

M

MESTRADO

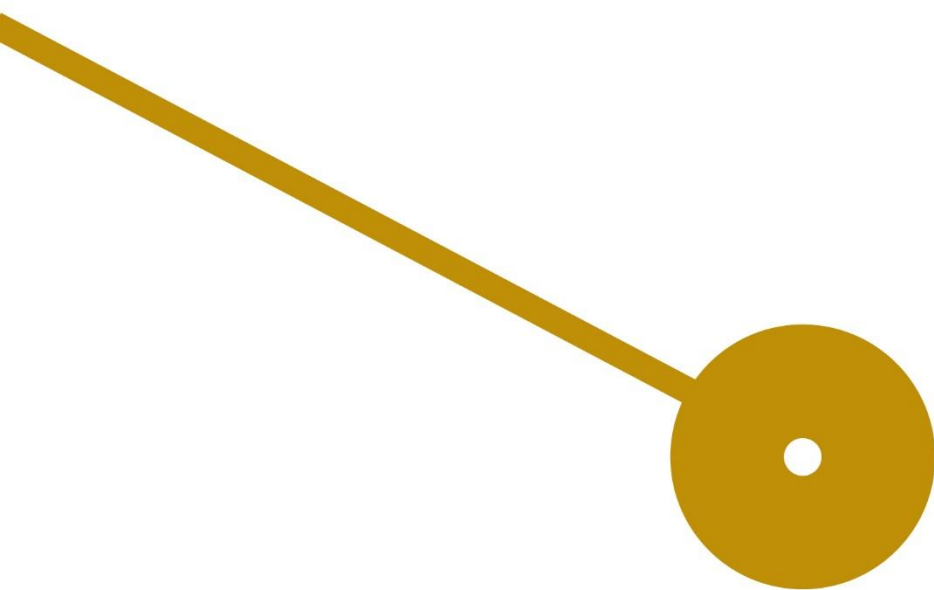
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

CORDAS - VIOLINO

Quarteto de Cordas: Contributos para a obtenção de um bom som de grupo

Pedro Manuel Pereira Moita Rebelo

10/2025



M

MESTRADO

MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

CORDAS - VIOLINO

Quarteto de Cordas: Contributos para a obtenção de um bom som de grupo

Pedro Manuel Pereira Moita Rebelo

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, especialização Cordas, *Violino*

Professor Orientador
Vítor Vieira

10/2025

Dedico este trabalho à Alice, à Madalena e ao Eurico

Agradecimentos

Agradeço a todos os que contribuíram para a minha formação, desde logo aos meus professores de violino: ao Professor Tiago Carriço, que acompanhou e orientou os meus primeiros passos na música, ainda antes dos meus quatro anos de idade; ao prof. Leonel Fernandes que foi a minha inspiração e orientação ao longo de todo o ensino básico e secundário e que nunca me deixou vacilar; ao prof. Radu Ungureanu com o conhecimento que me transmitiu na licenciatura e que me permitiu crescer; e agora, mais recentemente, ao prof. Vítor Vieira, com quem consolido os meus conhecimentos neste mestrado. O prof. Vítor tem sido uma referência extraordinária, pelo conhecimento transmitido; pela sua inquestionável mestria técnica, pela sua disponibilidade e pelo apoio incondicional. Sem eles não teria chegado aqui.

Quero igualmente agradecer a todos os outros professores que nas mais diversas áreas de formação complementares contribuíram para o que sou hoje, enquanto músico e enquanto pessoa. Sem eles não saberia o mesmo.

Agradeço aos meus amigos, principalmente à minha namorada, que sempre me apoiaram e estiveram presentes. No trabalho e na diversão. Sem eles o caminho teria sido mais árduo.

Agradeço igualmente à minha família: às minhas irmãs e aos meus pais pelo apoio incondicional ao longo de toda a minha vida e por sempre me terem incentivado a perseguir o meu sonho de ser músico. Sem eles não seria quem sou.

Resumo

Este estudo debruça-se sobre a dinâmica de um quarteto de cordas na sua constituição tradicional: primeiro violino, segundo violino, viola d'arco e violoncelo; e nas relações criadas entre os instrumentos e os elementos que compõem o grupo. Aborda a temática da qualidade do som produzido pelo grupo e analisa os fatores que contribuem para a produção de um bom resultado final, mediante a interpretação dos dados fornecidos por profissionais do setor, através de entrevistas. São assim abordados tanto aspetos técnicos como sociológicos e humanos. Por último, é descrita a aplicação prática do conhecimento adquirido no meu trabalho como membro de um Quarteto de Cordas.

Palavras-chave

Quarteto; som; violino; viola d'arco; violoncelo.

Abstract

This study focuses on the dynamics of a string quartet in its traditional formation: first violin, second violin, viola, and cello; and on the relationships established between the instruments and the elements that make up the group. It addresses the topic of the quality of the sound produced by the ensemble and analyzes the factors that contribute to achieving a good final result, based on the interpretation of data provided by professionals in the field through interviews. Both technical and sociological, as well as human aspects, are thus examined. Lastly, the practical application of the knowledge acquired in my work as a member of a String Quartet is described.

Keywords

Quartet; sound; violin; viola; cello.

Índice

1. Introdução	1
1.1 Objeto do Estudo	1
1.2 Pertinência e alcance do tema	2
1.3 Motivação e perspectiva de valorização pessoal	2
2. Contextualização histórica	4
2.1 História e Evolução do quarteto de cordas	4
2.2 O primeiro quarteto	6
3. O conceito de “som de grupo”	8
3.1 Definições e perspectivas na literatura (citações)	8
3.2 Identidade sonora (Diferença entre “som individual” e “som coletivo”)	11
3.3 Repertório, estilo e versatilidade	13
3.4 Aspectos técnicos: afinação, articulação, arco	17
3.4.1. Afinação	17
3.4.2. Vibrato	20
3.4.3. Arco	21
3.4.4 Coordenação rítmica	23
3.5 Métodos para obter um bom som de grupo	23
4. Comunicação e perspectivas sociológicas no quarteto	27
4.1 Coordenação e comunicação não-verbal	27
5. Estudo de Caso	30
5.1 Metodologia	30
5.2 Entrevistas e caracterização dos sujeitos	30
6. Análise das entrevistas	31
6.1 Introdução e Enquadramento	31
6.2 Definição e Identidade Sonora	31
6.3 Técnica e Expressividade	37
6.4 Ensaios e Estratégias de Trabalho	40
6.5. Comunicação, Relações e Psicologia de Grupo	45
6.6 Repertório, Estilo e Versatilidade	49
6.7 Experiência e Conselhos Finais	50
7. Discussão dos resultados	55
7.1 Definição e Identidade Sonora	55

7.2 Técnica e Expressividade	56
7.3 Ensaios e Estratégias de Trabalho	57
7.4 Comunicação, Relações e Psicologia de Grupo	58
7.5 Repertório, Estilo e Versatilidade	59
7.6 Experiência e Conselhos Finais	59
8. Metodologia de trabalho aplicada à peça Haydn - op. 33 N°3 “The Bird”	61
8.1 Enquadramento	61
8.2 Metodologia adotada tendo em vista a obtenção de um bom som do grupo	61
8.2.1. Quarteto de Cordas op.33 N°3 “The Bird” de Haydn (1º andamento)	61
8.2.2. Quarteto de Cordas nº2 op.13 de Mendelssohn (1º andamento)	66
9. Considerações finais e conclusão	73
Bibliografia	75

1. Introdução

1.1 Objeto do Estudo

O presente trabalho tem como objetivo explorar a temática da qualidade e identidade sonora no contexto do quarteto de cordas, procurando identificar e compreender os fatores que influenciam a obtenção de diferentes resultados sonoros. Centra-se no estudo do quarteto de cordas na sua formação tradicional, constituída por quatro instrumentos chave: primeiro violino, segundo violino, viola d'arco e violoncelo. Pretende-se, assim, averiguar quais os elementos determinantes para alcançar um som de grupo equilibrado e expressivo, focando tanto nas características técnicas individuais e de conjunto e das aptidões artísticas dos intérpretes, como na empatia musical e interação entre os músicos.

Com base no enquadramento anteriormente apresentado, emerge a questão central que orienta o presente estudo e define o rumo da investigação:

Como se alcança um bom som de grupo num quarteto de cordas?

Procura-se, assim, compreender de que fatores e circunstâncias depende essa qualidade sonora, quais os elementos que mais contribuem para a obtenção de um resultado coletivo coeso e expressivo, e que tipo de resultados podem ser esperados perante determinadas condições de base.

Estruturalmente, o presente trabalho estará dividido em duas partes. A Parte I, que consistirá numa primeira secção de pesquisa com o enquadramento teórico, onde serão consultados os autores de referência para a temática a abordar, debruçando-se sobre as principais questões e a bibliografia disponível sobre os quartetos de cordas e o seu funcionamento. Numa Parte II será desenvolvido um estudo de caso por inquérito, com entrevista efetuada a elementos integrantes de quartetos de cordas. Este inquérito por entrevista aborda a temática alvo do presente estudo e pretende recolher informação a partir da perceção que os elementos integrantes de quartetos de cordas têm acerca do tema em estudo. Por fim, na Parte III, será aplicado o meu conhecimento prático a determinadas obras do repertório do quarteto de cordas, com o intuito de transmitir informação e conhecimento aliados a método de trabalho.

1.2 Pertinência e alcance do tema

O quarteto de cordas é uma das formações mais recorrentes e consolidadas no panorama musical contemporâneo, existindo atualmente um grande número de quartetos de cordas profissionais. Paralelamente, o vasto repertório especificamente concebido para esta formação confirma o seu estatuto de sucesso e relevância no contexto musical. Tal notoriedade deve-se, em grande medida, à sonoridade particularmente equilibrada e expressiva que o quarteto de cordas possibilita. Atendendo ao elevado número de músicos que desenvolvem a sua atividade artística e profissional em torno desta formação, reconhece-se a existência de um público-alvo com massa crítica suficiente para sustentar a pertinência de um estudo aprofundado nesta área. Para além da disto, importa referir que uma investigação dedicada à compreensão do som de grupo num quarteto de cordas poderá contribuir para o enriquecimento do conhecimento existente sobre o tema, fornecendo dados que permitam, não só uma maior compreensão, mas também a valorização desta estrutura musical, área que, apesar da sua importância no panorama musical, permanece ainda relativamente pouco explorada no universo da investigação em música.

1.3 Motivação e perspetiva de valorização pessoal

Antes de mais, sou músico por opção, e desde que me conheço que me dedico à música, à sua prática e ao seu estudo. Fui desenvolvendo a minha aptidão como violinista e sempre fui praticante deste instrumento, que é um dos instrumentos que integram o quarteto de cordas. Algo que sempre me intrigou foi a circunstância de diferentes músicos se juntarem e, ao trabalharem em conjunto, criarem um som único e característico, identitário desse grupo - o que me motivou a querer investigar mais sobre esta questão. Perceber como é que os diferentes músicos contribuem para esse som, se é algo puramente técnico ou se envolve algo mais, enfim, perceber como é que se obtém o som de grupo num quarteto de cordas coloca-se-me como uma questão a aprofundar. Os conceitos que fui assimilando ao longo dos anos e que me ajudaram a conseguir um som de grupo que considero de qualidade nos quartetos em que participei, culminaram no meu desempenho enquanto resultado da experiência adquirida, da intuição ou do conhecimento musical recebido dos professores ao longo dos vários graus do ensino. Contudo, não posso afirmar que essa performance tenha resultado necessariamente de investigação ou conhecimento científico. Sendo atualmente um elemento integrante de um quarteto de cordas, sinto uma especial necessidade de obter

mais informações sobre esta temática por entender que me pode ser útil em práticas futuras.

De facto, ao pesquisar e escrever sobre o tema, espero obter conhecimento específico que me permita evoluir, não apenas como músico individual, mas especialmente como músico integrante de um quarteto de cordas, quer seja de uma forma direta, através da aplicação prática no dia a dia, ou ao nível de uma maior perceção e sensibilidade face à realidade, numa maior abrangência. Esta aprendizagem caminhará no sentido da valorização da minha prestação profissional e permitindo-me continuar a evoluir neste tipo de formação musical, com a qual me identifico, e que espero, possa vir a constituir uma opção de futuro profissional. Simultaneamente, por não existir muita informação sobre o tema, como já referido, entendo que esta pesquisa poderá também ser bastante útil em termos de utilização futura ao disponibilizar informação sobre o tema, através do contributo que a elaboração deste documento poderá alcançar. De facto, como já referido, os quartetos de cordas são um agrupamento muito comum no mundo da música, pelo que, para além da informação que possa vir a ser recolhida, sendo pertinente para a prática de ensemble em geral, será certamente relevante para os integrantes de quartetos de cordas.

Parte I

2. Contextualização histórica

2.1 História e Evolução do quarteto de cordas

A música de câmara ocupa, desde o seu surgimento, um lugar privilegiado na prática musical ocidental. Jeffery (2017) define a sua essência como o prazer da interação entre os instrumentistas, salientando o carácter democrático desse mesmo diálogo musical. Segundo o autor, “Chamber music should be democratic, with all parts on equal terms. (...) music consisting entirely of a solo for one instrument with accompaniment by one or more others is not chamber music.”¹ (p. 14). Nesta perspetiva, a música de câmara distingue-se pela igualdade de papéis e pela colaboração criativa entre os intérpretes, sem hierarquias instrumentais. Baron (1998) reforça esta ideia ao afirmar que “chamber music has provided a means for sharing - blending one's part with the whole and at the same time retaining a worthwhile identity”² (p. 441), destacando a dualidade essencial deste género: a fusão sonora e a preservação da individualidade artística de cada instrumentista. De acordo com Jeffery (2017), as principais combinações instrumentais que hoje associamos à música de câmara, incluindo o quarteto de cordas, surgiram nas primeiras décadas do século XVIII: “Over two or three decades at the beginning of the period, there appeared most of the chamber-music combinations that we now know, with the string quartet at their head”³ (p. 14).

A origem exata do quarteto de cordas tem sido amplamente debatida entre os estudiosos. Jeffery (2017) observa que, apesar da existência de instrumentos de cordas desde o final do século XVI, os agrupamentos formados nessa época eram geralmente temporários, não tendo uma formação estável. Entre os primeiros exemplos documentados, destacam-se uma obra de Gregorio Allegri (1582–1652) e as sonatas a quatro partes de Alessandro Scarlatti (1660–1725), embora estas tenham permanecido relativamente obscuras: “Claims for ‘the first string quartet’ have been made for a work

¹ A música de câmara deve ser democrática, com todas as partes em pé de igualdade. (...) a música que consiste inteiramente num solo para um instrumento com acompanhamento de um ou mais outros não é música de câmara. (tradução minha)

² A música de câmara proporcionou um meio de partilha - combinando a parte de cada um com o todo e, ao mesmo tempo, mantendo uma identidade valiosa. (tradução minha)

³ Ao longo de duas ou três décadas no início do período, surgiram a maioria das combinações de música de câmara que conhecemos hoje, com o quarteto de cordas à frente. (tradução minha)

by Gregorio Allegri [...] and for some four-part sonatas by Alessandro Scarlatti [...] but these works have remained in obscurity”⁴ (Jeffery, 2017, p. 19).

