

Instituto Politécnico do Porto



Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo

Ornamentação na Música de Silvius Leopold Weiss
Estudo para uma abordagem sistemática

Monografia-projecto científico para a obtenção do grau de Mestre em
Música – Interpretação Artística

Orientador: Prof. Doutor José Abreu

Hugo Soeiro Sanches

2011

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	5
RESUMO.....	6
INTRODUÇÃO.....	8
1. SILVIUS LEOPOLD WEISS: UM BREVE ESBOÇO BIOGRÁFICO.....	16
2. PRÁTICAS DE ORNAMENTAÇÃO NA MÚSICA BARROCA FRANCESA.....	21
– ORNAMENTAÇÃO EM FRANÇA E ITÁLIA NA ERA BARROCA: UMA BREVE COMPARAÇÃO - 21	
– OS <i>AGRÉMENTS</i> FRANCESES - 21	
– <i>Port de Voix</i> - 24	
– <i>Coulement</i> ou <i>coulé</i> - 25	
– <i>Tremblement</i> ou <i>Cadence</i> - 25	
– <i>Accent</i> ou <i>Aspiration</i> - 25	
– <i>Chûte</i> - 26	
– <i>Port-de-voix double</i> (ou <i>doublée</i>) - 26	
– <i>Martellement</i> ou <i>Battement</i> ou <i>Pincé</i> - 26	
– <i>Tour de Gosier</i> ou <i>Double</i> - 26	
– <i>Flattement</i> ou <i>Balancement</i> - 27	
3. ORNAMENTAÇÃO EM MÉTODOS, TRATADOS, LIVROS DE MÚSICA E MANUSCRITOS PARA ALAÚDE.....	28
– NICOLAS VALLET, <i>PARADISUS MUSICUS TESTUDINIS</i> (1618) - 28	

- MARIN MERSENNE, *HARMONIE UNIVERSELLE* (1636) -29
 - *Tremblement* - 29
 - *Accent plaintif* - 30
 - *Martelement* - 31
 - *Verre Cassé* - 31
 - *Battement* - 32
 - *Accent joint au battement* - 32
 - DENIS GAULTIER, *PIECES DE LUTH* (1670) E *LIVRE DE TABLATURE...* (1672) – 32
 - *Tremblement* - 33
 - *Separée* - 33
 - *Accent* - 34
 - PERRINE, *PIECES DE LUTH EN MUSIQUE* (1680) -34
 - CHARLES MOUTON, *PIECES DE LUTH SUR DIFFERENTS MODES* (1698) -35
 - ERNST GOTTLIEB BARON, *UNTERSUCHUNG DES INSTRUMENTS DER LAUTEN* (1727) - 36
 - *Einfallen und Abziehen* - 37
 - *Trillo* - 37
 - *Bebungen ou Vibrato* - 38
 - LESAGE DE RICHEE, *CABINET DER LAUTEN* (1695) E *LIVRE DE LUTH* (CA 1720-40) - 39
4. ORNAMENTAÇÃO SEGUNDO QUANTZ.....43
- *CAPITULO VIII: DES PORTS DE VOIX, ET DES AUTRES PETITS AGREMENTS ESSENTIELS* - 44
 - EXECUÇÃO DO *PORT-DE-VOIX* SEGUNDO QUANTZ – 45
 - *AGREMENTS DECORRENTES DO PORT DE VOIX* – 47
 - (*Demi tremblement* - 47 ; *Pincé* - 47 ; *Double* – 48 ; *Battement* – 48)
 - *CAPITULO IX: DES TREMBLEMENTS* – 49

- *CAPITULO XIII: DES CHANGEMENTS OU DES VARIATIONS ARBITRAIRES SUR DES SIMPLES INTERVALLES* - 51

5.	ESTUDO DE CASO.....	55
	– A OBRA EM ESTUDO - 55	
	– METODOLOGIA - 56	
	– TRANSCRIÇÃO DA OBRA - 57	
	– INTERPRETAÇÃO DOS <i>AGRÉMENTS</i> INDICADOS NA TABLATURA - 59	
	– <i>PORTS DE VOIX</i> - 60	
	– <i>TREMBLEMENT E COULEMENT</i> - 64	
	– ORNAMENTAÇÃO NO ESTILO ITALIANO - 67	
	– DIMINUIÇÃO- 68	
	– ARPEJO - 68	
	– DIMINUIÇÃO E ARPEJO - 69	
	CONCLUSÃO.....	65
	GLOSSÁRIO.....	71
	BIBLIOGRAFIA.....	67

AGRADECIMENTOS

Gostaria de exprimir a minha gratidão às seguintes pessoas:

- Ao orientador deste projecto, o Doutor José Abreu, e ao Doutor Paulo Estudante pelo constante entusiasmo e incansável apoio que me deram no decurso da elaboração desta monografia.
- Aos professores do Curso de Música Antiga da ESMAE, especialmente ao Prof. Ronaldo Lopes, Prof. Ana Mafalda Castro e Prof. Pedro Silva.
- À minha família e amigos pela paciência e apoio demonstrados durante as longas ausências às quais a realização deste projecto muitas vezes me forçou.
- À minha mãe, ao meu pai, à Susana Almeida e à Eunice Silva pela ajuda que me deram na redacção e revisão final do texto.
- Ao Gonzalo Alonso Osma pela cedência do computador na fase final de redacção da monografia sem o qual não a poderia ter concluído.

PALAVRAS CHAVE:

Alaúde, Silvius Leopold Weiss, Ornamentação

RESUMO:

A presente monografia teve como objectivo empreender uma abordagem sistemática e historicamente fundamentada à ornamentação na música para alaúde do compositor Silvius Leopold Weiss. Para tal foram seleccionadas fontes do século XVII e XVIII que de algum modo se debruçassem sobre esta questão: métodos, tratados, livros de música e manuscritos para alaúde e o *Essay d'une methode pour aprendre a jouer de la flute traversiere* de Johann Joachim Quantz. Após a recensão das referidas fontes foi feito um estudo de caso, aplicando a informação assim recolhida e organizada a uma obra específica de Weiss : a *Sarabande S-C 5/V*.

KEYWORDS:

Lute, Silvius Leopold Weiss, Ornamentation

ABSTRACT:

The aim of this study was to undertake a systematic and historically supported approach to ornamentation in the lute music of Silvius Leopold Weiss. In order to do this, sources from the 17th and 18th century, which in some way focused on this matter, were selected: lute handbooks and manuscripts, and Joahann Joachim Quantz's *Essay d'une methode pour aprendre a jouer de la flute traversiere*. After appraisal of the aforementioned sources, a case study was undertaken in an attempt to apply to a specific work by Weiss, *Sarabande S-C 5/V*, the information thus obtained.

INTRODUÇÃO

“Em todos os domínios da arte barroca, a ornamentação desempenhava um papel conspícuo.”¹

É sabido que a profissão de instrumentista requer daquele que a exerce uma prática sistemática e continuada. Em cada dia, várias horas são passadas a tocar o respectivo instrumento. Grande disciplina e concentração são exigidas quer na intimidade do estudo diário, quer no palco. O treino ao instrumento é de tal forma absorvente que outros aspectos do estudo musical são muitas vezes relegados para segundo plano; o estudo das fontes do repertório, a análise musical, a reflexão estética e outros são deixados para profissionais especializados nessas áreas. O maior ou menor relevo dado a cada uma destas componentes – chamemos-lhe simplificadamente “prática instrumental” e “investigação” – varia de um instrumentista para o outro e está dependente dos mais variados factores que vão desde o interesse ou falta deste por parte do músico até à mera falta de tempo para fazer algo mais para além de tocar.

Enquanto instrumentista, a decisão de estudar instrumentos antigos de corda pulsada trouxe com ela um considerável incremento no peso da componente “investigação” na minha vida profissional. Por detrás disto encontra-se não só a vontade pessoal de aprofundar conhecimentos sobre o repertório que me propunha abordar, mas também uma necessidade; a interpretação historicamente informada exige do músico não só a “prática” mas também a “investigação”. É frequente recorrer a tratados ou a obras que a eles se refiram para melhor compreender uma determinada obra, género, estilo ou época. A própria notação da música dos séculos XVI a XVIII subentende um conjunto de conhecimentos estilísticos e interpretativos por parte do músico que deixam a partitura despojada de muitas indicações que são frequentes nas obras musicais do século XIX e XX. O conhecimento da tratadística (fontes primárias) e da investigação feita em torno desta (fontes secundárias) é pois indispensável para a construção de interpretações adequadas na área da música antiga.

¹ “In all the fields of baroque art, ornamentation played a conspicuous role” (Neumann, 1983: 3). As traduções neste estudo são minhas salvo indicação em contrário.

O presente projecto de investigação, integrado que está num mestrado em interpretação artística, proporciona, a meu ver, uma oportunidade para realizar um trabalho de investigação sobre um tema pertinente para a minha prática interpretativa segundo parâmetros metodológicos e científicos rigorosos.

A PROBLEMÁTICA DA ORNAMENTAÇÃO NA MÚSICA BARROCA PARA O INTÉRPRETE MODERNO

É com a frase citada no início deste capítulo que Frederick Neumann introduz o leitor ao seu exaustivo estudo sobre a ornamentação na música barroca. Para o aficionado daquilo a que hoje se designa por “música antiga”, esta afirmação torna-se claramente manifesta no contacto com a miríade de interpretações de obras musicais do século XVII e XVIII actualmente disponíveis através de gravações e concertos. O ouvinte que escuta a execução de uma obra deste período rapidamente se apercebe que a ornamentação é uma parte integrante da linguagem da música barroca.

Por outro lado, o intérprete ou aluno que se propõe abordar o repertório barroco sob uma perspectiva historicamente informada acabará por assimilar a sua abordagem pessoal à ornamentação sob orientação do(s) seu(s) professor(es), por imitação dos seus pares e de intérpretes de referência ou por “instinto musical” (a percepção e aplicação subjectiva daquilo que ele acha que “soa bem”). As condições limitadas de tempo em que uma aula individual de instrumento ou um master class ocorrem fazem com que as práticas de ornamentação nas obras que o aluno está a estudar sejam abordadas de uma forma necessariamente sucinta e, por vezes, até mesmo superficial. O professor exemplifica ou diz ao aluno como se deve executar e este age em conformidade, muitas vezes acriticamente. O próprio professor também não dispõe, frequentemente, de tempo suficiente para explicar a fundamentação das suas opções no que toca à ornamentação.

A minha experiência, quer enquanto aluno quer enquanto professor, tornou patente que uma abordagem mais profunda à temática da ornamentação requereria um espaço e tempo próprios que não os da aula individual de instrumento. A componente de investigação e recensão crítica de fontes primárias e de literatura secundária sobre o referido assunto requer uma metodologia diversa incompatível com a finalidade e disponibilidade da dita aula de

instrumento, sem prejuízo, claro está, da aplicabilidade prática do conhecimento que daí advêm.

Dada a coexistência das duas principais componentes, distintas mas complementares, do curso no qual este trabalho se insere – o Projecto Científico e o Projecto Artístico – pareceu-me esta uma excelente oportunidade para empreender um exercício de investigação tendo como objectivo final a aplicação prática dos resultados com ele obtidos.

Para o referido Projecto Artístico escolhi estudar e executar um programa de recital inteiramente dedicado à música do compositor alemão Silvius Leopold Weiss (1687-1750). Para o Projecto Científico, materializado na presente monografia, propus-me abordar a problemática da ornamentação na obra do referido compositor.

Autor da mais extensa obra para alaúde em toda a história da música por um único compositor (Smith, 1980:47), Weiss gozou de uma reputação ímpar no seu tempo, quer por junto de seus pares quer da aristocracia melómana. Apesar de se saber que Weiss escreveu obras concertantes e para ensembles de música de câmara, somente obras para alaúde solo chegaram até aos dias de hoje (Smith, 1980). Ainda assim, mais de mil e quinhentas peças individuais sobrevivem agrupadas por tonalidades em mais de cem *suonaten* ou *partien* de seis movimentos de dança ou como obras isoladas (Reilly et al, 2010; Crawford, 2006a). Em vida do compositor, apenas uma obra sua foi publicada (Smith, 1980). À excepção disto, todo o *corpus* da sua vasta obra se encontra dispersa por 29 manuscritos copiados pelo próprio Weiss, por alunos seus e por alaudistas seus contemporâneos (Smith, 1980).

Toda a obra do alaudista se encontra notada em tablatura francesa, um sistema de notação musical que indica não as notas musicais a executar mas sim os locais no instrumento onde se colocam os dedos em conjunto com a respectiva figuração rítmica.

Pode observar-se na figura 1 um exemplo do referido sistema de notação: cada linha horizontal corresponde a uma ordem (par de cordas tocada simultaneamente) do alaúde, dando assim origem à utilização de uma pauta de seis linhas. Para indicar as ordens a partir da sétima e até à décima terceira, recorre-se a linhas suplementares inferiores e a números como se poderá observar no terceiro sistema, segundo compasso sobre a letra “*a*”. Cada letra corresponde a um trasto onde os dedos da mão esquerda deverão ser colocados. O ritmo encontra-se notado na parte superior de cada pauta. A tablatura inclui também sinais estenográficos de ornamentação (na figura em epígrafe dois símbolos distintos). Estes podem

observar-se, por exemplo, no segundo sistema, primeiro compasso sob a letra “a” e no sexto sistema ao lado da letra “d”.



FIGURA 1 – Exemplo de tablatura francesa (Allemande da suite S-C 5 em sol maior de Silvius Leopold Weiss, British Library, Department of Manuscripts Additional MS 30387, Londres)

Weiss utiliza três sinais estenográficos para indicar ornamentação:

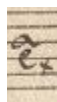
- Ornamento a começar na nota superior em relação à nota escrita:



- Ornamento a começar na nota inferior em relação à nota escrita:



- Um “x”:



A realização prática dos ornamentos acima indicados não é unívoca em qualquer dos casos. Além disso, a execução de ornamentação em lugares não explicitamente indicados no manuscrito é possível e, em certos casos, necessária. Hotteterre escreve na advertência no seu livro de peças para flauta de 1715 que indica na partitura os ornamentos que ele classifica de essenciais, descrevendo seguidamente quais as situações em que uma nota ou passagem deverá ser ornamentada quais os *agréments*² a elas adequados (Hotteterre, 1715).

METODOLOGIA E OBJECTIVOS

A abordagem metodológica ao presente trabalho de investigação pode ser resumida em duas etapas sequenciais. Pretendeu-se em primeiro lugar criar uma base para a realização de escolhas criteriosas e fundamentadas na ornamentação da música de Silvius Leopold Weiss através da selecção e recensão de fontes pertinentes e adequadas a esta temática. Subsequentemente, procurou-se materializar os resultados deste trabalho de pesquisa aplicando-os a uma obra em concreto do compositor.

É importante ressaltar que não é do âmbito deste trabalho analisar a dicotomia *ornamento – estrutura* tal como apresentada por Frederick Neumann (Neumann, 1983) apesar de esta ser, obviamente, levada em conta uma vez que em qualquer interpretação musical a distinção entre o que é estrutural e o que é ornamental é indispensável. O conceito de ornamentação é aqui considerado sob o ponto de vista meramente performativo onde ornamentar significa a execução musical de algo que:

- não está escrito na partitura original mas que se espera que o intérprete execute por razões de estilo e de convenção interpretativa;
- não está escrito na partitura original mas que o intérprete executa por vontade pessoal uma vez que as convenções interpretativas do estilo ou género da obra em questão assim o permitem;

² *Agrément* é o termo utilizado em França nos tratados dos séculos XVII e XVIII para designar ornamento.

