para o senhor o que será selecionado? O senhor virá e deste repertório vai simplesmente tocar o seu melhor diante do que é proposto?

JS: Isso é basicamente o que um profissional deve fazer. Antigamente, o artista de concerto viajava por uma temporada com dois concertos e dois programas de recitais e era isso que ele tocava. Eu nunca acreditei nisso, então praticamente em todas as temporadas eu fiz vinte diferentes obras com orquestra e cerca de seis programas de recitais diferentes. Isso me mantém vivo muito mais do que repetir as mesmas coisas várias vezes. Eu disse há muitos anos que me recuso a ganhar a vida tocando o Concerto de Dvořák todas as noites!

BD: Quando entra em ensaios e performances, quanto do trabalho é colaborativo entre o senhor, o maestro e a orquestra, e o quanto está esperando que seja a parte do maestro ou do solista?

JS: Se alguém é confrontado com um maestro que não fez seu trabalho, ou que não tem, digamos, o mesmo nível de experiência que você, então é o trabalho do solista iluminar o regente quanto ao que deve ser feito com a peça. Se você está diante de um grande músico como o Sr. Leinsdorf, então torna-se um esforço cooperativo. Ele diz: “Você não acha que se fosse um pouco mais lento, seria melhor?”. E eu concordo ou não. Na maior parte do tempo, esta colaboração é um acordo alegre em todos os casos e nós dois estamos tendo um tempo maravilhoso juntos. Ele fez algumas pequenas mudanças, eu fiz algumas pequenas mudanças, e funcionou. É uma colaboração absolutamente prazerosa!

BD: Quando o senhor encontra um maestro com quem não concorda, quem ganha?

JS: Supostamente eu ganho, a menos que o maestro seja tão ruim que você desista, o que acontece em raras ocasiões. Mas então isso nos fornece histórias muito boas para depois do jantar.

BD: O senhor ainda está procurando novos concertos para aprender?

JS: Em maio estou para fazer a estreia mundial de um concerto escrito pelo meu quase xará, Robert Starer. Vai ser estreado em Nova Iorque

com a Orquestra de Câmara de Nova Iorque, com Gerard Schwarz. E acabei de concordar em fazer uma gravação de uma peça que eu tinha na minha biblioteca, mas nunca tinha tocado antes, a *Fantasia*, de Villa-Lobos. Os compositores estão sempre me enviando suas obras, mas se eu não as toco, em seguida, passo para alguns dos meus alunos tocarem, se eu gostar da peça.

BD: Isto volta à minha pergunta - como é que o senhor decide quais irão ser tocadas? O que procura em uma peça que diz: eu devo tocar isto ou não posso tocar aquilo?

JS: Costumava ser uma decisão muito simples; se eu vejo uma peça que eu sinto que eu não posso fazer nada a mais com ela, ou qualquer coisa diferente com ela, do que qualquer outra pessoa pode, então eu geralmente fico menos interessado. Há certas obras que estão chegando à nossa atenção que praticamente qualquer um pode fazer uma apresentação aceitável. Até descobrir que há outra coisa que quero fazer com ela, não a toco. As novas obras que se tocam hoje em dia são geralmente escritas para você, então você está no processo criativo e trabalhando a peça com o compositor. No momento em que a composição é concluída, ele é meio que sua também, então não é tanto um problema aprendê-la. Mas quando as pessoas continuam a enviar peças que já foram executadas e editadas, então a escolha é se eu posso fazer alguma coisa, onde ela fala comigo e, portanto, se eu posso falar através dela e passar algum tipo de mensagem musical que possa ser esperada.

BD: Para peças escritas pelo senhor ou em colaboração com o senhor, elas se tornam suas peças. Isso as impede de serem tocadas por mais alguém?

JS: Não, não, não, não. Se eu gosto de uma peça, quero que todo mundo a toque. Não acredito na exclusividade de uma obra durante cinco anos. Acho isso ridículo. Isso costumava ser apenas um negócio, uma proposta econômica, para que se um solista não tivesse oportunida-

des suficientes de ser convidado para tocar com certas orquestras, em virtude de uma nova peça ser realizada - a primeira performance na Europa ou na Alemanha ou na França - ele teria um certo número de convites. Nunca acreditei nisso porque acho que isso é infantil.

BD: Quero abordar o tema de instrumentos antigos e novos. Há uma grande moda agora de se tocar “instrumentos originais”. Isso lhe afeta em algo?

JS: Se você está falando dos conjuntos barrocos que estão usando esses instrumentos, a minha opinião sempre foi de que eu não gosto que alguém finja tocar música barroca de acordo com o estilo antigo, a menos que essa pessoa volte para os instrumentos que foram usados naquele momento, com o mesmo som, as mesmas cordas de tripa, sem o espigão, e com os arcos que foram usados. Outro problema vem quando eles se apresentam em um tipo moderno de sala de concerto, com um tamanho grande que torna isso absurdo. Se fica claro que é apenas uma aproximação, ou o mais próximo possível da apresentação original da música com os instrumentos como eles eram na época, então eu acho que isso pode ser muito esclarecedor. Mas eu iria querer gastar muito do meu tempo ouvindo ou fazendo isso? Eu não toco o instrumento assim, porque não acredito que estou disposto a fazer isso agora, embora eu tenha um violoncelo de cinco cordas. Mas desde que seja apresentado como uma tentativa de aproximar ao máximo da apresentação da época dessas obras, eu acho muito importante, muito esclarecedor, e às vezes muito agradável, desde que seja feito por performers excelentes.

BD: O senhor tem alguma opinião sobre o baryton?

JS: Um dos meus ex-alunos é um famoso barytonista, e toca todos os Trios para Baryton de Haydn. Ele produz gravações muito bonitas e soa muito bem no concerto. É sempre uma questão de que, se os instrumentistas estão em um alto nível de performance instrumental, tocando e compreendendo musicalmente o que estão tocando, então isso

será como qualquer outra coisa, uma experiência musical muito agradável. Não é diferente do que eu faço ou do que os meus colegas fazem.

BD: As audiências são diferentes da Europa para a América?

JS: Só na medida em que o povo francês é diferente do povo inglês, e os americanos e os japoneses são diferentes. Mas como público, eles são basicamente os mesmos. Eles se expressam de forma um pouco diferente em várias partes do mundo. O público japonês é muito educado. Em um recital eles não te incomodam pedindo bis se sabem que você voltará de qualquer maneira. No final, se gostam do que ouvem, continuam a aplaudir educadamente e não param. Na Holanda, levantam-se se gostam de alguma coisa, e se realmente gostam, começam a bater com os pés. Quando me aconteceu pela primeira vez, há muitos, muitos anos, pensei que eles queriam que eu fosse para casa e eu não queria voltar ao palco! É simplesmente uma questão de como eles se expressam. Na América, quando ouvi pela primeira vez pessoas assobiando de felicidade, pensei, novamente, que era um mau sinal. Na França, provavelmente seria um mau sinal se o público fizesse isso. Sabemos o que acontece nas casas de ópera italianas!

BD: [Risos] Isso mesmo! “Cante outra vez até acertar!”

JS: Mas em todos os países há um núcleo de amantes da música um pouco mais treinados, que ouvem da mesma maneira e se expressam da mesma maneira.

BD: A universalidade das gravações ajudou a encolher o mundo?

JS: Muito mesmo, porque o efeito é que quando uma gravadora produz um disco e o distribui por todo o mundo, isso ajuda a trazer nomes para a consciência do público. Portanto, esse sistema de grandes estrelas, que sempre existiu, chegou a um extremo que às vezes é lamentável, mas por uma razão diferente. Porque o sistema de grandes estrelas

exige que o público pague uma quantidade incrível de dinheiro para assistir a algumas dessas performances das estrelas, comprometendo seu orçamento, de maneira que eles não têm dinheiro suficiente para ouvir a música disponível em suas comunidades. Em alguns casos, isso pode causar algum dano temporário.

BD: O senhor acha divertido tocar?

JS: Deus me livre que um dia eu me veja não gostando de tocar. Já passei do tempo em que gostava de me deslocar de uma cidade para outra; essa é a única parte ruim real da profissão, ir com o violoncelo de um continente para outro. Mas tocar, fazer música, ainda é meu hobby.

REFERÊNCIAS

STARKER, Janos. *The Roll Call of the Blessed Ones*: text by Janos Starker, illustrations by Jorge Sicre. Washington: Occidental Press, 1985

STARKER, Janos. *The World of Music According to Starker*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

ENTREVISTA COM SIEGFRIED PALM

Entrevista concedida a Tim Janof em março de 1998¹²⁹

Siegfried Palm teve uma carreira distinta e variada. Foi Primeiro Violoncelo das orquestras de Lubeck, Hamburgo e Colônia, violoncelista no Hamann Quartet, e membro de um trio com Max Rostal e Heinz Schroter. Ele já deu masterclasses em todo o mundo e atuou como membro do júri em inúmeras competições internacionais. Ele tem discos lançados pelas mais renomadas gravadoras e teve obras dedicadas a ele por compositores como Krzysztof Penderecki, Iannis Xenakis, Boris Blacher e Gyorgy Ligeti. Foi Reitor do Conservatório de Colônia, Diretor da Ópera Alemã em Berlim, Presidente da Sociedade Alemã de Compositores e Presidente da ESTA. Em 1969 e 1976 recebeu o prêmio da *Deutsche Grammophon*, e em 1972 recebeu o *Grand Prix du Disque International*.

Tim Janof: O senhor estudou com o violoncelista italiano Enrico Mainardi.

Siegfried Palm: Sim. Ele me ensinou muito, especialmente sobre o braço direito, pelo que sou muito grato. Ele também me apresentou a maravilhosa música de Max Reger, que era um de seus compositores favoritos. Ainda me lembro da primeira vez que toquei para ele e sua turma – foi um desastre completo. Eu tinha 23 anos e já atuava como um jovem solista. Ele graciosamente me permitiu tocar todo o Concerto de Boccherini sem interrupção. Depois que eu terminei, me sentei e esperei por seus comentários durante um longo e doloroso silêncio. Depois que a sala ficou quieta, pelo que parecia uma eternidade, Mainardi finalmente disse: “Há muitas maneiras de tocar esta bela peça. Mas da única maneira que NÃO se deve tocar, você tocou”. Naturalmente, eu fui esmagado.

¹²⁹ Publicada originalmente em: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/palm.htm>

TJ: O que o senhor acha do método Suzuki?

SP: Eu não o suporto. Eu vejo isso mais como um método militar do que musical. Quando vejo uma centena de jovens tocando a mesma música no violino, não posso deixar de imaginar que eles estão, na verdade, carregando metralhadoras. Eu sei que estou sendo bastante duro e é uma coisa estranha para o Presidente da ESTA [Associação Europeia de Professores de Cordas] dizer, mas acredito verdadeiramente nisso. Digo isto sabendo que há muitos professores com o método Suzuki de sucesso no mundo.

TJ: O senhor encoraja os alunos a ouvirem gravações?

SP: Não. Se fizerem isso tudo bem, mas eu prefiro que eles encontrem sua interpretação a partir da partitura e de si mesmos ao invés de imitar os outros. Digo isto até sobre as minhas próprias gravações, que são muitas. Acredite ou não, exceto durante a fase de edição, nunca mais ouço nenhum dos meus discos.

TJ: O senhor acha que a era da gravação resultou na perda de personalidades musicais verdadeiramente únicas?

SP: Não tenho certeza se isso é verdade. Há muitos jovens músicos maravilhosos hoje. Eu me preocupo mais com a obsessão de hoje com a perfeição técnica, e como isso pode impedir um certo elemento emocional espontâneo em uma performance.

TJ: Precisamos de novas gravações de “cavalos de batalha” musicais? Por exemplo, precisamos de outra gravação do concerto Dvorak?

SP: Não, não precisamos, mas por que não as ter? Talvez alguém tenha algo novo a dizer com essas peças. Mas só porque alguém grava um CD novo, isso não significa que eu tenha que comprar ou ouvir. Um grande problema na indústria da música clássica é que as pessoas agora substi-

tuíram seus discos de vinil por CD's das sinfonias de Beethoven e outros clássicos. E, como a maioria das pessoas não é de colecionadores, a grande maioria do público não tem desejo de comprar mais gravações dessas mesmas obras, e muito menos estão interessados em obras contemporâneas. Como resultado, a indústria de gravação de música clássica está em apuros.

TJ: O senhor é considerado por muitos como um especialista em música contemporânea. Eu sei que “contemporâneo” é um termo muito amplo, mas vamos com isso por enquanto.

SP: Eu não me considero um especialista. Como alguém pode ser um especialista em música contemporânea quando há milhares de obras que ainda não foram tocadas ou ouvidas? Vejo a música contemporânea mais como meu hobby.

TJ: Compositores contemporâneos certamente nos forçaram a reconsiderar como definimos “música”. Quando te vi tocar com o arco no estandarte no *Capriccio*, de Penderecki, não pude deixar de ponderar se esse foi um momento “musical”, ou apenas um efeito sonoro ou visual muito divertido.

SP: Não, isso é música. Se algo é ou não artístico depende do que o compositor faz com ele.

TJ: O senhor define música como meramente “som organizado”?

SP: Não, eu acho que não. Você não pode simplesmente olhar para o resultado final, a música. Você deve olhar para o processo geral e as técnicas do compositor, o que também deve incluir uma compreensão de sua formação pessoal e profissional. Isto é verdade para qualquer bom compositor como Penderecki.

TJ: Quando o senhor toca algo como o *Capriccio* de Penderecki, você encontra significado na música?

SP: É claro. Essa música é cheia de humor e ironia. O ponto principal desta

peça é o acorde de Dó Maior e como ele brinca com esse acorde. Mas você não pode apreciar isso a menos que conheça a música muito bem.

TJ: Então esta peça contém piadas internas para músicos, ou pelo menos para aqueles que conhecem a partitura. O senhor acha que muito da música contemporânea é escrito mais para a apreciação de músicos e compositores do que para o público em geral?

SP: Absolutamente não. A música é escrita por uma variedade de razões e para vários públicos. Por que deveria importar para quem uma obra é escrita? O que importa é a sua experiência pessoal da peça.