Segundo Padilla (2012), a formação do quarteto de cordas resultou de uma evolução natural da Sonata Trio barroca, da qual se eliminou gradualmente o instrumento de tecla (habitualmente o cravo). A popularização de arranjos de obras orquestrais para quartetos de cordas, promovida por compositores como Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi e Giovanni Sammartini, contribuiu ainda para a afirmação deste modelo como uma das formações de câmara mais equilibradas e versáteis.

Foi, contudo, com Joseph Haydn (1732–1809) que o quarteto de cordas assumiu definitivamente a sua forma e identidade. Jeffery (2017) e Padilla (2012) convergem ao reconhecer em Haydn o “pai do quarteto de cordas”, não apenas pela vasta produção que lhe deixou, mas também pela definição de uma estrutura formal que perduraria ao longo de séculos. As suas primeiras coleções, os Divertimentos Op. 1 e 2, marcaram o início do género, enquanto o Op. 9 estabeleceu o modelo de quatro andamentos: *Allegro, Andante, Minueto e Trio e Finale (Rondó)*.

Posteriormente, os quartetos Op. 17 e Op. 20 consolidaram o quarteto como forma artística autónoma, com maior complexidade e profundidade expressiva. Jeffery (2017) resume a importância de Haydn afirmando que “after playing his role in the creation of the medium, went on to compose what is still today easily the largest number of quartets in the repertoire by any one composer”⁵ (p. 19).

A influência de Haydn estendeu-se a Mozart, Beethoven e Schubert, cujos quartetos se tornaram pilares do repertório clássico. Estes quatro compositores continuam, segundo Jeffery (2017), a dominar o repertório de quarteto até aos nossos dias: “The works of these four classical masters still dominate the repertoire of the string quartet”⁶ (p. 19).

Durante o período romântico, o género expandiu-se com contribuições significativas de compositores como Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Johannes Brahms e Antonín Dvořák, enriquecendo o repertório com novas linguagens harmónicas e maior expressividade (Jeffery, 2017). A popularização do quarteto como formação profissional levou à criação dos primeiros grupos permanentes, como o Quarteto Schuppanzigh,

⁴ Reivindicações de “o primeiro quarteto de cordas” foram feitas para uma obra de Gregorio Allegri [...] e para algumas sonatas em quatro partes de Alessandro Scarlatti [...], mas essas obras permaneceram na obscuridade. (tradução minha)

⁵ depois de desempenhar o seu papel na criação do meio, passou a compor o que ainda hoje é facilmente o maior número de quartetos do repertório de qualquer compositor. (tradução minha)

⁶ As obras destes quatro mestres clássicos ainda dominam o repertório do quarteto de cordas. (tradução minha)

apoiado pelo Conde Razumovsky, que se tornou uma referência na execução deste repertório (Padilla, 2012).

No século XX, o quarteto de cordas continuou a evoluir, refletindo as transformações estéticas e tecnológicas do período. A invenção da rádio e da televisão ampliou significativamente o acesso à música, alterando a relação entre compositores, intérpretes e público. Entre os autores mais influentes desta época destacam-se Arnold Schoenberg, Béla Bartók e Dmitri Shostakovich, cujas obras redefiniram o potencial expressivo e técnico do género (Padilla, 2012).

Jeffery (2017) identifica Haydn, Beethoven e Bartók como os três pilares fundamentais do repertório do quarteto de cordas: “These three produced string quartets throughout their compositional lives; their string quartets are an essential part of their art and are representative of it at its finest”⁷ (p. 20).

O estudo da história do quarteto de cordas permite compreender as práticas interpretativas atuais e contextualizar o desenvolvimento dos agrupamentos contemporâneos. Baron (1998) salienta que a música de câmara mantém o seu valor enquanto espaço de partilha e de equilíbrio entre individualidade e coesão coletiva. De modo semelhante, Padilla (2012) defende que conhecer a evolução histórica do género oferece aos músicos de hoje uma perspetiva mais ampla, permitindo-lhes “make informed decisions in their music-making, preserving ideas of the past and evolving toward the future”⁸ (p. 10).

Assim, o quarteto de cordas não é apenas uma formação instrumental historicamente consolidada, mas também um laboratório de interação musical, no qual a busca por um som de grupo coeso e expressivo continua a refletir os ideais de igualdade e sensibilidade artística que definem a essência da música de câmara desde as suas origens.

2.2 O primeiro quarteto

Um dos primeiros quartetos de cordas a atuar de forma regular e a transformar essa prática numa carreira profissional foi o Quarteto Schuppanzigh, assim designado pela preponderância do seu primeiro violino, Ignaz Schuppanzigh. A importância deste agrupamento ultrapassa o domínio interpretativo, refletindo uma mudança profunda na

⁷ Estes três compositores produziram quartetos de cordas ao longo das suas vidas; os seus quartetos de cordas são uma parte essencial da sua arte e representam o melhor dela. (tradução minha)

⁸ tomar decisões informadas na sua criação musical, preservando ideias do passado e evoluindo em direção ao futuro. (tradução minha)

história da música de câmara: a transição de uma atividade amadora, temporária e social para uma prática profissional e especializada.

Ignaz Schuppanzigh manteve uma relação próxima com Ludwig van Beethoven, tendo colaborado com o compositor na estreia e interpretação de várias das suas obras para quarteto. Como refere Gingerich (2010), “Beethoven apparently never attempted to compose a quartet without Schuppanzigh’s collaboration”⁹ (p. 450), o que evidencia o grau de confiança e de interdependência artística entre ambos. Esta parceria teve um papel determinante na consolidação do quarteto de cordas enquanto formação de excelência no contexto da música ocidental.

De acordo com Tavani (2021), o Quarteto Schuppanzigh é amplamente reconhecido como o primeiro quarteto de cordas profissional. Até então, a prática da música de câmara era frequentemente associada a grupos de amigos ou músicos amadores que se reuniam de forma ocasional para tocar. Contudo, a crescente complexidade técnica e expressiva das obras de Beethoven, em especial os seus quartetos tardios, exigiu um nível de preparação e virtuosismo que ultrapassava o modelo amador.

Com esse propósito, Schuppanzigh reuniu quatro dos mais destacados instrumentistas da época, que passaram a dedicar-se exclusivamente ao estudo e à performance desse repertório. Tavani (2021) descreve esta inovação como um marco na história da música ocidental: “This produced a phenomenon somewhat unprecedented in Western music history: the idea that the same four people would commit to rehearsing music together on a consistent basis with the purpose of presenting a performance unified in interpretational intent”¹⁰ (p. 1).

A institucionalização desta prática de ensaios regulares, remuneração e objetivos artísticos partilhados resultou num nível de coesão interpretativa até então inédito. Mais do que um conjunto de solistas, o Quarteto Schuppanzigh tornou-se um exemplo da busca por um som de grupo unificado, um conceito central para a presente investigação. Como salienta Tavani (2021), já na época o quarteto era reconhecido pela sua identidade sonora coletiva e pela capacidade de criar uma unidade expressiva que transcendia a soma dos seus membros individuais: “Newspaper reviews, correspondence, and interviews from the early nineteenth century onward speak about

⁹ Beethoven aparentemente nunca tentou compor um quarteto sem a colaboração de Schuppanzigh. (tradução minha)

¹⁰ Isso produziu um fenómeno sem precedentes na história da música ocidental: a ideia de que as mesmas quatro pessoas se comprometessem a ensaiar música juntas de forma consistente, com o objetivo de apresentar uma performance unificada na intenção interpretativa. (tradução minha)

quartets as having a unified group identity based in sound and interpretation; a whole greater than the sum of its parts”¹¹ (p. 1).

Assim, o Quarteto Schuppanzigh não só marcou o início do profissionalismo na música de câmara, como também estabeleceu as bases do ideal de som de grupo, resultado da interação artística, técnica e interpretativa entre os músicos - um ideal que permanece fulcral na conceção contemporânea do quarteto de cordas.

3. O conceito de “som de grupo”

3.1 Definições e perspetivas na literatura (citações)

Sendo o Quarteto de Cordas uma formação com tamanha história e contexto musical, é de estranhar a pouca abundância de materiais e informação que existe sobre o tema: “Perhaps surprisingly, there is no universally agreed definition of chamber music. Widely accepted, however, is the rather whimsical term ‘the music of friends’.”¹² (Jeffery, 2017, p.11).

Em primeira instância, importa então saber o que a bibliografia nos diz sobre os fatores que influenciam o som de grupo num quarteto de cordas. Papiotis et al., num artigo publicado em 2014, comparam um conjunto de variáveis sonoras tais como afinação, dinâmicas (tanto mudanças súbitas como graduais), tempo (mudanças rítmicas ou sincopação conjunta) e timbre (qualidade sonora dependente da velocidade, ponto de contacto do arco e de dinâmicas) considerando-os como os principais fatores a ter em conta na qualidade do som produzido. Será detalhada abaixo cada um destes fatores, juntando informação adicional recolhida junto de outros autores.

Num livro publicado por Norton (1966), os capítulos descrevem diferentes vertentes da performance musical: Estilo e o Quarteto de Cordas, Ensemble, Ensaio, Tempo e Modificações de Tempo, Fraseado, Dinâmicas, Cor e textura. Tanto os capítulos como o livro em geral serão analisados quando úteis ao longo da dissertação. Norton (1966) define também outros aspetos importantes da prática do quarteto de cordas: “The general principles of playing together, as epitomized in the string quartet, would seem

¹¹ Críticas de jornais, correspondência e entrevistas do início do século XIX em diante falam dos quartetos como tendo uma identidade de grupo unificada baseada no som e na interpretação; um todo maior do que a soma das suas partes. (tradução minha)

¹² Talvez surpreendentemente, não existe uma definição universalmente aceita para música de câmara. No entanto, é amplamente aceito o termo um tanto caprichoso “a música dos amigos”. (tradução minha)

fairly obvious: style, homogeneity, and the happy blending of the individual players' distinctive qualities.”¹³ (p.21)

Métodos, como por exemplo “Exercises for String Quartet” de Heimann (2007) também nos podem oferecer guias para saber o que procurar no trabalho de quarteto. Neste caso, os diferentes fatores são: Afinação, Unidade de Execução, Dinâmicas, Ritmo, Fraseado, Produção de som e Tempo. Mais uma vez, este documento será analisado no subcapítulo 3.5, assim como o resto da bibliografia recolhida.

A maior parte da tradição da prática de quarteto de cordas é transmitida por via oral, entre professores e alunos ou somente entre os alunos, revelando uma falta de método escrito. Por esse motivo, parte das fontes utilizadas neste trabalho são testemunhos de músicos que fazem parte de quartetos de corda. Este tipo de testemunhos enfatiza, por um lado, o tipo de relação e experiência pessoal e humana que não é usualmente abordada nos artigos e dissertações, mas que é fulcral para a compreensão da profundidade do quarteto de cordas; por outro, dá a conhecer experiência prática e componentes técnicas que advêm de décadas de experiência a tocar num quarteto de cordas.

Este é o caso de Paul Katz, membro fundador e violoncelista dos Cleveland Quartet durante 26 anos, que deu uma entrevista a Tim Janof (2005) na qual falou sobre a sua história enquanto violoncelista e a sua experiência com o membro do quarteto. Nessa entrevista, Paul Katz salienta a necessidade de escuta e empatia constantes e excecionais com o intuito de criar um som de grupo único, homogéneo e coeso:

“A good ensemble player can intuitively feel what his or her colleague is going to do because they are on the same wavelength. That kind of human and musical interaction comes from extraordinarily keen awareness and leads to the cohesiveness and unification we have been talking about. Some people play their instrument extremely well but can't pick up on another's intentions. Another related ability I often describe as the capacity to lead and follow at the same time.

¹³ Os princípios gerais de tocar em conjunto, sintetizados no quarteto de cordas, parecem bastante óbvios: estilo, homogeneidade e a feliz combinação das qualidades distintivas de cada músico. (tradução minha)

In a string quartet, everything is equality of give and take; interaction and feedback flows in all four directions.”¹⁴

Também muito importante nesta pesquisa foi o livro: “The Art of Quartet Playing: The Guarneri Quartet in Conversation with David Blum”. Neste livro, Blum (1987) entrevista o Quarteto Guarneri acerca de decisões musicais, técnicas e estilísticas, proporcionando muitas informações e conhecimentos práticos da tradição oral, que não se costumam encontrar em materiais teóricos.

Norton (1966) destaca a especificidade do quarteto de cordas e como todo o contexto de música e instrumentos solísticos ganha um novo relevo no quando aplicado ao quarteto de cordas:

“The stringed instrument technic through which the quartet functions must serve effects that are special to this medium. For phrasings, bowings, fingerings, pizzicati, all means of color production take on a new significance in quartet music. Experimentation in this field, often by trial and error, is one of the joys reserved to the true devotee of this art.”¹⁵ (p.18)

O Quarteto Guarneri adiciona a esta ideia, salientando a dificuldade do género comparado a música solística: “The amount of technical control and variety of nuance that’s needed is greater than what one normally finds in the solo repertoire.”¹⁶ (Blum, 1987, p.9). Paul Katz também considera esta dificuldade ao nível do som de grupo e do ensemble em geral, dando ênfase à especificidade do quarteto de cordas e à exigência necessária, nomeadamente na afinação:

¹⁴ Um bom músico de ensemble consegue intuir intuitivamente o que o seu colega vai fazer, porque estão em sintonia. Esse tipo de interação humana e musical provém de uma consciência extraordinariamente apurada e conduz à coesão e união de que temos vindo a falar. Algumas pessoas tocam muito bem o seu instrumento, mas não conseguem perceber as intenções dos outros. Outra habilidade relacionada que costumo descrever é a capacidade de liderar e seguir ao mesmo tempo. Num quarteto de cordas, tudo é igualdade de dar e receber; a interação e o feedback fluem em todas as quatro direções. (tradução minha)

¹⁵ A técnica dos instrumentos de cordas através da qual o quarteto funciona deve servir efeitos que são especiais para este meio. Para fraseados, arcos, dedilhados, pizzicatos, todos os meios de produção de cor assumem um novo significado na música de quarteto. A experimentação neste campo, muitas vezes por tentativa e erro, é uma das alegrias reservadas ao verdadeiro devoto desta arte. (tradução minha)

¹⁶ O nível de controlo técnico e a variedade de nuances necessários são superiores ao que normalmente se encontra no repertório a solo. (tradução minha)

“One of my personal "definitions" of a string quartet is "four string players who spend half of their time tuning, and the other half of their time playing out of tune!" The string quartet is the most transparent, difficult and demanding combination of instruments.”¹⁷ (Janof, 2005)

3.2 Identidade sonora (Diferença entre “som individual” e “som coletivo”)

Uma questão que é referida recorrentemente no que diz respeito ao som de grupo é a diferença entre a identidade sonora única (grupo que soa como um) e manter a individualidade dos quatro músicos. Reis & Biaggi, num artigo de 2019, fazem a distinção entre as duas ideias, mostrando os pontos fortes de cada uma, exemplos de quartetos profissionais que suportam cada uma, e fazem uma contextualização histórica e evolutiva do paradigma: “O desequilíbrio entre vozes é uma herança de uma longa tradição com raízes nos conjuntos do século XIX, que, além de levarem o nome do primeiro violino, tinham nos três outros instrumentistas frequentemente um papel de coadjuvantes” (p.5).