- que está notado na partitura original sob forma estenográfica.

Tendo isto em conta, o presente Projecto Científico propõe-se lançar as bases para uma abordagem sistemática e historicamente fundamentada à ornamentação na música de Silvius Leopold Weiss.

Os objectivos finais de todo o trabalho de investigação serão, em última análise, de ordem prática e podem ser resumidos em dois pontos essenciais:

1. Interpretar (no sentido de “decifrar”) e propor hipóteses de execução fundamentadas para os sinais estenográficos de ornamentação incluídos na tablatura.
2. Empregar ornamentação em locais não expressamente indicados no texto musical original segundo os preceitos veiculados por fontes e modelos da época.

O trabalho de investigação incidirá assim sobre:

1. Fontes que se refiram à interpretação e execução da simbologia sobre ornamentação nas tablaturas para alaúde.
2. Fontes que, embora não se refiram expressamente ao alaúde, se possam aplicar à música de Weiss pela sua proximidade histórica, geográfica e estética.

SELECÇÃO DAS FONTES

Não é do âmbito deste estudo, naturalmente, fazer uma recensão exaustiva da tratadística sobre ornamentação na era barroca. Tendo presentes os dois pontos enunciados no último parágrafo, foi efectuada uma selecção consideravelmente restrita de entre as inúmeras fontes dos séculos XVII e XVIII que contêm referências à temática da ornamentação.

Assim, para o primeiro ponto atrás referido, as fontes às quais se recorreu consistem em diversas publicações e manuscritos franceses e alemães dos séculos XVII e XVIII com

música para alaúde que em maior ou menor grau aludem à estenografia utilizada para representar os *agréments* e/ou o seu modo de execução. Weiss utilizava, para todo o seu repertório a solo, um instrumento que hoje se designa por “alaúde barroco alemão” de treze ordens. Tratando-se este instrumento de uma variante tipológica do seu homólogo francês (que continha, por seu turno, onze ordens), pareceu-me pertinente recorrer a textos que façam referência à prática de ornamentação do referido alaúde de onze ordens. Nos últimos trinta anos do século XVII, diversos livros de peças de alaúde publicados em França continham uma grande variedade de sinalética para indicar os diferentes *agréments* (Torres, 2003) contrariamente a Weiss que só utiliza os símbolos atrás descritos. Da análise dos *Avertissements* introdutórios dos livros de Denis e Ennemond Gaultier (1670 e 1672), Pérrine (1680), Jacques Gallot (1684) e Charles Mouton (1698) procurar-se-á obter um leque de possibilidades de ornamentação para aplicar na música de Weiss. Consegui ainda ter acesso a duas fontes alemãs do século XVIII através da sua tradução para inglês: o tratado *Untersuchung des Instruments der Lauten* de Ernst Gottlieb Baron (1727) e *Livre de Luth* de Philipp Franz LeSage de Richée (ca 1720-40).

Para o segundo ponto, foi utilizado o tratado de Johann Joachim Quantz, *Essai d'une Methode pour Apprendre a Jouer de la Flute Traversiere*. Considerando as características estilísticas da música de Weiss que é, “como a de Bach, uma fusão alemã de influências francesas e italianas” (Reilly et al, 2010), o tratado de Quantz parece servir bem o propósito deste estudo. Se levarmos ainda em conta o facto dos dois músicos terem tido grande proximidade (Smith, 1980), este *Essai* afigura-se-me como uma fonte privilegiada à qual recorrer. Pareceu-me ser ainda um desafio interessante aferir, no âmbito deste exercício, os limites de aplicabilidade à música de Weiss das minuciosas e exaustivas indicações de Quantz no que diz respeito à ornamentação.

Poder-se-á afirmar que este projecto de investigação é na realidade um exercício. Estudos exaustivos sobre as práticas de ornamentação na música europeia do século XVIII já existem e, mesmo sendo essa a finalidade última deste trabalho, os limites impostos a uma tese de mestrado não o permitiriam. Assim, o que se pretende é, através de uma selecção fundamentada (se bem que restrita) das fontes que se debruçam sobre a temática aqui abordada, empreender - como foi atrás referido - um exercício no qual se experimenta e afere a aplicabilidade prática daquilo que foram os resultados da investigação. Ao por em prática

aquilo que foi recolhido e sistematizado através da leitura e recensão das fontes aplicando-o a uma obra musical em concreto, pretendo lançar as bases não só para a elaboração pessoal de um repertório de soluções e possibilidades de ornamentação ao qual poderei recorrer enquanto intérprete, mas também da prática metodológica a seguir em futuros trabalhos de investigação.

1. SILVIUS LEOPOLD WEISS: BREVE ESBOÇO BIOGRÁFICO

O presente capítulo pretende delinear um breve esboço biográfico da vida de Silvius Leopold Weiss. A principal fonte à qual se recorreu para o efeito consiste numa série de artigos que a Lute Society of America dedicou à vida e obra do compositor, publicados no seu jornal anual entre 1998 e 2006. Estes artigos visaram reunir, por um lado, e alargar, por outro, o conhecimento que se detinha sobre o alaudista até à década de 1990. Não se pretende aqui, dado o objectivo desta monografia, fornecer um relato exaustivo da vida de Weiss. Serve este capítulo não só para satisfazer a curiosidade do leitor quanto à biografia deste importante (mas ainda relativamente desconhecido) compositor, mas principalmente para, uma vez traçado o mapa do seu percurso de vida, se poder efectuar uma selecção pertinente e fundamentada das fontes às quais recorrer na elaboração do presente estudo.

Silvius Leopold Weiss nasceu em Grottkau (hoje Grodków, Polónia) a 12 de Outubro, provavelmente em 1687 (Smith, 1998: 1). A fundamentação para a atribuição de Grottkau em 1687 como local e data de nascimento de Weiss e não Breslau em 1686 (como é referido não só num famoso retrato da autoria de Bartolomeo Folin publicado em 1765 como em múltiplas fontes secundárias) encontra-se exposta em pormenor no artigo de Frank Legel referido na bibliografia (Legl, 1998: 49-55).

O pai de Silvius, Johann Jacob (?1662-1754) não só foi um grande alaudista como foi também o professor dos filhos (Smith, 1998: 2). Weiss teve um irmão e uma irmã mais novos, Johann Sigismund e Juliana Margaretha respectivamente, ambos alaudistas de reconhecido talento (Smith, 1998; 2). De sua mãe, apenas se sabe o nome: Anna Margaretha (Smith, 1998: 2).

O talento do jovem Weiss ter-se-á revelado muito precocemente: enquanto criança, com apenas sete anos de idade, terá tocado perante o imperador austro-húngaro Leopold I, segundo refere Luise Gottsched no *Handlexicon oder Kurzgefasstes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (Johann Cristoph Gottsched, ed., Leipzig, 1760) (Legel, 1998: 73-74).

Weiss passou toda a sua vida profissional como “músico de corte ao serviço da alta aristocracia e realza” germânica e polaca (Smith, 1998: 3). Os documentos mais antigos que chegaram aos nossos dias referentes a pagamentos efectuados ao músico encontram-se na Hessisches Staatsarchiv Marburg e na Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel. Trata-se dos registos contabilísticos da corte do Príncipe da Coroa Friederich de Hessen-Kassel que indicam que Weiss esteve ao serviço deste entre o final de 1705 e o primeiro quartel de 1706 (Legel, 1998: 57-59). Apesar disto, o músico não pertencia à corte do príncipe, tendo sido cedido temporariamente pelo seu verdadeiro empregador, o *Pfalzgraf* (Conde Palatino) Karl Phillip von Neuburg (1661-1742).

Após ter trabalhado para vários elementos da família Neuburg entre Breslau e Düsseldorf, várias fontes mencionam a presença de Weiss em Roma ao serviço do príncipe Alexander Sobieski da Polónia (1676 - 1714) (Vacca, 2000). A estadia em Roma terá sido muito importante para o alaudista quer em termos pessoais, quer profissionais. Na “Cidade Eterna”, Weiss casou com Maria Angela e ter-se-á convertido ao catolicismo (Vacca, 2000). A mãe do príncipe Sobieski era a rainha Maria Casimira da Polónia, uma importante mecenas das artes. Seu mestre de capela foi, até 1708, Alessandro Scarlatti ao qual sucedeu, em 1709, seu filho Domenico (Smith, 1998). Douglas Alton Smith conjectura a hipótese de Weiss ter tocado baixo-contínuo em tiorba ou arqui-alaúde em algumas das várias ópera compostas por Domenico Scarlatti para o teatro privado da rainha, o Palazzo Zuccari, entre 1710 e 1714 (Smith, 1998: 6; Vacca, 2000: 14). Tanto Alexander como sua mãe pertenciam à *Accademia degli Arcadi*, um importante círculo social e artístico fundado pelo mais destacado patrono da música em Roma na época, Pietro Ottoboni. A *Accademia* incluía entre os seus membros importantes figuras como Alessandro Scarlatti, Archangelo Corelli e Bernardo Pasquini. A proximidade com o príncipe Sobieski terá proporcionado a Weiss, provavelmente, acesso às reuniões da *Accademia* (Vacca, 2000: 26). Para Douglas Alton Smith e Francesca Vacca, é de supor que, durante a sua permanência em Roma, Weiss terá tido oportunidade para tomar contacto com a música de Handel, Caldara, Alessandro e Domenico Scarlatti, Gasparini e Corelli, entre outros, tendo sido pois uma experiência formativa da mais alta importância para o (ainda jovem) alaudista. Refira-se ainda um comentário de Ernst Gottlieb Baron, autor da primeira recensão histórica sobre os instrumentos da família do alaúde, sobre a passagem de Weiss por Roma onde, segundo ele, terá “espantado todos os italianos” (Baron, 1727). O louvor ao alaudista alemão continuaria até à sua morte, perdurando mesmo para além dela como sucede, por exemplo, no referido *Handlexicon* de Johann Cristoph Gottsched.

Entre 1715 e 1718 não existe documentação que forneça informação absolutamente segura sobre o local de trabalho de Weiss. No entanto, supõe-se que terá regressado ao serviço do seu antigo empregador, Karl Philipp, no final de 1714 ou início de 1715 (Smith, 1998:7). Douglas Alton Smith avança a hipótese de a estadia em Roma do alaudista ter sido uma licença concedida ao músico pelo seu patrono de modo a que pudesse absorver o estilo italiano na sua origem.

Existe evidência de que Weiss terá visitado Praga em 1717 e tomado contacto com o famoso luthier Thomas Edlinger (Smith, 1998:8; Lundberg, 1999). Robert Lundberg sugere que desta visita e da colaboração entre o alaudista e o construtor terá nascido o alaúde de 13 ordens (Lundberg, 1999: 37).

Por volta de 1715-1717, Weiss é apadrinhado pelo príncipe Philipp Hyacinth von Lobkowitz com a finalidade de, provavelmente, na opinião de Douglas Alton Smith, dar aulas à sua segunda mulher, Willhelmine, e talvez mesmo ao próprio príncipe. Pertencentes à mais alta aristocracia boémia e silesiana, os Lobkowitz foram uma importantíssima família de mecenas das artes durante várias gerações. O neto do príncipe foi patrono de Haydn e Beethoven e ainda hoje a família detém uma das maiores colecções de arte privada do mundo (Smith, 1998: 28). A amizade e apoio do príncipe manter-se-iam até à morte do alaudista em 1750.

Em algum momento entre 1716 e 1718, Weiss foi convidado pela corte saxónica em Dresden, onde terá actuado duas vezes como solista (Smith, 1998: 9). Desta visita ter-se-ão iniciado os contactos que culminariam na contratação oficial a 23 de Agosto de 1718 de Weiss como *Músico de Câmara Eleitoral Saxão e Real Polaco* pelo Eleitor Augusto II da Saxónia, o Forte (1670-1733) (Smith, 1998: 13). O compositor aí permaneceria, ao serviço da *Hofkapelle*, até ao fim da sua vida.

Augusto II foi uma figura de primaz importância na história da Europa Central. Foi “não só o maior mecenas da história cultural alemã, um promotor significativo da ciência, comércio e indústria, mas também com a união saxónico-polaca transformou decisivamente a estrutura de poder na Europa”³. Para além de ter transformado Dresden “numa das mais

3 “[...] not only the greatest Maecenas in German cultural history, a significant promoter of science, commerce and industry, but also with the Saxon-Polish union he succeeded in decisively changing the power structure of Europe.” Matthias Gretzschel, David Menzhausen e Jürgen Karpinski, *August der Starke und seine Schlösser* (Hamburg: Ellert und Richter, 1991) citado em Smith, 1998: 11.

destacadas cidades barrocas da Europa”⁴ (Smith 1998: 12), ser responsável pela produção de porcelana fina pela primeira vez no Velho Continente e ter lançado os alicerces para uma sólida actividade comercial e industrial, Augusto II (e o seu filho, o príncipe Eleitor) fez o máximo esforço para “construir e manter a melhor instituição musical de corte na Europa do seu tempo”⁵ (Smith, 1998: 12).

A função principal de Weiss na corte de Dresden seria a de tocar na secção de contínuo da orquestra (Smith, 1998; 13). Está documentada a utilização de alaúde e, principalmente, tiorba pelo músico quer em ópera quer em outros géneros de música secular, bem como em música sacra na *Capella Regia* (Smith, 1998). O alaudista actuaria também em grupos de música de câmara e como solista embora seja difícil, com a documentação existente, determinar qual o peso relativo de uma e de outra condição (Smith, 1998).

Durante os trinta e dois anos que viveu e trabalhou em Dresden, Weiss privaria e actuaria com alguns dos músicos e compositores de enorme relevância no panorama musical da Europa da primeira metade do século XVIII como, por exemplo, Pierre-Gabriel Buffardin, Johann Joachim Quantz, António Lotti, Johann David Heinichen, Francesco Veracini e Johann Adolf Hasse (Smith, 1980: 49-50). É de salientar o facto de Weiss assumir, mesmo entre figuras de tal proeminência, um lugar de destaque; em 1744 o alaudista era mesmo o instrumentista mais bem pago da orquestra com um salário superior ao do próprio *concertino* (Smith, 1998: 45).

No final de 1719, Weiss casou em segundas núpcias com Maria Elisabeth. Não se sabe o que terá sucedido à primeira mulher, se terá morrido ou se o casamento terá sido anulado. Com Maria Elisabeth, Weiss teve onze filhos, sendo que apenas um deles haveria de se tornar um alaudista conhecido (Smith, 1998: 20).

Apesar de ter emprego fixo, a actividade de Weiss não se circunscreveu à cidade de Dresden. Diversas viagens do compositor estão documentadas, quer ao serviço da corte quer em licença com outras finalidades. Seguidamente referem-se algumas destas a título de exemplo.

Entre Setembro de 1718 e Março de 1719, Weiss integrou o grupo de dez dos melhores músicos da corte de Dresden que participaram na comitiva do príncipe Eleitor que

⁴ “[...] one of the most outstanding baroque cities in Europe” (Smith 1998: 12)

⁵ “[...] building and maintaining the finest court musical establishment in Europe of their Era” (Smith 1998: 12)

se deslocara a Viena com a finalidade de escolher uma esposa entre as duas filhas do Imperador austro-húngaro. A participação dos músicos visaria provavelmente exibir perante a corte imperial o alto nível cultural existente em Dresden (Smith, 1998: 14).