TJ: O senhor acha que a música contemporânea tem os mesmos objetivos da música anterior, como uma Sonata de Beethoven?

SP: É claro. Os gostos mudaram e certas regras mudaram, mas os mesmos objetivos artísticos se aplicam. Ainda temos forma, frases, pontos estruturais de chegada, desenvolvimento de certos motivos, fragmentos musicais, sons, afetos, etc. Para mim não há diferença entre a obra de Beethoven e a música do nosso tempo. É mais uma questão da qualidade da música, e ser capaz de entender as novas regras e comunicar a música de forma eficaz para o público.

TJ: Dado que existe uma grande variedade na música contemporânea, como é que se determina se uma performance é ou não é boa? Por exemplo, em sua aula de música contemporânea, como o senhor decide se uma performance está “correta” ou não? É muito mais fácil para a maioria criticar uma performance de Bach do que de Penderecki?

SP: Acho que tenho uma noção da linguagem, ou das linguagens, da música contemporânea, que vem de anos de experiência. A performance deve ser inspirada e cheia de nuances, assim como qualquer outro tipo de música. Acho que a maioria dos alunos ignora os detalhes mais específicos da partitura, então chamo a atenção para as instruções dos compo-

sitores e compartilho minhas percepções sobre a mensagem interior da música. Tenho a sorte de ter trabalhado pessoalmente com muitos dos compositores, por isso tenho uma certa vantagem. Devo estar no caminho certo, já que acho que sou capaz de comunicar a música para o público. Claro, como em qualquer período da história da música, nem toda música contemporânea é ótima, assim como nem toda música clássica é ótima. Mas, se uma peça é boa, e a comunidade musical está ciente disso, ela vai perdurar, enquanto peças menores vão desaparecer na história.

TJ: O senhor acha que tocar música contemporânea lhe dá uma outra visão da música mais antiga?

SP: Com certeza. É inacreditável como sua visão da música antiga muda quando você toca muita música do século XX. A música contemporânea lhe força a pensar mais analiticamente, o que ajuda a entender a música barroca, clássica e romântica. O truque é não se tornar muito analítico, já que, como artista, deve-se tocar com o coração também.

TJ: A música contemporânea está um pouco à frente de seu tempo? O público ainda irá apreciá-la?

SP: Eu acho que eles vão apreciar muito disso ao longo do tempo, embora provavelmente haverá certas peças que nunca serão totalmente compreendidas. Mas isso não é exclusivo da música do século XX. Veja os Quartetos de Beethoven. Duvido que 10% dos amantes de música tenham a menor compreensão deles. As pessoas não gostam de admitir que podem não compreender Beethoven, mas não tenho medo de dizer, mesmo depois de todos estes anos de atuação, que não compreendo completamente o Quarteto Opus 131.

Eu questiono se é absolutamente necessário que o público saiba como uma peça é composta. Você não tem que compreender algo profundamente para apreciá-lo. Por exemplo, você pode admirar uma grande

pintura e ainda assim saber muito pouco sobre técnica de pintura. Poderá sempre haver algumas obras que o público nunca entenda, assim como algumas obras tardias de Picasso podem nunca serão totalmente apreciadas. Mas as peças não devem ser banidas do palco por causa disso, assim como as pinturas de Picasso não devem ser tiradas das paredes dos museus.

TJ: Mas a arte da interpretação não envolve ajudar o público a entender a peça? Se não podemos explicar a peça para o público através de nossa performance, então há algo de errado com a peça?

SP: Algumas peças são mais difíceis de transmitir ao público do que outras. Algumas requerem mais estudo e familiaridade, mas isso não significa necessariamente que há algo errado com a peça. Assim como alguns livros exigem uma leitura cuidadosa e deliberada, certas peças requerem repetidas audições e estudo também. Fazemos o nosso melhor para comunicar a peça para o público. Se eles a entendem, então realizamos algo verdadeiramente maravilhoso.

Eu diria que isso é verdade para além do que apenas a música contemporânea. Por exemplo, apenas um tolo afirmaria compreender completamente as Suites para violoncelo de Bach. Qualquer músico dedicado passa a vida a aprofundar a sua compreensão destas obras maravilhosas.

TJ: Quais são as tendências atuais da música contemporânea?

SP: A música continua a mudar muito rapidamente. A música era muito diferente até há dez anos, já que os compositores têm agora muito mais liberdade. Considero os anos 60 e 70 como uma época muito sombria na composição, uma vez que os compositores tiveram de escrever num certo estilo para serem levados a sério, em vez de lhes ser dada a verdadeira liberdade artística. Mas, ter tanta liberdade como hoje, cria outras dificuldades, já que, sem um pouco de disciplina, é muito fácil escrever uma música confusa e sem direção. Eu acho que um pouco de estrutura

é importante na arte, uma vez que ajuda a unificar um trabalho em um todo compreensível. Caso contrário, por que estudar música, e por que não deixar um macaco escrevê-la para você?

A estrutura é um elemento muito importante na arte, algo que muitos não apreciam. Estrutura pode ser algo tão simples quanto ter um conceito orientador, ou tão complicado quanto aderir às regras formais do contraponto, por exemplo. Isso é uma coisa maravilhosa sobre um compositor como Bach, que pôde compor uma grande música enquanto ainda estava preso a certas convenções.

TJ: Qualquer um que tenha feito um curso em contraponto pode apreciar isso.

SP: O que Bach fez dentro de suas regras é inacreditável. Mas nem todos os grandes compositores do passado seguiram as regras de seus dias. Beethoven, por exemplo, foi um grande rebelde, destruindo as convenções da forma e da harmonia em suas últimas vinte e poucas grandes obras, inclusive quebrando suas próprias regras recém-estabelecidas.

A ópera de Wagner, *Die Meistersinger*, contém um conselho maravilhoso para jovens compositores. No Terceiro Ato, Sachs diz a Walter, "*Ihr stellt sie Selbst, und folgt Ihr Dann.*" [Primeiro faça sua regra, depois a siga]. Por todos os meios, crie suas próprias regras, e não se preocupe com o que os outros pensam. Mas, por favor, siga essas regras com disciplina. Embora um conselho simples, ele é muito difícil de seguir, mas é muito importante.

TJ: O senhor julga uma obra por ter uma estrutura discernível?

SP: Eu não gosto de julgar obras de arte. Eu acho que o meu critério final é se isso me entedia ou não. Quando eu toco uma peça, me esforço para tocá-la da forma mais interessante possível, para que o público tenha

uma oportunidade justa de apreciar a peça, em vez de rapidamente descartá-la como chata. Quero fazer justiça ao compositor.

TJ: O que o senhor acha de um compositor como John Cage, que era conhecido por jogar dados em certas peças para determinar as notas em uma composição? O senhor consideraria seu processo deliberadamente aleatório como sendo sua estrutura interna unificadora? Ou era apenas o caos?

SP: Seu processo foi deliberadamente caótico na minha opinião, o que, embora contraditório à primeira vista, é um método de composição muito profundo e significativo. Afinal, não é esta uma maravilhosa descrição da própria vida: caos ordenado? Cage encontrou uma nova forma de sentir a música, e não apenas de ouvi-la. Um exemplo fascinante disso está em sua peça, 4'33", onde um pianista se senta no palco em silêncio por pouco mais de quatro minutos e meio. Uma vez que se supera esse silêncio desconfortável, que poderia ser considerado como parte da peça, na verdade, você relaxa e começa a ouvir os sons ao seu redor, a notar o seu entorno, e a tornar-se consciente de seus próprios pensamentos e sentimentos. Cage era uma das grandes figuras da arte, não apenas da música.

TJ: Eu tenho um livro, *"The Solo Cello"*, de Dimitry Markevitch, que contém centenas de obras para violoncelo solo, a maioria das quais foram escritas no século XX. O problema de um violoncelista não é que não haja música suficiente por aí, é que muito poucos a tocam ou a conheçam.

SP: Há muita música escrita para violoncelo. O violoncelo tem sido muito popular entre os compositores nas últimas décadas. Mas aposto que a viola, daqui a vinte ou trinta anos, será o instrumento escolhido pelos compositores. Então devemos aproveitar a atenção enquanto a temos!

ENTREVISTA COM ALDO PARISOT

Entrevista concedida a Tim Janof em abril de 2001¹³⁰

Reconhecido como um dos mais magistrais violoncelistas do mundo, Aldo Parisot teve a carreira de um artista completo, como solista, camerista, recitalista e professor. Ele foi ouvido com as principais orquestras do mundo, incluindo Berlim, Londres, Paris, Amsterdã, Estocolmo, Rio, Munique, Varsóvia, Chicago, Los Angeles, Pittsburgh, etc. Sob a batuta de maestros como Stokowski, Barbirolli, Bernstein, Mehta, Monteux, Paray, Carvalho, Sawallisch, Hindemith e Villa-Lobos. Como um artista que procura expandir o repertório de seu instrumento, o Sr. Parisot estreou inúmeras obras para o violoncelo, escritas especialmente para ele por compositores como Carmago Guarnieri, Quincy Porter, Alvin Etler, Claudio Santoro, Joan Panetti, Yehudi Wyner e Villa-Lobos, cujo Concerto para Violoncelo No. 2 (escrito e dedicado para ele) foi estreado pelo Sr. Parisot em sua estréia na Filarmônica de Nova York. Desde então, ele apareceu com a Filarmônica em quase uma dúzia de ocasiões.

Nascido em Natal, Brasil, Parisot começou a estudar violoncelo aos sete anos com seu padrasto, Tomazzo Babini, e fez sua estréia profissional aos doze anos. Ele foi para os Estados Unidos em 1946 e fez sua estréia com a Orquestra Sinfônica de Boston em Tanglewood, seguido por uma extensa turnê nos Estados Unidos, Canadá e América do Sul. Sua primeira turnê na Europa foi em 1957 e desde então ele excursionou anualmente como violoncelista solo em todo o mundo. Parisot recebeu inúmeros prêmios e honrarias ao longo dos anos, incluindo medalhas de ouro do Líbano e do Brasil. Em 1980, Parisot recebeu o Eva Janzer “*Chevalier du Violoncelle*”, um prêmio dado pela Universidade de Indiana. Em setembro

¹³⁰ Publicada originalmente em: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/parisot.htm>

de 1982, ele foi premiado com a “*Medalha da Paz das Nações Unidas*” após sua performance em suas cerimônias do Dia da Equipe e, em 1983, ele recebeu o “Prêmio Artista/Professor” da American String Teachers Association. Em maio de 1997, Parisot recebeu o “*Governor’s Arts Award*” do Estado de Connecticut por suas realizações como músico e professor.

Tim Janof: O senhor só teve um professor de violoncelo, seu padraço, o violoncelista italiano Thomazzo Babini?

Aldo Parisot: Isso mesmo, graças a Deus. Eu não concordo com alunos que pulam de professor em professor.

Eu estudei com meu padraço por onze anos, começando quando eu tinha 7 anos de idade. Tudo o que sei e ensino hoje vem dele e foi ele quem me ensinou sobre a importância de tocar sem tensão desnecessária. Sob sua orientação aprendi a ser um performer muito relaxado, o que me ajudou a progredir muito rapidamente. Isso me permitiu, quando criança, a tocar o Concerto para Violino de Mendelssohn no violoncelo com poucos problemas e, aos 12 anos, tocar o Moto Perpetuo de Paganini com os olhos fechados. Foi fácil para mim, como beber um copo de leite. Sou muito grato ao meu padraço.

Quando eu tinha 18 anos me tornei chefe de naipe da orquestra do Rio de Janeiro. Carleton Sprague Smith, adido da embaixada americana, veio a um dos nossos concertos e ouviu-me tocar o Concerto Duplo de Brahms com o violinista Ricardo Odnoposoff. Smith ficou tão impressionado com a minha performance que ele veio aos bastidores e me convidou para uma festa que estava sendo realizada para Yehudi Menuhin, que também estava na cidade para um concerto. Na festa, Smith chamou-me à parte e disse: “Porque você não vai para o estrangeiro?”. Eu respondi: “Mas para onde eu iria? Além disso, eu não tenho dinheiro”.

Ele disse que me ajudaria ir para onde eu quisesse, então eu disse que queria estudar com Emanuel Feuermann nos Estados Unidos. Ele manteve

sua promessa e foi tudo arranjado para que eu estudasse com Feuermann no Instituto Curtis. Infelizmente, Feuermann morreu três meses antes de eu deixar o Brasil, em 1942. Isso foi extremamente decepcionante, já que ele era a única pessoa com quem eu estava interessado em estudar.

Mais tarde, Smith se aproximou de mim novamente, dizendo que eu ainda deveria ir para os Estados Unidos, e que ele iria obter uma bolsa de estudos para eu estudar na Universidade de Yale. Ele faria com que eu não tivesse que ter aulas de violoncelo e que eu tivesse o status de “Estudante Especial”. Não se podia recusar esta oferta incrível, então concordei em ir, o que aconteceu em 1946.

Em Yale eu estudei teoria musical e música de câmara. Meu professor de teoria era Paul Hindemith e nos tornamos bons amigos. Ele era um músico e um professor fenomenal; ele podia falar por horas sem parar, muitas vezes sentado ao piano tocando trechos sinfônicos de memória para ilustrar certo ponto. A mente dele era como um computador! Ele também convidava seus alunos para irem à sua casa nos fins de semana para tocar música de câmara com ele, do que participei muitas vezes.