Os mesmos autores referem também que, com o passar dos anos e com a adição ao repertório de quartetos tecnicamente mais desafiantes para todos os membros (como os de Shostakovich ou Bartók), passou a ser necessário que todos os instrumentistas fossem igualmente excelentes músicos. Começou assim a alterar-se o pensamento comum daquilo que é um quarteto para quatro instrumentistas, ao invés de “Violino I mais três músicos”.

Reis & Biaggi (2019) concluem que tanto a unidade sonora como a individualidade dos músicos são interpretações de um quarteto de cordas viáveis e até complementares, dependendo da situação:

“(...) ambas poéticas interpretativas podem ser aplicadas ao quarteto de cordas.

Isso deve ser uma decisão do grupo, tomada de acordo com o repertório e com o que o grupo quer realçar em sua interpretação. A alternância entre elas abre

¹⁷ Uma das minhas “definições” pessoais de quarteto de cordas é “quatro músicos de cordas que passam metade do tempo a afinar e a outra metade a tocar desafinado!” O quarteto de cordas é a combinação de instrumentos mais transparente, difícil e exigente. (tradução minha)

um leque mais amplo de possibilidades, favorecendo uma maior paleta de cores e de recursos interpretativos.” (p.7)

Procurando exemplos e respostas em quartetos ou músicos profissionais, podemos encontrar o Quarteto Guarneri que, na sua entrevista com Blum (1987), confirma ser apologista do destaque individual de cada pessoa, e alerta para os perigos de desaparecer no som de grupo. Michael Tree, violista do quarteto, afirma na primeira frase da entrevista:

“There’s a widespread belief that string-quartet playing demands a constant unanimity of style and approach. Yet it should be remembered that a quartet is based on four individual voices. The fact that we have to coordinate and find a proper balance doesn’t mean that any one of us should become faceless. On the contrary; the re-creation of a masterpiece needs the full, vital participation of each of us.”¹⁸ (p.3)

A ideia do grupo é que a individualidade dos músicos fortalece a interpretação musical e o som de grupo. Contudo, também reconhecem a necessidade de combinar os sons num só, dependendo da passagem e do contexto, fazendo uso de ambos os métodos (à semelhança do que tinham referido Reis & Biaggi (2019)):

“Each piece will make its own demands; you can’t put down a general rule about “blending.” There are many passages which require a total blend, such as the beginning of the slow movement of Beethoven’s Opus 132, where every degree of vibrato - or no vibrato - must be perfectly matched. But sometimes you have

¹⁸ Existe uma crença generalizada de que tocar num quarteto de cordas exige uma unanimidade constante de estilo e abordagem. No entanto, é importante lembrar que um quarteto é composto por quatro vozes individuais. O facto de termos de nos coordenar e encontrar um equilíbrio adequado não significa que qualquer um de nós deva tornar-se anónimo. Pelo contrário, a recriação de uma obra-prima requer a participação plena e vital de cada um de nós. (tradução minha)

the opposite problem: that of blending too well. For instance, certain voices may not stand out in adequate relief.”¹⁹ (p.4)

O Quarteto Guarneri refere até que, com o passar dos anos, as suas personalidades e estilos musicais se têm afastado mais gradualmente. Contrariamente a esta opinião, está Paul Katz, membro fundador e violoncelista durante 26 anos do Cleveland Quartet, outro quarteto mundialmente famoso e aclamado. Numa entrevista que deu a Tim Janof (2005), refere que o quarteto procura sempre igualar as diferentes sonoridades o mais possível e que, com o passar dos anos, vão ficando cada vez mais parecidos musicalmente e vêem isso como um fenómeno positivo:

“When one spends that many hours per day and years together, there is a meshing of taste, an unspoken unification of musical values, an intuitive understanding of each other's timings and shapings, and even a merging of how one produces sounds, makes a bow change, or varies vibrato, that is deeper than words or conscious decision making.”²⁰

Norton (1966), no seu livro “The Art of String Quartet Playing”, apresenta também uma definição para Quarteto de Cordas que engloba ambas as definições que têm sido apresentadas: “Quartet playing means four individuals who must make a unified whole yet remain individuals.” (p.18)

3.3 Repertório, estilo e versatilidade

Segundo Standage (2003), nos primeiros setenta anos de existência do quarteto de cordas foi produzido um vasto repertório para a formação, grande parte do qual foi concebido para instrumentos com algumas características diferentes dos que se utilizam atualmente. Tal repertório inclui as obras de Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert, que

¹⁹ Cada peça terá as suas próprias exigências; não é possível estabelecer uma regra geral sobre “fusão do som”. Há muitas passagens que exigem uma mistura total, como o início do movimento lento da Opus 132 de Beethoven, onde cada grau de vibrato — ou a ausência de vibrato — deve ser perfeitamente combinado. Mas, às vezes, você tem o problema oposto: o de misturar muito bem. Por exemplo, certas vozes podem não se destacar adequadamente. (tradução minha)

²⁰ Quando se passa tantas horas por dia e anos juntos, há uma combinação de gostos, uma unificação tácita de valores musicais, uma compreensão intuitiva dos ritmos e formas um do outro e até mesmo uma fusão de como se produz sons, se faz uma mudança de arco ou se varia o vibrato, que é mais profunda do que palavras ou decisões conscientes. (tradução minha)

foram originalmente pensadas para os instrumentos da época, adaptados a uma estética e técnica específicas. O violino barroco, por exemplo, tinha uma escala mais curta e o cavalete mais baixo, usava cordas de tripa (ao invés das atuais metálicas) e não tinha queixeira. Todas estas diferenças afetavam o som produzido, assim como a técnica violinística.

Joseph Haydn e Luigi Boccherini foram os primeiros a compor quartetos considerados “sérios”, ou seja, que ultrapassavam o carácter de entretenimento dos divertimentos e serenatas. Com os opus 9 e 17, Haydn começa a consolidar um estilo próprio de quarteto, baseado numa linguagem elegante, leve e articulada (Standage, 2003). Em paralelo, o violinista Gaetano Pugnani introduziu um novo modelo de técnica de arco, mais longo e reto, que alterou substancialmente o modo de produção sonora. O seu discípulo, Giovanni Battista Viotti, levou essa inovação mais longe, desenvolvendo uma técnica de legato que exigia um arco com características diferentes, inovação que culminou no design de François Tourte, considerado o criador do arco moderno (Standage, 2003).

Quanto à técnica da mão esquerda, Standage (2003) destaca que Haydn foi um dos primeiros a utilizar a indicação *una corda*, solicitando a execução de passagens numa só corda. Essa prática não só aumentava o virtuosismo como também permitia a exploração de variações tímbricas, por vezes com intenção humorística. Leopold Mozart acabou por adotar o mesmo recurso. No entanto, Baillot (1835, como citado em Standage, 2003) considerava tal escolha uma mera preferência pessoal, salientando que Viotti tocava maioritariamente na primeira posição, ao contrário de Rode e Kreutzer. Standage (2003) também sublinha o aparecimento, nas obras de Haydn, de indicações expressivas como *sforzando*, *cantabile*, *sostenuto* e *tenuto*. Estas novas exigências interpretativas beneficiaram diretamente do arco desenvolvido por Viotti e influenciaram igualmente as composições da fase madura de Mozart, que procuravam aproximar-se da expressividade da voz humana. O novo arco permitiu explorar contrastes dinâmicos e um maior controlo da articulação, o que resultou numa revolução na paleta expressiva do quarteto de cordas (Standage, 2003).

No domínio da afinação, Standage (2003) refere que, durante o período barroco, a presença de instrumentos de afinação fixa restringia a liberdade expressiva dos restantes. Com o desaparecimento do baixo contínuo, o quarteto de cordas ganhou maior autonomia e flexibilidade neste âmbito. Spohr (1832, como citado em Standage, 2003) defendia a teoria da “igualdade absoluta dos doze semitons”, associando a

afinação correta ao temperamento igual. Por contraste, Viotti e Baillot defendiam uma afinação pitagórica, mais adaptada à função melódica.

Esta abordagem contribuiu para uma afinação mais ajustada no contexto do quarteto, permitindo consonâncias mais puras em acordes cadenciais. Mozart, seguido por outros compositores, recomendava ainda que se utilizasse o mesmo dedo para notas de mesmo nome (por exemplo, Dó/Dó#), produzindo um semitom menor, e dedos diferentes para notas distintas (como Dó#/Ré), gerando um semitom ligeiramente maior (Standage, 2003).

Relativamente à cor sonora, Standage (2003) identifica dois elementos cruciais: o vibrato e o material das cordas. O vibrato, inicialmente utilizado com moderação e desaprovado quando excessivo, foi-se tornando uma escolha expressiva individual. No século XIX, o seu uso era pontual e no século XX, tornou-se mais intenso e contínuo. Quanto às cordas, a transição gradual das cordas de tripa para as cordas metálicas foi inicialmente recebida com alguma resistência, mas acabou por ser amplamente aceite, sobretudo pela consistência e previsibilidade do novo material.

No que toca ao tempo e andamento, Standage (2003) observa que “finding the right speed for a piece of music is as much a gift as a skill”²¹ (p. 15). A escolha do tempo depende de fatores como a densidade harmónica, o carácter da obra, o espaço acústico e o contexto performativo. Haydn, Mozart e Beethoven foram pioneiros na introdução de variações subtis de andamento, combinando termos que modulavam ligeiramente o pulso. Paralelamente, o aparecimento do metrónomo de Maelzel permitiu maior precisão, sendo Beethoven o primeiro compositor a incluir indicações metronómicas específicas nas suas partituras. Contudo, Standage (2003) salienta que, mesmo com tais indicações, o intérprete deve manter “musical judgement in combination with serious consideration of the historical evidence”²² (p. 18).

Quanto à disposição dos músicos, Standage (2003) identifica duas configurações principais: os dois violinos lado a lado, ou frente a frente. A primeira foi dominante no século XIX, enquanto a segunda se tornou o padrão no século XX, com a posição da viola e do violoncelo variando conforme a preferência do grupo.

Standage (2003) conclui que tocar no estilo de uma época não depende necessariamente do uso de instrumentos históricos, salientando que “although appropriate articulation, accentuation and phrasing are easier to achieve with a ‘period’

²¹ Encontrar o ritmo certo para uma peça musical é tanto um dom quanto uma habilidade. (tradução minha)

²² julgamento musical em combinação com uma consideração séria das evidências históricas (tradução minha)

bow and violin, they can be emulated with ‘modern’ equipment”²³ (p. 22). Para o autor, a qualidade do som depende menos do equipamento do que da intenção expressiva e da compreensão estilística do intérprete.

Esta visão é corroborada por Meyer (2009), ao afirmar que o aumento das exigências técnicas e expressivas está diretamente ligado à evolução do conteúdo musical, sendo os quartetos de Beethoven um exemplo paradigmático desse desenvolvimento: “Naturally, increased performance technical demands were connected with this as well as an evolution of musical content. The expression of both of these is represented especially well in the development of the Beethoven string quartets”²⁴ (p. 250).

De forma semelhante, o Guarneri Quartet (Blum, 1986) observa que a interpretação deve sempre transcender a notação: “Markings are black on white, but music wasn’t meant to sound that way. It’s often the case that a crescendo or a diminuendo has to be adjusted to the demands of the overall line”²⁵ (p. 79).

Os intérpretes também sublinham que, em Beethoven, as dinâmicas e o tempo possuem uma dimensão expressiva e não meramente técnica:

“Beethoven’s pianissimo usually implies more than just a change in dynamics; it has to do with harmonic shading, with atmosphere” (p. 79);

“Even if we were to subscribe wholly to Beethoven’s metronome markings, the tempo would change a little from night to night. Tempo is something organic”²⁶ (p. 98).

Assim, a autenticidade interpretativa e o som de grupo num quarteto de cordas resultam de uma constante negociação entre fidelidade histórica, expressividade artística e

²³ embora a articulação, a acentuação e o fraseado adequados sejam mais fáceis de alcançar com um arco e um violino “de época”, eles podem ser imitados com equipamentos “modernos”. (tradução minha)

²⁴ Naturalmente, isso implicou um aumento das exigências técnicas de desempenho, bem como uma evolução do conteúdo musical. A expressão de ambos esses aspetos está especialmente bem representada no desenvolvimento dos quartetos de cordas de Beethoven. (tradução minha)

²⁵ As marcações são pretas sobre branco, mas a música não foi concebida para soar assim. É frequente que um crescendo ou um diminuendo tenham de ser ajustados às exigências da linha geral. (tradução minha)

²⁶ O pianíssimo de Beethoven geralmente implica mais do que apenas uma mudança na dinâmica; tem a ver com matizes harmónicos, com atmosfera; Mesmo que seguíssemos à risca as marcações do metrónomo de Beethoven, o tempo mudaria um pouco de noite para noite. O tempo é algo orgânico. (tradução minha)

adaptação prática, um equilíbrio dinâmico que define a própria versatilidade desta formação.

3.4 Aspectos técnicos: afinação, articulação, arco

3.4.1. Afinação

A questão da afinação no quarteto de cordas tem sido amplamente debatida por intérpretes e estudiosos, revelando-se um dos aspetos mais desafiantes da performance camerística. Em *The Art of Quartet Playing*, Blum (1987) entrevista o quarteto Guarneri, que destaca a afinação como uma preocupação constante e complexa, exigindo dos intérpretes um equilíbrio entre a individualidade expressiva e a coesão coletiva. Os músicos distinguem dois tipos principais de afinação: a linear (pitagórica), associada à linha melódica individual de cada instrumentista, e a vertical (justa), relativa ao ajustamento harmónico entre os membros do grupo.

“The difficulty in string-quartet intonation is to determine the degree of freedom you have at any given moment. Two factors come into play: the linear and the vertical. By ‘linear’ I’m referring to the sense of melodic or harmonic direction in the individual line; semitones in particular have a tendency to be drawn slightly up or down as the case may be. In this sense ‘expressive intonation’ is an essential element of interpretation. The other factor—the vertical—is the necessity to be in tune with your colleagues, to hear your individual note in relation to the chord being played at that moment. Both factors are important and demand a highly responsive ear and instant adaptivity.”²⁷ (p. 28)

²⁷ A dificuldade na afinação do quarteto de cordas é determinar o grau de liberdade que se tem em determinado momento. Dois fatores entram em jogo: o linear e o vertical. Por “linear”, refiro-me ao sentido da direção melódica ou harmónica na linha individual; os meios-tons, em particular, têm uma tendência a ser ligeiramente puxados para cima ou para baixo, conforme o caso. Nesse sentido, a “afinação expressiva” é um elemento essencial da interpretação. O outro fator — o vertical — é a necessidade de estar em sintonia com os seus colegas, de ouvir a sua nota individual em relação ao acorde que está a ser tocado naquele momento. Ambos os fatores são importantes e exigem um ouvido altamente sensível e adaptabilidade instantânea. (tradução minha)

A partir desta distinção, torna-se evidente que a afinação, no contexto do quarteto, é um fenómeno dinâmico e relacional, no qual cada instrumentista deve ajustar continuamente a sua emissão sonora ao conjunto. Esta conceção é também partilhada por Paul Katz, violoncelista fundador do Cleveland Quartet, que em entrevista a Janoff (2005) aprofunda os conceitos de afinação solo (ou expressiva) e afinação de quarteto, ilustrando que a mesma nota pode exigir alturas ligeiramente diferentes consoante o contexto harmónico ou melódico:

“Solo intonation and quartet intonation are two very different creatures. (...) Expressive intonation is conceived as one note following another. It's horizontally or melodically conceived, and I believe beautifying and emotionally more satisfying in the right context. But this kind of intonation can create problems in string quartets in which different notes are played simultaneously, i.e. vertically aligned intonation. A raised F# in the key of G Major sounds great in a melodic line, but if the F# is the third of a D Major chord, a raised F# will sound out of tune in a slow tempo in a string quartet.”²⁸
(Janoff, 2005)

Katz (Janoff, 2005) acrescenta ainda uma regra prática importante para a afinação coletiva: “A good rule of thumb in quartet playing, however, is that everybody should listen down to the lowest note, which is usually played by the cellist.”²⁹. Esta ideia reforça a função estrutural do registo grave, frequentemente desempenhado pelo violoncelo, que serve de referência aos restantes instrumentistas.