No Outono de 1722, Weiss e o traversista Pierre-Gabriel Buffardin foram convidados a actuar em Munique durante os festejos nupciais do casamento da mais jovem das duas arquiduquesas imperiais. O facto é referido por Johann Mattheson na sua revista *Critica Musica*, onde este se refere a Weiss como “o grande alaudista”⁶ (Smith, 1998: 23).

Johann Joachim Quantz refere, na sua autobiografia, uma viagem a Praga na companhia de Weiss em Julho de 1723 com o intuito de assistir à ópera *Costanza e Fortezza* de Johann Joseph Fux composta para a coroação do imperador Carlos VI (Smith, 1998: 26). Estando a lotação do palácio Hradcany completamente esgotada, sendo a entrada vedada até a membros da aristocracia, os dois músicos ter-se-ão oferecido para tocar na orquestra. Tim Crawford afirma: “Pode-se imaginar que o maestro, Caldara, [...] teria ficado mais do que satisfeito por ter tão ilustres instrumentistas para o concerto”⁷ (Crawford, 1996).

Uma visita de Weiss a Johann Sebastian Bach em Leipzig em 1739 encontra-se documentada numa carta escrita por Johann Elias Bach, sobrinho e secretário do grande compositor, ao Cantor J. W. Koch (Smith, 1988). Johann Elias afirma mesmo ter ocorrido “música extra especial”⁸ aquando do encontro entre os dois músicos (Smith, 1998: 41).

Para além da sua actividade como instrumentista, Weiss dava aulas de alaúde a diversos elementos importantes da aristocracia. Nos últimos anos de vida, a sua actividade pedagógica ter-se-á estendido aos elementos da própria família real (Smith, 1998: 45). A última actuação documentada do músico data de 1749 enquanto tiorbista na serenata *Il Natal di Giove* de Hans Leo Hassler (Smith, 1998: 46). Weiss viria a morrer a 16 de Outubro de 1750.

⁶ “Der grosse Lauteniste” (Smith, 1998: 23)

⁷ “One can imagine that the conductor, Caldara, (...) was more than happy to have such illustrious instrumentalists for the performance.” (Crawford, 1996)

⁸ “Extra special music” (Smith 1998: 41)

2. PRÁTICAS DE ORNAMENTAÇÃO NA MÚSICA BARROCA FRANCESA

ORNAMENTAÇÃO EM FRANÇA E ITÁLIA NA ERA BARROCA: UMA BREVE COMPARAÇÃO

No seu artigo sobre ornamentação nas sonatas Op. 5 de Corelli, Neal Zaslaw distingue dois tipos de práticas ornamentais referidas nas fontes teóricas musicais do século XVIII: “os pequenos ornamentos, ditos ‘necessários’, e a ornamentação de grande escala com maior liberdade ou paráfrase musical”⁹ (Zaslaw, 1996: 95). Ao primeiro tipo eram atribuídas as designações de *agréments*, *wesentliche Manieren* e *abbellimenti* e consistiam nos ornamentos a que hoje se chama trilos, mordentes, apogiaturas, etc. (Zaslaw, 1996: 95). Já a segunda categoria consiste, nas palavras de Zaslaw, em paráfrase musical, “onde quase tudo aquilo que funcionar com as progressões harmónicas respectivas pode ser substituído”¹⁰ (Zaslaw, 1996: 95); eram designadas por *doubles*, *willkiirliche Veriinderungen* ou *passaggi* (Zaslaw, 1996: 95).

A execução dos *agréments* incide sobre notas individuais ou pequenos grupos de notas da melodia original deixando o esqueleto básico desta intacto. A “paráfrase musical” transforma o texto musical recorrendo quer a técnicas de diminuição, quer a uma “recomposição” da melodia tendo como base a estrutura harmónica subjacente.

Pode-se afirmar, com algum grau de simplificação, que das duas categorias avançadas por Zaslaw, a primeira está mais associada à música barroca francesa e a segunda à italiana. Para ser mais preciso, talvez se possa dizer que na música francesa, o intérprete deverá executar os *agréments* assinalados (e acrescentar, a seu gosto, outros que não estejam especificamente indicados na partitura) sem alterar a melodia, enquanto que na música italiana, espera-se que este tenha conhecimentos de harmonia e contraponto bem como capacidade técnica para conseguir elaborar e transformar o texto musical original.

⁹ “[...] the small so-called ‘necessary’ ornaments, and the freer, large-scale ornamentation or musical paraphrase” (Zaslaw, 1996: 95)

¹⁰ “[...] where almost anything that works with the set chord progressions can be substituted” (Zaslaw, 1996: 95)

Johann Joachim Quantz afirma que a maioria das obras ao gosto francês são “caracterizadas e compostas por *ports-de-voix* e *tremblements*”¹¹ (Quantz, 1752: 95) enquanto nas italianas “muito fica para a vontade e capacidade de quem toca”¹² deixando o compositor certas passagens escritas “de uma maneira muito simples e seca para conceder ao intérprete a liberdade de as variar mais de uma vez [...] de modo a surpreender sempre os seus ouvintes com novas invenções”¹³ (Quantz, 1752: 96).

Como foi atrás exposto na Introdução, para a presente monografia, dadas as limitações a ela inerentes no que concerne à extensão e âmbito de estudo, bem como o seu objectivo último (que se pode definir como um exercício e não como um estudo exaustivo sobre ornamentação), foram seleccionadas fontes específicas sobre as quais incidiria a componente de investigação e recensão, a relembrar:

1. Métodos, tratados, livros de música e manuscritos para alaúde dos séculos XVII e XVIII.
2. O tratado atrás mencionado de Johann Joachim Quantz.

O presente capítulo serve para expor sucintamente o contexto em que se inserem as fontes pertencentes ao número 1. O “*Essai*” de Quantz será abordado num capítulo aparte e nele serão descritas as práticas mais italianizadas de ornamentação (a “*paráfrase musical*” de Zaslav).

OS *AGRÉMENTS* FRANCESES

A notação empregue por Weiss, quer para a música quer para a ornamentação, desenvolveu-se em França inserida num contexto mais abrangente de toda uma prática de ornamentação e respectiva representação estenográfica. A inclusão no presente trabalho de informação sobre ornamentação no canto e em outros instrumentos que não o alaúde visa completar e complementar aquilo que vem exposto nas fontes respeitantes directamente ao alaúde.

¹¹ “[...] caractérisées & composées avec des ports de voix et tremblements” (Quantz, 1752: 95)

¹² “[...] on laisse beaucoup à la volonté & à la capacité de celui qui joue” (Quantz, 1752: 95)

¹³ “[...] d’une manière fort simple & seche pour laisser au joueur la liberté de les varier plus d’une fois (...) afin de surprendre toujours ses auditeurs par de nouvelles inventions” (Quantz, 1752: 96)

São múltiplas e variadas as fontes francesas dos séculos XVII e XVIII que abordam de alguma maneira a temática da ornamentação. Podem ser encontradas quer referências passageiras quer descrições exaustivas sobre as características e modos de execução dos diversos *agréments* em tratados e métodos de música vocal e instrumental e nos prefácios de colectâneas de obras instrumentais para instrumentos como o cravo, a viola da gamba, a flauta e o alaúde. Alguns autores como Hotteterre (1715) e Couperin (1713) incluíram tabelas que indicam a simbologia que empregam para os *agréments* e respectivo modo de execução, como se pode observar, a título de exemplo, na seguinte figura.



FIGURA 2.1 – Excerto da tabela de *agréments* em Hotteterre (1715)

As designações atribuídas a cada *agrément*, bem como as indicações sobre a respectiva interpretação, variam de autor para autor e de instrumento para instrumento. Apesar de existirem muitos pontos concordantes na literatura, existem também diferenças importantes. Por vezes, fontes diferentes designam o mesmo ornamento por nomes diferentes. O contrário também sucede, sendo por sua vez o mesmo nome aplicado a ornamentos diferentes. Sucede também um determinado *agrément* ser caracterizado de modos diversos em diferentes tratados. Atente-se, a título de exemplo, às definições que Bacilly (1671) e Saint-Lambert (1702) dão para o ornamento que designam como *port de voix*. Bacilly define o referido *agrément* do seguinte modo: “para mim chamo *Port de Voix* (e, seguramente, a designação contém nela mesma o seu significado) ao transporte que se faz através de um golpe de garganta de uma nota inferior a uma superior.”¹⁴ (Bacilly, 1671: 137).

¹⁴ “Pour moy ie nomme Port de Voix (& assurément le mot mesme porte la signification) le transport qui se fait par vn coup de gosier d’une Note inferieure à vne superieure.” (Bacilly, 1671: 137)

Já Saint-Lambert avança: “o Sr. d’Anglebert conhece dois tipos [de *port de voix*], um que se executa a subir e outro a descer.”¹⁵ (Saint-Lambert, 1702).

O que para Bacilly era uma evidência contida na própria designação do ornamento – um *agrément* ascendente – não o é manifestamente para d’Anglebert para quem o *port de voix* pode ser ascendente ou descendente.

Serviu este exemplo para ilustrar a problemática que surge ao abordar-se assuntos desta natureza. Não é a finalidade deste capítulo debruçar-se sobre esta problemática; não cabe dentro do âmbito deste estudo. Pretende-se aqui sim, enunciar e descrever sucintamente os *agréments* referidos em fontes francesas dos séculos XVII e primeira metade do XVIII e definir uma nomenclatura que será utilizada ao longo da monografia. Tendo em conta o atrás referido, optou-se por seguir, em traços gerais, a nomenclatura utilizada por Neumann a qual, segundo ele, era aplicada pelos autores da época na maioria dos casos (Neumann, 1983: 49). Para um resumo dos termos aqui empregues, remeto o leitor para o glossário da página 73. Aparecem aqui enunciados somente as categorias principais de ornamentos sem serem mencionadas as suas múltiplas variantes.

Port de voix

O *port de voix* é um *agrément* de uma nota que sobe para a nota principal (Neumann, 1983: 49).

“O *Port-de-Voix* é um golpe de língua antecipado, um grau da escala sob a nota sobre qual o queremos executar”¹⁶ (Hotteterre, 1707)

Aparece frequentemente seguido de um mordente (*pincé* ou *martellement*) executado de forma ligeira sobre a nota principal. “O *Port-de-Voix* deve concluir-se sempre com um *Martellement*”¹⁷ (Rousseau, 1687:87).

Em terminologia moderna, poder-se-ia designar o *port de voix* por apogiatura inferior.

¹⁵ “Mr d’Anglebert en connoît deux sortes, l’un qui se fait en montant, & l’autre en descendant.” (Saint-Lambert, 1702).

¹⁶ “Le Port-de-Voix est un coup de Langue anticipé d’un degré, au dessous de la Note sur laquelle on le veut faire.” (Hotteterre, 1707)

¹⁷ “Le Port-de-Voix se doit toujours terminer par un Martellement.” (Rousseau, 1687: 87)

Coulement ou coulé

O *coulement* designa um ornamento que desce por grau conjunto para a nota principal (Neumann, 1983; 50).

“O *Coulement* toma-se a partir de um grau da escala acima [da nota principal], e não se executa senão em intervalos de terceira descendente”¹⁸ (Hotetterre, 1707)

É frequentemente aplicada em passagens de terceiras descendentes preenchendo-as por grau conjunto. Esta prática era chamada *couler les tierces*.

Modernamente, poder-se-ia designar o *coulement* como apogiatura superior ou como nota de passagem, dependendo do respectivo contexto e forma de execução.

Tremblement ou Cadence

Ambos estes termos equivalem àquilo que hoje designamos por trilo (Neumann, 1983: 589). Consiste na alternância rápida entre duas notas vizinhas separadas diatonicamente por um tom ou meio-tom.

Accent ou Aspiration

O *accent* consiste numa nota ligada de modo breve e delicado ao final da nota principal (Neumann, 1983; 92).

“Este *Accent* ou *Aspiration* executa-se sempre sobre uma sílaba longa, e nunca sobre uma curta, e normalmente só se executa quando uma nota é seguida de uma nota igual ou inferior, [...] muito delicadamente e tocada de forma muito ligeira e quase imperceptível.”¹⁹ (Bacilly, 1668: 189)

Como se pode observar, alguns autores, como Bacilly ou Rousseau (1687), utilizam também a designação *aspiration* para este ornamento.

¹⁸ “Le Coulement est pris un degree au dessus, & ne se pratique guere dans les intervalles de Tierces en descendant” (Hotetterre, 1707)

¹⁹ “Cet Accent, ou Aspiration, se fait toûjours sur vne syllabe longue, & iamais sur vne breve, & pour l’ordinaire il ne se fait que l’ors q’vne Note tombe sur sa semblable, ou son inferieure, [...] fort delicat, & touché fort legerement, & quasi imperceptible.” (Bacilly, 1668: 189)

Chûte

Chûte significa literalmente “queda”. É um *agrément* que antecipa uma nota inferior que se segue à principal antecipando-a no final da duração desta última (Neumann, 1983: 581).

Port-de-voix double (ou doublée)

Este ornamento consiste em duas notas curtas que ligam por grau conjunto uma nota à seguinte (sendo esta última a nota principal) (Hotteterre, 1715). Isto sucede geralmente quando a nota que precede a principal se encontra uma terceira ou quarta abaixo desta sendo o intervalo preenchido por graus conjuntos com duas curtas notas ornamentais.

Martellement ou Battement ou Pincé

Estas três designações correspondem ao que hoje se chama mordente (Neumann, 1983: 584). Consiste numa oscilação rápida entre a nota principal e a sua vizinha inferior uma só vez – *pincé simple* (Couperin, 1713) – ou várias vezes – *pincé double* (Couperin, 1713).



FIGURA 2.2 - *Pincé simple e double* (Couperin, 1713)

Tour de Gosier ou Doublé

Estes termos designam ornamentos com os desenhos ilustrados seguidamente:

FIGURA 2.3 - *Tour de Gosier* (Hotteterre, 1715)FIGURA 2.4 - *Doublé* (Couperin, 1713)

Flattement ou Balancement

Estes dois termos designam aquilo que modernamente se entende por vibrato (Neumann, 1983: 583). O vibrato era encarado como um ornamento na era barroca, sendo por vezes prescrito simbolicamente mas com muito mais frequência executado livremente (Neumann, 1983: 511).

Encontrando-se expostas as principais categorias de ornamentos utilizados em França no final do século XVII e primeira metade de XVIII, está estabelecido o contexto no qual se inserem as fontes que se debruçam directamente sobre ornamentação no alaúde. Estas serão abordadas no capítulo seguinte.

3. ORNAMENTAÇÃO EM MÉTODOS, TRATADOS, LIVROS DE MÚSICA E MANUSCRITOS PARA ALAÚDE

O presente capítulo passa em revista fontes primárias francesas e alemãs dos séculos XVII e XVIII às quais tive acesso e que abordam a temática da ornamentação aplicada especificamente ao alaúde. O foco principal da investigação foi o de recolher e organizar informação sobre a simbologia empregue para representar os diferentes *agréments* na tablatura, bem como qualquer indicação respeitante à sua execução como, por exemplo, o modo e contexto da sua aplicação ou indicações técnicas respeitantes à mesma.

A terminologia utilizada para os diferentes ornamentos é aquela atrás exposta no capítulo 2. Nos casos em que as fontes não estejam em concordância com esta, tal será referido.