Infelizmente, eu tive uma briga com o Hindemith. Na época eu já estava solando com orquestras constantemente e eu ganhei o Prêmio Koussevitsky em Tanglewood como ‘Melhor Solista do Ano’ com o Concerto de Boccherini em Si bemol Maior. O prêmio foram US\$ 200, um abraço de Koussevitsky no palco, e uma aparição como solista com a Sinfônica de Springfield, em Massachusetts. Infelizmente, o meu concerto em Springfield conflitou com um ensaio com Hindemith e a Sinfônica de New Haven para sua peça *Four Temperaments*, em que eu seria chefe de naipes. Durante um ensaio, Hindemith ficou furioso com a presença esporádica dos músicos, uma vez que a peça era muito complicada e precisava de muita preparação. Ele disse que se mais uma pessoa perdesse um ensaio, cancelaria o concerto. Foi depois da fala dele que percebi que precisaria conversar com ele sobre a minha falta

no próximo ensaio para o meu concerto solo, o que foi duplamente ruim, porque a peça tem uma parte muito importante do quarteto de cordas e eu faria muita falta. Eu mal consegui falar, “Sr. Hindemith, eu não poderei” quando ele praticamente pulou em cima de mim, de tão irritado que estava. Eu apenas fiquei lá olhando para ele enquanto ele gritava comigo, não gostando de ser insultado. Eu finalmente disse: “O senhor terminou?”. Ele só parou e olhou para mim, chocado que um estudante humilde poderia mostrar-lhe tal desrespeito, dado que ele era um deus em Yale. Então eu disse: “O senhor e sua orquestra podem ir para o inferno!” e eu fui para o meu quarto. Uma hora mais tarde, uma associação de estudantes me fez uma visita, advertindo-me que eu poderia ser deportado. Eu disse: “Se me quiserem deportar, por mim tudo bem. Ele foi muito rude comigo e eu respondi de acordo”.

Alguns dias depois, eu estava andando pela rua indo para a lavanderia quando vi Hindemith com Howard Boatwright, um violinista e seu melhor aluno de composição. Howard deve ter explicado a Hindemith porque eu tive que faltar ao ensaio, enquanto eu andava com a cabeça abaixada para evitá-lo. Hindemith colocou a mão no meu ombro e disse: “Tudo bem, Parisot. Você pode ir tocar o seu concerto, já que você conhece a minha peça”, Eu olhei para ele e disse: “Por que o senhor não me deixou explicar? O senhor me forçou a fazer o que eu não queria fazer!”. Hindemith apenas disse: “Tudo bem, tudo bem”. Mas ele nunca me perdoou. Ele se vingou anos depois, quando eu toquei seu concerto com a Filarmônica de Nova York com ele regendo; a orquestra tocava tão alto que eu praticamente tive que me curvar sobre o cavalete para conseguir me escutar.

Eu estava em Yale havia dois anos quando vi um anúncio no jornal que anunciava audições para a Sinfônica de Pittsburgh. Eu precisava ganhar dinheiro de alguma forma, e eu não podia ficar nos Estados Unidos sem um emprego, então eu decidi fazer uma audição. Acabei por ficar dois anos, mas não era o emprego dos meus sonhos. Não queria tocar em uma

orquestra para o resto da minha vida e ter um maestro a dizer-me como tocar. Então eu economizei algum dinheiro, aluguei o Salão da Câmara Municipal em Nova York, e fiz minha estréia em um recital, que recebeu ótimas críticas. A Columbia Management viu as críticas e me contratou. A orquestra em Pittsburgh também viu e se ofereceu para dobrar meu salário se eu ficasse, o que eu não fiz porque eu queria uma carreira solo.

Meu sonho de infância era fazer turnês pelo mundo como solista, tocar com grandes maestros e orquestras, comprar um Stradivarius e ensinar em uma grande universidade, e tudo isso se tornou realidade. Minha carreira solo me permitiu comprar o Stradivarius 'Feuermann', que eu possuo há 40 anos. Então eu fui dar aulas na Universidade de Yale em 1958, onde estou desde então. Eu tive uma vida maravilhosa.

Fui convidado para lecionar na Universidade de Yale, embora não tivesse nenhum título. Tudo o que eu tinha era um diploma do meu conservatório no Brasil, o que eu expliquei ao reitor, mas ele não se importou. Ele me contratou por causa da minha reputação como solista e, para corrigir a situação, ele me deu um doutorado honorário, o que fez me sentir muito desconfortável. Só para você saber, eu nunca coloquei esse certificado honorário na minha parede. Em vez disso, eu exibo o diploma que ganhei na minha cidade natal. Deram-me graus honorários ao longo dos anos, mas eles nunca significaram muito para mim, apesar de apreciar a bondade do gesto. Aprecio os meus graus honorários, mas valorizo mais o meu diploma, porque o mereci.

TJ: O senhor trabalhou com outro compositor famoso, Samuel Barber.

AP: Sim, eu fui à casa dele no Monte Kisco três ou quatro vezes, porque eu iria tocar sua sonata para violoncelo em Nova Iorque. Ele era um homem muito simpático e nada dogmático sobre como sua música deveria ser tocada. Quando eu perguntava a ele como tocar uma certa passagem, ele dizia algo como: "Deixe-me ouvir você tocar. Ok, agora faça de outra maneira.

Agora, que tal a terceira maneira que você mencionou?”. Então ele escolheria sua preferência, mas ele não insistia nisso. Ele principalmente apontava partes onde o equilíbrio entre o violoncelo e o piano não estava bom.

TJ: Outro compositor, Heitor Villa-Lobos, dedicou seu segundo concerto ao senhor. Como isso aconteceu?

AP: O meu empresário sugeriu que eu pedisse a Villa-Lobos para escrever um concerto para mim, pois seria minha estreia com a Filarmônica de Nova Iorque. Escrevi uma carta para Villa-Lobos e ele concordou em fazê-lo. Em 1954, ele veio para Nova Iorque e pediu que eu passasse uma semana com ele para que pudesse ter uma idéia de como eu tocava. Então eu ia para o hotel dele e ele me pedia para tocar qualquer coisa – escalas, estudos, sonatas, concertos, etc. Então ele escrevia uma frase e me pedia para tocá-la. Se ele não gostasse de como eu tocava, pegava o violoncelo e demonstrava o que queria. Ele era violoncelista, afinal, e chegou a ganhar a vida tocando com um trio em um restaurante no Brasil. Ele também era um violonista maravilhoso e podia improvisar por horas. Curiosamente, enquanto trabalhávamos juntos, ele tinha à mesa duas partituras, uma era o concerto para violoncelo e outra era uma sinfonia, na qual ele estava trabalhando ao mesmo tempo.

Quase todas as manhãs ficava sentado em silêncio ao fundo o violonista André Segovia, que era amigo íntimo de Villa-Lobos. Villa-Lobos e Segovia contavam piadas em português, geralmente sujas. Muitas vezes pensei que a única razão pela qual Segovia vinha era para os almoços. A esposa de Villa-Lobos, Arminda, faria feijoada para nós, um prato brasileiro muito popular, que ele devoraria.

Em 1955 apresentei o concerto de Villa-Lobos com a Filarmônica de Nova Iorque, com Walter Hendl como maestro. Depois que terminamos, tentei agradecer o compositor, que estava sentado na platéia, mas ele não quis subir ao palco, o que era típico dele.

Lembro-me de minha última performance do seu concerto, sob regência do próprio Villa-Lobos. Foi um concerto ao ar livre no Lewisohn Stadium, em Nova Iorque. Villa-Lobos já tinha leucemia naquela época, embora não o soubesse. Também no programa estava sua Bachianas Brasileiras para oito violoncelos e soprano, para a qual Villa-Lobos solicitou que eu tocasse a parte solo do violoncelo. A soprano foi a lendária cantora Bidu Sayão, e aconteceu de ser seu último concerto antes de se aposentar. Eu ainda tenho uma imagem maravilhosa daquele dia quando eu toquei ao lado de Bidu Sayão em sua performance final.

TJ: Vamos passar para os seus pensamentos sobre a técnica de violoncelo. Uma coisa que me impressionou enquanto ouvia a sua aula é como suas idéias são semelhantes às de Janos Starker. Como isso aconteceu?

AP: É pura coincidência. Como Starker, meu objetivo é tornar meus alunos tecnicamente livres. Ao longo da minha vida as pessoas disseram que o violoncelo parecia ser uma parte de mim, que é porque eu estou livre de tensão quando eu toco. Estou cansado de professores que dizem que a música é mais importante, quando se pode ver claramente que seus alunos são tão tensos. Como os alunos podem tocar a música se estão travados?

Em 1956, eu tinha um agente em Londres, Wilfred van Wyck, que era também o agente de Starker. Antes do meu recital no Wigmore Hall, o Wilfred disse: “Adivinha quem vem ao teu concerto esta noite? Janos Starker”. Eu estava curioso sobre Starker, porque um vendedor de instrumentos me disse que deveríamos nos conhecer, já que ele sentiu que Starker e eu tínhamos algo em comum em nossa abordagem técnica do violoncelo. Acontece que Starker também queria me conhecer.

Naquela noite, Starker assistiu ao meu recital com o violoncelista Edmund Kurtz e eles vieram aos bastidores para me ver depois. Starker apertou minha mão, dizendo como foi bom me conhecer, não dizendo nada sobre meu recital. Ele disse: “O que você vai fazer amanhã?”.

Eu respondi: “Eu tenho que ir para a Holanda para outro concerto”.

“Você tem que ir amanhã?”.

“Não, toco daqui três dias, mas tenho que ensaiar com o pianista”.

“Poderia ficar mais um dia? Talvez possamos conversar”. Ele tinha acabado de fazer sua estréia incrivelmente bem sucedida em Londres, e ele queria que eu ouvisse suas gravações, incluindo sua gravação de 1956 pela EMI da Sonata de Kodaly. Claro que podia adiar a minha partida e liguei para o pianista da Holanda para adiar a minha chegada. No dia seguinte, Starker me perguntou, enquanto caminhava para o estúdio, “Por que você toca Bach tão livremente?”.

Eu respondi: “Por que você toca Bach tão quadrado?”. Esse é o resumo do que foi nossa conversa sobre Bach naquele dia. Então começamos a falar sobre nossos professores, meu padraсто e seu professor, Adolph Schiffer, o último aluno de David Popper. Tínhamos muitas coisas em comum, como termos sido ambos ensinados a ser virtuosos desde muito jovens, e que ambos nos apresentávamos com o traje típico de jovens artistas - calças curtas. Somos amigos desde então.

TJ: O senhor indicou que, se alguém quiser se tornar um instrumentista virtuoso, deve estudar muitas escalas, arpejos e repertório virtuosístico. É sua experiência que os alunos não façam o suficiente disso?

AP: Gostaria também de acrescentar que é preciso aprender todas as posições sobre o instrumento, o que inclui todas as oitavas e todas as notas combinadas que estão disponíveis dentro de cada oitava. O livro de Janos Starker, *An Organized Method of String Playing*, é uma ferramenta perfeita para isso.

Mas você está certo, os alunos não se concentram na técnica como deveriam. Em vez disso, eles são ensinados a segurar o arco, como co-

locar o dedo e, em seguida, todos os seus professores falam é sobre a música, como se isso fosse tudo o que importa. Enquanto isso, seus dedos continuam a lutar e os anos passam. Eventualmente, eles percebem que não podem chegar ao próximo nível, não importa o quanto pratiquem.

Às vezes eu me preocupo com os garotos que tocam para mim. Eles são tão tensos que param de progredir depois que atingem um certo ponto. Quando eles atingem a idade de 25 anos, muitas vezes é tarde demais e eles podem nunca ser capazes de tocar peças rápidas. Fazer música torna-se uma luta e eles se tornam um dos muitos “tocadores de Adagio”, que só são capazes de tocar peças lentas.

É extremamente importante que os alunos se concentrem no trabalho técnico enquanto são jovens. À medida que envelhecemos, o nosso vocabulário musical desenvolve-se, mas o nosso progresso técnico abrandando. Portanto, sua técnica deve ser estabelecida cedo para que você esteja preparado à medida que sua musicalidade for crescendo. Infelizmente, depois de uma certa idade é tarde demais, já que a vida é como um arco-íris, que desce depois de um certo ponto. Você não quer ficar preso com uma técnica medíocre para o resto de sua vida, então concentre-se na melhoria técnica enquanto ainda é jovem.

Por que você acha que Starker toca tão bem aos 77 anos? É porque ele estabeleceu sua incrível técnica quando ele era criança. A máquina de Starker é como um Rolls-Royce. Ele é o exemplo perfeito de como tocar violoncelo. O melhor é que ele não tem que pensar em tocar violoncelo quando ele se apresenta. Em vez disso, ele pensa sobre o que ele quer dizer com a música, que é o que todos nós devemos almejar. A técnica tem que estar imaculada e em sintonia antes que se possa discutir sobre interpretação. Admiro imensamente Starker.

Starker e eu pegamos um táxi há alguns dias atrás a caminho do Festival de Violoncelo de Manchester e ele parecia um pouco para baixo.

Perguntei-lhe qual era o problema. Ele disse: “Você vai ouvir esta noite. Não é como costumava ser”.

Eu respondi: “Vamos lá! A maneira como você toca, você vai ter 100 anos e ainda vai ser incrível!”. E sua *Konzertstück* de Dohnanyi foi fantástica naquela noite.

TJ: Vamos discutir suas idéias sobre a maneira de se sentar na cadeira. O senhor disse a uma aluna em sua masterclass para colocar os pés um pouco para trás. Por que?

AP: Você sabe que está sentado corretamente se puder se levantar prontamente. Este é um bom indicador de que seu corpo está completamente livre e que você está deixando o violoncelo vir até você em vez de você ir até ele. Seu centro de gravidade deve estar entre você e o violoncelo, não de tal forma que seu corpo tenda a cair para trás. Inclinar-se para a frente muito ligeiramente produz isso, o que naturalmente traz seus pés para trás. Deve-se sentar de tal forma que se obtenha uma postura equilibrada e livre.

TJ: Uma objeção que ouvi sobre colocar os pés para trás e inclinar-se para a frente é que é preciso mais energia para manter o corpo ereto, o que coloca uma pressão na sua parte inferior das costas. Não concorda com isso?

AP: De jeito nenhum, já que o corpo está em um estado de equilíbrio. Além disso, se eu me inclino para frente meus pés tendem a se mover para trás naturalmente, então onde está a tensão? Só há tensão se eu não permitir que as minhas pernas se movam para trás.

Imagine que você esteja nadando. Quando nada, seu corpo se move da esquerda para a direita enquanto você alterna qual braço está fazendo o golpe. Observe também que sua força vem de suas costas. Os mesmos conceitos se aplicam a tocar violoncelo. Libere seu corpo para que ele possa fazer o que quer naturalmente. As tendências naturais do corpo nunca estão erradas.