A obra de Cuffman (2016) contribui significativamente para a sistematização deste tema. O autor realiza uma extensa revisão bibliográfica sobre a afinação no quarteto de cordas, identificando lacunas na literatura, nomeadamente a ausência de um método

²⁸ A afinação solo e a afinação em quarteto são duas coisas muito diferentes. (...) A afinação expressiva é concebida como uma nota seguindo outra. É concebida horizontalmente ou melodicamente, e acredito que seja embelezadora e emocionalmente mais satisfatória no contexto certo. Mas esse tipo de afinação pode criar problemas em quartetos de cordas nos quais diferentes notas são tocadas simultaneamente, ou seja, afinação alinhada verticalmente. Um Fá sustenido subido na tonalidade de Sol Maior soa muito bem numa linha melódica, mas se o Fá sustenido for a terceira de um acorde de Ré maior, um Fá sustenido subido soará desafinado num tempo lento num quarteto de cordas. (tradução minha)

²⁹ No entanto, uma boa regra geral para tocar em quarteto é que todos devem ouvir até a nota mais grave, que geralmente é tocada pelo violoncelista. (tradução minha)

estruturado comparável ao existente para os instrumentos solísticos. Nos capítulos seguintes, apresenta situações concretas que podem originar problemas de afinação, como as cordas soltas, e propõe estratégias práticas e exercícios específicos para o seu aperfeiçoamento. O conjunto inclui escalas, excertos do repertório e estudos focados em uníssonos, terceiras, quartas, quintas, oitavas e acordes, constituindo um recurso abrangente que alia prática instrumental e investigação teórica.

As observações de Blum (1987) com o quarteto Guarneri reforçam algumas destas especificidades, particularmente no que diz respeito à afinação vertical e à função das cordas soltas. Os músicos referem, por exemplo, a inflexibilidade nos intervalos de quarta, quinta e oitava — que funcionam como “pontos âncora” — e sublinham a importância de salientar a voz grave nas oitavas. O quarteto cita ainda as recomendações de Casals sobre a ligeira elevação das cordas graves:

“Another important consideration in tuning is that, as Casals pointed out, the two lower strings of the cello—and of the viola, too—should be tuned just a shade sharp. (...) This creates much better intonation when playing with the violins or with a piano.”³⁰ (Blum, 1987, p. 27)

A propósito das cordas soltas, os Guarneri observam que estas podem representar um obstáculo à afinação expressiva, dependendo da tonalidade e da função harmónica:

“Open strings can be a problem when it comes to expressive intonation. (...) Many players think that open strings should be constant and everything else should adapt accordingly. But in a practical sense that is untrue.”³¹ (Blum, 1987, p. 33-34)

Além disso, o grupo nota que a afinação de oitavas tende a beneficiar quando a voz superior é ligeiramente mais aguda, o que reforça o primeiro harmónico da voz inferior:

“In general, intonation in octave passages is helped considerably when the upper voice plays a little more highly than the others. (...) The sound is better when the lower note is the stronger of the two.”³² (Blum, 1987, p. 35)

³⁰ Outra consideração importante na afinação é que, como Casals apontou, as duas cordas mais graves do violoncelo — e também da viola — devem ser um pouco mais subidas. (...) Isso cria uma afinação muito melhor ao tocar com violinos ou com um piano. (tradução minha)

³¹ As cordas abertas podem ser um problema quando se trata de afinação expressiva. (...) Muitos músicos pensam que as cordas abertas devem ser constantes e que tudo o resto deve adaptar-se em conformidade. Mas, na prática, isso não é verdade. (tradução minha)

³² Em geral, a afinação nas passagens de oitava é consideravelmente facilitada quando a voz superior toca um pouco mais agudo do que as outras. (...) O som fica melhor quando a nota mais grave é a mais forte das duas. (tradução minha).

A perspetiva de Norton (1966) complementa estas abordagens, ao considerar o quarteto de cordas como a formação instrumental que mais profundamente testa a precisão da afinação individual e coletiva: “Their purity is determined by their modulatory relationships”³³ (p. 176). O autor destaca ainda a influência da qualidade do som na perceção da afinação — “A forced tone (...) will be found to rise and may have to be taken lower than if quietly produced”³⁴ (p. 177) — e a importância da posição dos dedos da mão esquerda, defendendo que o uso da parte mais “almofadada” pode favorecer uma sonoridade mais flexível e natural. Norton também aconselha evitar o uso excessivo de cordas soltas, exceto quando o objetivo é criar uma cor específica, dada a limitação no seu ajustamento.

No plano metodológico, Norton (1966) propõe que os quartetos pratiquem por pares de instrumentos, de modo a isolar e resolver discrepâncias de afinação: “In passages where intonation is doubtful or difficult it is helpful to practice two instruments together until they agree, then add a third voice, and finally the fourth”³⁵ (p. 178). O quarteto Guarneri, citado por Blum (1987), descreve um processo análogo: “By playing softly, slowly, and, if necessary, in combinations to be able to isolate the problem. (...) Hopefully things will be cleared up.”³⁶ (Blum, 1987, p. 34)

Estas perspetivas convergem na ideia de que a afinação no quarteto de cordas não é um fenómeno estático, mas sim um processo interativo e auditivamente consciente, que requer escuta ativa e flexibilidade de adaptação. O domínio desta dimensão, tanto individual como coletiva, é essencial para a criação de um som de grupo homogéneo e expressivo, capaz de equilibrar a liberdade interpretativa com a precisão harmónica.

3.4.2. Vibrato

Na mesma entrevista com o quarteto Guarneri, Blum (1987) pergunta ao quarteto qual é a sua posição em relação ao vibrato, ao que eles respondem que não é suficiente ter um vibrato bonito, também é preciso saber adaptá-lo ao contexto. O mesmo tipo de vibrato não serve para todas as situações e as diferentes características e sonoridades

³³ A sua pureza é determinada pelas suas relações moduladoras. (tradução minha)

³⁴ Um som forçado (...) tenderá a subir (a afinação) e poderá ter de ser baixado em relação ao que seria produzido calmamente. (tradução minha)

³⁵ Em passagens onde a afinação é duvidosa ou difícil, é útil praticar dois instrumentos juntos até que eles concordem, depois adicionar uma terceira voz e, finalmente, a quarta. (tradução minha)

³⁶ Tocando suavemente, lentamente e, se necessário, em combinações para poder isolar o problema. (...) Esperamos que as coisas fiquem esclarecidas. (tradução minha)

do vibrato podem mudar completamente a forma como certa passagem soa, apresento exemplos de quartetos específicos para sons mais doces, agitados ou românticos.

O quarteto faz também a ligação entre o tipo de vibrato de um instrumentista e a sua personalidade, algo que não vi explorado noutras fontes mas que penso que seria interessante e útil investigar.

Paul Katz, na sua entrevista com Janof (2005) salientou também a importância de igualar os vibratos, correndo o risco de prejudicar vários aspetos da performance: “We discussed vibrato all the time because if vibrato speeds and widths aren't matched, intonation will suffer, not to mention that a unified musical message will not be conveyed.”³⁷

Em relação ao vibrato, Norton (1966) concorda com o Quarteto Guarneri, reconhecendo-o como um importante fator na produção de diferentes cores, em conjunto com as variações de intensidade e velocidade. Realça também a possibilidade de completa ausência de vibrato, por exemplo em passagens em pianíssimo.

Reconhece ainda a importância do seu papel no som e em específico na afinação, à semelhança de Katz. Fala de como um vibrato rápido e “nervoso” tem tendência a subir a afinação acabando por recomendar que os exercícios de afinação sejam feitos sem qualquer tipo de vibrato.

3.4.3. Arco

O livro “Acoustics and the Performance of Music” de Meyer (2009) representa uma fonte extensiva sobre a acústica e o funcionamento de todos os instrumentos, incluindo os três que constituem um quarteto de cordas. Desse livro, podemos não só retirar explicações físicas e acústicas para o som produzido pelos instrumentos, mas também diferentes variáveis (nomeadamente no uso do arco) e de que forma afetam o som produzido:

“The sound spectrum depends strongly on bowing technique. The three influential quantities to be modified by the performer are: the speed of the

³⁷ Discutimos vibrato o tempo todo porque, se as velocidades e larguras do vibrato não forem compatíveis, a afinação será prejudicada, sem mencionar que uma mensagem musical unificada não será transmitida. (tradução minha)

bow, the pressure exerted by the bow hair on the string, as well as the point of contact at which the bow touches the string.”³⁸ (p.88)

Estes fatores afetam não só a qualidade do som, mas também são diretamente responsáveis por controlar as dinâmicas produzidas pelos instrumentos. Também é preciso ter atenção com o ataque (início) de cada nota, ou mudanças de corda, uma vez que também afetam diretamente a afinação da dita nota: “Finally, it also needs to be mentioned, that during an attack or string change, the frequency of the note played is lowered by 10–20 cents³⁹ when compared to the final value”⁴⁰ (Meyer, 2009, p.91).

É, portanto, de fazer notar a importância do arco na produção do som individual, e, por conseguinte, no som de grupo do quarteto.

No que diz respeito ao arco, o Quarteto Guarneri salienta a importância da articulação e da destreza da mão direita:

“Generally, one could say that in passages of separate strokes the bow arm takes precedence, and in legato, the left hand. It’s not an infallible rule, but it does often work that way. In quartet playing, the most difficult places to get together are rapid legato passages, where you don’t have any articulation of the bowing to help you. In such cases good left-hand articulation is essential, not only for your own coordination but for clarity of ensemble.”⁴¹ (Blum, 1987, p.49)

Contudo, de seguida, referem que esta regra admite exceções, pois é possível que os movimentos do arco de dois músicos não sejam coincidentes, e ainda assim, possam obter uma similaridade sonora apropriada.

³⁸ O espectro sonoro depende fortemente da técnica de arco. As três variáveis influentes que podem ser modificadas pelo intérprete são: a velocidade do arco, a pressão exercida pelas cerdas do arco sobre a corda e o ponto de contacto em que o arco toca a corda. (tradução minha)

³⁹ Cent é uma unidade de medida de afinação que divide um meio-tom em 100 unidades iguais

⁴⁰ Por fim, também é importante mencionar que, durante um ataque ou troca de corda, a frequência da nota tocada é reduzida em 10 a 20 cents quando comparada ao valor final. (tradução minha)

⁴¹ De modo geral, pode-se dizer que, em passagens com golpes separados, o braço do arco tem precedência, e no legato, a mão esquerda. Não é uma regra infalível, mas muitas vezes funciona assim. Na execução em quarteto, os pontos mais difíceis de sincronizar são as passagens rápidas em legato, nas quais não há articulação do arco para ajudar. Nesses casos, uma boa articulação da mão esquerda é essencial, não só para a sua própria coordenação, mas também para a clareza do conjunto. (tradução minha)

3.4.4 Coordenação rítmica

A importância da coordenação rítmica não pode ser subvalorizada. Talvez por ser o elemento mais aparente e facilmente mais reconhecível, é um dos fatores mais importantes no contexto de uma boa performance. A coordenação rítmica engloba o início de cada nota (o ataque), a duração de cada nota, a sincronia nas mudanças de notas (tanto rápidas como lentas), o final e a forma como se acabam as notas. É extremamente difícil executar todos estes fatores com uma precisão extrema, principalmente sendo preciso coordenar 4 pessoas completamente diferentes. Relativamente à coordenação, Papiotis et al. (2014) reconhecem que há várias dificuldades que podem surgir e conseqüentemente afetar o som de grupo e que podem beneficiar ou prejudicar a coordenação: a dificuldade da peça em relação às capacidades dos elementos, as condições em que está a ser prestada a atuação, a familiaridade dos elementos com a peça a ser tocada e com os outros elementos do grupo, entre outros fatores. De qualquer modo, a coordenação final é absolutamente essencial para se conseguir produzir um som de grupo coeso.

3.5 Métodos para obter um bom som de grupo

Um bom som de grupo num quarteto de cordas raramente emerge por acaso: resulta da articulação entre dimensões mais amplas como a coesão, equilíbrio e flexibilidade sonora e um trabalho sistemático sobre parâmetros partilhados como a afinação, coordenação rítmica, articulação, dinâmicas, entre outros. Para além do estudo do repertório, alguns métodos estruturam esse trabalho de forma direta para a prática de quarteto de cordas. Nesta secção, sintetizam-se métodos e exercícios concebidos especificamente para melhorar o som de grupo, oferecendo aos quartetos a possibilidade de diagnosticar erros e melhorar diferentes aspetos da performance de música para quartetos de cordas.

Um trabalho que considero útil para quartetos de cordas neste sentido é o livro “Exercises for string quartet” de Mogens Heimann (2007). Este livro apresenta vários exercícios para várias características do som de grupo, nomeadamente a Afinação, Unidade de Execução, Dinâmicas, Ritmo, Fraseado, Produção de som e Tempo.

Cada secção oferece vários exercícios focados especificamente nesse aspeto da performance para mais facilmente conseguir resolver esse problema. É oferecida uma explicação do que está a acontecer musicalmente em cada frase ou aquilo que procurar nesses compassos. Por último, são ainda mencionados dois exemplos do repertório

para quartetos de cordas onde se pode praticar as mesmas questões dos exercícios num contexto mais complexo e mais musical.

Heimann (2007) salienta também principalmente a necessidade de não tocar os exercícios passiva ou acriticamente, mas procurar ativamente corrigir e eliminar o erro, referindo três principais passos:

- “1) Be conscious of errors
- 2) Determine the cause of error
- 3) Eliminate the error”⁴² (p.2)

Os exercícios de afinação têm indicações detalhadas para cada instrumento seguir, tendo em conta as notas dos outros instrumentos, cordas soltas, oitavas. Nota-se que as terceiras (maiores) dos acordes são sempre sinalizadas como mais baixas, assumindo assim o uso da afinação justa.

Choral intonation, correct immediately, \Downarrow =rather flat, \Uparrow = rather sharp

Lento et piano $\text{♩} = 60$

Figura 1 (Heimann, 2007, p.11)

A segunda parte do exercício de afinação trabalha a diferença entre afinação harmónica e melódica, utilizando a mesma nota em contextos e afinações diferentes.