NICOLAS VALLET, *PARADISUS MUSICUS TESTUDINIS* (1618)

Frederick Neumann refere Nicolas Vallet como sendo provavelmente um dos primeiros autores a utilizar símbolos na tablatura para representar ornamentos (Neumann, 1983: 66). Na realidade, esta prática pode ser observada já um século antes no manuscrito de Capirola de c. 1517 (Poulton, 1991:73). Símbolos estenográficos de ornamentação aparecem de forma esparsa na literatura para alaúde ao longo do século XVI aumentando a frequência da sua utilização a partir do final do século e início do seguinte (Smith, 2002: 251). Vallet utiliza dois símbolos, um para indicar um *tremblement* e outro para um *coulé*.

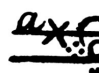


FIGURA 3.1 – *Tremblement* (Vallet, 1618)

FIGURA 3.2 – *Coulé* (Vallet, 1618)

Nicolas Vallet não utiliza ainda o termo *tremblement* mas explica e execução do ornamento indicado do seguinte modo: “é necessário repetidamente puxar a corda com a mão esquerda duas ou três vezes”²⁰ (Vallet, 1618). Este símbolo viria a ser adoptado mais tarde por diversos autores de música para outros instrumentos como indicando o *tremblement* (Torres, 2003: 45).

MARIN MERSENNE, *HARMONIE UNIVERSELLE* (1636)

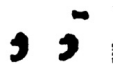
No segundo livro dedicado aos instrumentos musicais do seu monumental tratado “Harmonie Universelle” de 1636, Marin Mersenne inclui dezassete páginas dedicadas ao alaúde (páginas 76 a 92) com um texto encomendado ao alaudista Basset (Christensen, 2002: 540). Para além de se deter em pormenor sobre os mais variados aspectos relacionados com o instrumento (técnica, organologia, leitura de tablatura, entre outros) o autor aborda a questão da ornamentação na sua aplicação específica ao alaúde. Basset identifica cinco tipos de ornamentos: *tremblement*, *accent plaintif*, *martelement*, *verres cassez* e *battement*, avançando ele próprio uma simbologia que lhes corresponde, justificando-se com o facto de “cada um os designa e representa como lhes apetece”²¹ (Mersenne, 1636: 79).

Tremblement

Para Basset este termo tem duplo significado. Por um lado aplica-se ao *tremblement* propriamente dito (i.e. o equivalente ao trilo moderno) mas infere-se do texto que serve também como designação genérica para qualquer tipo de ornamento. O *tremblement* é indicado simbolicamente da seguinte forma, aparecendo do lado direito da letra de tablatura à qual se aplica:

²⁰ “[...] il faut redoubler a tirer de la corde de la main gauche soit deux ou trois fois” (Vallet, 1618)

²¹ “[...] chacun les nóme & les figure selon qu’il luy plaist” (Mersenne, 1636: 79)

FIGURA 3.3 – *Tremblement* (Mersenne, 1636: 82)

O primeiro símbolo da figura 1 corresponde ao *tremblement* de tom inteiro. Colocando um traço por cima deste símbolo será representado o *tremblement* de meio-tom. Quanto à sua execução, o autor subentende que o leitor estará familiarizado com este *agrément*, indicando somente que o dedo da mão esquerda que calca a nota inferior deverá estar pousado com firmeza no trasto respectivo e que o ataque da mão direita no início do ornamento deve ser imperceptível: “que não se sinta que [a corda] foi tocada com a mão direita”²² (Mersenne, 1636:79).

Accent plaintif

É com este termo, *accent plaintif*, que Basset designa o *port de voix*. Os símbolos correspondentes são:

FIGURA 3.4: *Accent plaintif* (Mersenne, 1636:82)

Como sucedia com o *tremblement*, o traço por cima do símbolo corresponde ao *port de voix* de meio-tom. Basset explica que este ornamento deverá ser executado atacando a nota ornamental com a mão direita fazendo depois soar a resolução pousando um dedo da mão esquerda no trasto respectivo, sem novo ataque e “sem executar nenhum *tremblement*”²³ (Mersenne, 1636:80). Esta última afirmação poderá significar que não se executa, imediatamente após o *port de voix*, o *pincé* prescrito em algumas outras fontes (ver capítulo 2, pg 24 – *port de voix*), prática que parece, por sua vez, estar descrita numa combinação de ornamentos designada por Basset como *accent joint au battement* que será discutida mais abaixo. A dissonância deverá tomar metade do valor da duração da nota principal.

²² “[...] que l’on ne sente qu’elle ayt este touchée de la main droite” (Mersenne, 1636:79)

²³ “[...] sans faire aucun tremblement” (Mersenne, 1636:80)

Martelement

Basset emprega dois símbolos diferentes para este *agrément* consoante a nota inferior seja uma ordem solta ou calcada. Assim, se o *martelement* tiver como nota ornamental uma ordem solta, é indicado pelo seguinte símbolo:



FIGURA 3.5 – *Martelement* sendo a nota inferior uma ordem solta (Mersenne, 1636:82)

Se ambas as notas que compõe o ornamento forem calcadas, os símbolos são:



FIGURA 3.6 – *Martelement* sendo ambas as notas do ornamento calcadas com a mão esquerda (Mersenne, 1636:82)

O traço indica, como para os outros ornamentos, um *martelement* de meio-tom. Esta distinção é desnecessária para o símbolo anterior uma vez que este indica que a nota inferior do ornamento é uma ordem solta.

Verre Cassé

Este termo designa um *vibrato* executado fazendo oscilar a mão esquerda no sentido paralelo ao das cordas do alaúde, movendo a mão “com grande violência”²⁴ alternadamente em direcção ao cavalete e ao cravelhame, sem apoiar o polegar esquerdo no braço do instrumento (Mersenne, 1636:81). O símbolo correspondente é:



FIGURA 3.7 – *Verre Cassé* (Mersenne, 1636: 82)

²⁴ “[...] bransler la main gauche d’une grande violence” (Mersenne, 1636:81)

Battement

Esta designação parece aplicar-se a uma espécie de *tremblement* mais ligeiro. Atente-se à descrição feita por Basset a respeito deste *agrément*: “o dedo da mão esquerda não deve puxar a corda mais do que uma vez após esta ter sido tocada com a direita, pois o resto do *tremblement* deve ser produzido pelo simples batimento do dedo, tanta vezes quantas a duração do compasso o permita”²⁵ (Mersenne, 1636: 81). O dedo da mão esquerda só puxa com vigor a corda uma única vez, a seguir ao ataque da nota pela mão direita, prolongando-se o ornamento com sucessivos “golpes” do referido dedo contra a corda mas sem a puxar novamente. O símbolo que o autor atribui ao *battement* é:

FIGURA 3.8 – *Battement* (Mersenne, 1636:82)***Accent joint au battement***

A descrição desta combinação de ornamentos parece indicar a prática de executar um *martellement* a seguir ao *port de voix*, referida noutras fontes posteriores (ver capítulo 2 – pg). O símbolo empregue é:

FIGURA 3.9 - *Accent joint au battement* (Mersenne, 1636:82)

DENIS GAULTIER, *PIECES DE LUTH* (1670) E *LIVRE DE TABLATURE DES PIECES DE LUTH* (1672)

Nos prefácios destas suas duas colecções de peças para alaúde, Denis Gaultier explica diversos sinais que aparecem na tablatura referentes quer a ornamentação quer a outras questões de notação. Gaultier emprega símbolos absolutamente idênticos em ambos os livros.

²⁵ “[...] le doigt de la main gauche ne doit tirer la chorde qu’une fois, après avoir este touchée de la main droite, car le reste du tremblement se doit faire par le seul battement du doigt, autant de fois que la longueur de la mesure le peut permettre” (Mersenne, 1636: 81)

No entanto, a publicação de 1672 contém uma descrição algo mais detalhada em relação a alguns dos *agréments*.

Tremblement

À semelhança de Basset, Gaultier utiliza uma pequena vírgula a seguir à letra de tablatura para indicar o *tremblement*.



FIGURA 3.10 – *Tremblement* (Gaultier, 1670 e 1672)

Enquanto no *Pieces de Luth* de 1670 o compositor se limita a referir que o símbolo representa o *tremblement* sem fornecer qualquer instrução sobre o seu modo de execução, no *Livre de Tablature* de dois anos depois, Gaultier escreve que o número de vezes que se deve puxar a corda com a mão esquerda (entenda-se: o número de oscilações do *tremblement*) deve ser maior quanto maior for a duração da nota: “é necessário puxar a corda com um dedo da mão esquerda [...] somente uma vez quando se trata de uma colcheia [...], duas no caso de uma semínima e várias vezes quando há uma semínima com ponto, e executando o *tremblement* até à conclusão da cadência”²⁶ (Gaultier, 1672: 5).

Parece-me particularmente significativa ainda a afirmação que Gaultier faz imediatamente a seguir à supra-citada: “deve-se observar que cada um pode gerir estes tipos de ornamentos segundo a natureza da melodia da peça e do seu andamento”²⁷ (Gaultier, 1672: 5). O critério do intérprete (em conformidade com a “natureza” e o andamento da melodia) prevalece assim na execução do *tremblement*.

Separée

Uma linha recta colocada obliquamente entre duas letras de tablatura sobrepostas indica que as notas deverão ser tocadas uma a seguir à outra, ou seja, arpejadas.

²⁶ “[...] il faut tirer de la corde de quelque doigt de la main gauche (...) une fois seulement lors qu’il y a une crochuë(...), deux fois lors qu’il y a une noire et plusieurs fois quand il y a une noire et un point, et en faisant le tremblement jusques a la conclusion de la cadence” (Gaultier, 1672: 5)

²⁷ “[...] il faut observer que chacun peut ménager cês especes d’agréments, selon la nature du chant de la piece et du mouvement” (Gaultier, 1672: 5)

FIGURA 3.11 – *Separée* (Gaultier, 1670 e 1672)

Gaultier não fornece qualquer indicação rítmica sobre a execução do *separée*, contrariamente ao que faz Perrine, como se verá adiante.

Accent

Este termo, na utilização de Gaultier, parece aplicar-se ao símbolo - que se trata efectivamente um acento - e não ao ornamento em si.

FIGURA 3.12 – *ACCENT* (GAULTIER, 1670 E 1672)

No livro *Pieces de luth* de 1670, o compositor explica a execução deste *agrément* do seguinte modo: “deve-se puxar a corda do trasto precedente e colocar o dedo sobre a letra [indicada na tablatura]”²⁸ (Gaultier, 1670). Já no *Livre de Tablature* de 1672, a descrição é um pouco mais elaborada: “deve-se puxar a corda com um dedo da mão esquerda sobre a letra anterior à letra assinalada e colocar o mais rapidamente possível o dedo da mão esquerda sobre esta mesma letra e isto ao mesmo tempo que se toca a corda com um dedo da mão direita”²⁹ (Gaultier, 1672: 6)

George Torres interpreta o símbolo como um *martellement* (Torres, 2003: 25). Já para Frederick Neumann, trata-se de um *port de voix* curto e antecipado, sendo a nota principal atacada com a mão direita (Neumann, 1983: 67 e 596).

PERRINE, *PIECES DE LUTH EN MUSIQUE* (1680)

Este livro publicado por Perrine em 1680 tem a particularidade conter numerosas transcrições para notação regular de obras para alaúde de autores como Ennemond e Denis

²⁸ “[...] il faut tirer la corde de la touche precedentes, et mettre le doibt sur la lettre” (Gaultier, 1670)

²⁹ “[...] il faut tirer la lettre de quelque doigt de la main gauche sur la touche precedente au regard de la lettre qui est marquée, et porter ausi tost le doigt de la main gauche sur cette mesme lettre qui est marquée et ce a mesme temps que l’on touche la corde de quelque doigt de la main droite.” (Gaultier, 1672: 6)

Gaultier. No “*Advertissement*”, Perrine detem-se em pormenor sobre o *separée*, fornecendo instruções rítmicas muito precisas sobre o modo de o fazer. O símbolo empregue pelo autor consiste, à semelhança de Gaultier, num traço oblíquo entre as notas a serem arpejadas como ilustra a seguinte figura:



FIGURA 3.13- Separée (Perrine, 1680: 6)

Perrine avança indicações rítmicas precisas para a execução deste ornamento em função da figuração das notas separadas pelo traço. A seguinte tabela resume as suas instruções.

FIGURAÇÃO ORIGINAL	EXECUÇÃO

TABELA 1 – Instruções para a execução do *separée* (Perrine, 1680: 6 – 8)

Note-se que a colocação do traço que indica o *separée* é feita por Perrine em diferentes locais mas não parece que isso tenha significado na execução do ornamento. É de realçar também o facto de, à excepção do primeiro exemplo, a nota grave ser sempre mais longa na execução do arpejo.

CHARLES MOUTON, *PIECES DE LUTH SUR DIFFERENTS MODES* (1698)

Mouton utiliza símbolos para dois ornamentos no seu *Pièces de Luth*: *martellement* e *tremblement*. Para o *Martellement*, Mouton usa o seguinte símbolo indicando que o *agrément* pode ser de tom inteiro ou de meio-tom:



FIGURA 3.14 - *Martellement* (Mouton, 1698)

O *tremblement* é indicado da seguinte forma:



FIGURA 3.15 - *Tremblement* (Mouton, 1698)

Ao utilizar este símbolo em vez daquele ilustrado atrás para os casos de Mersenne e Gaultier, Mouton “reflecte o uso mais disseminado entre instrumentos não de tecla de utilizar uma cruz para o *tremblement*”³⁰ (Torres, 2003: 45).

ERNST GOTTLIEB BARON, *UNTERSUCHUNG DES INSTRUMENTS DER LAUTEN* (1727)

Este livro é, nas palavras do seu tradutor para inglês, “o primeiro livro abrangente sobre a história do alaúde e o único até ao século XX”³¹ (Smith, 1973: 48). Nesta obra, Ernst Gottlieb Baron, alaudista alemão contemporâneo de Weiss, debruça-se sobre os mais variados aspectos respeitantes ao alaúde, desde a sua história até aos construtores e executantes mais notáveis, passando também por uma longa apologia em defesa do instrumento em resposta às

³⁰ “[...] reflects the more widespread use among non-keyboard instruments of using the cross for the *tremblement*.” (Torres, 2003: 45)

³¹ “the first comprehensive history of lute and its practice and the only one until the twentieth century.” (Smith, 1973: 48)

críticas fortes que Johann Mattheson havia tecido em *Das Neu-Eröffnete Orchestre* de 1713 (Smith, 1973: 49).

O capítulo IV da segunda parte do livro de Baron intitula-se “Os mais elegantes ornamentos [*Manieren*] no alaúde, a sua designação, natureza, e o que é de maior importância hoje em dia”³² (Baron, 1727: 140). Após afirmar que “todos os instrumentos devem imitar a voz humana bem cultivada”³³ (Baron, 1727: 140), o alaudista passa a descrever alguns ornamentos.

Einfallen und Abziehen

Douglas Alton Smith traduz estes ornamentos como *hammer stroke and pull-off* (Baron, 1727: 141) o que corresponde em português àquilo que se designa modernamente nos instrumentos de corda dedilhada como ligados ascendentes e descendentes. O símbolo empregue é uma linha curva a unir duas letras de tablatura com se vê na seguinte figura:



FIGURA 3.16 - *Einfallen e Abziehen* (Baron, 1727: 142)

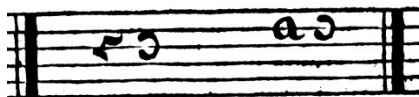
Parece-me importante salientar o facto de um procedimento que hoje em dia é considerado meramente um expediente técnico é, para Baron, um ornamento.