TJ: O senhor incentiva os alunos a girar levemente o violoncelo, dependendo da corda em que estão tocando.

AP: Você poderá alcançar as cordas com muito mais facilidade se o fizer. Se você precisar tocar a corda Dó, gire o violoncelo para a esquerda para que fique no nível da corda Sol. Se você precisar tocar a corda Lá, gire o violoncelo para a direita para que fique no nível da corda Ré. Caso contrário, tocar nessas cordas externas pode ser desconfortável. Por que tornar a vida desnecessariamente difícil, mantendo o seu violoncelo em uma posição fixa?

TJ: O que a cabeça deve estar fazendo enquanto se toca?

AP: A cabeça deve estar livre para se mover para onde for necessário, a fim de evitar o acúmulo de tensão. Certifique-se de relaxar a mandíbula também. Você pode praticar isso tocando com a boca aberta. Se sua mandíbula está tensa, você não conseguirá liberar o resto do seu corpo.

TJ: O senhor se opõe a pessoas que balançam suas cabeças com a música enquanto tocam. Por que?

AP: Geralmente é um sinal de que eles estão tendo problemas com seu senso de ritmo. A maneira de corrigir isso é ter certeza de sentir as batidas fracas, além das batidas fortes. Por exemplo, em vez de contar “1-2-3”, contar “1-e-2-e-3-e”. Eu não estou dizendo que alguém tenha que ter uma precisão semelhante a uma máquina; eu prefiro um tempo que tenha alguma flexibilidade, que é o que torna a música tão humana.

TJ: Como é que alguém pode mudar de posição com precisão?

AP: O segredo é a antecipação. Ao deslocar-se para a região aguda, você deve, muito à frente do tempo, fazer um pequeno mergulho com o cotovelo esquerdo no sentido horário. Ao mover para trás, você deve fazer um pequeno círculo com o cotovelo esquerdo no sentido anti-

-horário. Você não será capaz de fazer isso, no entanto, a menos que possa planejar com antecedência.

A antecipação é uma função normal do corpo humano. Se eu pedisse para você pegar um copo, seu corpo receberia um conjunto de comandos que resultariam em você pegá-lo. As mensagens começam no cérebro e vão para o ombro, braço, antebraço, mão e dedos, tudo de forma ordenada e graciosa. Seu braço não se agita de repente em direção ao copo com um movimento espasmódico, que é como as pessoas muitas vezes se deslocam no violoncelo. Como todas as coisas na técnica de violoncelo, tudo se resume a antecipação, o que requer uma mensagem preparatória do seu cérebro.

Você não deve deslocar-se com os dedos ou a mão, você deve deslocar com o braço inteiro. No entanto, há momentos em que, não importa o quanto se antecipe, você pode não acertar uma nota, então deve-se entrar na nota com os dedos, que se ajustam no último momento. Em outras palavras, os dedos agem mais como micro-afinadores.

TJ: Na mão esquerda, o senhor acredita na transferência de peso de braço de dedo para dedo, mas o senhor não gosta da prática de movimentar a mão enquanto se troca os dedos. Por que?

AP: Eu acredito que o movimento deve vir da junta; a terceira articulação da ponta do dedo, não da rotação do pulso. Caso contrário, a clareza é perdida, particularmente no segundo e terceiro dedos.

TJ: Que tensão o senhor comumente vê na pegada do arco?

AP: As pessoas muitas vezes apertam o polegar contra o segundo dedo. Ao invés de desperdiçar energia fazendo isso, a energia deve vir das costas através de seu braço e pontas dos dedos para o arco. Vejo um problema semelhante na mão esquerda, onde as pessoas apertam o braço do violoncelo com o polegar.

TJ: E o braço do arco? O senhor lidera com o cotovelo?

AP: Não, tudo começa com os músculos das costas, que são seguidos pelo braço, antebraço, mão e dedos, como um chicote, onde a ponta dos dedos se move mais rápido. Isto também se aplica à mão esquerda.

TJ: O que o senhor recomenda para a obtenção de um alto volume sonoro?

AP: O mais importante é que não se deve pressionar ou apertar o arco, que aperta os músculos dos braços e ombros e bloqueia a energia. Muitos alunos apertam o arco com muita força, o que dá uma sensação de que o arco fica mais leve, dando-lhes a ilusão de produzir mais som. Em vez de apertar, deve-se pronar o braço a fim de direcionar o peso, que vem dos músculos das costas e vai para o arco, certificando-se de que todas as articulações estejam completamente livres para se mover como elas precisarem. Se você fizer isso corretamente, vai sentir seus músculos das costas sendo ativados.

TJ: Como o senhor toca o movimento rápido do Concerto Elgar sem se cansar? Todas essas notas rápidas separadas podem cansar o ombro direito.

AP: A maioria das pessoas fica cansada porque está tentando forçar o arco a pular, o que faz com que o polegar, a mão, o braço e o ombro fiquem tensos, eliminando assim qualquer esperança de um bom spiccato. Para evitar isso, é preciso aliviar a pressão do polegar e o arco vai saltar por si só.

Um golpe de spiccato é apenas um exemplar curto de um arco legato relaxado. Quanto mais você liberar a pressão, mais o arco tenderá a saltar por si só, desde que você esteja tocando no lugar certo do arco, geralmente perto do ponto de equilíbrio. Se você apenas se lembrar que você ainda está tocando legato, mesmo em notas rápidas, você não vai se cansar.

TJ: Como se esconde uma mudança de arco?

AP: Sua mão deve traçar uma ligeira figura-oito no talão, fazendo um movimento no sentido horário ou anti-horário na ponta. Se você apenas

vai para frente e para trás com o arco, você vai ouvir um ligeiro acento cada vez que você mudar a direção do seu arco. Claro que isso só é necessário se você quiser tocar um legato sem interrupção.

TJ: O senhor mencionou que os alunos muitas vezes trazem seu arco para a corda com um movimento vertical em vez de um horizontal. O que há de errado com isso?

AP: Você vai ouvir um ataque, porque está pressionando a corda para baixo em vez de incentivá-la a soar livremente. De um modo geral, o arco deve ser parte de um forma de arco imaginário durante a sua trajetória. Quando o arco está na corda, ele traça apenas um pequeno segmento deste grande arco. Portanto, quando você se aproxima da corda, deve estar “pousando” na corda em uma direção basicamente horizontal, não vertical. Afinal de contas, a ação do arco consiste em empurrar e puxar a corda para o lado, e não em pressioná-las para baixo.

Claro, existem várias maneiras de se atacar uma nota, por razões musicais, então em casos raros você pode realmente querer ouvir o ataque. Caso contrário, há muitas outras maneiras de começar uma nota. Você pode articular a nota com a mão esquerda e, em seguida, começar com o arco, pode colocar o arco na corda e, em seguida, articular a nota com a mão esquerda, ou pode fazer ambos juntos. Depende do que quer ouvir, se uma vogal ou uma consoante.

TJ: O senhor falou muito sobre respirar na sua masterclass. Como se deve respirar ao tocar violoncelo?

AP: A respiração é tão importante que eu costumo sugerir aos meus alunos que eles estudem a voz como um instrumento secundário. Na maior parte do tempo você deve tentar respirar normalmente. Muitos estudantes respiram com força e depois seguram-na, o que é terrível, uma vez que acumulam uma quantidade incrível de tensão nos seus corpos quando o fazem.

Acredito que a sua respiração deve se relacionar com a música que está sendo tocada. Se for começar uma frase forte, você deve rapidamente inflar seus pulmões para aumentar o seu nível de energia, como se estivesse prestes a gritar. À medida que a frase continua, então expire e respire mais normalmente. Se for começar uma frase mais suave, sua respiração deve se ajustar de acordo. Respirar ajuda a pontuar a música.

Como um aparte, muitos se curvam quando tocam em posição altas na região do capotasto. Isto é contraproducente, porque restringe a respiração, reduz a capacidade pulmonar e aumenta a tensão desnecessária em todo o corpo. Deve-se ter certeza de que haja somente uma ligeira inclinação para a frente, a fim de se manter o peito aberto e livre para que a respiração permaneça desinibida.

TJ: Vamos falar sobre algumas das idéias musicais que o senhor mencionou em sua masterclass. Primeiro de tudo, o senhor não gosta de um vibrato largo. Por que?

AP: Porque ele soa desafinado! Por que você acha que Starker toca tão afinado? É porque ele não tem um vibrato largo que faz “wow-wow-wow”. O vibrato deve começar na nota e, em seguida, ir ou a um oitavo de tom para cima ou para baixo da nota, mas nunca ambos. Um vibrato estreito nunca é ofensivo para o ouvido. Starker é um modelo perfeito para isso.

TJ: É uma regra geral sua que, se há um grande intervalo, deve-se tomar mais tempo com a mudança?

AP: Naturalmente! Cante! Veja como pode ajudar tomar um pouco mais de tempo quando se canta um grande intervalo. Ainda deve se manter um senso de pulso, mas permitindo alguma flexibilidade para que se tenha mais qualidade vocal. Afinal, o que estamos fazendo é tentando cantar através de nosso instrumento, não soar como máquinas. Claro, você não quer se empolgar, já que não pode tocar tão livremente que os outros não possam segui-lo.

Alguém que fez isso magnificamente foi Frank Sinatra. Eu costumava dizer aos meus alunos para ouvirem suas gravações para aprender sobre esse canto maravilhosamente livre. Enquanto a orquestra estabelece o ritmo ele flutua lindamente sobre ela, sempre conseguindo pousar perfeitamente no final da frase. Ele não sabia o que estava fazendo, mas era fabuloso. Casals fez isso também, mas é claro que ele sabia exatamente o que estava fazendo.

TJ: Starker diz: “Crie emoção, não fique emocionado”. O senhor discorda disso.

AP: O que há de errado em mostrar como você se sente? Se alguém da minha família morresse, eu me sentiria muito triste, e lágrimas rolariam pelo meu rosto. Se eu ganhasse 10 milhões de dólares numa loteria, correria pela sala a gritar: “Acabei de ganhar 10 milhões de dólares!”. Qual é o mal de mostrar entusiasmo? Nenhum!

Não estou dizendo que acredito em exibicionismo. Por exemplo, algumas pessoas deixam crescer o cabelo para que possam espalhar sua caspa por todo o público. Isto vai um pouco longe.

TJ: O senhor disse: “Não faça a música acontecer, deixe acontecer”. O que isso significa?

AP: Depois de um certo ponto, você deve conhecer a música de trás para frente. Quando chegar a este ponto, você deve ser capaz de relaxar, sentir a música antes de tocá-la, e, em seguida, basta deixá-la vir da forma que se sente, como se estivesse se juntando a uma peça que já está acontecendo. A antecipação é a chave mais uma vez.

Lembro-me de Yo-Yo Ma me contar sobre sua performance do Concerto de Elgar, “Sr. Parisot, antes de eu entrar no palco, já estou me concentrando no Concerto de Elgar. Já sei o que vou fazer”. Torne-se a música e deixe-a fluir através de você.

TJ: O senhor disse: “Adore a Deus, não ao compositor”. Por que?

AP: Os grandes compositores do passado eram pecadores como o resto de nós. Tomemos Bach, por exemplo, respeito muito o homem e sua obra, mas não o venero. Muitas pessoas confundem respeito com adoração. Eu só adoro a Deus.

Vamos pegar as Suites de Bach, por exemplo. O que vamos fazer com as notas que Bach escreveu? Primeiro, é nosso trabalho tocá-las afinadas e com clareza. Mas e depois? Bach não nos deu nenhuma instrução, exceto pelos nomes dos movimentos, o que eu acho que foi uma coisa brilhante de se fazer, já que enriquece nossa imaginação. Parte do nosso desafio é tentar descobrir o que Bach pode ter desejado e, ao mesmo tempo, perceber que também se deve ser fiel a si mesmo. Tentar ser uma cópia de outra pessoa é uma perda de tempo. Gostaria que mais compositores se abstivessem de nos dar tantas instruções.

No meu ensino, tenho orgulho de dizer que não tento produzir cópias de mim mesmo. Pierre Fournier uma vez deu uma masterclass em Yale. Depois almoçamos juntos, e ele perguntou: “Aldo, sete alunos tocaram para mim hoje. São todos seus alunos?”. Eu disse: “Claro!”. Ele respondeu: “Mas eles são todos tão diferentes”. Eu disse: “Graças a Deus! Meu trabalho é descobrir quem eles são”.

TJ: O senhor também disse: “As nuances não estão nas notas. Elas vêm do intérprete”.

AP: É isso mesmo. Quando você vê edições cheias de marcas de alguém que não seja o compositor, tudo o que aprende é como os editores podem ter tocado em um determinado ponto de suas vidas. Eu não dou a mínima para edições. Eu consulto o manuscrito em vez disso, porque eu estou mais interessado no que o compositor quis. Então eu adiciono meus próprios temperos à música.

Quando um compositor cria uma obra-prima, o meu trabalho não é recriá-la; é tentar criar outra obra-prima ainda maior do que a que o compositor escreveu. Eu experimentei isso muitas vezes quando trabalhava com compositores contemporâneos. Por exemplo, em 1959 me pediram para tocar o Concerto de Hindemith no Carnegie Hall com o próprio Hindemith conduzindo a Filarmônica de Nova Iorque. Eu sabia o quão dogmático Hindemith poderia ser, então eu me certifiquei de que eu seguia sua notação ao pé da letra, incluindo suas indicações de metrônomo. Quando eu estava pronto, meu agente me disse que Hindemith queria me ouvir tocar seu concerto antes do ensaio. Então fui ao seu quarto de hotel em Nova Iorque e bati à porta. Quando ele abriu a porta, percebi pela sua expressão que ele se lembrava de nossa briga em Yale. Então ele me convidou a entrar e disse: “Parisot, toque meu concerto”. Eu, então, toquei o concerto inteiro, de frente para ele, enquanto ele regia. Quando terminamos, ele manteve a cabeça baixa, ainda olhando para a grade. Eu esperei um pouco mais e finalmente perguntei: “Sr. Hindemith, o que o senhor achou?”. Ele disse: “Parisot, você toca meu concerto muito bem. Você respeita até mesmo os dedilhados e as arcadas do meu irmão, que era violoncelista. Mas gostaria de lhe fazer uma pergunta. É assim que sente a minha música?”.