⁴² 1) Estar ciente dos erro. 2) Determinar a causa do erro. 3) Eliminar o erro. (tradução minha)

O segundo aspeto: “Unidade de Execução”, debruça-se sobre a coesão do quarteto e instrui especificamente: “Attack, Change, Relieve and Finish Together”⁴³ (Heimann, 2007, p.15) trazendo atenção para o facto de que não é suficiente o primeiro ataque ser junto, também é necessário controlar e cuidar o resto da nota. O resto dos exercícios divide as notas ou o material temático pelos instrumentos com o objetivo de criar continuidade e fazer os quatro músicos soarem como um.

O terceiro aspeto: “Dinâmicas” engloba mudanças tanto súbitas como graduais de dinâmicas e, no geral, foca-se muito no arco (à exceção de um exercício específico de vibrato) e na capacidade de conseguir ouvir e reagir aos outros.

O quarto aspeto: “Ritmo” foca-se na sensação de pulsação dos instrumentistas e trabalha também a distinção clara de notas rápidas, a sincronia do grupo e exemplos de polirritmia.

O quinto aspeto: “Fraseado” é também dedicado ao arco e a diferentes golpes de arco, sempre com a unidade do grupo em atenção.

O sexto aspeto: “Produção de som” aborda pizzicatos e acordes, enquanto que numa segunda parte trabalha diferentes timbres, fazendo uso do ponto de contacto do arco e das dinâmicas para mudar a qualidade do som.

O sétimo e último aspeto: “Tempo” trabalha puramente a sensação de pulsação e modifica até um excerto de Beethoven para melhor conseguir trabalhar o que pretende. Em suma, Heimann (2007) criou um livro de exercícios bastante útil e completo para qualquer quarteto que pretenda desenvolver um som de grupo mais unificado e coeso. Os diferentes capítulos fazem um excelente trabalho a seccionar as diferentes componentes da música de câmara, permitindo um trabalho focado na área problemática em questão.

O livro “String Quartet Technique” de André Roy aparenta fornecer o mesmo tipo de exercícios de consolidação de técnica de quarteto. Através da dissertação de Padilla (2021), onde é mencionado o mesmo livro na revisão bibliográfica, é possível ler o seguinte resumo:

“The work on intonation in a string quartet is based on a careful, indissoluble blending of each of the four independent voices. Through a rigorous set of scales, arpeggios and circle of fifths (with clear explanations on the work to be executed), the string quartet will be able to define its own collective intonation and obtain

⁴³ Ataque, mudança, alívio e finalização juntos. (tradução minha)

homogeneity of timbres and equality of voices. These progressive exercises are designed to enhance the quartet members' abilities to respond to one another with the greatest of precision. Through each group of exercises, the leading responsibility is given alternatively to each member of the Quartet. Five groups of exercises (A-E) are given with clear explanations on the work to be executed. Two arrangements of Kreutzer etudes [Nos. 2 and 8] are also given for experienced quartets who wish to greatly increase their coordination dexterity. Individual volumes: To facilitate execution, the Circle of Fifths exercises and the Kreutzer etudes, have been reproduced in individual volumes for each instrument.”⁴⁴ (Padilla, 2021, p.4, citando Roy, 2014)

Assim, foi possível identificar uma lacuna significativa em material de método, em concordância com Cuffman (2016), que afirmou “In addition, the string quartet configuration lacks the extensive access to etude and method books that exist for individual instruments. Chamber music is frequently taught primarily through the repertoire”⁴⁵ (p.1).

⁴⁴ O trabalho de afinação num quarteto de cordas baseia-se numa mistura cuidadosa e indissolúvel de cada uma das quatro vozes independentes. Através de um conjunto rigoroso de escalas, arpejos e círculo de quintas (com explicações claras sobre o trabalho a ser executado), o quarteto de cordas será capaz de definir a sua própria afinação coletiva e obter homogeneidade de timbres e igualdade de vozes. Estes exercícios progressivos são concebidos para melhorar a capacidade dos membros do quarteto de responderem uns aos outros com a maior precisão. Através de cada grupo de exercícios, a responsabilidade principal é atribuída alternadamente a cada membro do quarteto. São apresentados cinco grupos de exercícios (A-E) com explicações claras sobre o trabalho a ser executado. Também são apresentados dois arranjos dos estudos de Kreutzer [n.º 2 e 8] para quartetos experientes que desejam aumentar significativamente a sua coordenação e destreza. Volumes individuais: Para facilitar a execução, os exercícios do círculo de quintas e os estudos de Kreutzer foram reproduzidos em volumes individuais para cada instrumento. (tradução minha)

⁴⁵ Além disso, a configuração do quarteto de cordas carece do amplo acesso a livros de estudos e métodos que existem para instrumentos individuais. A música de câmara é frequentemente ensinada principalmente através do repertório. (tradução minha)

4. Comunicação e perspectivas sociológicas no quarteto

4.1 Coordenação e comunicação não-verbal

Goebel e Palmer (2009) destacam que a comunicação visual - através de gestos, contacto visual e postura corporal - constitui uma parte essencial da performance, contribuindo significativamente para a sincronização e para a expressividade coletiva. Da mesma forma, Glowinski et al. (2013), ao analisarem as diferenças de movimento em violinistas a solo e em quarteto, concluíram que o movimento desempenha várias funções comunicativas. Segundo os autores, certos movimentos são intencionais e informativos, concebidos para transmitir sinais de coordenação e facilitar uma execução precisa, enquanto outros têm funções expressivas ou de feedback, refletindo as ações já adotadas pelos colegas.

De modo semelhante, Davidson e Good (2002), ao estudarem a interação entre elementos de um jovem quarteto de cordas, observaram que o sucesso da performance coletiva depende fortemente da comunicação não-verbal - incluindo contacto visual, expressões faciais e gestos corporais. Os autores sublinham ainda que, devido ao carácter profundamente pessoal e idiossincrático desses gestos, os grupos necessitam de trabalhar juntos durante períodos prolongados para desenvolver uma compreensão mútua e intuitiva das intenções comunicadas: "Thus co-performers may need to work together for a fairly substantial period of time in order to develop a familiarity with and understanding of some of the gestures used."⁴⁶ (Davidson & Good, 2002, p. 190).

A coordenação pode, assim, ser descrita como uma propriedade emergente da interação grupal, que resulta de respostas contínuas e de pequena escala entre os comportamentos dos membros do ensemble (Glowinski et al., 2013). Estas microajustagens permitem uma coordenação temporal e expressiva refinada, sustentando a perceção coletiva de unidade.

No caso dos quartetos de cordas, a "posição da pulsação" (beat position) tende a ser comunicada através de padrões de aceleração corporal, de forma semelhante ao modo como um maestro conduz o grupo (Bishop et al., 2013, p. 393). Entre os músicos de cordas, os movimentos da cabeça e do braço direito (responsável pela arcada) desempenham um papel particularmente relevante na transmissão dessas informações rítmicas e dinâmicas, sendo que a ocultação dessas partes do corpo reduz

⁴⁶ Assim, os co-intérpretes podem precisar trabalhar juntos por um período de tempo bastante substancial, a fim de desenvolver familiaridade e compreensão de alguns dos gestos utilizados. (tradução minha)

significativamente a capacidade dos colegas para se sincronizarem. Além disso, a intensidade dinâmica é frequentemente apoiada por gestos de cabeça e braço cujo tamanho varia consoante o volume pretendido — maior para passagens fortes e menor para as suaves (Bishop et al., 2013, p. 393).

O movimento dos intérpretes, portanto, não só comunica expressividade ao público, como também facilita a comunicação entre os próprios músicos. À medida que a intensidade expressiva aumenta, cresce também a influência mútua dos movimentos corporais (Bishop et al., 2013, p. 394). Parte desta movimentação, segundo os autores, é motivada pelo desejo de interação social, funcionando como um canal visual que permite aos músicos monitorizar a atenção, o envolvimento e o sucesso dos restantes elementos do grupo.

Os estudos indicam que esta interação visual surge mais naturalmente quando os intérpretes já dominam a partitura, podendo então redirecionar a atenção da execução técnica para a colaboração expressiva (Bishop et al., 2013, p. 394). Tal capacidade depende de um conjunto de aptidões sensoriais e cognitivas complexas, entre as quais a perceção de comportamentos alheios e a integração de informações provenientes tanto da visão central como da periférica. Como referem os mesmos autores, os seres humanos estão neurologicamente predispostos a detetar e interpretar o movimento dos outros, uma competência que desempenha um papel essencial na coordenação social e, neste caso, musical.

Este último aspeto é particularmente interessante quando comparado com os testemunhos de músicos experientes. O violoncelista David Soyer, do Quarteto Guarneri, observa que a comunicação visual não depende de contacto visual direto:

“(Blum): In an effort to improve ensemble, chamber-music players often make a point of looking at one another.

Soyer (Cello): We try to avoid that.

Steinhardt (First Violin): I haven’t looked at these guys in years.

Soyer: Eye contact doesn’t do any good, because you don’t play with your eyes.

Steinhardt: God has given us peripheral vision. That’s enough for everything you need in a quartet. To actually look at John I would have to turn my back to the audience. I don’t have to see his expression— inspiring as it may be—

but I must be able to see his bow and, above all, the fingers of his left hand.”⁴⁷ (Blum, 1987, p. 14)

Esta afirmação reflete uma noção já sugerida por Norton (1966), ao referir-se à chamada “osmotic awareness” entre os membros de um quarteto, isto é, uma atenção mútua subconsciente e contínua, que permite a coordenação sem necessidade de contacto visual direto:

“He should give the signals, and his colleagues should keep close watch of his doings - ‘watch’ not necessarily with direct glances, but with their quartet player's sixth sense, which might be described as a kind of (mutual) osmotic awareness that never sleeps.”⁴⁸ (Norton, 1966, p. 45)

Assim, embora o movimento e as pistas visuais desempenhem um papel central na coordenação musical, o seu uso não é necessariamente explícito. A coordenação eficaz no ensemble emerge de uma combinação de atenção periférica, movimento corporal expressivo e sensibilidade interpessoal, refletindo a complexa teia de intersubjetividade e sincronização implícita que caracteriza a performance de câmara.

⁴⁷ (Blum): Num esforço para melhorar o conjunto, os músicos de câmara costumam fazer questão de olhar uns para os outros.

Soyer (Violoncelo): Nós tentamos evitar isso.

Steinhardt (Violino I): Não olho para estas pessoas há anos.

Soyer: O contacto visual não adianta nada, porque não se toca com os olhos.

Steinhardt: Deus deu-nos visão periférica. Isso é suficiente para tudo o que precisamos num quarteto. Para olhar para o John, eu teria que virar as costas para o público. Não preciso ver a expressão dele — por mais inspiradora que seja —, mas preciso ver o arco e, acima de tudo, os dedos da mão esquerda dele. (tradução minha)

⁴⁸ Ele deve dar os sinais, e os seus colegas devem ficar atentos às suas ações — “atentos” não necessariamente com olhares diretos, mas com o sexto sentido dos músicos de quarteto, que pode ser descrito como uma espécie de consciência osmótica (mútua) que nunca dorme. (tradução minha)

Parte II

5. Estudo de Caso

5.1 Metodologia

Neste contexto, por se entender mais adequada ao tema em apreço uma abordagem mais personalizada do tema a tratar, entendeu-se que uma recolha qualitativa seria o método de abordagem mais adequado ao estudo de caso que se apresenta. De facto, não está em causa neste trabalho, recolher números ou dados quantitativos, mas sim perceber o que os elementos que participam dos quartetos entendem relativamente à temática em estudo. Segundo Costa (2012, p. 159) a entrevista é uma técnica de recolha de dados com maior profundidade do que a que se obteria num inquérito, mas necessariamente mais limitada em relação ao número de sujeitos que é possível alcançar. Por se pretender que a opinião personalizada dos sujeitos, através da recolha de informação presencial, teria valor - face ao eventual maior alcance de um questionário – a opção tomada foi no sentido de promover entrevistas individualizadas. Não nos podemos esquecer que a música é uma arte, e com tal lida acima de tudo com emoções e sentimentos, conceitos que se entendem serem mais fáceis de observar e perceber numa entrevista.

5.2 Entrevistas e caracterização dos sujeitos

Foram conduzidas entrevistas a elementos integrantes de quartetos ativos, efetuadas sempre que possível presencialmente, ou quando tal não foi possível, por uma questão de afastamento geográfico, como por exemplo, esses elementos se encontravam a residir no estrangeiro, via Zoom, ou tecnologia similar. Por uma questão de privacidade, não se identificam nominalmente os entrevistados, mas refere-se que foram conduzidas 11 entrevistas a um total de 14 músicos (uma das entrevistas foi coletiva, ou seja, foram simultaneamente entrevistados os quatro elementos de um quarteto). Foram abordados músicos de seis quartetos distintos de forma a ter um universo de sujeitos com alguma diversidade de modo a poder obter-se um leque de respostas variado.

Dos músicos abordados, verifica-se que três são primeiros violinos, quatro segundos violinos, três tocam viola d'arco e quatro tocam violoncelo. Os quartetos representados correspondem a três grupos de formação mais recente, logo, com músicos mais jovens ou com menos experiência profissional e os outros três correspondem a quartetos com

maior longevidade, que já se encontram com uma posição consolidada no contexto musical, logo com maior experiência profissional. As entrevistas foram realizadas durante os meses de junho a setembro de 2025. A listagem das questões levantadas nas entrevistas encontra-se igualmente em anexo ao presente documento.

6. Análise das entrevistas

Através das entrevistas, foi possível recolher informação que será analisada de forma sistemática, considerando individualmente cada questão formulada. Foram todas gravadas e transcritas a suporte escrito. Constam em anexo ao presente documento os resumos simplificados das mesmas, bem como a sua codificação, que permitiu uma análise minuciosa e circunstanciada. Esta informação foi compilada sob a forma de quadros em formato Excel, onde se registaram as respostas dadas de modo a ser possível uma análise comparativa dos dados recolhidos.

6.1 Introdução e Enquadramento

Neste primeiro ponto foram transmitidos os objetivos gerais do estudo, seguidos das apresentações, tendo os entrevistados informado acerca dos seus dados pessoais, como nome, idade, sexo, bem como a identificação do quarteto a que pertencem.

6.2 Definição e Identidade Sonora

Neste ponto, tenta-se perceber de que forma, e como se obtém uma boa coesão sonora. Que fatores contribuem para a criação de um bom som de grupo num quarteto de cordas, e uma vez atingido, se este é resultado de uma prestação individual ou resulta do conjunto das prestações dos seus elementos. Como se estabelece, e se baliza, a identidade sonora de um quarteto. Identificar boas referências no que concerne à qualidade do som e que grupos obtêm neste momento maior reconhecimento de alcançarem esse objetivo. É no fundo o cerne da pergunta que sustenta esta investigação.

Pergunta 2.1: Como descreveria, na sua experiência, o que é /em que consiste um “bom som de grupo” num quarteto de cordas?