Trillo

Este ornamento corresponde ao *tremblement* e é representado por um símbolo semelhante ao empregue pelos autores franceses atrás referidos (à excepção de Mouton).

³² “The most elegant ornaments [*Manieren*] on the lute, their designation, nature, and what is primarily important today” (Baron, 1727: 140).

³³ “all instruments must imitate the well cultivated human voice” (Baron, 1727: 140)

FIGURA 3.17 - *Trillo* (Baron, 1727: 142)

Baron explica que o *trillo* deve ser executado em crescendo e acelerando e com apoio da nota superior mais próxima diatonicamente (Baron, 1727: 142).

Bebungen* ou *Vibrato

Baron emprega dois símbolos para indicar o vibrato. A utilização de um ou de outro símbolo depende da localização no braço do instrumento da nota à qual se irá aplicar o ornamento. Assim, para notas localizadas na parte aguda do alaúde, o *bebungen* é indicado da seguinte forma (os termos “grave” e “agudo” para classificar os diferentes *bebungen* são meus):

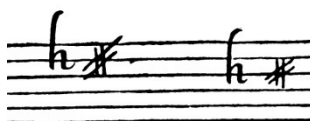


FIGURA 3.18 – Vibrato “agudo” (Baron, 1727: 142)

O vibrato na zona mais próxima do cravelhame indica-se como na figura 15:

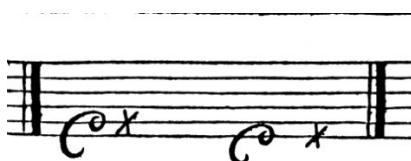


FIGURA 3.19 – Vibrato “grave” (Baron, 1727: 143)

Baron explica que aos dois tipos de vibrato atrás referidos correspondem duas técnicas de execução diferentes apesar da “natureza” destes ser idêntica. O vibrato “agudo” deverá ser executado pousando firmemente o dedo mínimo na nota respectiva e, uma vez efectuada o ataque, oscilando-o na direcção paralela à das cordas do alaúde, lentamente e sem aliviar a pressão sobre a corda. O polegar deverá estar desencostado da parte de trás do braço do instrumento. Já no registo grave, o vibrato executa-se oscilando o dedo na direcção

perpendicular à das cordas do alaúde mantendo o polegar esquerdo encostado na parte de trás do braço (Baron, 1727: 143).

Seguidamente, Baron apresenta dois exemplos de *passagi* segundo a prática italiana (ver Capítulo 4). A figura seguinte apresenta um dos exemplos fornecidos por Baron em tablatura.



FIGURA 3.20 – *Passagi* e respectiva transcrição (Baron, 1727: 145-146)

Baron explica que este tipo de ornamentação deve ser posto em prática em movimentos lentos e em momentos cadenciais; nos movimentos rápidos, a melhor *Manieren* não é mais do que tocar de forma “polida e clara” (Baron, 1727: 145). O alaudista adverte ainda que os ornamentos deverão ser executados sem interferir com o “tempo e mensuração” (Baron, 1727: 146).

LESAGE DE RICHEE, *CABINET DER LAUTEN* (1695) E *LIVRE DE LUTH* (CA 1720-40)

Philipp Franz LeSage de Richee foi um alaudista activo na área de Breslau (hoje Wrocław, Polónia) no final do século XVII e início do XVIII (Smith et al, 1976: 88). Para esta monografia foi recolhida a informação contida em duas fontes através da tradução feita por Smith e Danner (Smith et al, 1976): *Cabinet der Lauten*, publicado em Breslau em 1695 e o manuscrito Ms. 2002 da Biblioteca da Universidade de Wrocław intitulado *Livre de Luth contenant des pieces le plus exquises*, cuja composição Douglas Alton Smith e Peter Danner

colocam entre 1720 e 1740. As duas fontes são absolutamente concordantes nas instruções fornecidas por LeSage de Richee, sendo que o manuscrito contém alguma informação adicional não constante do *Cabinet* de 1695. Estas instruções abordam vários aspectos da técnica de alaúde com especial ênfase na digitação de mão direita e diferentes procedimentos para arpejar acordes. Os ornamentos sobre os quais LeSage de Richee se debruça são: *separée*, *tremblement* e vibrato.

O *separée* é indicado de modo análogo ao de Perrine e Gaultier sendo que, como no caso deste último, não é fornecida qualquer indicação rítmica precisa quanto à sua execução limitando-se o autor a dizer que as notas são executadas separadamente (arpejadas) (Smith et al, 1976: 91).

O símbolo empregue por de Richee para o *tremblement* é idêntico ao de Baron. Quanto à execução deste *agrément*, o autor afirma que deve ser tocado primeiro lentamente e depois em acelerando (Smith et al, 1976:91).

Quanto ao vibrato, LeSage de Richee não indica qualquer símbolo mas identifica os dois tipos de vibrato expostos por Baron prescrevendo execuções análogas para ambos (Smith et al, 1976: 92).

Como conclusão do presente capítulo, remeto o leitor para as tabelas 2 e 3 onde poderá encontrar a informação atrás exposta esquematicamente organizada segundo a categoria de *agrément* e a simbologia.







CATEGORIA DE AGRÉMENT	VALLET	MERSENNE/BASSET	GAULTIER	PERRINE	MOUTON	BARON	LESAGE DE RICHÉE
<i>Tremblement</i>	X	’ z	’	-	X	’ (Trillo)	’
<i>Port de voix</i>	-	’ (Accent Plaintif)		-	 (Cheutte)	-	-
<i>Martellement</i>	-	^ *	-	-	^	-	-
<i>Vibrato</i>	-	’ (Verre Cassée)	-	-	-	X  (Bebungen)	-
<i>Separée</i>	-	-			-	-	
<i>Port de Voix seguido de martellement</i>	-	’ z	-	-	-	-	-
<i>Coulement</i>	-	-	-	-	’	-	-

TABELA 2 – Categorias principais de *agrément*s e a correspondente simbologia empregue³⁴.³⁴Entre parêntesis encontra-se a designação utilizada para o *agrément* na respectiva fonte




SÍMBOLO	AGRÉMENT QUE REPRESENTA	FONTES ONDE SE ENCONTRA DESCRITO	OBSERVAÇÕES
’	<i>Tremblement / Coulement</i>	Mersenne, Gaultier, Mouton, Baron, LeSage de Richée	<i>Tremblement</i> para todos os autores excepto para Mouton que o descreve como <i>coulement</i>
’ 5	<i>Port de Voix</i>	Mersenne	Designado na fonte por <i>accent plaintif</i>
*	<i>Martellement</i>	Mersenne	
’	<i>Vibrato</i>	Mersenne	Designado na fonte por <i>verre cassé</i>
z	<i>Tremblement</i>	Mersenne	Designado na fonte por <i>battement</i> . Ver pg 32 para descrição mais detalhada deste ornamento.
’z	<i>Port de voix seguido de martellement</i>	Mersenne	Designado na fonte por <i>accent joint au battement</i>
^	<i>Martellement / Port de voix</i>	Mersenne, Gaultier, Mouton	Em Mersenne e Mouton representa um <i>martellement</i> . Para a interpretação deste símbolo em Gaultier ver pg 34
X	<i>Tremblement / Vibrato</i>	Vallet, Mouton, Baron	<i>Tremblement</i> em Vallet e Mouton. <i>Vibrato</i> em Baron, designado por <i>bebungen</i> .
	<i>Vibrato</i>	Baron	Designado na fonte por <i>bebungen</i> .
	<i>Separée</i>	Gaultier, Perrine, LeSage de Richée	
	<i>Port de Voix</i>	Gaultier, Mouton	Designado por <i>cheutte</i> em Mouton

TABELA 3 - Símbolos de ornamentação empregues e os correspondentes agréments³⁵

³⁵ Para o significado dos termos que designam os *agréments* ver glossário pg 73.

4. ORNAMENTAÇÃO SEGUNDO QUANTZ

Johann Joachim Quantz foi um dos mais destacados músicos da corte de Dresden entre 1728 e 1741, data em que se mudou para Berlim (Reilly et al., 2011). O seu tratado, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de 1752 é, nas palavras de Edward Reilly, “a sua mais significativa contribuição para a literatura musical”³⁶ (Reilly et al., 2011). Nele, Quantz aborda questões musicais “de uma forma que é não só mais abrangente mas também mais concreta do que jamais havia sido feito antes”³⁷ (Reilly et al., 2011). O tratado aborda de forma minuciosa e exaustiva assuntos que vão desde técnica de flauta transversal até aos deveres e responsabilidades dos músicos, passando por questões como a disposição dos instrumentos na orquestra, a interpretação de obras em diferentes andamentos e a discussão dos estilos italiano, francês e alemão.

Na presente monografia debruçar-me-ei sobre os três capítulos que Quantz dedica no seu tratado³⁸ à ornamentação, a saber:

- Capítulo VIII: *Des ports de voix, et des autres petits agréments essentiels*
- Capítulo IX: *Des tremblements*
- Capítulo XIII: *Des changements ou des variations arbitraires sur des simples intervalles*

Quantz divide os ornamentos em duas grandes categorias, os de influência francesa (os *agréments* abordados nos capítulos VIII e IX do seu tratado) e a “variação arbitrária (*willkürliche Veränderungen*), reflectindo a prática italiana de embelezar uma melodia”³⁹ (Reilly et al., 2011) abordada no capítulo XIII. Seguidamente, cada um destes capítulos será considerado individualmente.

³⁶ “[...] his most significant contribution to musical literature” (Reilly et al., 2011)

³⁷ “[...] in a way that is not only more comprehensive but also more concrete than ever before.”

³⁸ Neste estudo foram utilizadas a tradução francesa do tratado de 1752 e a tradução inglesa de Edward Reilly de 1995

³⁹ “[...] arbitrary variation (*willkürliche Veränderungen*), reflecting the italian practice of embellishing a melody” (Reilly et al., 2011)

CAPITULO VIII: DES PORTS DE VOIX, ET DES AUTRES PETITS AGREMENTS ESSENTIELS

“Os Ports de Voix [...] são não só ornamentos, mas também uma coisa muito necessária.”⁴⁰ (Quantz, 1752: 78)

No capítulo VIII do seu tratado, Quantz debruça-se sobre os *agréments* associados à notação e prática da música francesa. Como se pode observar pela frase supracitada, Quantz considera a execução destes pequenos ornamentos essenciais para prática musical afirmando que, sem eles, “a melodia seria amiúde muito seca e muito simples”⁴¹ (Quantz, 1752: 78). A natureza dissonante dos *port de voix* permite “aliviar a monotonia de demasiadas consonâncias”⁴² (Neumann, 1983: 189). O flautista avisa ainda que o músico não se deve limitar a executar os *ports de voix* especificamente notados na partitura mas também acrescentá-los em locais onde não o estejam de modo a “manter sempre a melodia agradável”⁴³ (Quantz: 1752:81).

Por *port de voix*, Quantz entende os ornamentos designados por *port de voix* propriamente dito e por *coulé* (tal como se encontram definidos no Capítulo 2 desta monografia) sendo indicados na partitura através da colocação de uma figura de tamanho mais pequeno antes da nota principal⁴⁴ como se pode observar pela seguinte figura:



FIGURA 4.1 – *Port de voix* (Quantz, 1752: *Tailles Douces*, Tabela VI)

⁴⁰ “Les Ports de Voix [...] sont non seulement des ornements, mais aussi une chose très nécessaire.” (Quantz, 1752: 78)

⁴¹ “[...] le chant seroit souvent fort sec & fort simple” (Quantz, 1752: 78)

⁴² “[...] to relieve the monotony of too many consonances” (Neumann, 1983: 189)

⁴³ “[...] entretenir toujours le chant agréable” (Quantz: 1752:81)

⁴⁴ Entende-se por nota principal a nota à qual se aplica o ornamento

EXECUÇÃO DO *PORT-DE-VOIX* SEGUNDO QUANTZ

Os seguintes pontos resumem o essencial do que Quantz escreve sobre a execução destes ornamentos⁴⁵:

- Se a nota principal é precedida por uma nota inferior (conjunta ou disjunta) o *port de voix* deve ser executado utilizando o grau conjunto imediatamente inferior. O inverso aplica-se no caso da nota que precede a principal se encontrar acima desta. (pg 79, §3)
- Existem dois tipos de *port de voix*: *frappant* e *passager* (pg 79, §5).

Port de voix frappant

É executado na circunstância de uma nota longa e acentuada metricamente ser precedida por uma nota não acentuada e de duração mais curta⁴⁶.



FIGURA 4.2 – *Port de voix frappant* (Quantz, 1752: *Tailles Douces*, Tabela VI, fig. 11 e 12)

A figura ilustra também o modo de execução do *port de voix frappant*, que deve tomar metade da duração da nota principal (pg 80, §7). Se a nota principal for pontuada, a dissonância toma dois terços do valor da nota (pg 80, §8).

Num compasso de divisão ternária, se a nota principal é pontuada e está ligada à nota seguinte, o *port de voix* deve tomar a duração da totalidade da nota principal, como ilustra a seguinte figura (pg 80, §9):

⁴⁵ Os números de páginas e de artigos referem-se à edição em francês de 1752

⁴⁶ Os termos “longo” e “curto” são aqui empregues com sentido relativo significando que uma nota é mais longa do que a outra.



FIGURA 4.3 – Execução de *port de voix* em figura pontuada com ligadura (Quantz, 1752: *Tailles Douces*, Tabela VI, fig. 15 e 16)

Se a nota principal é seguida de uma pausa, o *port de voix* toma o valor de duração da nota principal e esta o da pausa (pg 81, §11).

Port de voix passager

A execução deste tipo de *port de voix* corresponde à prática francesa de *couler les tièrces* (ver Capítulo 2 desta monografia).



FIGURA 4.4 – Execução de *port de voix* como preenchimento de terceiras descendentes (Quantz, 1752: *Tailles Douces*, Tabela VI, fig. 5 e 6)

Quantz afirma que o ponto de aumentação deve ser sustentado e as notas onde têm início as ligaduras articuladas com a língua (pg 79, §6).

- Um *port de voix* que preceda um *tremblement* que causa uma dissonância com o baixo, deve ter duração curta de modo a “não transformar as dissonâncias em consonâncias”⁴⁷ (pg 80, §10).

AGREMENTS DECORRENTES DO *PORT DE VOIX*

Após se deter sobre o modo de execução e diferentes circunstâncias de aplicação do *port de voix*, Quantz enumera uma série de *agréments* que dele decorrem (pgs 81-82, §14 e §15). São eles:

- *Demi tremblement*

Este *agrément* pode empregar-se no lugar do *port de voix* descendente (*coulement* francês). Quantz exemplifica dois modos possíveis para a sua execução:



FIGURA 4.5 – *Demi tremblement* (Quantz, 1752: *Tailles Douces*, Tabela VI, fig. 27 e 28)

- *Pincé*

Este *agrément* pode acrescentar-se ao *port de voix* ascendente. A sua execução é a seguinte:

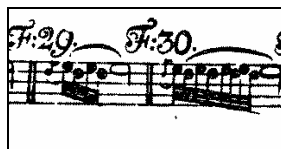


FIGURA 4.6 – *Pincé* (Quantz, 1752: *Tailles Douces*, Tabela VI, fig. 29 e 30)

Estamos perante a prática (já descrita nos capítulos 2 e 3 deste estudo) de executar um mordente (*pincée* ou *martellement*) após o *port de voix*.