Eu respondi: “De jeito nenhum! Eu estava apenas tentando obedecer o que o senhor escreveu”.

Ele disse: “Ok, ainda temos dez dias. Por que você não volta em alguns dias e toca do jeito que realmente quer?”. Eu não podia acreditar nos meus ouvidos! Felizmente, eu tinha o hábito de aprender uma peça de três ou quatro maneiras diferentes, então eu não entrei em pânico. Alguns dias mais tarde voltei e desta vez afastei-me dele, deixando-o seguir-me desta vez, e toquei o concerto como realmente queria. Coloquei um rubato aqui e ali, levei um pouco mais de tempo em outros lugares, e quando terminei, ele disse: “Bravo, Parisot!”.

Então o que eu estou dizendo é que as notas escritas são apenas o começo, porque é impossível transmitir a visão artística e os sentimentos de alguém para outro ser humano através de notas em uma página, ou mesmo pessoa-a-pessoa. Lembro-me de quando ouvi Fritz Kreisler tocar a Sonata Kreutzer dois dias seguidos. Um concerto foi no Carnegie Hall e o outro na Brooklyn Academy. As interpretações eram tão diferentes que era como se duas pessoas diferentes tivessem tocado, e no entanto ambas eram magníficas. Tenho certeza que Kreisler respeitava Beethoven tanto quanto qualquer um, mas ele não deixou seu respeito se tornar uma prisão artística. Devemos também honrar nossa própria singularidade.

TJ: Parece que o senhor não tem muita consideração pelas edições Urtext.

AP: Não! Estes são truques para ganhar dinheiro. Veja a Sonata em Lá Maior de Beethoven, por exemplo. Você sabia que apenas o manuscrito do primeiro movimento existe e que os outros movimentos estão perdidos? Como se atrevem essas pessoas das edições Urtext a imprimir os outros movimentos, como se eles soubesse o que Beethoven realmente queria. (Há algumas cartas para o editor de Beethoven sobre correções para a primeira edição, uma das quais eu vi há muitos anos. Foi a partir desta carta que eu descobri que ele queria que nós tocássemos Dó sustenido no compasso 37 em vez de Dó natural. Eu fui um dos primeiros a tocar Dó sustenido).

Não gosto quando um aluno pergunta: “Sr. Parisot, que edição devo comprar para esta peça?”. Eu gostaria que eles pudessem usar uma edição sem marcações, porque não se começa a entender a música com a edição. A melhor maneira de aprender sobre uma sonata para violoncelo de Beethoven, por exemplo, é se familiarizar com outras peças de Beethoven, como suas sonatas para piano, quartetos de cordas e sinfonias, e ler livros sobre como Beethoven era como pessoa. Escolher a edição certa não é a chave para se aprofundar a compreensão da música.

Em última análise, meu objetivo ao ensinar é dar aos meus alunos as ferramentas para se tornarem músicos bem informados, que sejam fiéis à partitura e a si mesmos. Mas eles só podem fazer isso se estiverem bem equipados tecnicamente, o que só pode ser alcançado através de uma dedicação ao longo da vida para eliminar pontos de tensão. Quero que os meus alunos sejam tão tecnicamente livres que possam se expressar completamente à sua maneira. O sucesso deles significa mais para mim do que qualquer diploma honorário.

IBERÊ, VIOLONCELISTA BRASILEIRO

Iberê Gomes Grosso talvez não seja um nome conhecido pelas novas gerações de violoncelistas brasileiros e, muito menos, internacionais. Sua importância, para o violoncelo e para a música brasileira, no entanto, o coloca entre os grandes de nossa história, que, infelizmente, ainda reconhece pouco o valor dos instrumentistas na construção de uma cultura musical. Iberê, como aponta seu primeiro sobrenome, fazia parte da dinastia dos ‘Gomes de Campinas’, à qual pertenceu seu tio-avô, o compositor Antonio Carlos Gomes. Iberê, como veremos, foi, de certa forma, uma ponte entre os dois compositores de maior prestígio internacional que o Brasil já teve, seu Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos¹³¹.

Nascido em São Paulo em 1905, Iberê faleceria em 1983 no Rio de Janeiro, que era ainda capital do Brasil e da música nacional quando para lá ele foi enviado por seus pais para aprender o violoncelo com aquele que era, por sua vez, o maior violoncelista brasileiro do início do século, seu tio Alfredo Gomes, que por meio de uma bolsa de estudos fora enviado para estudar no Conservatório Real de Bruxelas, onde se graduou com o Primeiro Prêmio. Seu tio foi um dos primeiros e mais assíduos colaboradores de Heitor Villa-Lobos, integrando o grupo por ele levado à Semana de Arte Moderna de 1922, passando para seu discípulo e sobrinho não apenas o senso de importância da música de seu tempo, mas a fidelidade ao compositor.

Após um início promissor no Rio de Janeiro, Iberê se graduou com o prêmio máximo do Instituto Nacional de Música, que incluía uma bolsa de estudos na Europa, com a qual foi admitido na classe de Pablo Casals

¹³¹ Todas as informações desta introdução são oriundas, quando não referenciadas de outra forma, de BARBOSA, 2005. Assim como Hugo Pilger em seu capítulo, recomenda-se vividamente a leitura deste livro, especialmente para detalhes biográficos.

(1876-1973) na *Ecole Normale de Musique* em Paris, onde além das aulas com o violoncelista catalão foi minuciosamente formado por um dos grandes pedagogos do violoncelo naquele momento, o assistente de Casals, Diran Alexanian (1881-1954), que publicara em 1922 seu influente 'Tratado teórico e prático do violoncelo'. Desde sua formação até sua vida madura, Iberê teve trânsito constante pelos palcos europeus. Em uma de suas turnês europeias, Iberê, além do repertório brasileiro em grande parte a ele dedicado, tocou também as principais peças francesas da época, incluindo a recente e desafiadora sonata de Debussy. Sobre isso, impressiona ler as críticas da época, que apontavam sua performance com das mais notáveis e encantadoras que os parisienses já ouviram, com unânime destaque à qualidade sonora do seu som de pizzicato.

Sua qualidade como violoncelista era o modelo de sonoridade que tinham os compositores brasileiros da época, principalmente Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos, ambos seus colaboradores mais constantes, além de amigos íntimos. Com Gnattali, Iberê teve um duo de violoncelo e piano com o qual excursionou internacionalmente por diversas ocasiões, tendo sido Iberê dedicatário de toda sua obra para violoncelo. Com Villa-Lobos, Iberê colaborou longamente em projetos educacionais, tendo com ele viajado extensivamente. Além desses dois compositores, sua militância pela música contemporânea era conhecida por todos com quem ele trabalhou. O compositor Jorge Antunes, pioneiro da música eletroacústica no Brasil, dedicou a ele sua peça *Insubstituível 2ª* em 1967, para violoncelo e fita magnética, a primeira do gênero no Brasil. Antunes relembra que as novidades que sua música trazia fizeram com que todos os velhos professores do novo Instituto Villa-Lobos (antigo Conservatório Nacional do Canto Orfeônico) lhe "torcessem o nariz" (ANTUNES, 1967), com exceção de Iberê, que foi até ele pessoalmente para encomendar uma peça nova. Além do repertório brasileiro, Iberê tocou toda a grande literatura do instrumento com as orquestras do Rio de Janeiro, incluindo diversas apresentações do Concerto duplo de Brahms e do Concerto de Dvorak, destaques na crítica da época. As atividades como solista e camerista eram

tidas por Iberê como sua grande vocação, não lhe agradando tanto tocar com orquestras ou para gravações, ainda que, mesmo assim, fossem alvo de seu conhecido profissionalismo.

Como professor de violoncelo, Iberê formou diversas gerações de violoncelistas brasileiros. Seu reconhecimento como professor cresceu de tal forma que Thomazzo Babini, o grande mestre do Nordeste que formou grandes talentos como Italo Babini, Aldo Parisot, Nany Devos, entre outros, passou a enviar todos seus alunos com potencial avançado para Iberê, segundo Barbosa, sempre acompanhados de um bilhete de apresentação. Valdinha Barbosa traz em seu livro preciosas informações sobre o Iberê professor, advindas das anotações de aula da violoncelista Atelisa Salles. Dentre os principais aspectos, destacam-se a liberdade musical que ele não apenas dava aos alunos, mas exigia, estimulando constantemente que os alunos “meditassem” sobre as peças para formarem sua própria ideia musical. Do ponto de vista da técnica, sua grande exigência como professor era com a precisão rítmica e a afinação, porém como violoncelista há poucas descrições sobre sua performance. A crítica mais interessante talvez seja a de Mário de Andrade, que, ao ouvi-lo em um recital, disse que Iberê possuía “um toque nítido, másculo, claro (...) a qualidade do som é vigorosa” (ANDRADE, 2005).

Essas descrições, por mais empolgantes que soem, ainda carecem de uma linguagem técnica que possibilite a compreensão das implicações violoncelísticas dos predicados de Iberê. Para que seja possível entender seu papel na formação do violoncelo no Brasil e o que em sua performance o tornou referência para os compositores de seu tempo, delineamos aqui um breve retrato a partir de depoimentos de três dos grandes alunos que Iberê teve, inclusive escolhidos por ele próprio para integrarem um disco em sua homenagem¹³². Os depoimentos têm seu valor não apenas por terem sido concedidos por três grandes violoncelistas brasileiros, mas por

¹³² BARBOSA, Aírton. *Iberê Gomes Grosso - homenagem*. Rio de Janeiro, 403.6201, 1980.

apresentarem pontos de vista distintos que complementam esse retrato, já que, como qualquer violoncelista sabe, alunos diferentes extraem aspectos diferentes de um mesmo professor. São eles: Alceu Reis, que já foi chefe de naipe dos violoncelos da Orquestra Sinfônica Brasileira, da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, além de professor da UNIRIO; Márcio Malard, que sucedeu Iberê no Quarteto da Guanabara, além de ter sido chefe de naipe da Orquestra Sinfônica Brasileira; Watson Clis, ex-professor da UNIRIO e da USP, além de chefe de naipe da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

IBERÊ, O MÚSICO

Alceu Reis: Eu descrevo o Iberê como um violoncelista excepcional. A emissão do som que ele tirava do violoncelo era da mesma qualidade dos melhores que havia na época, como Casals, Fournier e outros, com uma diferença: ele tinha concepções rítmicas impressionantes. Principalmente nas peças de compositores brasileiros, sua ginga, seus trejeitos e sua compreensão eram fora de série. Ele foi o violoncelista que mais fez primeiras audições das músicas de jovens compositores brasileiros, sem esquecer naturalmente de Villa-Lobos.

Márcio Malard: Quanto ao Iberê violoncelista, destaco o seu ritmo em relação à nossa música. E tanto isso é verdade, que o Maestro Villa o levava para Paris na época das gravações com a Orquestra da Radio France para uma providencial ajuda com aqueles instrumentos percussivos, muitos criados pelo próprio Villa. A outra face, que a meu ver era a mais interessante, e que tomo como princípio, é a personalidade do tocar e do desenvolvimento musical. De tal forma que, se colocássemos vários grandes mestres do instrumento para uma prova às cegas de todos eles, podemos duvidar deste ou aquele; do Iberê jamais. E, por fim, o puxão de orelhas nos discípulos era: “Se não tocamos nós brasileiros a nossa música, quem restará para disseminá-la?”.

Watson Clis: O Iberê era um violoncelista de personalidade muito forte e sua forma de tocar, como pode ser comprovado por qualquer uma de suas gravações, era absolutamente inconfundível. Ele nunca procurou imitar a sonoridade de nenhum violoncelista ou acompanhar qualquer tendência da época. Eu mesmo, posso nunca ter conseguido, mas sempre tive o Pierre Fournier como um modelo de som para mim. Entretanto, o Iberê sempre procurou e sempre estimulou os alunos a procurarem o seu próprio som. A maravilha da música é que nós sempre acabamos tocando do nosso jeito e passando a nossa própria mensagem, por mais que tenhamos referências. O Iberê foi basicamente formado pelo Casals e pelo Alexanian, que revolucionaram a técnica do violoncelo na época. Embora o livro tenha sido escrito pelo Alexanian, ele foi concebido conjuntamente com o Casals, como o Iberê nos relatava. Mesmo assim, o Iberê não se parecia com ninguém, era único. Nós, os seus alunos da época, tínhamos um brincadeira, que era dizer que se colocássemos quarenta violoncelistas atrás de um biombo, o único que identificaríamos com certeza seria o Iberê. Do ponto de vista técnico, ele tinha um relaxamento notável. Sua técnica de mão esquerda era impressionante, ainda mais levando em conta sua mãozinha pequena. Sua afinação era ótima e sua agilidade não havia igual, era fantástica. Quanto ao vibrato, era um capítulo a parte. Pessoalmente, não era a abordagem que mais me agradava ou que eu tenha adotado, mas era um vibrato bastante estreito e rápido, que, no caso dele, se fundia maravilhosamente ao seu som. Esse vibrato curto era reflexo da sua enorme preocupação com a afinação. Ele próprio, quando tocava e estudava, estava sempre mais preocupado com a afinação e com a firmeza da nota. Sua sonoridade, em relação à mão direita, era muito boa, um arco sempre solto, sem pressionar demais a corda. Iberê era um violoncelista absoluto, sem qualquer comparação com qualquer violoncelista brasileiro da época.

IBERÊ, O PROFESSOR

Alceu Reis: Como professor, o Iberê era muito exigente, com pouca paciência, mas sempre focado naquilo que podia melhorar no aluno. Tinha,

como falávamos, um olho clínico. Ele via sempre o nosso ponto fraco, sempre, impressionante! Ele estudou com Diran Alexanian e tinha como método de cabeça o seu Tratado. Só para exemplificar um detalhe, ele dizia: há duas grandes regras no violoncelo: a primeira, o dedo nunca sai da corda, somente na sua exceção, que é o vibrato; a segunda, o arco nunca sai da corda, somente na sua exceção, que é o staccato. Outro conselho constante era a importância do relaxamento e da antecipação. É difícil dizer se havia algo particular nele como professor, porque tudo nele era novidade para nós e, com tempo e paciência, acumulava-se muito conhecimento. A maneira de explicar um problema é sempre, para mim, uma questão da hora de aprender. Cada um, através de palavras diferentes, aprende a mesma coisa se estiver interessado.