Os entrevistados convergem na ideia de que o “bom som de grupo” resulta da fusão sonora entre as quatro vozes, percebidas como um todo orgânico e não como quatro

entidades isoladas. A unidade é vista como uma construção gradual, dependente de tempo, maturação e partilha de influências musicais. Todos eles, embora usando adjetivações e qualificação específica, assentam a sua resposta neste conceito de que não é possível atingir um bom som de grupo sem que exista coesão entre todos os elementos desse grupo. Também é mencionado em grande parte das amostras a importância do equilíbrio entre as vozes no sentido da ligação dinâmica entre os instrumentos e tipos de sons. Os músicos reconhecem que a unidade sonora não implica a anulação da individualidade. Pelo contrário, cada intérprete contribui com o seu timbre e expressividade para uma identidade coletiva única. Um bom som de grupo, como referido por um dos entrevistados, “(...) reflete primeiro as quatro pessoas individualmente. Têm que ter um som consistente porque se houver uma pessoa que tenha um som muito diferente ou menos consistente não se vai conseguir o mesmo tipo de resultado”.

O entrevistado defende assim que é importante a boa qualidade de cada um dos membros de forma a poderem atingir juntos os objetivos pretendidos, principalmente na execução de obras com maior dificuldade técnica, pois é nesse contexto que se percebem mais facilmente debilidades técnicas. Um dos entrevistados referiu que a qualidade do som de grupo emerge do equilíbrio entre igualdade técnica e diversidade expressiva, refletindo a “soma dos gostos e formações” dos membros. Um outro defendeu que “(...) o som varia com o repertório e as funções dentro da textura musical (...)” e que um bom grupo tem a capacidade de se adaptar às exigências específicas de cada peça. Só assim se pode alcançar um bom som de grupo, pois cada interpretação carece de uma prestação específica e esta não é a mesma para todas as peças - cada peça exige um determinado tipo de sonoridade.

Como referido pelo entrevistado 9, o grupo almeja: “(...) tentar encontrar uma sonoridade nossa, dos quatro, das quatro pessoas que ali estão, tentar encontrar uma sonoridade que os quatro gostem. E esse é o som que eu considero o som bom do quarteto.”

Essa sonoridade, com que todos os elementos verdadeiramente se identificam e onde se fundam, sem que ninguém se realce e sem que ninguém se anule, pode ser considerada, em sùmula das respostas recolhidas, o que os entrevistados consideram como um bom som do grupo.

Pergunta 2.2: Considera que cada quarteto desenvolve uma identidade sonora própria? Se sim, como se constrói essa identidade?

Todos os entrevistados respondem positivamente quanto à existência de uma identidade sonora própria que um quarteto desenvolve. Também é unânime a opinião que esta identidade surge através da expressão da individualidade de cada um dos quatro músicos e resulta da mistura destas diferentes partes (reforçam que as influências e experiências de vida são fulcrais para esta definição de identidade, quer tenham sido em conjunto como a solo). Alguns dos músicos partilham a opinião de que a definição desta identidade própria surge não só através da construção do som de grupo, mas também das suas escolhas e interpretações musicais. Alguns entrevistados têm dúvidas em relação a esta característica ser algo trabalhado minuciosamente e conscientemente, ou algo que surge naturalmente com o tempo, mas na generalidade afirmam que "(...) a partir do momento em que começam a tocar juntas, inevitavelmente já formaram uma certa identidade porque foram quatro pessoas que vieram de sítios diferentes, têm técnicas diferentes e têm coisas diferentes a dar". Um dos músicos defende que a identidade está inter-relacionada com o historial e o passado dos músicos que compõem o grupo. No caso, o entrevistado nº4, refere que: "(...) é preciso saber que tipo de influências é que o grupo tem (...)" considerando então, que essa é uma das razões pela qual se atingem diferentes resultados, fruto das diversas influências.

Um dos músicos mais experientes alertou, contudo, para a tentação de ouvir gravações de quartetos de renome e incorrer no erro da imitação, limitando a criatividade e a exploração do grupo. A gravação "(...) é uma coisa sempre trabalhada, não é natural, é fictícia (...) ficamos sempre com a sensação que é inalcançável". Ao enveredar por este caminho, o grupo nunca irá atingir níveis de experimentação e performance de excelência.

Pergunta 2.3: Até que ponto o som de grupo resulta de uma intuição coletiva ou de um trabalho consciente e metódico? (Inato vs trabalho)

Quando questionados relativamente à influência de um trabalho consciente e metódico versus algo mais natural e de intuição coletiva aquando da construção de um som de grupo, cerca de 80% dos músicos referiram que ambos os aspetos são muito relevantes e se completam: "Todos nós, enquanto músicos, temos a nossa intuição musical, que na minha opinião também vem daquilo que nós ouvimos, da forma como nós pensamos a música. E depois, claramente, há sempre um trabalho por detrás, seja na criação dessa própria identidade através das diferentes experiências". A generalidade das respostas dos entrevistados, foi no sentido de que sem trabalho não é possível atingir um bom resultado, tendo a maioria vertido para esta tendência, "(...) penso que é preciso muito

trabalho para conseguir fazer essa junção". O entrevistado 9 referiu inclusive que: "(...) o trabalho consciente e metódico é importante no quarteto, é muito importante o trabalho de base, as notas no sítio, o ritmo no sítio e a afinação no sítio."

Os restantes reforçam a procura constante, o tempo e esforço dedicado ao som de grupo como sendo algo inato, ou seja, algo que está intrínseco aos próprios elementos do grupo, e que essa procura não é mais que uma característica inata. O trabalho não é considerado algo imposto ao grupo, mas uma necessidade entranhada na sua própria existência: "(...) não sei muito bem onde acaba a intuição, onde começa a técnica ou as escolhas conscientes (...) sinceramente acho que há uma zona onde é difícil distinguir as duas coisas".

Pergunta 2.4: Acredita que existe objetivamente uma definição de um “bom som”, ou depende do estilo, repertório e gosto pessoal?

A maioria dos entrevistados referiu que não existe uma definição clara e objetiva do conceito de um bom som: "(...) eu não acredito que há claramente uma definição". Referiu-se que a noção de um bom som não é objetiva, nem sequer existe definido o conceito do que é um bom som. Foi igualmente abordado que o conceito varia consoante os tempos e o gosto musical: "(...) o mesmo quarteto, depende da época, do estilo em que está, tem sons bastante distintos".

Um dos entrevistados associou uma boa qualidade do som ao volume do mesmo, mas referiu que "(...) um bom som de grupo é um som muito forte? Se calhar não. Acho que um bom som de grupo é um som que é trabalhado e tem uma boa amplitude (...)", ou seja, expressou claramente que a dinâmica não está necessariamente diretamente relacionada com a qualidade do som.

Outro entrevistado referiu que a definição do som do quarteto resulta do que se quer em termos estéticos, porque é isso que o vai definir - não a técnica instrumental.

Introduziu-se ainda, pela opinião de dois dos entrevistados um conceito que podemos definir como avaliação externa, ao ser defendido que a qualidade do som não é avaliada internamente no grupo, mas externamente: "(...) não há uma coisa certa a não ser a opinião pública, não é?". Foi exposto que apesar dos esforços do grupo, só a reação de quem ouve é que pode efetivamente classificar o som, como um bom som, ou não. O entrevistado número 9 referiu, que:

“... objetivamente quem tem que fazer essa distinção, é uma coisa que se chama crítica, não somos nós músicos; então o som do quarteto, se

é bom, se não é bom, não somos nós que temos que dizer. As pessoas que ouvem é que vão dizer se é bom, se não é, se gostam! Se esteticamente é uma coisa diferente ou se é igual a tantos outros que já ouviram. Isso é que é importante. E o som do quarteto é tão válido quanto a crítica gostar daquele som. (...).”

Pergunta 2.5: Exemplos de quartetos que considera ter um bom som de grupo? Porquê?

Ao ser solicitado aos entrevistados exemplos de quartetos que estes consideravam como tendo um bom som de grupo, foram indicados os principais grupos que dominam a atualidade. Os quartetos referenciados, um ou mais por cada entrevistado, foram os que se designam de seguida: Belcea Quartet - com 8 referências (24,2%); Quatuor Ébene - com 6 referências (18,2%); Cuarteto Casals - com 4 referências (12,2%); Alban Berg Quartett, Artemis Quartet, Borodin Quartet, Jerusalém Quartet - com 2 referências cada (6,1%); Cleveland Quartet, Emerson Quartet, Hagen Quartett, Pavel Haas Quartet, Quarteto de Cordas de Matosinhos, Quatuor Diotima, Takács Quartet - com 1 referência cada (3%). Representa-se na imagem seguinte os resultados apresentados sob a forma de gráfico:



Figura 2 - Número de referências a cada quarteto pelos entrevistados

De realçar que o Belcea Quartet, foi o mais referenciado, tendo sido referido por oito dos entrevistados, seguido do Quatour Èbene e pelo Quarteto Casals. Dos grupos referenciados, constata-se que são quase todos estrangeiros, à exceção do Quarteto de Cordas de Matosinhos, que é nacional.

Quanto à razão de considerarem estes os quartetos de referência no que concerne a um bom som de grupo foram dadas várias razões, destacando-se de entre elas as seguintes:

No caso dos Belcea Quartet foi referido que “(...) deve ser dos quartetos atualmente, que tem o melhor som de grupo (...)”. A circunstância de terem uma unidade de som excepcional, com uma coerência e sincronia entre todos os elementos, como se tocassem “a uma só voz”, ninguém se sobrepondo a ninguém, numa perfeita harmonia, foram as principais razões apontadas para a sua excelência; no que respeita ao quarteto Èbene, a circunstância de terem a relação perfeita entre o individualismo e o som do grupo, um “som elegante” como caracterizado por um entrevistado; já no que concerne ao terceiro grupo mais referenciado, o Quarteto Casals, foi referido pelos entrevistados que o que mais valorizavam no grupo é que eles apresentam um conceito estético fabuloso e “...tocam Mozart de uma maneira e tocam Beethoven de outra maneira e mudam mesmo a técnica (...) eles chegam a mudar a técnica instrumental em função de cada época (...)” tendo tal característica sido apontada como uma referência ao nível da “...estética e da criação de sonoridades”. A fundamentação relativamente à seleção dos outros quartetos como referência de um bom som de grupo assenta igualmente na valorização de um bom som do conjunto, em detrimento de individualismos exacerbados, sendo referido que é essencial obter uma harmonia entre todos os elementos do grupo. É o caso do referido pelo entrevistado nº 10, relativamente ao Artemis Quartet:

“(...) nota-se que eles têm ideias musicais muito claras e que foram discutidas extensivamente e que formaram a interpretação que eles apresentam e o que se ouve no resultado final é como se fosse um órgão a tocar, são quatro vozes mas são quatro vozes como que tocadas pela mesma pessoa.”

6.3 Técnica e Expressividade

Esta secção pretende compreender de que modo os diferentes elementos técnicos contribuem para a obtenção de um som de grupo mais coeso e expressivo. Ao longo deste ponto, foi colocada à ponderação se o trabalho técnico deve surgir enquanto meio para atingir uma intenção musical e a conceção estética da obra ou do quarteto, e não ao contrário. Então, avaliar se os parâmetros técnicos devem ser moldados pela intenção expressiva e pela mensagem estética que a obra procura transmitir.

Pergunta 3.1: Quais são, na sua opinião, os elementos técnicos mais importantes para um som de grupo coeso?

Primeiro perguntou-se aos entrevistados quais os elementos técnicos que efetivamente seriam necessários para a criação deste som coeso. Por um lado, a afinação como alicerce fundamental do som de grupo, (mencionado por 7/11) não só na sua forma mais pura e precisa, mas também pelo impacto acústico e harmónico "A quantidade de harmónicos que se ganham com a afinação estar perfeita é absurda. Ganham-se ressonâncias enormes."

Em oposição, o trabalho de mão direita foi destacado como o domínio que mais influencia a identidade do som do quarteto "Mas sim, mão direita para mim tem de ser mais consciente, aí tem de haver mais conversa [entre os membros do grupo] e é o que cria mais o som". Dentro deste ponto, é realçada a articulação bem definida, e uma distribuição de arco essencial para a sincronização coletiva "É a distribuição de arco, (...) tem que haver uma proporcionalidade direta em relação à voz dominante (...) para não soar um bocado disforme ou desconexo". Da mesma forma, para atingir uma coordenação e equilíbrio do som de grupo, o ataque e o final de frases e notas devem ser conscientes e trabalhados "sentir que o ataque é totalmente junto e que a forma como todos atacam é igual e os finais de frase também, a forma como se sai de uma nota, isso é mesmo muito difícil".

Em suma, o equilíbrio expressivo do som de grupo resulta de um domínio técnico trabalhado, refinado e consciente, mas orientado por uma conceção estética partilhada. Os parâmetros técnicos como vibrato, articulação, pressão e velocidade do arco devem responder à ideia musical e à estética de cada obra, e não o inverso. A conversação entre os membros do quarteto relativamente ao objetivo estético da obra, que varia de acordo com a época, compositor, interpretação e gosto pessoal, é essencial para o equilíbrio sonoro final e decisão do trabalho específico a realizar.

Pergunta 3.2: Como descreve a forma como o seu quarteto trabalha a afinação? Utiliza algum tipo de método ou exercícios?

Todos os membros mencionam algum tipo de trabalho de afinação de forma frequente. Alguns descrevem este aspeto como uma prioridade, outros como algo mais inicial no trabalho do repertório, mas algo que deve ser feito com paciência, de forma atenta e adaptado à própria passagem: “tentamos retirar o nosso ouvido do nosso próprio instrumento e ouvirmos o produto geral”

Enquanto forma de trabalho para a afinação do quarteto, a expressão “nota a nota” foi altamente mencionada, isto é, uma leitura mais lenta que possibilita uma procura ativa do som conjunto procurado “Temos que tocar devagar, (...) ser consistentes devagar, temos que conseguir aumentar a velocidade para conseguir manter a mesma qualidade quando é mais rápido”. Os restantes entrevistados passam a mesma mensagem mas por outras palavras, é mencionada a construção cuidada e faseada do acorde para melhorar a afinação coletiva, com base na nota fundamental com apenas as duas exceções de alguém ter uma corda solta ou uma nota prévia, nesse casos, essas são as referências do acorde por serem imutáveis. “Muito à base de construir o acorde, sempre; Acho que a primeira coisa fundamental é encontrar quem tem a nota fundamental do acorde. Normalmente por experiência, varia entre o violoncelo e a viola; vamos tentar imaginar que o acorde é acorde maior, não é? Sem sétima, vamos à coisa mais simples, pelo propósito da explicação. Começar pela nota fundamental, se houver oitava, afinar a oitava, afinar a quinta e por último a terceira.” É ainda mencionado que depois de construir o acorde, não se deve menosprezar a transição do anterior para o mesmo., ou ainda do mesmo para o seguinte.

Os membros mais experientes fizeram ainda a distinção clara entre a afinação pitagórica e harmónica, muito dependente do excerto em análise:

“Afinação harmónica fazemos por acordes mas a afinação do acorde ultrapassa o estar afinado, temos que chegar à sensação daquele acorde da afinação (...) depois há a afinação pitagórica, é pronto, aquelas coisas iguaizinhas a dar aquelas notinhas certinhas, não é? Depende da música. Isso é o meu conceito de afinação”

Pergunta 3.3: O vibrato é padronizado entre os membros ou deixado à liberdade individual?

Cerca de metade dos entrevistados são sucintos e semelhantes nas suas respostas. Afirmam que depende da situação: num excerto mais solístico, há espaço para a liberdade e expressividade individual, mesmo que não seja total e numa parte em que a música seja mais homogénea entre os elementos, então este deve ser mais doseado e combinado para não destoar.