⁴⁷ “[...] ne pas changer les dissonances en consonances” (Quantz, 1752: 80)

– *Double*

Este *agrément* corresponde ao *doublé* de Couperin e ao *tour de gosier* de Hotteterre (Couperin 1713 e Hotteterre 1715). Quantz ilustra-o de modo idêntico ao dos dois compositores franceses:



FIGURA 4.6 – *Double* (Quantz, 1752: *Tailles Douces*, Tabela VI, fig. 31)

Tal como sucedia com o *pincé*, o *doublé* pode ser aplicado no lugar do *port de voix* ascendente.

– *Battement*

Este *agrément* corresponde a um *pincé* (não preparado e sem o apoio de uma nota longa no início). Podem ser superiores ou inferiores, simples ou repetidos, como ilustra a figura 4.7.



FIGURA 4.7 – *Battement* (Quantz, 1752: *Tailles Douces*, Tabela VI, fig. 32 e 33)

Quantz adverte que estes *agréments* que decorrem do *port de voix* (*demi-tremblement*, *pincé*, *doublé* e *battement*) servem para “expressar a alegria”⁴⁸ sendo os *port de voix* simples mais apropriados para a “ternura e a tristeza”⁴⁹ (Quantz, 1752: 82). O flautista conclui este capítulo recomendando o uso criterioso e parcimonioso dos *agréments*: “é necessário utilizar os pequenos ornamentos como quem utiliza especiarias nas carnes, e tomar como referência o sentimento dominante de cada local: não se deverá utilizar nem demasiado nem de menos, e não se deverá jamais trocar uma paixão por outra.”⁵⁰ (Quantz, 1752 : 84).

⁴⁸ “exerciter la joye & la gayeté” (Quantz 1752; 82)

⁴⁹ “la tendresse & tristesse” (Quantz 1752 ; 82)

⁵⁰ “Il faut se servir des petits ornements, comme on se sert des épices dans les mets, & prendre pour règle le sentiment qui domine à chaque endroit : alors on en sera nullepart ni trop ni trop peu, & on ne changera jamais une passion en autre ”. (Quantz, 1752 : 84)

CAPITULO IX: DES TREMBLEMENTS

“Ainda que um instrumentista ou cantor tenha toda a capacidade que exige o bom gosto para exprimir uma peça, se ele não souber executar bons *tremblements*, ele não será nunca outra coisa senão imperfeito na sua arte.”⁵¹ (Quantz, 1752: 84)

Tal como com os *port de voix*, Quantz considera os *tremblements*, “indispensavelmente necessários”⁵² (Quantz, 1752: 84). No capítulo IX do seu tratado, o flautista aborda este *agrément* de forma exaustiva, detendo-se minuciosamente em aspectos musicais respeitantes à sua interpretação, bem como em questões técnicas pertinentes à sua execução na flauta transversal. Seguidamente encontram-se resumidos os pontos principais das considerações de Quantz sobre o *tremblement*. As suas indicações relacionadas com a execução deste ornamento na flauta não estão contempladas nesta recensão por razões de brevidade e pertinência.

- O *tremblement* deve ser executado com velocidade moderada e uniforme; nas palavras de Quantz, “d’une vitesse égale & modérée en même temps” (pg 85, §5).
- A velocidade de execução do *tremblement* deve ser adequada:
 - ao carácter da obra que se está a executar (pg 84, §2);
 - ao espaço onde se actua. Numa sala grande e reverberante o *agrément* deve ser executado de forma mais lenta do que num “local pequeno ou sala com tapeçaria”⁵³ (pg 85, §2);
 - ao andamento e figuração da obra. Por exemplo, numa peça rápida com uma sucessão de notas curtas, poderão ser executados *tremblements* rápidos com uma ou duas oscilações somente (pg 86: §6);

⁵¹ “Fut-il qu’un joueur d’instrument ou un chanteur eut toute la capacité qu’exige le bon gout pour exprimer une piece; s’il ne sait pas faire de bons tremblements, il ne sera jamais qu’imparfait dans son art.” (Quantz, 1752: 84)

⁵² “[...] indispensables” (Quantz, 1752: 84)

⁵³ “[...] petit endroit ou chambre tapissé” (Quantz, 1752: 85)

- ao registo em que se está a executar o ornamento. De um modo geral, a velocidade pode ser maior no registo agudo e deverá mais lenta no grave (pg 86, §6).
- O *tremblement* deve começar com um *port de voix* (que pode ser superior ou inferior) e terminar com duas pequenas notas executadas à mesma velocidade do ornamento (pg 86. §7)

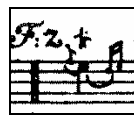


FIGURA 4.8 – *Tremblement* com *port de voix* inicial e terminação (Quantz, 1752: *Tailles Douces*, Tabela VII, fig. 2)

Este modo de execução com *port de voix* inicial e terminação deverá ser aplicado mesmo quando não expressamente indicado na partitura (pg 86, §7).

- O *port de voix* que precede o *tremblement* pode ser executado à mesma velocidade deste, segundo o contexto (pg 87, §8).
- A nota que compõe o *port de voix* inicial deve ser articulada (com a língua). Já o *tremblement* propriamente dito e as notas da terminação devem ser ligadas (pg 87, §8).

CAPITULO XIII: DES CHANGEMENTS OU DES VARIATIONS ARBITRAIRES SUR DES SIMPLES INTERVALLES

“Quase todas as pessoas que se aplicam à música, sobretudo fora da França, não se contentam em tocar simplesmente os *agréments* essenciais; [...] procuram executar a melodia com diferentes variações arbitrárias. Não tenho nada a dizer em relação a esta prática em si; mas [...] esta não poderá ser feita com bom gosto e propriedade sem se compreender Composição, ou pelo menos saber as regras do Baixo Contínuo.”⁵⁴ (Quantz, 1752: 120).

No capítulo XIII do seu tratado, Quantz fornece ao músico aprendiz ou amador, uma enorme profusão de exemplos de como intervalos melódicos podem ser variados. A prática de diminuir intervalos entre as notas sucessivas de uma melodia era já nesta altura secular, havendo sido já teorizada e exemplificada em diversos tratados e manuais dos séculos XVI e XVII. Poder-se-á talvez afirmar que a grande diferença entre estes e o *Essai* (para além das óbvias diferenças estilísticas inerentes às diferentes épocas em que foram escritos) seja a inclusão em grande parte dos exemplos proporcionados por Quantz de uma harmonia subjacente através de um baixo cifrado correspondente.

Quantz começa por apresentar ao leitor uma tabela com “quase todos os tipos de intervalos com o baixo que lhes convém”⁵⁵ (Quantz, 1752: 121). Seguidamente, fornece não só exemplos musicais de como cada um destes intervalos pode ser variado, mas também explicações minuciosas de como o fazer. A inclusão do baixo cifrado compreende-se uma vez que o tratamento melódico que Quantz propõe para os diferentes intervalos é, quase sempre, indissociável da harmonia gerada pelo baixo. Uma grande quantidade de exemplos de variação no *Essai* consiste precisamente em arpejos ou gestos melódicos que por sua vez consistem na exploração das diferentes possibilidades de utilização das notas que constituem o acorde que ocorre naquele momento. O Anexo 1 reproduz em versão facsimilada os exemplos de intervalos e respectivas variações fornecidos no tratado de Quantz. Os últimos

⁵⁴ “Presque toutes les personnes qui s’appliquent à la Musique, surtout hors de la France, en ne se contentent pás de jouer simplement les agréments essentiels; ils (...) cherchent à exécuter le chant par de differentes variations arbitraires. En soi-même, on n’y trouve rien à redire; mais (...) cela ne peut se faire avec gout & avec justesse, sans entendre la Composition, ou du moins savoir les régles de la Basse continue.” (Quantz, 1752: 120).

⁵⁵ “presque toutes les sortes d’intervalles, avec les Basse qui y convient” (Quantz, 1752: 121)

doze exemplos não incluem o baixo cifrado sendo tratados exclusivamente sob o ponto de vista melódico.

Uma análise detalhada das explicações que Quantz fornece para cada um dos seus exemplos musicais não cabe dentro do âmbito e espaço disponível para a presente monografia. Algumas referências a estas serão feitas, como se verá adiante, no estudo de caso (Capítulo 5). Poder-se-á, no entanto, resumir as indicações gerais que o flautista dá para a execução das variações sobre uma melodia dada nos seguintes pontos⁵⁶:

- As variações devem ser executadas somente após a melodia original ter sido escutada. (pg 122,§9)
- É preferível executar a melodia tal como o compositor a escreveu do que a “estragar” com más variações. (pg 120,§2)
- Uma variação só deverá ser empreendida se for para acrescentar algo melhor à melodia original. Para isto é necessária experiência e conhecimento por parte do executante. (pg 122,§9)
- Ao executar uma variação, as notas principais da melodia não devem ser obscurecidas. (pg. 122, §7)
- É necessário tomar sempre em consideração a harmonia vigente. (pg 121, §6)
- As variações executadas devem estar em conformidade com o carácter da obra que se está a executar. (pg 122, §8)
- Os exemplos fornecidos não esgotam as possibilidades de variação. Os intérpretes com conhecimentos suficientes não terão dificuldade em criar novas variações. (pg 121, §5)
- As regras que Quantz enuncia aplicam-se principalmente a movimentos lentos sem prejuízo, no entanto, da execução de variações em andamentos rápidos. (pg 137, §44).

⁵⁶ Os números de páginas e de artigos referem-se à edição em francês de 1752

Os exemplos que Quantz fornece para ilustrar as diferentes possibilidades de transformação e elaboração melódica podem ser organizados nas seguintes categorias⁵⁷:

- Diminuição: o valor de duração da nota original da melodia é preenchido com figuras mais curtas. Quantz privilegia a acentuação métrica da nota original (e das notas consonantes em relação ao baixo).

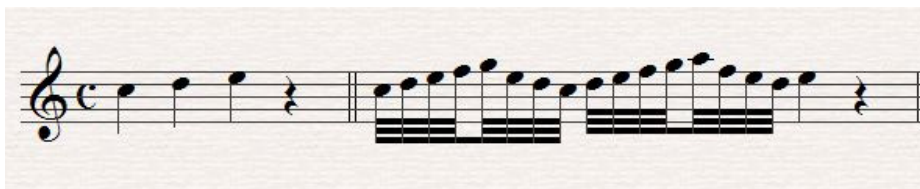


FIGURA 4.9 - *Tailles douces* Tabela IX - fig. 2, exemplo v) (Quantz, 1752)

- Arpejo: a duração da nota original da melodia é preenchida por notas da harmonia vigente nesse momento, incluindo sempre a nota original da melodia num lugar metricamente importante (na grande maioria dos exemplos, o arpejo começa com essa mesma a nota).

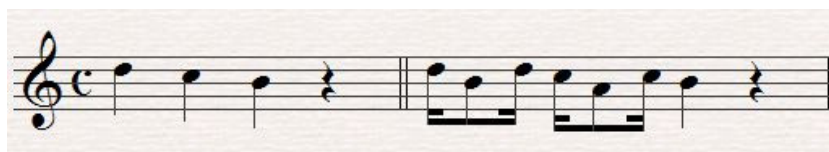


FIGURA 4.10 - *Tailles douces* Tabela X - fig. 3, exemplo i) (Quantz, 1752)

- Uma combinação de diminuição e arpejo.



FIGURA 4.3 - *Tailles douces* Tabela XI - fig. 6, exemplo p) (Quantz, 1752)

⁵⁷ A proposta de categorização é minha. Cada categoria é ilustrada com um exemplo retirado das *Tailles Douces* do tratado de Quantz aparecendo em primeiro lugar a sequência de notas original e, seguidamente, a respectiva variação.

- Diminuição e/ou arpejo com *agréments* acrescentados.



FIGURA 4.3 - *Tailles douces* Tabela XII - fig. 9, exemplo II) (Quantz, 1752)

Posteriormente, nas tabelas XVII a XIX das *Tailles Douces*, Quantz põe em prática os preceitos expostos no capítulo XIII do seu tratado através da aplicação das fórmulas de variação a uma melodia completa (Anexo 2). O flautista apresenta a melodia na sua forma não ornamentada justaposta com a versão ornamentada indicando minuciosamente qual das fórmulas de variação aplicou em cada local.

Termino o presente capítulo desta monografia com a ressalva que Quantz faz a respeito da profusão de ornamentos que utiliza no exemplo que ele próprio dá.

“Não pretendo defender [...] que todos os adágios se regulem pelo aqui exposto, nem que se os sobrecarreguem com tantos agréments. [...] penso sempre [...] que quanto mais se toca um Adagio com simplicidade e propriedade [...] mais o ouvinte é por ele tocado, e menos as boas ideias do Compositor [...] são obscurecidas e estragadas.”⁵⁸ (Quantz, 1752: 146).

⁵⁸ “Je ne prétens pás [...], que tous les Adagio doivent se régler sur celui-ci, ni qu’on les charge de tant d’agrémens. [...] je pense toujours [...] que plus on joue un Adagio simplement & proprement [...] plus l’auditeur en est touché, & moins les bonnes pensées du Compositeur [...] en sont obscurcies & gatées.” (Quantz, 1752: 146)

5. ESTUDO DE CASO

Após o exposto nos capítulos anteriores, proponho-me agora averiguar de que modo e até que ponto é possível aplicar a informação atrás recolhida e sistematizada ao caso concreto da música de Silvius Leopold Weiss. Para tal, foi escolhida uma obra do compositor, a *Sarabande* da Sonata em sol maior S-C nº 5 que me proponho a ornamentar.

A OBRA EM ESTUDO

A *Sarabande* da Sonata em sol maior S-C nº 5 está contida no manuscrito Department of Manuscripts Additional MS 30387 da British Library. Este manuscrito, conhecido vulgarmente por *manuscrito de Londres*, contém, em conjunto com o *manuscrito de Dresden* (Sächsische Landesbibliothek, Ms. Mus. 2841-V-I), a maior parte da música de Weiss que chegou até aos nossos dias (Crawford, 2006a: 1). O número de catálogo da obra (S-C 5) foi atribuído pelos dois editores conjuntos das obras completas do compositor, Douglas Alton Smith e Tim Crawford; S-C significa Smith-Crawford.

A obra foi escolhida para o presente estudo pelas seguintes razões:

- É representativa de um período criativo já de maturidade do compositor (Legl, 1999).
- A obra apresenta os dois principais sinais de ornamentação utilizados por Weiss.
- Tratando-se de uma *Sarabande*, esta peça enquadra-se na categoria de obras preferenciais para a execução das “variações arbitrárias” de Quantz (ver Quantz 1752, página 137, §44 e Capítulo 4.3 desta monografia).
- Weiss mantém uma textura onde se distinguem claramente três vozes polifónicas que são mantidas no decurso de toda a dança. Isto retira da obra a ambiguidade harmónica que existe em inúmeros casos do repertório para alaúde proporcionando assim um terreno mais “sólido” para a realização das referidas *variations arbitraires*.

- A suite na qual está incluída esta *Sarabande* foi uma das obras executadas no recital final respeitante ao meu Projecto Artístico.