Márcio Malard: Eu tenho uma definição muito pessoal quanto à didática do Iberê e eu fui alvo dessa proposição dele. A ponto de, no início, me sentir totalmente desconfortável em manipular meu violoncelo, como se fora um que não o meu. Ele se caracterizava pela linha dos experimentos: “Abaixe o cello, levante o cello...”. E se você usasse espigão Tortelier: “Seu cotovelo está alto... Seu cotovelo está baixo...”. Muitas vezes ele me falava: “Márcio, você pode dar uma passada lá em casa para falar do seu vibrato para a Claudia, minha neta?”. Isso criou em mim um profundo gosto pela pesquisa. E se, até hoje, beirando os 80 anos, eu achar que devo mudar algo que possa influenciar em uma melhora na minha performance, não tenho dúvida: eu mudo.

Watson Clis: A mesma preocupação que o Iberê tinha com a própria técnica de mão esquerda ele passava para os alunos, que foi algo que sempre busquei muito nele. Era implacável com a afinação e com o relaxamento dos dedos. Ele utilizava as Suites de Bach, o concerto em Si bemol Maior de Boccherini e os concertos de Haydn com esse foco. A mesma soltura deveria sempre ser observada pelo arco também. Ele trouxe essa concepção de construir uma classe com o Alexanian, formando uma grande escola de

violoncelistas. O próprio Alexanian, ele dizia, não gostava muito de tocar, por conta do nervosismo no palco, e preferia estudar, pesquisar e dar aulas, embora tocasse muito bem. Mas, além disso, o Iberê era um homem de um coração muito bom, sempre incentivando e encorajando os alunos. Pelo violoncelista que era, era até um homem simples demais, totalmente acessível para todos que o procuravam. O Thomazzo Babini mandava todos seus alunos avançados para ele, incluindo seu filho e seu enteado, que aprenderam muito com o Iberê. Um de seus melhores amigos era o Radamés Gnatalli, o que representa a importância muito grande que ele dava para os compositores da época, sempre nos fazendo estudar as novas peças que estavam sendo escritas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario. Crítica no Diário de São Paulo. *In*: BARBOSA, Valdinha de Melo. **Iberê Gomes Grosso**. Rio de Janeiro: Edição Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro, 2005

ANTUNES, Jorge. Sobre a obra. *In*: **Insubstituível 2a para violoncelo e sons eletrônicos**. Brasília: Sistrum edições musicais, 1967.

BARBOSA, Valdinha de Melo. **Iberê Gomes Grosso**. Rio de Janeiro: Edição Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

ENTREVISTA COM ANTONIO DEL CLARO

Entrevista concedida a William Teixeira em maio de 2020

Antonio Lauro Del Claro nasceu em São Paulo, em 1950, no seio de uma família que o predestinou ao violoncelo. Com início precoce, Del Claro se construiu em meio a um ambiente ainda incipiente da música em São Paulo, diferente do grande centro que já era o Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. Esse início precoce também permitiu que ele tenha tido diversas carreiras dentro de sua vida, desde uma rica experiência como músico de orquestra, com a música de ópera e a sinfônica, passando por uma carreira como professor que formou toda uma geração de violoncelistas no estado de São Paulo, incluindo, finalmente, suas numerosas atuações como solista em praticamente todos os grandes palcos do Brasil e diante de todo e qualquer agrupamento sinfônico do país, realizando, paralelamente gravações antológicas da música popular brasileira¹³³.

Como professor, atuou na Universidade Estadual de Campinas, no Conservatório Carlos Gomes, em Belém, e como convidado na Columbia University, nos Estados Unidos, além de ter formado inúmeros alunos em aulas particulares. Nesta entrevista, Del Claro discute os detalhes violoncelísticos de sua biografia, além de descrever sua construção técnica como músico em uma época de tão restritas informações, uma contribuição que, no entanto, foi fundamental para a história do violoncelo no Brasil¹³⁴.

William Teixeira: O senhor foi iniciado ao violoncelo em seu ambiente familiar, especialmente por seu pai, que era violoncelista da Orquestra Sin-

¹³³ Sobre sua atuação junto à MPB e em todo o mercado musical de São Paulo nos anos de 1960, ouvir a entrevista para Arrigo Barnabé no programa Supertônica, da Rádio Cultura. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/antonio-del-claro-violoncelo-brasileiro> (Edição 561, veiculada em 11 de janeiro de 2020).

¹³⁴ Cf. ANTONIO del Claro, 2020.

fônica do Theatro Municipal de São Paulo. O que o senhor poderia dizer sobre como aconteceu esse início e sobre seu pai?

Antonio Del Claro: Houve um início bastante natural em minha casa. Além de meu pai, Lauro Del Claro, eu tinha um primo violoncelista, Paulo Taccete, e meu tio Calixto Corazza, que também tinha um filho contra-baixista, Alfredo Corazza. Tanto meu pai, quanto o Corazza e seu filho, já estavam na Orquestra do Theatro Municipal quando eu era criança. Meu pai, na realidade, era de Ponta Grossa/PR e começou no violoncelo tarde, com 16 para 17 anos, estudando com João Gehr¹³⁵. Depois de 2 ou 3 anos de aulas ele resolveu vir para São Paulo e, tendo nascido em 1908, chegou em uma época quando pouco havia por aqui. Quando chegou, conheceu o Corazza e teve algumas aulas com ele. Depois eles acabaram se tornando amigos, de maneira que o Corazza, que já era casado, apresentou o meu pai à sua irmã, que viria a ser minha mãe. Desse modo, eles passaram a ter uma relação muito próxima. Nesse ambiente familiar, eu me interessei pela música e queria, em primeiro lugar, ter estudado o violino. Meu pai me enrolou por um tempo, até me convencer a aprender o violoncelo. E ali começaram as primeiras lições: primeiro colocar o arco e aprender a emissão do som; depois colocar a mão esquerda e fazer escalas; aí o Método do Dotzauer, com todos aqueles duetos entre aluno e professor. Desde o início meu pai também fazia comigo toda a parte de solfejo, para que eu conhecesse as notas, e eu ainda tinha de 6 para 7 anos, então não era alfabetizado ainda, mas já era alfabetizando musicalmente. Isso aconteceu há mais de 60 anos atrás, então precisamos nos lembrar que não havia todos esses recursos que nós temos hoje, era tudo muito reduzido, então eu ia muito no meu ímpeto próprio. Reconheço hoje que isso foi muito perigoso, pois a maneira de se iniciar no instrumento é muito delicada e qualquer

¹³⁵ João Gehr foi um dos primeiros professores de violino e violoncelo em Ponta Grossa, tendo se formado na Escola de Música do Rio de Janeiro. Posteriormente, integrou o naipe de violoncelos da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Paraná. Cf: VENDRAMI, 2010, p. 57.

concepção equivocada pode no futuro gerar todas aquelas ‘ites’: tendinite, bursite, etc. Mas eu sempre fui muito policiado e progredi lentamente. Só depois que eu comecei a frequentar o grupo escolar regular; lá, quando eu falava que tocava violoncelo, achavam que eu era um extraterrestre ou coisa pior, algo que hoje chamariam de *bullying*. Em termos de repertório, ainda era muito difícil conseguir material. No início, tocava muito alguns álbuns de coletâneas de pequenas peças, temas de óperas e sinfonias, até que abriu uma loja de música próxima à Praça João Mendes, a Casa Amadeus, que começou a trazer muito repertório para violoncelo, isso quando eu já tinha uns 12 anos. Foi ali que comecei com as sonatas de Marcello, Vivaldi, concertos de Vivaldi também, avançando progressivamente. A cada 15 dias ou a cada mês íamos lá e comprávamos umas duas ou três partituras e assim fui montando o meu repertório. Depois passei a introduzir o polegar e pude começar a aprender peças mais consistentes como o concerto em Ré Maior de Haydn, o Dó menor de Vivaldi. Nesse ponto, quando eu tinha de 12 para 13 anos, meu pai, que já era efetivo no Theatro Municipal, quis que eu comesse a ter alguma experiência com orquestra. Como não havia orquestra jovem naquela época ou qualquer tipo de festival, ele conseguiu com os quatro Maestros da orquestra – Maestro Souza Lima, Maestro Armando Belardi¹³⁶, Maestro Eduardo de Guarnieri (pai do ator Gianfrancesco Guarnieri) e o Camargo Guarnieri (que não tinha nenhum parentesco com o Eduardo) – que eu tocasse lá na última estante. Para mim foi uma grande oportunidade e eu estudava todas as partituras com meu pai em casa. A primeira obra que toquei com a orquestra, qual foi? A sétima sinfonia de Beethoven! Com todas as dificuldades, foi ali que comecei a aprender todas as questões de orquestra, contar pausas e tudo mais. Naquele ponto meu tio não era mais chefe de naipe da orquestra,

¹³⁶ Conhecido por ter sido um dos fundadores da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo e do Coro Lírico do Theatro, Armando Belardi originalmente era violoncelista, tendo estudado violoncelo com Guido Rocchi, italiano radicado em São Paulo, e depois na Itália, na *Accademia Real Santa Cecilia*, em Roma, e no *Liceo Musical Gioacchino Rossini*, em Pesaro. Cf: BELARDI, 1986.

pois já havia sido convidado a integrar o Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo. Era interessante a forte influência italiana na orquestra naquele tempo. Pelo menos 50% da orquestra era de italianos, alguns vindos de companhias de óperas e outros imigrantes de outra natureza. Até que houve um regente chamado Bernardo Federosvki, que tinha um programa na antiga TV Tupi, que me viu tocando e disse que havia vaga para tocar com a orquestra do programa. Foi uma experiência um pouco assustadora para mim, que tinha meus 13 anos e era muito inocente; de repente estava em um ambiente profissional, cheio de pessoas mais velhas. Meu pai tinha que ir junto e eu precisava de uma autorização do Juizado de Menores para trabalhar e, se meu pai não fosse, eu precisava de um tutor responsável por mim no grupo. Esse foi meu primeiro trabalho profissional e a partir dali comecei a desenvolver minha carreira com orquestras.

WT: Em algum desses momentos o senhor teve aulas com seu tio, Calixto Corazza?

ADC: Sim, eu tocava para o Corazza e ele me dava várias orientações, mas nunca foi nada muito sistemático. Eram oportunidades esporádicas, mas foram opiniões muito importantes para minha formação. O Corazza nasceu no Brasil, mas foi iniciado no violoncelo pelo seu pai, que era italiano e tocava contrabaixo. Ele teve uma influência muito importante como professor e, durante algum tempo, ia todo sábado para Piracicaba dar aulas na Escola de Música do Ernst Mahle, formando toda uma geração de violoncelistas naquela região, idas que eram sempre marcadas pelas garrafas de cachaça que ele trazia de lá! Ele foi muito importante para mim também, pois houve uma oportunidade, em 1965, em que a Sociedade de Cultura Artística resolveu montar uma orquestra de câmara, que só durou 1 ano, mas que reunia todos os melhores músicos de São Paulo. Como o Corazza era o grande nome do violoncelo foi chamado e, para minha felicidade, me convidou para tocar junto com ele, nesse grupo dirigido pelos Maestros Diogo Pacheco e Roberto Schnorrenberg. Em

1965, o Schnorrenberg havia fundado o Festival de Música de Curitiba (que se tornaria a Oficina de Música) e, em 1966, após ter me conhecido na orquestra, me convidou para ir ao Festival para tocar música de câmara com ele e para conhecer um grande nome do violoncelo de quem se falava muito, o Jean-Jacques Pagnot.

WT: E foi nesse momento que o senhor passaria a ter aulas com ele?

ADC: Exatamente. Coincidentemente, a família do meu pai era do Paraná e nós tínhamos parentes em Curitiba, então era como se eu estivesse em casa. Comecei a ter aulas com ele no festival e realmente foi o começo de uma abertura de mente, de visão, uma abertura musical e até mesmo sobre a profissão, coisas que eu nunca havia pensado com os meus 16 anos. Tive aulas com ele durante o festival todo, por mais de um mês, duas vezes por semana, e fiz a mesma coisa no ano seguinte. Quando completei 18 anos, em 1968, pude fazer o concurso para Primeiro Violoncelo na Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo e, sendo aprovado, comecei a poder ir de avião uma vez por mês para Porto Alegre, onde ele residia, e ficava em sua casa por 2 ou 3 dias fazendo aulas. Como bom francês, foi ali que ele passou os estudos de Duport e, principalmente, as Suites de Bach. Ele veio de uma escola forte e tinha estudado com Maurice Maréchal, então tinha toda uma sequência formada para os estudos, com muita atenção à desenvoltura da mão esquerda, a emissão sonora, controle do arco, enfim, tudo aquilo que forma o som do violoncelista. Paralelamente, começou a me passar de maneira muito disciplinada os exercícios de Feulliard, escalas em terças, sextas e oitavas, toda essa base técnica que até então eu nunca tinha tido a oportunidade de aprender. Como eu disse, esse era meu primeiro ano como Primeiro Violoncelo na Orquestra do Theatro, e tive como batizado tocar a *Tosca*, com seu famoso solo de violoncelo do Terceiro Ato, além dos solos dos ballets *A Bela Adormecida* e *O Lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky, e o solo do Segundo Concerto para Piano, de Brahms. Essa foi uma grande escola, pois, cada vez que um solo aparecia, aquele pessoal

veterano, como o Capella, que era o *spalla*, vinha até mim me aconselhar e eu podia escrever, porque tudo o que eles falavam funcionava. Naquela época, a formação no fosso era: primeiros violinos, depois os violoncelos, depois as madeiras, os contrabaixos ficavam atrás dos violoncelos, e do outro lado ficavam as violas e os segundos violinos e, atrás deles, os metais e a percussão. Algo muito bom era que as primeiras estantes ficavam em cima de um pódio, para amplificar um pouco o som. O curioso foi uma vez que, como as madeiras ficavam do meu lado, eu vi, durante a *La Traviata*, o primeiro clarinetista, Leonardo Righi, que tinha o som mais maravilhoso de clarineta que já ouvi na vida e que até hoje me lembro, tocando a ópera sem nenhuma partitura na estante; quando fui ver, ele estava sentado em cima da partitura! Todos os italianos que tocavam lá sabiam todas as grandes óperas italianas literalmente de cor, incluindo o enredo. Havia ali um grande respaldo cultural na maneira de se tocar ópera, que foi minha pós-graduação em orquestra.