“Um tema que estamos a fazer em unísono de certa forma, esse tem, sem dúvida de ser padronizado (...) porque lá está, para o som de conjunto. Acho que existe alguma liberdade maior se estamos a fazer componentes completamente diferentes da música. Acho que depende das situações, ser padronizado ou ser mais individual.”

Cerca de um terço reforça a padronização e consistência do vibrato sobre a individualidade. “Isso tem tudo de ser discutido mediante a passagem que estamos a tentar resolver, e depois decidir qual é que vamos tentar fazer. (...) Obviamente nunca vamos conseguir fazer o vibrato exatamente igual, mas vai ser o mais parecido possível, que é para tentar criar uma consistência”

Os restantes identificam um risco em abafar a personalidade de cada elemento “O truque está em não saber fazer igual, mas fazer o diferente e encaixar. É muito mais fácil tu pintares com 30 cores do que só com 5, não é?”

Pergunta 3.4: Como trabalham/pensam o uso do arco (ponto de contacto, velocidade, pressão, zona) para unificar o som?

O trabalho de arco é algo que surge associado a uma análise da passagem em questão e uma decisão conjunta da melhor abordagem. “A primeira coisa mais importante a fazer, ou a primeira coisa a fazer, deve ser analisar a passagem que temos à nossa frente. É o estilo, o compositor, o que mensagem é que estamos a tentar passar com aquilo?”

A abordagem técnica a praticar que guia os intérpretes até ao resultado sonoro desejado é frequentemente obtido, após a análise estética, através da experimentação e do teste das diferentes hipóteses “[O arco] é muito discutido porque existem opiniões bastante diferentes, por isso a única forma de decidir algo é testar; o que um violoncelo pode fazer, ou que uma viola pode fazer ou que um violino pode fazer num arco, os pontos de contacto são completamente diferentes.”

Pergunta 3.5: Como articulam o equilíbrio entre expressividade individual e unidade sonora?

Face à exposição da dualidade clara entre a expressividade individual e a unidade sonora para o equilíbrio do som de grupo, a maioria da amostra entrevistada prioriza a Unidade sonora sem ofuscar completamente a individualidade, ou seja, “a partir do momento em que a unidade sonora está em jogo, essa deve ser sempre a prioridade (...) sem ser um obstáculo direto à liberdade expressiva” Os elementos discutem entre as diferentes abordagens ao repertório e a decisão final também é algo também muito intrínseco à dinâmica de grupo, concordando que a existência de um bom resultado coletivo deve ser o objetivo em mente, “O resultado do grupo em si é mais importante do que alguma voz individual” e regra geral, são necessárias cedências de gostos pessoais para o som coletivo e promover a integração da melodia no som preexistente. Os indivíduos que defenderam a expressividade individual realçaram a sensibilidade do quarteto para perceber qual o papel a desempenhar de cada elemento, e como a distinção de papéis.

“Dentro de um quarteto, ou de música de câmara, há sempre uma estrutura subjacente que permite ter alguma liberdade mas não toda a liberdade, tem que haver compromissos para tornar a coisa funcional “

6.4 Ensaios e Estratégias de Trabalho

Neste ponto tenta-se perceber quais os métodos de trabalho utilizados pelos diversos grupos entrevistados, e de que modo estes contribuem para atingir o objetivo traçado que é o da obtenção de um bom som de grupo. São questionados acerca das estratégias de trabalho adotadas, quais as técnicas aplicadas e que tipologia de ensaios é utilizada.

Pergunta 4.1: Como decorre normalmente um ensaio ou parte de ensaio centrado na sonoridade? Poderia descrever um exemplo?

Quando questionados relativamente ao decorrer de um ensaio direcionado à sonoridade do quarteto, alguns entrevistados (cerca de 40%) mencionaram a diferenciação de foco do ensaio: desde o reforço do trabalho técnico, incluindo afinação e articulação, à semelhança do que foi abordado no último capítulo, e o trabalho do fraseado e da musicalidade da obra em geral. Um dos entrevistados, reforçou que esta distinção deriva também do contexto do ensaio e das prioridades do grupo ao momento:

“(…) mas cada ensaio pode ter ou não ter estes elementos, dependendo do contexto maior do trabalho que se está a fazer e de outras condicionantes, as condicionantes de disponibilidade mental, quanto tempo temos de ensaio, se temos 15 minutos, se temos meia hora de ensaio se calhar não podemos fazer estes exercícios todos dependendo de se temos um concerto no dia a seguir, essas coisas são... têm de ser geridas de acordo com as prioridades.”

A maioria dos intérpretes, tal como foi várias vezes apontado na secção 3, referente ao desenvolvimento técnico no quarteto, aponta a experimentação e o teste prático das diferentes abordagens técnicas e musicais às passagens como algo estruturante para atingir o som de grupo coeso. Os mesmos mencionam esta filosofia de colocar em prática as diferentes abordagens com uma prévia discussão e debate entre os membros sobre a interpretação musical a que pretendem chegar, uma linha de pensamento fundamental nos capítulos anteriores. Seguem aqui duas citações diretas da relação entre os dois tópicos acabados de mencionar, pelo entrevistado 6 e pelo entrevistado 1, respetivamente:

“(…) é uma sequência de ‘trial and error’, ver o que é que funciona, o que é que não funciona, discutir qual é a intenção.”

“Muitas vezes a experimentação. Aliás, sempre a experimentação. O que é que gostamos, o que é que queremos fazer, pronto. Muitas vezes o diálogo. Sobre qual a melhor maneira de executar as nossas ideias musicais e as nossas ideias expressivas, de maneira a estarmos sintonizados, ou seja, termos todos a mesma ideia musical.”

Um dos músicos ainda complementou que o ensaio centrado na sonoridade, guiado pela fase de debate e experimentação é caracterizado por uma procura constante pelo equilíbrio do som realmente desejado.

Já em complemento ao que será analisado na próxima pergunta, duas pessoas mencionam a escuta de várias gravações de diferentes quartetos como fontes de inspiração e apoio na definição da ideia musical que o quarteto irá seguir, como será abordado de seguida.

Pergunta 4.2: Trabalham com escuta crítica de gravações (vossas ou de outros grupos) como parte do processo de construção sonora?

Em oposição a muitos temas subjetivos e divergentes já abordados neste estudo, todos os entrevistados foram concordantes relativamente à utilização de algum tipo de gravações como auxílio ao estudo do som de grupo no quarteto. Existem dois recursos deste género, gravações de outros quartetos ou gravações do próprio.

O recurso a gravações de outros quartetos foi destacado por 6 em 11 entrevistados como um método pontual e circunscrito sobretudo a secções específicas da obra, funcionando como fonte de inspiração para aferir possíveis abordagens estilísticas. A comparação de escolhas estilísticas já consolidadas por outros grupos, estimula uma reflexão crítica e estratégica no rumo a seguir pelo próprio quarteto. No entanto, estes conteúdos foram destacados com claras reservas: os músicos em questão reconhecem o seu valor enquanto referência artística, mas sublinham, por diferentes palavras e perspetivas, que no plano sonoro, estas gravações não são plenamente fiáveis por sofrerem processos de edição. Existe ainda o receio de imitar a interpretação ouvida, em vez de construir uma leitura distinta e autêntica do quarteto, que transmita a sua identidade própria.

“A música é para ser ouvida ao vivo, porque nós quando ouvimos um quarteto de cordas numa gravação é uma coisa, o mesmo quarteto de cordas ao vivo não tem nada a ver, o som não tem nada a ver, o equilíbrio sonoro entre os quatro não tem nada a ver. Porque o disco é uma coisa sempre trabalhada, não é natural, é fictícia. Portanto, ouvir gravações deixa-nos sempre muito tristes. Porque nós ficamos sempre com a sensação que é inalcançável.”

“(…) mas à partida não pegamos logo numa gravação para decidir o que fazer porque queremos ser nós a decidir como grupo.”

Cerca de 65% dos intérpretes prioriza a gravação do próprio trabalho (sobretudo em ambiente de ensaio, mais do que em concertos, quer por secções específicas, quer de forma integral) por entender que esta prática viabiliza uma escuta crítica mais objetiva e uma perceção do som coletivo que, a partir do interior do quarteto, seria difícil de obter.

Embora uma das entrevistadas tenha referido a fragilidade do som gravado, como limitação técnica e acústica, a maioria dos inquiridos apontam que a escuta das gravações das passagens em estudo permite identificar desequilíbrios, definir prioridades e retomar o ensaio com novas ideias. “Tentamos sempre gravar para depois também termos a possibilidade de ouvir e de trabalhar o que não correu tão bem, podermos trabalhar futuramente essas peças”.

Três participantes sublinham a utilidade de ouvir no final do dia, em vez de imediatamente após tocar, para ganhar distância analítica e tornar o ensaio seguinte mais eficiente e direcionado: “Por isso nós normalmente ouvimos as gravações depois em casa, sozinhos, tiramos as nossas conclusões com calma e chegamos ao ensaio no dia a seguir e falamos sobre o que achámos”.

Pergunta 4.3: Costumam isolar pares de instrumentos ou secções específicas para melhorar o som coletivo?

Todos os entrevistados reconhecem valor no método de isolar certos membros do quarteto quando “a música pede essa distinção”, ou seja, quando o compositor agrupa claramente alguns elementos para criar uma certa textura.

A partir das respostas apresentadas, podemos observar um certo padrão, no modo como descrevem o procedimento, de modo muito sucinto, como algo faseado. Primeiramente, é referido que o grupo deve identificar e agrupar as secções do repertório semelhantes e a sua distribuição pelos diferentes membros. Após a organização dessa informação, os elementos agrupados devem ensaiar isoladamente essas passagens de forma a unificar o som, tanto na vertente técnica como expressiva. Com o conteúdo solidificado desta forma, mais clara e eficiente de acordo com os entrevistados, o trabalho está pronto a ser reintegrado dentro do grupo completo, originando um som coletivo mais trabalhado e coeso;

Um intérprete ainda mencionou que o facto de apenas dois elementos tocarem, permite que outros dois estejam a ouvir com uma perspetiva exterior mais lúcida e crítica.

O mesmo acontece caso exista uma fuga, que alterne entre os quatro elementos. Deve-se isolar a linha temática dos restantes componentes para a trabalhar, uniformizar e, depois, reintegrar no conjunto.

Na seguinte frase mencionada pelo entrevistado 8, reitera-se a desconstrução estrutural da secção, de forma a melhorar o resultado final:

“Sim sim, a toda a hora. Eu acho que isso pode ser um trabalho um bocadinho mais, que demora um pouco mais e um bocadinho mais chato, mas acho que é uma das formas mais eficazes de melhorar o som, é exatamente irmos desconstruindo, irmos isolando partes críticas e isolando instrumentos (...)”

Pergunta 4.4: Ajustar posições físicas ou disposição em palco para melhorar o som faz diferença? Se sim, de que forma?

Cerca de 80% dos entrevistados concluiu que a disposição dos elementos do quarteto em palco afeta o som de grupo. Por um lado, realçaram a forma como os instrumentos projetam o som para o público e a diferença do resultado acústico exterior, mencionado por cinco pessoas. No entanto, a maioria destaca a alteração da perceção dos próprios músicos, sublinhado por oito entrevistados, ou seja, como se ouvem, equilibram e interagem. “(...) realmente esta mudança, uma simples mudança de lugar, mudou para nós a forma como nós conseguimos estar equilibrados.”

Emergem duas principais formações destacadas. Três entrevistados, pertencentes ao mesmo quarteto, concluem pelas suas experiências pessoais que, alterar a posição do grupo não foi frutuoso, e por isso mantém a formação primeiro violino, segundo violino, viola e violoncelo, como confirma o entrevistado 2:

“E há pessoas que alteraram, nós não gostámos nada dessa alteração pôs-nos desconfortáveis, estávamos a ouvir pior. A partir do momento em que estamos a ouvir pior a nossa performance fica alterada e se calhar lá fora, em termos acústicos até era algo que fazia sentido mas do ponto de vista do performer não fazia sentido naquele momento, porque era algo desconfortável, pode ser uma questão de adaptação não acredito que seja um tema fechado mas, e acho que também é uma coisa muito pessoal, obviamente, por isso é que há imensas formações e disposições possíveis. Mas sim, isso é uma coisa que tem impacto no som.”

Em oposição, cinco dos músicos referem que atualmente tocam com a posição da viola e do violoncelo trocadas em relação aos anteriores, por considerarem obter uma maior coesão e equilíbrio do som produzido: “Foi uma coesão superior, muito superior,

estávamos muito mais confortáveis a tocar, ouvíamos tudo muito melhor, não sei dizer exatamente porquê, cientificamente não faço ideia. Claro que tem outros contras.”

Um dos contras realçados nesta formação, é o facto da viola ficar com o instrumento virado para o palco o que afeta a sua projeção de som para o público. No entanto, concordam que é algo que pode ser minimizado com a adaptação da posição do violetista e não consideram algo impeditivo para esta disposição.

Os restantes três reforçam a dependência do repertório em questão ou não explicitam a sua disposição de quarteto atual.

A mudança de lugar é descrita ainda como um processo experimental e aberto a ajustes (“fase de experimentação”), com vários participantes a assinalarem que a decisão depende não só da acústica da sala, como também dos instrumentos e repertório em questão e do próprio conforto e equilíbrio do grupo:

“Como é que tu te colocas em palco tem muito a ver com o equilíbrio sonoro dos instrumentos, não tanto técnico mas dos instrumentos; O equilíbrio tem que ser feito e a formação consoante os instrumentos que se têm e depois também consoante a época. É muito importante.”

6.5. Comunicação, Relações e Psicologia de Grupo

O objetivo deste conjunto de perguntas é averiguar, na opinião e experiência dos entrevistados, qual a influência da comunicação e dos aspectos sociológicos do grupo na obtenção de um som coeso, assim como a reflexão destes parâmetros na dinâmica de trabalho.

Pergunta 5.1: A comunicação não-verbal influencia a coesão do som?

Todos os entrevistados referiram que sim, que a comunicação não verbal influencia de forma decisiva a coesão do som, embora tenha sido referido numa entrevista que afeta de forma indireta, ao afetar os performers, e repercutindo-se assim na coesão do som. Dois entrevistados consideraram que ouvir é mais importante que ver e nesta linha de abordagem, privilegiando a audição sobre a visão, um dos quartetos em estudo referiu que tocam de costas uns para os outros durante os ensaios, de modo a priorizar a audição face à visualização.

Quatro dos entrevistados referiram a respiração como um dos meios mais importantes desta comunicação não verbal, outros dois falaram da importância dos gestos, por mais pequenos que sejam (ex. movimento de sobrancelhas, franzir do sobrolho).

Três entrevistados referiram a antecipação de sensações como fruto da comunicação não-verbal, isto é, a possibilidade de antever o que os colegas vão fazer ritmicamente e musicalmente.

Três entrevistados referiram que esta capacidade se desenvolve com o passar do tempo e com o nível de conhecimento entre os elementos, e um entrevistado chegou a referir que se os membros não tiverem um bom contacto visual, significa que estão demasiado dependentes da sua partitura e que tal não contribuirá para uma coesão do som do grupo.