A figura 5.1 reproduz em facsimile a tablatura contendo a obra em estudo:



FIGURA 5.1 – Sarabande S-C 5/5 (British Library, Department of Manuscripts Additional MS 30387)

METODOLOGIA

Para este estudo de caso foram seguidas sequencialmente as seguintes etapas:





- 1) Transcrição da obra.
- 2) Identificação dos *agréments* e proposta de hipóteses interpretativas a eles respeitantes.

- 3) Proposta de *variations arbitraires* seguindo os preceitos de Quantz resultando numa versão ornamentada da obra à semelhança do exemplo fornecido pelo flautista nas Tabelas XVII a XIX das *Tailles Douces* do *Essai*.

A ordem seguida dos números 2 e 3 acima referidos, inspira-se na ordem pela qual Quantz aborda a temática da ornamentação no seu tratado onde se debruça sobre os *agréments* franceses primeiro e depois a ornamentação ao estilo italiano.

TRANSCRIÇÃO DA OBRA

A Figura 5.2, na página seguinte, apresenta a *Sarabande* aqui em estudo numa transcrição feita por mim. Algumas observações são necessárias respeitantes a esta transcrição:

- O símbolo representado na tablatura por  é transcrito como .
- O símbolo representado na tablatura por  é transcrito como .
- Na transcrição, os dois símbolos atrás descritos encontram-se colocados sobre as notas às quais se referem.
- No compasso dois, segundo tempo⁵⁹, não existe na tablatura uma indicação precisa do ritmo pelo que a transcrição apresenta uma possível hipótese de interpretação.
- No **c7 – t2** o *agrément* aplica-se ao tenor e não ao soprano (tratando-se de um uníssono, tal não é evidente na transcrição).

A edição da partitura contendo a transcrição foi feita utilizando o programa Sibelius 4[©].

⁵⁹ As referências a número de compasso e tempo serão feitas do seguinte modo: **cX - tY**. Exemplificando, o compasso dois, terceiro tempo escrever-se-ia: **c2 – t3**.

Sarabande (Sonata S-C 5)

Silvius Leopold Weiss

The image displays a musical score for the Sarabande from Sonata S-C 5 by Silvius Leopold Weiss. The score is presented in five systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a treble staff starting on a quarter note and a bass staff with a whole note chord. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 13. The fourth system starts at measure 21. The fifth system starts at measure 27. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments, with some notes in the bass staff marked with a 'p' for piano.

FIGURA 5.1 – Transcrição da Sarabande S-C 5/5

INTERPRETAÇÃO DOS *AGRÉMENTS* INDICADOS NA TABLATURA

Weiss utiliza dois símbolos de *agréments* na obra aqui em estudo. São eles o sinal ♪ colocado à direita da letra de tablatura ao qual se aplica e ☺ colocado sob a respectiva letra. Recordando o que foi exposto no Capítulo 3, o símbolo ♪ é definido por Mersenne/Basset, Gaultier, Baron e LeSage de Richée como um *tremblement*, representando para Mouton um *coulement*. Nas fontes onde é descrito (Gaultier e Mouton), o símbolo ☺, representa um *port de voix*.

Fazendo uma rápida estatística da ocorrência dos *agréments* pode-se observar que:


- O *agrément* ♪ ocorre 31 vezes, sempre no soprano à exceção de uma vez no tenor (c10 – t3) e uma no baixo (c18 - t2)⁶⁰.
- O *agrément* ☺ ocorre 8 vezes, seis das quais no soprano e duas no tenor (c24 – t2 e c25 – t2), não ocorrendo nenhuma vez no baixo.

A predominância do registo agudo como terreno para a execução de *agréments* explica-se talvez pelas seguintes razões:

- 1) As duas ordens mais agudas do alaúde barroco alemão (tal como sucedia com o francês) são simples. A execução de *agréments* é tecnicamente mais fácil e eficiente em cordas simples do que em ordens duplas. Além disso, a utilização de duas *chanterelles* (como eram designadas as ordens simples) tem em vista tornar o registo agudo do alaúde mais destacado em relação aos ressonantes registos médio e grave, pelo que se torna espectável que os *agréments* sejam aí executados de modo a se tornarem mais perceptíveis.
- 2) O baixo é executado maioritariamente com o polegar da mão direita tocando cordas soltas. Só é possível executar *agréments* quando se tocam notas calcadas com a mão esquerda. Em toda a *sarabande*, só oito notas do baixo são calcadas pelo que a execução de *agréments* só seria possível nestas circunstâncias (como sucede no c18 – t2).

⁶⁰ No presente estudo foram consideradas as três partes polifónicas desta obra como soprano, tenor e baixo.

PORTS DE VOIX

Nas fontes analisadas na presente monografia, o símbolo  parece designar o *port de voix*. Gaultier explica o símbolo da seguinte forma: “*il faut tomber le doibt sur celle ou est cette marque*” (Gaultier, 1672: 5). George Torres interpreta isto como significando um *port de voix* considerando os termos *chute* e *tomber* como sinónimos deste *agrément* (Torres, 2003: 24). Mouton por sua vez, escreve que o símbolo em questão representa uma forma alternativa de designar um ligado ascendente o qual designa por *cheutte* (Mouton, 1698: regra VI). Segundo a definição de *chute* de Torres, estaríamos perante a representação simbólica de um *port de voix*.

Frederick Neumann afirma que Ennemond Gaultier utiliza o símbolo da figura 3.21 para representar o *port de voix* e que o *agrément* podia ter duração variável de “muito curto a longo”⁶¹ (Neumann, 1983: 66). Perrine, no seu *Pieces de Luth en Musique* de 1680, transcreve o símbolo em epígrafe como um *port de voix* (Neumann, 1983: 67). Apesar do termo *port de voix* não ser empregue em nenhuma das fontes abordadas neste capítulo, a evidência parece indicar que o símbolo representa efectivamente este *agrément*.

Esclarecido o significado do símbolo, o problema que se levanta é então o de como este *agrément* pode ou deve ser executado nos diferentes locais em que ocorre. Detenhamo--nos primeiro sobre os contextos musicais em que Weiss aplica o referido símbolo. Estes podem ser descritos do seguinte modo:

- em movimentos melódicos ascendentes por grau conjunto. Isto é válido para todas as ocorrências do *port de voix* na *Sarabande* em estudo.
- em notas longas⁶² e acentuadas metricamente (c 5, 15 e 20).
- na parte forte da divisão tempo (c 14 – t2, c24 – t2 e c 25 – t2).
- na parte forte da subdivisão do tempo (c 16 – t1).

⁶¹ “Ennemond (*Le Vieux*) Gaultier (c.1575-1651) used the hook under the letter [...] for a *port de voix* that apparently could vary from very short to very long.” (Neumann, 1983: 66)

⁶² Ver nota de rodapé 3

- na nota conclusiva da cadência que fecha a primeira secção da dança.
- quatro das oito ocorrências deste *agrément* dão-se após um *tremblement*.

Recorde-se o que afirmam as diferentes fontes a respeito da execução deste ornamento⁶³:

- Mersenne/Basset: ataca-se o *port de voix* com a mão direita fazendo depois soar a resolução pousando um dedo da mão esquerda no trasto correspondente à nota principal. O *agrément* deverá tomar metade da duração da nota principal (Mersenne, 1636:82).
- Gaultier: o *port de voix* pode ter duração variável de “muito curto a longo” (Neumann, 1983: 66).
- Quantz:
 - O *port de voix* aplicado uma nota longa acentuada metricamente precedida por uma nota curta não acentuada designa-se *port de voix frappant* (Quantz, 1752: 79).
 - Em figuras de divisão simples, o *port de voix* toma metade da duração da nota principal, em figuras pontuadas dois terços (Quantz, 1752:80).
 - Os *port de voix* podem ser substituídos por *pincé* ou *doublé*.⁶⁴

Considerando o atrás exposto, poder-se-á definir o seguinte conjunto de regras para a execução deste *agrément*:⁶⁵

- 1) O *port de voix* é executado atacando a dissonância com a mão direita e a resolução deixando cair o dedo da mão esquerda na nota respectiva.
- 2) A dissonância toma metade da duração da nota principal ou dois terços se a nota for pontuada.
- 3) Havendo tempo, poder-se-á executar um *pincé* ou *doublé* após o *port de voix*.

⁶³ *Port de voix* é entendido aqui segundo a definição avançada no capítulo 2 e não segundo a de Quantz, na qual é pode significar também um *coulement*.

⁶⁴ Quantz refere ainda outros dois ornamentos que decorrem do *port de voix* : o *demi tremblement* que se aplica ao *port de voix* descendente (aqui *coulement*) e o *battement* que se aplica ao *port de voix* não preparado.

⁶⁵ Na discussão que se segue, referências a estas regras serão feitas recorrendo aos números indicados.

Assim, podem-se avançar as seguintes hipóteses para a execução dos *port de voix* contidos na obra aqui em estudo.

c5 – t1

Aplicando a regra 2 em epígrafe, obtém-se:



Apesar de exequível no alaúde, o movimento simultâneo na mão esquerda do dedo que executa o *port de voix* com os dedos que são necessários para tocar a parte do tenor pode levantar alguns problemas. Assim uma possível alternativa seria:



Apesar de não respeitar a regra 2 esta solução justifica-se, no entanto, com a margem de liberdade oferecida por Gaultier que afirma que o *port de voix* pode ser longo ou curto.

c12 - t2; c 15 – t1

Tendo presente a regra 2, o *port de voix* poderia ser executado do seguinte modo:



Alternativamente, poder-se-á aplicar a regra 3 acrescentando um *pincé* ao *port de voix* e obtendo-se aproximadamente:



Uma outra solução que, enquanto intérprete, me parece satisfatória é a de aplicar um *port de voix* mais curto (com ou sem *pincé*) originando um ornamento que parece decorrer do motivo quase contínuo de colcheias que perpassa toda a obra:



O que foi exemplificado para o compasso 12 tem igual aplicação ao compasso 15.

c14 – t3; c16 – t1; c24 – t2; c25 – t2

Nestes três casos, a solução que se me afigura mais adequada, dado o movimento rítmico mais rápido destas passagens, será a de aplicar um *port de voix* curto respeitando a regra 2. Para o compasso 14 obter-se-ia o seguinte resultado:



Nos compassos 16, 24 e 25 o resultado seria análogo, com a devida proporção rítmica aplicada ao 16. Nesta situação não é de todo possível a aplicação da regra 2 devido à actividade da mão esquerda. Uma solução que me parece satisfatória é a de recorrer a um *port de voix* curto (com ou sem *pincé*):



TREMBLEMENT E COULEMENT

Considerando o exposto no Capítulo 3 desta monografia, duas interpretações são possíveis para o símbolo ♪: *tremblement* ou *coulé*. Ernst Gottlieb Baron refere este símbolo como representando o primeiro ornamento. Sendo este o autor geográfica e cronologicamente mais próximo de Weiss - para além de se terem conhecido pessoalmente (Baron, 1727:70) - poder-se-ia concluir que o *tremblement* seria o ornamento a executar em todas as circunstâncias. No entanto, creio que os diferentes contextos em que o símbolo é empregue permitem aplicar diferentes soluções e tanto o *tremblement*, o *coulé* e o *port de voix* superior de Quantz parecem-me ser soluções plausíveis.

Poder-se-ão categorizar estes diferentes contextos em que os *agréments* se encontram assinalados segundo as circunstâncias rítmicas e melódicas que os envolvem. Ritmicamente, podem ocorrer sobre notas curtas ou longas, acentuadas ou não acentuadas. Melodicamente podem ocorrer sobre notas precedidas por grau conjunto ou disjunto. É de notar que todas as vezes que o símbolo ♪ ocorre, o movimento melódico é descendente exceptuando o t12-t1.

As indicações quanto à execução deste *agrément* abordadas nos capítulos 3 e 4 deste estudo podem ser resumidas nos seguintes pontos:

1) O número de oscilações entre as duas notas do *tremblement* depende da duração da nota (Gaultier, 1672: 5)⁶⁶:

- colcheia: uma oscilação
- semínima: duas oscilações

⁶⁶ Quantz afirma que em passagens de notas rápidas podem ser executados *tremblements* curtos de uma ou duas oscilações (Quantz, 1752: 86).

- semínima com ponto: várias oscilações
- cadências: fazer o ornamento até à conclusão da cadência

2) A uma sucessão de notas curtas podem-se aplicar *tremblements* curtos de uma ou duas oscilações (Quantz, 1752: 86).

3) A nota inicial do *tremblement* deve ser articulada e as outras ligadas (Quantz, 1752: 87).

4) A velocidade do *tremblement* deve ser gerida pelo intérprete em função do carácter e velocidade da obra.

5) O *tremblement* deve começar na nota superior diatonicamente mais próxima da principal.

Algumas fontes fornecem, entre elas, informação contraditória em relação a este *agrément*. Baron e Richée afirmam que o *tremblement* deve ser executado em acelerando enquanto Quantz, por outro lado, diz que deve tocar-se “*d’une vitesse égale & modérée en même tems*” (Quantz, 1752: 85). Creio que a escolha de qual das duas hipóteses aplicar fica ao critério do intérprete que decidirá em favor da que se adequar melhor ao contexto em que irá ser aplicada. Quantz refere também que o *tremblement* deverá começar com um *coulement* (na sua terminologia, *port de voix*) e terminar como indicado na figura 4.8. Considerando a nota de rodapé 7, poder-se-á concluir que este tipo de *tremblement* se pode executar em notas cuja duração o permita.

Tendo presente o acima escrito, passo a expor a minha proposta para a interpretação das diferentes ocorrências do símbolo ♪.

– PASSAGENS DE COLCHEIAS DESCENDENTES POR GRAU CONJUNTO

Duas possibilidades afiguram-se-me plausíveis para esta situação. Uma é a de executar um *port de voix* superior (segundo a nomenclatura de Quantz) onde a dissonância tomaria a duração de uma semicolcheia conforme ilustra o seguinte exemplo (c2-t1):



A outra possibilidade é a de executar *tremblements* curtos de uma oscilação sobre as colcheias assinaladas. Levanta-se no entanto um problema. Se se der início ao *agrément* na nota superior, ter-se-á que executar duas oscilações de modo a resolver a dissonância na nota real o que me parece nesta obra conferir um carácter demasiado agitado às referidas passagens. Se se prescindir da aplicação da regra 5, pode-se obter um ornamento como ilustra o seguinte exemplo aplicando-o ao *agrément* do c2-t1:



Esta forma de executar o *tremblement* é designado por Rousseau no seu tratado de viola da gamba como *cadence sans appuy* (Rousseau, 1687: 83) e afigura-se-me como uma possibilidade a utilizar em alternância com a descrita anteriormente, como ilustra seguinte exemplo (c8-t3 e c9-t1):



– PASSAGENS DE TERCEIRAS DESCENDENTES

Nos locais onde esta situação ocorre, proponho a aplicação do *port de voix passager* segundo o descrito por Quantz na página 79 do *Essai* (equivalente à prática francesa de *couler les tierces*). Tomando como exemplo a passagem do c14 – t2, a aplicação literal do prescrito por Quantz dará origem a:



Como se pode observar, os *ports de voix* do c14-t1 e c15-t1 encontram-se também transcritos no exemplo.

No entanto, o resultado musical resultante parece-me insatisfatório no alaúde. O ataque com a mão direita da nota mi no c14-t2 e a respectiva ligadura à nota seguinte criam um acento que no meu entender não se adequa ao carácter da passagem. Proponho assim a seguinte solução, no meu entender, algo mais idiomática do instrumento:



Esta solução, tal como havia acontecido anteriormente, faz uso da própria estrutura motívica da *Sarabande* pelo que me parece bastante satisfatória.