Nesse contexto vinham muitos maestros italianos reger a orquestra e um deles em especial, chamado Nino Bonavolonta, veio conduzir a *Tosca*, e ele tinha um posto de direção no Festival Internacional de Taormina. Ele perguntou para mim se eu teria interesse em ir para lá, pois poderia conseguir uma bolsa para mim, o que aceitei prontamente. Essa foi minha primeira oportunidade de sair do país e nesse festival tive aulas de música de câmara com o Enrico Mainardi, um dos grandes violoncelistas italianos daquele tempo, autor dos maravilhosos *Seis Estudos Transcendentais*, e tive aulas de violoncelo com Radu Aldulescu, que me passou vários estudos de extensão e movimentação de mão esquerda, sendo que trabalhei o concerto em Dó Maior de Haydn e alguns estudos de Duport. O festival durou um mês e meio e pude viver aquele ambiente europeu de concerto e fazer algumas amizades que duram até hoje, como com o Lluís Claret, da Espanha.

WT: Como aconteceu essa sua transição internacional até se mudar definitivamente para a Europa?

ADC: Em 1973, eu completei 5 anos de orquestra e, pela lei do funcionalismo público da época, eu poderia tirar 1 ano de licença-prêmio, renovável por mais 1 ano. Ao mesmo tempo eu ganhei uma bolsa de estudos da Secretaria de Cultura de São Paulo, concedida por uma comissão que tinha o Souza Lima como presidente, também a Dinorá de Carvalho, que inclusive tem uma bela Suite para violoncelo, estreada pelo Iberê Gomes Grosso e da qual gravei o terceiro movimento, seguindo algumas sugestões do próprio Iberê. Essa comissão também tinha o Sérgio de Vasconcellos Corrêa e o Theodoro Nogueira e foi com essa bolsa que pude ir para a França, estudando primeiramente com o Robert Salles, um camerista incrível, membro do quarteto de cordas *Pascal*. Com ele tive aulas por 1 ano e depois fui até Genebra para conhecer o Pierre Fournier. Me apresentei com uma recomendação do Souza Lima, que era amigo dele e que o recebia em sua casa em São Paulo constantemente. O Fournier gostava muito do Brasil e vinha bastante para cá, não apenas para São Paulo, mas também para o Rio de Janeiro, Belém, Porto Alegre, onde era recebido pelo Pagnot. Em minha primeira aula eu estava muito nervoso, mas felizmente ele me aceitou para que eu continuasse a ter aulas com ele.

WT: Tendo sido aceito, por quanto tempo o senhor teve aulas com ele?

ADC: Tive aulas com ele por aproximadamente 5 anos e, por essa razão, tive que pedir minha exoneração do Theatro Municipal, o que não foi nada bem aceito pelos meus amigos e colegas no Brasil, já que eu poderia me aposentar com 30 anos de trabalho. Entretanto, esse período com o Fournier foi incrível, pude trabalhar todo o grande repertório do violoncelo, incluindo concertos, sonatas, todas as Suítes de Bach. Me lembro especialmente do grande trabalho que fizemos na Sonata para Arpeggione, de Schubert, que com a quarta Suite de Bach, o concerto em Ré Maior de Haydn e o Concerto Triplíce de Beethoven, são, na minha opinião, as mais difíceis peças do repertório, pois as tocamos como que pisando em cascas de banana, prontos a sermos derrubados a qualquer momento. Quando

eu disse que gostaria de tocar essa peça para ele, ele me disse para estudar muito bem antes de tocá-la para ele, pois era uma peça muito difícil, o que me deixou ainda mais nervoso. E assim prosseguíamos lentamente, trecho a trecho, estudando o mês todo somente esta peça de maneira muito minuciosa. Ele se atentava mais para a parte musical, porém chegou a apontar questões técnicas para mim, como a antecipação da mão esquerda e o controle de arco, especialmente o arco lento, porém tudo de maneira bastante relacionada do que eu já havia tido com o Pagnot. Nesse período ele tinha uma classe incrível. Me lembro do Rocco Filippini, por exemplo, que estudou com o Fournier por 9 anos e que tinha uma precisão incrível. Era impressionante ouvir o som do Fournier de perto e ele valorizava menos o repertório virtuosístico e mais peças com alguma densidade, mesmo as curtas, como *Après un Rêve* do Fauré, o *Rondó* de Weber, o *Intermezzo* da ópera *Goyescas* de Granados, que eram peças que ele dizia que demonstravam o refinamento do músico. Há muitas pessoas que tocam bem, porém são poucas as capazes de emocionar, que é a finalidade da música. Obviamente a parte mecânica é importante, ter uma base técnica sólida, porém muitas vezes vejo que os violoncelistas param por aí. Temos uma literatura técnica excelente, com os 40 estudos de Popper, os estudos de Grutzmacher (que o Navarra passava para seus alunos moldarem a mão esquerda), porém são estudos que devem ser trabalhados de maneira homeopática, focando em pequenos trechos, sempre muito lento e sem vibrato, para podermos observar as imperfeições da mão esquerda e da mão direita. Infelizmente, muitos dedicam tempo a esses fundamentos e não dão o próximo passo para uma construção musical. Depois desses anos lá, a situação começou a ficar um pouco difícil para mim e foi quando decidi voltar para o Brasil, assumindo a cadeira de Primeiro Violoncelo na Orquestra Sinfônica da USP, que foi onde me aproximei mais do Camargo Guarnieri.

WT: Em relação a essa colaboração com o Camargo Guarnieri, que inclusive lhe dedicou sua terceira sonata para violoncelo, como ela se dava? Ele já lhe apresentava as peças prontas ou o senhor tinha alguma interferência em meio ao processo composicional?

ADC: Bom, quando eu conheci o Guarnieri ela ainda só tinha duas sonatas para violoncelo e piano. A primeira é de 1931 e a segunda de 1955. Há um grande intervalo para a terceira, que é de 1977. Além disso, ele já tinha duas *Cantilenas*, o *Ponteio e dança* e o *Choro*, para violoncelo e orquestra. O primeiro trabalho que fiz com ele foi no *Choro*, que o Aldo Parisot havia encomendado e gravado com algumas modificações feitas à revelia do Guarnieri. E eu entendo as razões que levaram o Aldo a fazer isso, pois havia alguns trechos inexecutáveis, como acordes de quatro notas na região do segundo harmônico de Lá. Algum tempo depois da gravação, o Guarnieri encontrou o Aldo e ele falou que havia gravado a peça e lhe deu o disco, gravado em Viena, que tinha no outro lado o *Segundo concerto* de Villa-Lobos, que ele também havia encomendado. O que eu sei é que, após ouvir o disco, o Guarnieri ficou muito descontente, pois achava que não era aquilo que tinha escrito, e fez várias anotações nas partes modificadas pelo Aldo, coisas de metrônomo também que o Aldo tinha tocado um pouco mais rápido, especialmente no último movimento, de modo que em alguns momentos as articulações ficavam muito confusas, pois passavam do limite de serem distinguíveis, o que se agrava ainda mais em uma gravação. Então o Guarnieri me fez uma cópia para que eu pudesse examinar a peça a partir do original dele, sem as interferências do Parisot. Essa é a cópia que tenho até hoje, com diversas modificações que trabalhei junto com ele, inclusive com uma assinatura dele na última página dizendo: “corrigida”. O que fizemos foi, por exemplo, pegar acordes inexecutáveis e buscar inversões que mantivessem todas as notas, mas que fossem tocáveis, ainda assim mantendo o gesto que ele idealizou. Isso, na verdade, na história da música, sempre foi comum. Brahms sempre trabalhava junto ao Joachim em suas peças para violino, tanto que, se alguém toca o concerto para violino de Brahms sem a cadência do Joachim, não parece o concerto de Brahms. Essa versão retrabalhada nós estreamos em Porto Alegre, em um concerto comemorativo aos seus 70 anos de idade, em 1977. Desde então toquei ela diversas vezes, com a Sinfônica de Campinas, a Filarmônica de Minas

Gerais, e muitos outros lugares. Infelizmente, nem sempre os regentes foram receptivos com peças novas de compositores brasileiros. Creio que nós, como intérpretes brasileiros, temos que ter esse tipo de idealismo de fazer a divulgação da nossa música. Veja, se um alemão vem tocar aqui ele vai tocar Beethoven; se vem um italiano, Vivaldi; se vem um francês, Debussy ou Ravel; os russos, Tchaikovsky ou Rachmaninoff; enfim, todos vão representar sua cultura. Eu fico muito bravo quando um brasileiro que mora fora vem tocar aqui e toca o mesmo repertório que os estrangeiros e coloca apenas uma ‘pecinha’ brasileira, lida na última hora. Há alguns dias eu estava no trânsito ouvindo a Rádio Cultura e comecei a ouvir uma peça brilhante, que na hora soube que era Camargo Guarnieri. Quando a peça terminou, anunciou que era o Nelson Freire tocando a *Toccata* do Guarnieri. É um outro tipo de músico, que com toda sua bagagem e renome mantém essas grandes peças no seu repertório. Infelizmente, muitos regentes não se interessam por esse repertório brasileiro, então, na verdade, eram poucas as situações em que havia abertura para essas peças.

Depois desse trabalho com o *Choro*, o Guarnieri veio até mim dizendo que gostaria de trabalhar sua segunda sonata para violoncelo e piano, que também havia sido tocada apenas uma ou duas vezes. Nesse caso, eu tive que mexer bastante no terceiro movimento, que já começava com uma subida de cordas duplas em quartas, intervalo de pianista, péssimo para o violoncelo. Inclusive, por isso, sempre falei para os alunos, ao estudarem um arpejo – Dó, Mi, Sol, Dó – conferirem o Sol com Dó; se esse intervalo de quarta estiver bom, o resto estará bom também, até o agudo. Essas quartas em cordas duplas nós modificamos, semelhantemente, buscando inversões. No primeiro movimento, houve apenas um ou dois trechos que tivemos que retrabalhar, como um trecho que subia rapidamente do Dó grave até o superagudo, que não estava soando bem, e com alguma inversão conseguimos inserir um harmônico que já ajudava com uma referência para uma subida tão brusca quanto aquela. De qualquer modo, eram apenas pequenos detalhes. Infelizmente a segunda e a terceira sonata e o Choro até hoje não foram editados com essas alterações.

Quando ele decidiu escrever a terceira sonata para mim, foi um trabalho semelhante. Ele escreveu a peça toda, sem me consultar em nada, e depois de terminada nós começamos a trabalhar juntos, também com essas pequenas alterações. Trabalhar com o Camargo Guarnieri era um aprendizado fantástico, pois era uma pessoa de uma cultura musical incomparável.

WT: O Guarnieri foi o compositor com quem o senhor teve essa relação mais íntima ou houve um trabalho semelhante em suas colaborações com o Cláudio Santoro e o Almeida Prado?

ADC: Com o Guarnieri eu fui mais próximo, especialmente porque trabalhamos juntos durante 5 anos na OSUSP. Com o Santoro foi uma situação mais esporádica, mas parecida também com o caso do Guarnieri. Ele tinha escrito um concerto para violoncelo por encomenda do Aldo, que também gravou com algumas alterações à partitura. Quando fui chamado para fazer a estreia latino-americana com ele em Brasília, pudemos trabalhar juntos algumas soluções que corresponderem às intenções dele a partir das sugestões que eu dei. Esse concerto é extremamente complexo tanto no ponto de vista técnico quanto musical. O Santoro também era um músico excepcional, incrível de se trabalhar junto. Já o Almeida foi um contato que tive na UNICAMP, pois ambos éramos professores lá. Quando sofri meu acidente, ele, que era Diretor do Instituto de Artes, e o Ubiratan D'Ambrosio, que era um matemático incrível, chefe dos institutos da UNICAMP, os dois foram os primeiros a me visitar no pronto socorro que eu estava sendo atendido em Jundiá. E ali o Almeida me falou que assim que eu voltasse a tocar ele iria compor uma obra para mim. E quando voltei a tocar, gradativamente indo dar aulas na UNICAMP, eu o encontrei e ele se lembrou da promessa. Na mesma época surgiu a oportunidade de tocar um recital dentro da série da Cultura Artística para comemorar minha volta. E foi nesta ocasião que estreei a *Balada* que ele escreveu para mim, uma peça que é uma espécie de retrato da minha vida e que, por essa razão, não tem final, termina se dissolvendo, porque a vida continuava.

WT: Sobre o seu acidente automobilístico, como foi o processo de recuperação para voltar a tocar violoncelo?

ADC: O acidente aconteceu em 1985 e foi muito grave. Foi necessária muita paciência, pois não havia o que fazer. Esse período me ensinou muito, porque às vezes as pessoas se queixam muito por coisas pequenas e ali eu tive que ficar amarrado na cama por 55 dias, que eu contava pelos furos no teto do Einstein. Não era possível nem ler um livro, pois era uma dor excruciante. A cabeça do meu úmero ficou esfacelada em quase 200 pedacinhos e teve que ser reconstruída, como um quebra-cabeça. E graças a Deus isso foi possível, pois se eu tivesse colocado uma prótese não poderia mais ter tocado violoncelo. Mas isso foi uma coisa que fez parte da vida e que nunca usei para me vitimizar ou para me promover, pois fui um felizardo em poder, de alguma forma, continuar a tocar. Eu fiquei 8 meses sem poder nem sequer colocar a mão no violoncelo, não só por este problema, mas também porque tive um afundamento da quinta vértebra, que é responsável pelo equilíbrio, e trinqueei o fêmur. Então, enquanto eu estava amarrado na cama, minha perna estava tracionada com um peso, usava um colete para a vértebra e estava com o braço enfaixado. Por isso tive que ficar 8 meses totalmente parado. Quando pude encostar no violoncelo e estudar por 5 minutos, eu chorei o dia inteiro, pois vi que poderia voltar a tocar. Comecei apenas com a quarta posição, pois não tinha nenhuma movimentação. E aos poucos fui conseguindo tocar mais tempo, até quando cheguei a uma hora e foi uma grande vitória. Tudo isso fui fazendo paralelamente às sessões de fisioterapia, que eram a parte mais dolorosa. Entre o acidente e minha volta aos palcos houve um intervalo de cerca de um ano e meio.