– TREMBLEMENTS COM PORT DE VOIX INICIAL E TERMINAÇÃO

Existem vários momentos onde o contexto musical se revela adequado a esta forma de executar o *tremblement* (descrita por Quantz na página 86 do *Essai*). No entanto, ela nem sempre é exequível no alaúde. No c23-t1, por exemplo, um instrumento melódico que tocasse o soprano desta obra poderia executar o *agrément* da forma descrita atrás; no alaúde, o contraponto que ocorre simultaneamente nas outras partes, não o permite. Já no c12-t1, a escrita permite que se execute:



O mesmo é possível nos compassos 19 e 32.

ORNAMENTAÇÃO AO ESTILO ITALIANO

No capítulo 4 do presente estudo, foi avançada uma proposta de categorização para as diferentes fórmulas de ornamentação ao estilo italiano: diminuição, arpejo, combinação de diminuição e arpejo, e diminuição e arpejo com *agréments* franceses. O estudo de caso

termina pois com propostas minhas para a ornamentação de passagens seleccionadas da *Sarabande* para as primeiras três categorias. A quarta, diminuição e arpejo com *agréments* decorre naturalmente de tudo o que foi atrás escrito.

DIMINUIÇÃO

Neste procedimento, como foi visto no capítulo 4, Quantz privilegia a acentuação métrica das notas originais da melodia. No início da obra, compasso 1 com anacrusa, uma possibilidade poderia ser:



A diminuição é uma técnica de elaboração melódica recorrentemente utilizada pelos alaudistas no decurso dos séculos XVI a XVIII. Era especialmente aplicada a notas longas cuja duração as características inerentes ao alaúde não permitem, muitas vezes, sustentar na totalidade. No entanto, nem todas as notas longas podem ser diminuídas pois numa textura como a desta *Sarabande*, uma nota longa no soprano pode ocorrer em simultâneo com figuração mais rápida noutra voz pelo que a mão esquerda não se encontra livre para executar a ornamentação.

ARPEJO

Num instrumento polifónico como o alaúde, esta técnica de ornamentação pode ser aplicada em locais onde existem texturas homofónicas simplesmente fazendo uso das notas da harmonia, como ilustra o seguinte exemplo (compasso 14 e anacrusa):



DIMINUIÇÃO E ARPEJO

Como a própria designação indica, os dois procedimentos atrás referidos são aqui postos em prática conjuntamente, como ilustra o exemplo seguinte, aplicado ao compasso 17.



Para além de recorrer às notas da harmonia e de manter as notas principais em locais métricamente acentuados, procurei que a diminuição no terceiro tempo do compasso mantivesse o contorno melódico original de modo a desembocar no *agrément* da primeira nota do compasso seguinte por movimento descendente.

A concluir este estudo de caso creio ser importante referir algumas advertências que Quantz tece quanto ao emprego das *variations arbitraires*, nomeadamente (Quantz, 1752, 145):

- a ornamentação deve ser executada somente após audição da melodia original (neste caso seria executada nas repetições).
- a ornamentação não deve obscurecer a estrutura melódica que lhe deu origem.
- o uso gratuito e excessivo de ornamentação não acrescenta nada à música.

Baron adverte também que a ornamentação não deve ser excessiva pois, caso contrário, “especialmente aplicada nos locais errados, adultera a música e a melodia”⁶⁷. (Baron, 1727: 144)

⁶⁷ “Too many ornaments , particularly if not applied in the right places, garble the music and melody.”(Baron, 1727: 144)

CONCLUSÃO

No presente estudo, procurou-se elaborar uma proposta de abordagem sistemática à problemática da ornamentação na música barroca a partir de fontes da época. Para tal, escolheu-se um compositor, Silvius Leopold Weiss, e uma obra sua, a qual permitisse pôr em prática os conhecimentos sistematizados através da recensão das referidas fontes. Dada a natureza e objectivos desta monografia, inserida que está num Mestrado em Interpretação Artística com os limites a ele inerentes, o estudo não pôde nem pretendeu ser exaustivo. Pretendeu-se sim realizar um exercício ao nível da metodologia de investigação e, a partir deste, a obtenção de mais-valias ao nível da minha prática pessoal enquanto intérprete musical.

Pelo atrás exposto, a escolha das fontes teve de ser necessariamente restringida. A selecção recaiu sobre tratados e livros de música respeitantes ao alaúde dos séculos XVII e XVIII e o tratado de Johann Joachim Quantz, *Essai d'une Methode pour Apprendre a Jouer de la Flute Traversiere*. Neste ponto, poderá ser tecida a primeira crítica a este trabalho. Qualquer escolha implica também uma consequente exclusão e um estudo desta natureza não pode ser considerado de modo algum completo sem abordar algumas fontes que pelas referidas circunstâncias ficaram forçosamente de fora. Tratando-se de um compositor germânico, um estudo exaustivo sobre a obra de Weiss passaria imperativamente por levar em conta a tratadística do século XVIII em língua alemã. Será um estudo a empreender em futuras investigações.

Por outro lado, a informação obtida a partir das fontes seleccionadas deve ser aplicada com alguma precaução. As obras francesas foram escritas, em alguns casos, quase meio século antes da obra seleccionada para o estudo de caso. Numa era de rápidas mudanças ao nível do estilo e do gosto, tal anacronismo não pode ser desprezado. Por outro lado, a informação contida em fontes cronologicamente mais próximas da vida e obra de Weiss (Baron, 1727 e LeSage de Richee, ca 1720-1740) é muito reduzida, pelo que poderia ser completada não só com a literatura em alemão atrás referida mas também através de fontes francesas e italianas da mesma época. Faltou também no presente estudo o recurso a obras nas quais a ornamentação se encontra escrita por extenso (ex. Corelli, Tellemann, J.S. Bach e o

próprio Weiss) como fonte de informação, especialmente no que diz respeito à ornamentação ao estilo italiano (as *variations arbitraires* de Quantz). O registo sonoro da obra abordada no estudo de caso fica também para um próximo projecto.

A informação recolhida no decurso da elaboração deste projecto permite ao intérprete que se depara perante a problemática da ornamentação concluir que não existem respostas taxativas e unívocas. Para uma determinada instância musical em que o intérprete decide executar ornamentação, existe um leque de possibilidades às quais ele poderá recorrer. Em última análise a ornamentação a empregar e o modo de a executar recaí sobre a sua escolha pessoal. O contexto musical (carácter da obra, andamento, figuração, contorno melódico, etc.), as características do instrumento, a capacidade técnica e o local onde se executa a obra são factores que influenciam essa escolha. Poder-se-ia pensar que a distância temporal que separa o intérprete moderno da época em que foi composta a música que ele se propõe a tocar é que é responsável por esta pluralidade e, por vezes, ambivalência de possibilidades. Poder-se-ia também pressupor que um músico do século XVIII seguiria um conjunto de regras autocráticas e inflexíveis respeitantes à ornamentação. Tal não parece ter sido o caso. Frederick Neumann faz mesmo a defesa da plasticidade e liberdade na interpretação dos ornamentos o grande cavalo de batalha do seu monumental estudo. Afirma este autor que “in this book [...] I have tried to show that ornaments were much freer than generally assumed. [...] In case I have succeeded in making my argument persuasive, I would expect that open-minded artists should be glad to avail themselves of the new areas of freedom staked out by this study” (Neumann, 1983: 576). Segundo Neumann, exemplos em defesa desta liberdade abundam nas fontes do século XVIII. Corroborando esta última afirmação poder-se-á citar Ernst Gottlieb Baron: “Os melhores ornamentos dependem do engenho do intérprete e da forma como ele os executa. [...] existem tantos (ornamentos) que é impossível transcrevê-los a todos aqui.”⁶⁸ A partir da descrição das práticas ornamentais em fontes primárias é possível obter muita informação sobre como os ornamentos eram executados no século XVIII mas qualquer sistematização que daí advenha, para estar em consonância com as próprias práticas interpretativas da era barroca, não deverá ser cristalizada num conjunto de regras rígidas e empedernidas mas sim constituir um contributo para a liberdade do intérprete.

⁶⁸ “The best ornaments depend upon the player’s invention and the manner in which he produces them. (...) there are so many that it is impossible to set them all down here.” (Baron, 1727: 144, 146)

GLOSSÁRIO

Abziehen - ligado descendente

Accent joint au batement - apogiatura inferior seguida de mordente

Accent Plaintif - (ver *port de voix*)

Balancement - vibrato

Battement - (ver *pincé*)

Bebungen - vibrato

Cadence - (ver *tremblement*)

Chute - antecipação

Coulé - (ver *coulement*)

Coulement - apogiatura superior ou nota de passagem, dependendo do contexto

Double - grupeto

Einfallen - ligado ascendente

Flattement - vibrato

Martellement - (ver *pincé*)

Pincé - mordente

Pincé double - mordente duplo

Port de voix - apogiatura inferior

Port-de-voix double (ou *doublée*) - dupla apogiatura inferior

Separée - arpejamento de acorde ou notas simultâneas

Tour de Gosier - grupeto

Tremblement - trilo

Verre Cassé - vibrato (executado com movimento da mão esquerda paralelo às cordas do alaúde)

BIBLIOGRAFIA

FONTES PRIMÁRIAS

Baron (1727)

Ernst Gottlieb Baron, *Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg, Johann Friederich Rüdiger, 1727 (tradução para inglês de Douglas Alton Smith, *Study of the Lute (1727)*, Instrumenta Antiqua Publications, Redondo Beach, California, 1976)

Bacilly (1671)

Benigne de Bacilly, *Remarques sur l'Art de bien chanter*, Paris, 1671

Couperin (1713)

François Couperin, *Pieces de Clavecin, Premier Livre*, Paris, L'Auteur, Foucault, 1713; *facsimile* Bressuire, 2003

Couperin (1716)

François Couperin, *L'Art de toucher le Clavecin*, Paris, L'Auteur, Foucault, 1716; *facsimile* Bressuire, 2003

Gaultier (1670)

Denis Gaultier, *Pieces de Luth de Denis Gaultier sur trois differens Modes Nouveaux*, Paris, l'Auteur, 1670; *facsimile*, Fuzeau, Bressuire, 2004

Gaultier (1672)

Denis Gaultier, *Livre de Tablature des Pieces de Luth De Mr Gaultier Sr de Néüe Et de Mr Gaultier son Cousin, sur plusieurs diferents Modes, avec quelques Reigles qu'il faut observer pour le bien Toucher*, Paris, Veuve Gaultier, 1672; *facsimile*, Fuzeau, Bressuire, 2004

Hotteterre (1707)

Jacques Hotteterre, *Principes de la flute traversiere 1707, facsimile*, Fuzeau, Bressuire, 2004

Hotteterre (1715)

Jacques Hotteterre “Le romain”, *Premier Livre de Pieces pour la Flûte-traversiere, et autres Instruments*, Paris, 1715.

Mersenne (1636)

Marin Mersenne, *Harmonie Universelle contenant la theorie et la pratique de la musique, Premier Livre*, Paris, S.Cramoisy, 1636; *facsimile*, Fuzeau, Bressuire, 2004

Mouton (1698)

Charles Mouton, *Pièces de Luth sur difer^{ts} mode composees par Mons^r Mouton*, Paris, l’Auteur, c.1698; *facsimile*, Fuzeau, Bressuire, 2004

Perrine (1680)

Perrine, *Pieces de Luth en Musique avec des Règles pour les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clavessin*, (Paris), l’auteur, 1680; *facsimile*, Fuzeau, Bressuire, 2004

Quantz (1752)

Johann Joachim Quantz, *Essai d’une Methode pour Apprendre a Jouer de la Flute Traversiere*, Berlim, Chretien Frederick Voss, 1752; *facsimile* Paris, 1975

Tradução para Inglês Edward R. Reilly, *On playing the flute*, Londres, 1995

Rousseau (1687)

Jean Rousseau, *Traité de la viole*, Paris, 1687; *facsimile* Bressuire, 2003

Saint-Lambert (1702)

Michel de Saint-Lambert, *Les Principes du Clavecin contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier...*, Paris, C. Ballard, 1702; facsimile Bressuire, 2003

Vallet (1618)

Nicolas Vallet, *Paradisus Musicus Testudinis*, Amsterdam, Jasonius, 1618; facsimile, Fuzeau, Bressuire, 2004

FONTES SECUNDARIAS

Crawford (1996)

Tim Crawford, notas de CD, *Sylvius Leopold Weiss: Sonatas for Lute Volume 2* executado por Robert Barto, Naxos, 1996

Crawford (2006a)

Tim Crawford, *Sylvius Leopold Weiss and the London and Dresden Manuscripts of his Music*, *Journal of the Lute Society of America*, XXXIX, 2006, pp 1-64.

Crawford (2006b)

Tim Crawford, notas de CD, Weiss, *S. L. Lute Sonatas Volume 7* executado por Robert Barto, Naxos, 2006.

Christensen, Thomas (2002)

Thomas Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002

Legel (1998)

Frank Legel, *Between Grottkau and Neuburg*, Journal of the Lute Society of America, XXXI, 1998, pp 48-77.

Legl (1999)

Frank Legl, notas de CD, *Sylvius Leopold Weiss Sonatas for Lute Volume 2* executado por Robert Barto, Naxos, 1999.

Lundberg (1999)

Robert Lundberg, *Weiss's Lutes: The origin of the 13-Course German Baroque Lutes*, Journal of the Lute Society of America, XXXII, 1999, pp 35-66.

Neumann (1983)

Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music With Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton, Princeton University Press, 1983

Poulton (1991)

Diana Poulton, *A tutor for the Renaissance lute: for the complete beginner to the advanced student*, London, 1991

Smith (1973)

Douglas Alton Smith, *Baron and Weiss contra Mattheson: in defense of the lute*, Journal of the Lute Society of America, VI, 1973, pp 48-62.

Smith (1980)

Douglas Alton Smith, *Sylvius Leopold Weiss*, Early Music, VIII/1, 1980, pp. 47-58.

Smith (1998)

Douglas Alton Smith, *A Biography of Silvius Leopold Weiss*, Journal of the Lute Society of America, XXXI, 1998, pp 1-48.

Smith (2002)

Douglas Alton Smith, *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, Canada, 2002

Smith et al (1976)

Douglas Alton Smith, Peter Danner, “*How beginners... should proceed*”: the lute instructions of *LeSage de Richee*, Journal of the Lute Society of America, IX, 1976, pp 86-94.

Reilly et al. (2010)

Edward R. Reilly, Douglas Alton Smith, Tim Crawford, *Weiss*, Grove Music Online. Oxford Music Online, acessado a 7 Julho 2010

Reilly et al. (2011)

Edward R. Reilly and Andreas Giger. *Quantz, Johann Joachim*, Grove Music Online. Oxford Music Online, acessado a 23 de Dezembro 201

Torres (2003)

George Torres, *Performance Practice Technique for the Baroque Lute: An Examination of the Introductory Avertissements from Seventeenth-Century Sources*, Journal of the Lute Society of America, XXXVI, 2003, pp 19-48.

Vacca (2000)

Francesca Vacca, *Weiss in Rome (1712-1713): First Archival Findings*, Journal of the Lute Society of America, XXXIII, 2000, pp 13-31.

Zaslaw (1996)

Neal Zaslaw, *Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5*, *Early Music*, Vol 24, No. 1, 1996, pp 95-116.