WT: Sobre seu trabalho como professor da UNICAMP, sempre foi muito lendário entre seus alunos seu método de trabalho que incluía o estudo de todos os 113 estudos de Dotzauer, todos os estudos de Duport, todos os exercícios de Feulliard e todos os estudos de Popper. Como o senhor chegou à sua abordagem pedagógica?

ADC: Minha abordagem contou com um pouco daquilo que eu trazia do Pagnot, depois do Fournier e minha experiência na Europa com o Aldulesco, Mainardi, Filippini, e todas essas influências. Quando eu voltei ao Brasil, um pouco antes de assumir a Orquestra da USP, eu tive muitos alunos particulares, como o Júlio Cerezo, Vana Bock, Adriana Holtz, Malu Cameron, o Sérgio Freitas, enfim, todos esses meninos para quem eu dei aula antes de entrar na UNICAMP. Lá também pude formar muita gente, como praticamente todo o naipe da Sinfônica de Campinas, que passou pela Sala 11. Além disso houve muitos que foram para outros lugares, como o André Micheletti, o Mauro Brucoli, o Alberto Kanji, tendo um fluxo de alunos bem intenso. Então minha abordagem foi se formado com essa experiência também, ajudando a direcionar melhor os alunos. Esse trabalho demora alguns anos para render frutos, até uma geração se formar. Há alunos que reconhecem seu trabalho e outros viram as costas sem nem dizer “até logo”.

WT: Quando observamos sua história, é possível notar uma presença constante, desde a infância, de compositores como o Camargo Guarnieri e tantos outros que estavam inseridos na vida cultural de São Paulo. Como o senhor avalia a presença da música brasileira recente nesse mercado atualmente?

ADC: Hoje vejo uma diversidade grande de compositores e estilos e inclusive meu projeto atual, *Cello em solo brasileiro*, um trocadilho com a palavra solo, visa dar uma atenção à produção de alguns dos principais compositores que nós temos vivos. O Guarnieri sempre dizia: “estão esperando que eu morra para tocar minha obra!”. O Moacir Del Picchia dizia também: “o sucesso é necrófilo”. Quando o sujeito morre ele se torna um deus, mas porque não o homenageiam em vida? O compositor escreve uma peça e espera poder ouvir sua produção e isso é uma coisa que carrego comigo, muito tranquilo e muito feliz, pois pude homenagear todos os compositores em vida, não só esses que já falamos, mas também o Oswaldo Lacerda, o Sérgio Vasconcelos, o Edino Krieger, enfim, toda essa geração

com quem pude trabalhar e que também me homenagearam dedicando várias peças para mim. Mesmo antes de ir para Europa eu já tinha esse hábito de ter pelo menos duas ou três peças brasileiras no meu programa ao lado de Bach, Beethoven e todo o restante do repertório standard.

WT: Com sua grande experiência como professor, não só em grandes instituições, mas também em muitos festivais de música, como o senhor avalia a cultura musical dos violoncelistas mais jovens, especialmente frente a esta nova realidade e a este novo mercado que se aproximam?

ADC: O que percebo hoje é uma ansiedade maior do que via nos alunos do passado, que os impedem de conhecer um pouco da história e entender o percurso que levou as coisas a serem como são. Infelizmente muitos alunos não sabem mais quem foram Fournier, Janigro, Tortelier, Navarra, e se referenciam em violoncelistas da internet que mais privilegiam as expressões faciais do que a música, uma expressão sem espontaneidade alguma, que cria um personagem totalmente efêmero. Infelizmente, vivemos um momento político muito difícil e, como bem sabemos, a cultura em nosso país é sempre a primeira a ser negativamente impactada. Mesmo assim, precisamos nos focar naquilo que temos que fazer para crescer como músicos. Não adiante ir estudar com um celular do lado, porque esse estudo não vai render nada. Eu mesmo, quando vou estudar, deixo o aparelho em um outro cômodo. Também precisamos abrir nossas perspectivas para outros locais. Até pouco tempo atrás, parecia que se você não estivesse nesse meio em São Paulo você era um “João Ninguém”. Também vejo uma pressa para se ir ‘estudar fora’, mas as pessoas não se preocupam com quem elas irão estudar, achando que apenas em sair do Brasil haverá um passe de mágica. Infelizmente já vi muitos talentos que saíram do Brasil voltarem totalmente castrados. O importante é ter uma visão, um objetivo ao qual se almeja para sua vida, escolhendo o melhor caminho para aquele objetivo. Muitas vezes vale mais a pena investir em um lugar onde, a princípio, a dificuldade de se realizar o trabalho seja maior, mas onde será possível se construir um legado. Há um ditado que

sempre me orientou nisso: “é melhor ser cabeça de minhoca, do que bunda de baleia”. O trabalho é muito difícil, especialmente quando se está dentro de uma universidade, com uma estrutura burocrática tão pesada onde se gasta muito tempo para pouco resultado. Precisamos saber dividir nosso tempo, saber interagir nos contextos sociais em que estamos, sem querer cair de cabeça em tudo, mas dedicando-nos ao que realmente interessa no nosso trabalho. O jovem, que hoje está estudando, precisa saber que todos esses aspectos fazem parte do trabalho. Muitas vezes um aluno entra no curso com pouca experiência no instrumento e, diferentemente de outros cursos, não vai ter um estágio no mercado de trabalho para aprender a se comportar ali. Mas temos que ter essa flexibilidade em dar oportunidade para alunos que não tiveram chance de ter uma formação básica, como na UNICAMP já aceitei vários alunos que outros não achavam que deveriam estar em uma universidade, em um curso superior. Os estudantes precisam entender que um curso de música contém um conjunto de disciplinas e elementos teóricos que fazem parte da construção do músico. Quando se pergunta para um aluno de Medicina qual curso ele faz, ele não irá responder “Ortopedia” ou “Cardiologia”; ele vai responder “Medicina”. O violoncelista também precisa entender que tem que ter sua formação, em primeiro lugar, como um músico. É necessário se estudar harmonia, análise, tudo isso que forma um músico completo. Caso contrário, o que acontece é que os violoncelistas passam a querer basear sua interpretação no vídeo x, y ou z que viram na internet e não porque analisaram a peça e construíram uma ideia a partir dela. O problema é que cada interpretação traz um contexto consigo e copiá-la ignora tudo isso.

WT: Nesse ponto, parece que o senhor enxerga uma certa influência negativa da internet no processo de formação do músico?

ADC: Obviamente, sou muito favorável a toda a troca de informações que a internet e a globalização proporcionam. Mas precisamos dosar as coisas. Quando citamos o compositor de uma peça, a primeira atitude acaba sendo procurar um vídeo na internet e não ler um livro sobre aquele compositor.

Quando o jovem entra em uma orquestra, ao invés de procurar comprar um bom arco para investir em sua carreira, sua pressa é para comprar o novo modelo de celular. Precisamos ter prioridades e saber que o que vai ajudar a construir nossa carreira; nesse sentido, o que vai contribuir é ter um bom instrumento, um bom arco, uma boa edição da peça que se está estudando. Essa oferta fácil de partituras na internet torna toda a relação com a música mais superficial. Às vezes alguns alunos me falam que determinada peça “é fácil” e eu penso que estou há 60 anos a estudando e ainda não consegui entende-la tão bem. Não existe música fácil. Me lembro de uma ocasião, quando estava dando aulas no Festival de Campos do Jordão e apresentei o Estudo 7 do Duport a um aluno. Depois do final de semana ele veio até mim e disse: “Professor, já aprendi aquele golpe de arco”. Quando ele tocou, obviamente nada aconteceu. Eu lhe perguntei: “quanto tempo você estudou isso?”. Ele disse: “sábado e domingo”. Eu lhe repliquei: “eu estudo isso há 40 anos e você vem me falar que em um final de semana aprendeu isso?”. A paciência e a inteligência são elementos essenciais do estudo. Quando uma passagem ascendente é difícil, toque-a descendente. Na escala, a volta sempre é mais difícil, pois estamos contra a gravidade. Se é ligado, estude separado; se é separado, estude ligado. Há uma série de estratégias que aprendemos para ter uma efetividade melhor em nosso estudo e precisamos cultivar essa disciplina, essa visão de planejamento. E isso inclui também conhecer todo o contexto musical de uma obra. Se é um concerto, conhecer toda a orquestração; se é uma sonata, conhecer bem a parte do piano. E esse é o processo que a internet não ensina, pois ela já mostra o resultado acabado. Sentar várias horas com uma partitura para analisá-la não rende boas *selfies*. No entanto, o que mais existe é gente dizendo que está acabando de começar a estudar uma peça (o que é mentira) e já publica vídeo na internet. Além disso, a internet possui apenas os dias bons do violoncelista e quando se toca, na vida real, sabemos que há dias bons e dias ruins, e aos poucos aprendemos a racionalizar isso.

REFERÊNCIAS

ANTONIO del Claro. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19303/antonio-del-claro>. Acesso em: 09 de Jun. 2020.

BELARDI, Armando. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Casa Manon, 1986.

VENDRAMI, Georgeana Lanzini. *Conservatório de Música de Ponta Grossa: (re) produção cultural e distinção social (1971-1995)*. Dissertação de Mestrado (Educação): Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2010, p. 57.

LISTA DE AUTORES

André Micheletti tem duplo doutorado pela Indiana University em violoncelo e violoncelo barroco sob a orientação de Helga Winold, Nigel North e Stanley Ritchie, tendo aulas particulares e masterclasses com Janos Starker. É mestre em Violoncelo e Pedagogia do violoncelo pela Northwestern University, sob orientação de Hans Jensen e Bacharel em violoncelo pela Unicamp, sob orientação de Antonio Lauro Del Claro. Atualmente é Professor do Departamento de Música da FFCLRP-USP.

Bernd Alois Zimmermann foi um compositor alemão, conhecido especialmente pela sua ópera *Die Soldaten*, que é considerada uma das mais importantes óperas do século XX. É compositor de uma numerosa obra instrumental, que está entre as mais importantes do Pós-Guerras. Foi professor da Hochschule für Musik und Tanz, em Colônia.

Bruce Duffie é Bacharel em Educação Musical pela *Illinois Wesleyan University* e Mestre em Música pela *Northwestern University*. É produtor de rádio para a WNUR-FM, 89.3, na região de Evanston, Chicago. Já ocupou diversos postos de ensino na Northwestern University, onde recebeu o prêmio *Faculty Honor Roll*, “reconhecendo contribuições valiosas para os alunos e o objetivo do ensino superior, conforme reconhecido pelo corpo discente da Northwestern University”.

Cristian Brandão é professor de violoncelo e música de câmara da Universidade Federal do Pará (UFPA) e coordenador da Mostra de Violoncelos do Pará. É Bacharel em Música na classe de Fabio Presgrave onde pode participar ativamente dos grupos de extensão da Escola de Música da UFRN, e Mestre também pela UFRN sob orientação de Durval Cesetti

Fábio Presgrave recebeu seus títulos de Bacharel e Mestre em Performance pela Juilliard School of Music em Nova Iorque, onde estudou com Harvey Shapiro e Joel Krosnick. É Professor da

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e Professor Colaborador do PPGMUS da USP. É Doutor pela UNICAMP e, com bolsa da CAPES, realizou em colaboração com o Prof. Matias de Oliveira Pinto sua pesquisa Pós-Doutoral na Westfaelisch Wilhems-Univesitaet.

Hugo Pilger é Doutor em Música pela UNIRIO e professor de violoncelo desta mesma universidade. Sua discografia inclui os CDs *Hugo Pilger interpreta Ernani Aguiar*, *Ernst Mahle, a integral para violoncelo e piano*, *Presença de Villa-Lobos na Música Brasileira para violoncelo e piano*, vol. I e vol. II e *Claudio Santoro: a obra integral para violoncelo e piano*. Recebeu o Prêmio Profissionais da Música 2018 na categoria Instrumentista Erudito.

Kalyne Valente é natural de Belém/PA, Bacharel em Música/Habilitação em Violoncelo na classe do Prof. Antonio Lauro Del Claro pela Universidade do Estado do Pará, especialista em Práticas Interpretativas dos Séculos XX e XXI e Mestre em Violoncelo com ênfase em Performance dos Séculos XX e XXI, tendo sido orientada pelo Prof. Dr. Fábio Presgrave, ambos pela UFRN. É professora do Instituto Estadual Carlos Gomes, em Belém, e integrante da Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz.

Marc Vanscheeuwijck é violoncelista barroco e professor de musicologia na Universidade do Oregon. Vanscheeuwijck ministra disciplinas de graduação e pós-graduação em história da música dos períodos barroco e clássico, Práticas Interpretativas, Violoncelo Barroco e co-dirige o conjunto *Collegium Musicum*, especializado em música antiga.

Tim Janof é editor artístico da *Internet Cello Society*, portal em que ele publica bimestralmente e para o qual ele já entrevistou mais de 40 violoncelistas, pedagogos e acadêmicos internacionalmente conhecidos em todo o mundo. Ele também teve artigos publicados em publicações profissionais como as revistas *The Strad* e *American String Teacher*.

William Teixeira é Bacharel em música com habilitação em violoncelo pela UNESP, Mestre em música pela UNICAMP e Doutor em música pela

USP. Já atuou como solista frente à Orquestra Sinfônica da UNICAMP, Orquestra de Câmara da USP, USP-Filarmonica, entre outras. Foi aluno dos professores Francisco Paes e Eduardo Bello até se tornar discípulo de André Micheletti. Atualmente é Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Este livro foi editorado com as fontes Crimson Text e Roboto.

Publicado on-line em: <https://repositorio.ufms.br>

ISBN 978-65-86943-41-2



9 786586 943412