“É omnipresente, essa comunicação não verbal”, referiu um dos entrevistados. Foi também referida a importância da comunicação não-verbal na espontaneidade musical do quarteto, inclusivamente em contexto de concerto, permitindo ao grupo não tocar duas vezes da mesma maneira. Tal faculdade (a da comunicação não verbal) foi referida como muito importante em contexto de quarteto, principalmente se algo estiver a correr pior, pois é possível “confiar, adaptar e reagir” através de linguagem não falada. Três entrevistados referiram que olhar para o que os outros estão a fazer e, automaticamente, tentar reproduzir poupa tempo de conversação desnecessária nos ensaios, tendo sido referido pelo entrevistado 10 que:

“às vezes nem estou a olhar para a pessoa, estou a olhar para o arco da pessoa ou para o vibrato da pessoa, estou a tocar a passagem de cor, para ter a certeza de que estamos a tocar da mesma forma”

Um dos entrevistados falou na influência da experiência prévia dos membros em orquestra, estabelecendo uma analogia entre o trabalho do quarteto e o trabalho mais alargado em orquestra, argumentando que os músicos são habituados desde jovens a esta comunicação não-verbal através do trabalho dos maestros, transferindo assim essa postura inata ao nível da comunicação não verbal para o trabalho do quarteto.

Pergunta 5.2: A relação interpessoal entre os membros afeta a qualidade sonora?

Sete entrevistados referiram que entendem que a relação interpessoal afeta de forma significativa a qualidade sonora, indiretamente, através do ambiente de trabalho e da

predisposição mental dos membros do grupo para efetuar, ou não, um trabalho de cooperação flexível.

Um entrevistado admitiu que problemas interpessoais podem levar os músicos a estarem menos concentrados, menos inspirados e menos expressivos e um outro referiu apenas que afeta, sem particularizar. Dois entrevistados referiram o impacto significativo das relações interpessoais na criação de um espaço com abertura para criar e partilhar ideias mantendo o respeito mútuo, considerando estes fatores como importantes para se obter uma boa concertação e conseqüentemente uma boa qualidade sonora.

Por oposição, um entrevistado referiu que entendia que a relação interpessoal não afeta a qualidade sonora, considerando a sensibilidade musical mais importante que a relação entre os membros do grupo. Outros dois entrevistados, defenderam igualmente esta posição ao assumir a possibilidade dos membros de um quarteto de cordas se darem mal e obterem na mesma um bom som de grupo.

Uma pessoa preferiu não responder à questão.

Pergunta 5.3: Como lidam com conflitos interpretativos ou visões divergentes sobre o som desejado?

Confrontados com a questão de como se lida com conflitos interpretativos ou visões divergentes sobre o som desejado no quarteto, oito entrevistados referiram a experimentação como meio de resolução de conflitos, ou seja, referiram a necessidade de testar as diversas opções de forma a poder obter um possível consenso. Cinco entrevistados referiram a conversação como meio de resolução de conflitos e um referiu ainda a necessidade de disponibilidade para ceder. Três entrevistados mencionaram a metodologia de votos democráticos como uma opção de solução numa situação de impasse, e três entrevistados falaram da importância do consenso e da necessidade de todos acabarem a concordar com a decisão tomada.

Um entrevistado referiu que entendia que devia ser definida uma imposição de liderança, sendo que alguém deve ficar encarregue de gerir as decisões (referindo, contudo, que tal opção pode variar de grupo para grupo). O entrevistado 10 referiu que: “(...) acima de tudo é perceber que não há certo nem errado, é som, são opiniões, são coisas que acima de tudo devem ser experimentadas e conversadas e ouvidas.”

Um dos entrevistados referiu a importância da humildade: “temos de ter a humildade de reconhecer que outras opiniões são tão válidas como as nossas” e dois outros entrevistados, nesta mesma linha de pensamento, admitiram a necessidade de atender

à explicação das ideias dos restantes membros, de modo a conseguir interpretá-las de maneira fidedigna na experimentação e melhor discutir e aceitar as opiniões.

Dois entrevistados abordaram a possibilidade de, em caso de impasse, obterem uma opinião externa, considerando esta situação de uma importância significativa pois ao ser introduzida uma nova opinião externa aos elementos do grupo, tal opinião poder contribuir de uma forma isenta para o dirimir do impasse.

Um entrevistado referiu ainda a relevância do bom senso e da rejeição do ego e continuou a argumentar que a falta de eficácia na tentativa de provar uma opinião com base em factos não empíricos quando surge de um conflito de ideias não ser viável:

“Se forem quatro a divergir, os quatro têm que provar aquilo que estão a dizer.

Mas têm que provar cientificamente (...) quando se trabalha em conjunto ou quando se tem uma discussão em conjunto tudo tem que ser muito mais científico do que empírico”

6.6 Repertório, Estilo e Versatilidade

Neste ponto é abordado o repertório e as características intrínsecas do mesmo, fruto das especificidades do seu compositor. É estabelecida uma relação entre estas características e o estilo e o tipo de som que se pretende obter. Tentar perceber se compositores distintos inevitavelmente condicionam a produção de um som diferente e se por seu lado, instrumentos diferentes ou instrumentos históricos, geram igualmente sons característicos.

Pergunta 6.1: Diferentes compositores e estilos requerem diferentes abordagens sonoras?

A generalidade dos entrevistados, no caso oito deles, referiram que sim, que linguagens diferentes exigem trabalhos diferentes. Um entrevistado disse que, apesar das linguagens e sonoridades serem bastante distintas, as bases do processo de trabalho são semelhantes, isto é, os métodos de ensaio são os mesmos. Dois músicos referiram que admitem a afinação como o aspeto mais transversal a todas as épocas da história da música. Um entrevistado disse que, independentemente do trabalho e da interpretação, as obras já apresentam sonoridades distintas: “Haydn nunca vai soar como Shostakovich, mesmo que nós tenhamos a mesma abordagem a Haydn que temos a Shostakovich”; referiu também, em concordância com mais um entrevistado,

que inconscientemente as preocupações individuais sofrem alterações consoante o período e estilo em que está inserida a obra em questão: “...mas não acho que seja isso, que sejam essas preocupações que depois formem sons diferentes, acho que isso está implícito no que os próprios compositores escreveram”. Um entrevistado falou dos diferentes desafios que podem ser encontrados em cada partitura, como a distribuição da harmonia e as texturas: “(...) perante cada problema tu é que tens que encontrar a solução. E os problemas que te aparecem são muito diferentes numa partitura de Haydn ou de Ligeti, não é?”.

Dois entrevistados referiram a importância da investigação histórica, de modo a respeitar ao máximo a ideia original do compositor e o contexto em que este estava inserido, porém um deles mencionou que ainda assim existe uma marca pessoal do grupo que toca, que deve estar presente. Obteve-se igualmente uma resposta falando da importância do percurso de ensino e formação dos músicos que aborda as diferentes sonoridades entre os períodos, dando como exemplo o Tratado de Arco, de Leopold Mozart como fundamental para qualquer violinista.

Pergunta 6.2: Há repertório ou compositores que considera particularmente exigente no que toca à unificação do som?

Colocada a questão de existir uma diferença de exigência no respeitante à qualidade do som em função do repertório, quatro entrevistados consideraram o repertório do período clássico como sendo um dos mais complexos, pelo seu carácter leve e puro e sonoridade limpa e brilhante; foi também referido por dois outros músicos que este período apresenta um grande nível de exposição tornando os erros mais perceptíveis. Um inquirido caracterizou o período clássico como tendo camadas muito bem definidas e alguma limitação, isto é, “(...) temos de ser flexíveis, mas temos de ser flexíveis dentro de uma gama muito pequena de coisas que podemos fazer”, caracterizando-o então, como um período de significativa exigência.

Um entrevistado salientou a dificuldade de Haydn, argumentando com a dicotomia entre delicadeza e leveza, e o seu carácter enérgico e cativante; e Beethoven, que apresenta dificuldades na estrutura, no equilíbrio das vozes e na articulação. Nesta linha, um outro entrevistado referiu como indispensável a necessidade de qualquer quarteto trabalhar o repertório de Beethoven e considerou os seus quartetos quase como um método de estudo e desenvolvimento, tendo em conta a variedade de estilos presentes. O entrevistado 9, referiu inclusive que: “(...) se se trabalhar os quartetos todos de

Beethoven, vai-se ter uma evolução estética desde o classicismo puro, perto do barroco, até quase ao romântico”.

Dois outros entrevistados referiram a circunstância de todos os compositores terem as suas particularidades e exigências; e um deles salientou a importância da escolha do método certo para a situação certa, ao deixar claro que o estudo de cada compositor carece de uma abordagem adequada. Um músico mencionou Ligeti, e a sua especificidade, uma vez que apresenta diversos temas que circulam pelos membros do quarteto, tornando imperativo que cada um saiba exatamente o que tem de fazer. Dois entrevistados mencionam Debussy e Ravel, pelas suas sonoridades delicadas e abundância de contrastes quase bruscos e um outro inquirido mencionou Janáček e as dificuldades que este apresenta, nomeadamente do esforço que em determinado momento três dos instrumentos têm de efetuar para se encaixarem, e deixarem soar o restante.

Pergunta 6.3: Costuma usar instrumentos históricos, arcos barrocos ou cordas de tripa? Se sim, de que maneira afeta a sonoridade do grupo?

Ao serem abordados relativamente ao uso de instrumentos históricos, seis dos inquiridos referiram que não utilizavam instrumentos de época, porém dois deles consideraram que entendiam que a sua utilização, em princípio, afetaria o resultado final. Três dos inquiridos referiram que apesar de não os utilizarem frequentemente, já os utilizaram em ensaios com o intuito de experimentação do ideal sonoro, e admitem a sua importância na obtenção de diferentes sonoridades. Um entrevistado referiu que dispõe de vasta experiência no âmbito da música antiga, tendo utilizado instrumentos barrocos múltiplas vezes e salientou o impacto destes instrumentos no resultado sonoro, não descurando a necessidade de adaptação da técnica, nomeadamente da mão direita. Defendeu a opinião de que todos os músicos de cordas deveriam ter formação barroca. Deixou claro, enquanto conhecedor da temática, que os instrumentos têm uma relação muito direta no tipo de som produzido, nomeadamente os instrumentos históricos que pelas suas características continuam a ser utilizados na obtenção de sons muito específicos.

6.7 Experiência e Conselhos Finais

Neste ponto tenta-se extrair dos entrevistados informação personalizada que apenas se obtém através da experiência acumulada em anos de atividade musical. Procuram-se

conselhos e orientações que possam servir de rumo a um caminhar consistente em direção à obtenção de um bom som num quarteto de cordas.

Pergunta 7.1: Houve algum momento marcante em que sentiu que o quarteto atingiu um som excepcionalmente coeso?

Quando os entrevistados foram questionados acerca de um momento marcante em que tenham sentido um som excepcionalmente coeso do grupo, na generalidade conseguiram identificar um momento especial. Mais relevante que o momento individual em si, será talvez a circunstância de terem transmitido a sensação de terem sentido uma coesão do grupo e um êxtase coletivo, nesses momentos. Os grupos de formação mais jovem, e logo, com menos experiência conseguem identificar mais facilmente um momento específico. Não deixa de ser muito curioso que quatro elementos de um mesmo quarteto, de formação relativamente recente, tenham os quatro identificado o mesmo momento, como tendo sido o momento mais significativo do grupo: “(...) o Terceiro Quarteto de Shostakovich em contexto de concurso, com um final ambíguo a que se seguiu a um silêncio prolongado do público”. De facto, os quatro elementos, em entrevistas autónomas, não tiveram qualquer dificuldade em apontar aquele momento como momento especial - e pese embora a sua relativa recente formação, como referido, não deixam por isso de ter no seu currículo já dezenas de outras apresentações. Estes entrevistados associaram o seu momento de excepcionalidade a um determinado contexto - uma competição em que se encontravam a participar. Já um outro entrevistado, associou o seu momento de excepcionalidade a um determinado espaço físico - à atuação numa sala no estrangeiro, de onde trouxe excelentes recordações, e a sensação de ter tido juntamente com o seu grupo uma performance de carácter excepcional.

Não deixa de ser significativo que elementos pertencentes a quartetos com uma formação mais antiga, logo com maior experiência, tenham mais dificuldade em apontar um elemento de excepcionalidade, chegando mesmo a referir, que por vezes, durante os ensaios atingem esses momentos de satisfação absoluta, ao constatar terem atingido um som excepcional - reforce-se, em ensaio, e não em atuação. Igualmente curioso é o facto de ter sido referenciado Shostakovich, por sete entrevistados, como o compositor com o qual obtiveram a sensação de um ótimo som: com o quarteto nº3, com o quarteto nº 8 e com o quarteto nº11 de Shostakovich, precisamente. Para além dos compositores já referenciados um dos inquiridos referiu que num quarteto de Mendelssohn “(...) conseguimos algo muito bom, tanto quando se toca forte ou fortíssimo por causa da

amplitude, da magnitude do som e da profundidade do som, mas também conseguimos coisas espetaculares a tocar pianíssimo (...).

Pergunta 7.2: Que dificuldades enfrentou ou observa frequentemente na criação do som de grupo?

Quando questionados acerca das principais dificuldades que cada músico encontra na criação do som de grupo, na generalidade, os entrevistados responderam, de uma forma genérica, com temas relacionados com a sua prestação individual e a necessidade de se encontrarem ao nível do grupo, para não o dececionar e prejudicar o nível da prestação. No caso dos violetistas, por exemplo, em três das respostas nota-se claramente uma dificuldade se reconhecerem e em “(...) perceber o papel no grupo”, em “(...) estabelecer um equilíbrio sonoro em relação aos restantes elementos (...)” ou “(...) perceber qual é o seu papel em determinado momento”. Esta dificuldade foi igualmente identificada por um violoncelista que também reconheceu “(...) pontos de insegurança pessoal (...)” tendo igualmente referido “(...) receio de condicionar o grupo” devido à sua menos boa prestação individual. Um outro entrevistado referiu ter “(...) dificuldades no controlo emocional”. Foi também referido por dois entrevistados “(...) dificuldade em ensaiar quando alguém não está em forma (física ou psicológica)” e “quando alguém não está focado ou concentrado”. Por um entrevistado foi referido que “(...) é difícil trabalhar quando há demasiados egos”, referindo-se a esta circunstância em contexto de ensaio, quando há necessidade de conciliar e acomodar as diversas opiniões dos elementos do grupo.

Ao nível das metodologias de trabalho foi indicado por um violoncelista a dificuldade em acompanhar “(...) as diversas variáveis técnicas (...)” tendo igualmente sido referida “(...) a ultrapassagem das dificuldades técnicas por todos os elementos do grupo em simultâneo”, referindo-se à circunstância de ser frustrante quando três dos elementos do grupo estão prontos para avançar e um outro o não consegue fazer. Foi também referido por um entrevistado dificuldades no “constante processo de ajuste” e a necessidade de ultrapassar as “(...) dificuldades técnicas individuais de todos os membros do quarteto”. Por um dos entrevistados foi referida a “(...) escolha das obras em função do momento de desenvolvimento em que o quarteto se encontra” e por outro a “definição do repertório” como fatores de atrito, tendo sido referenciados os Quartetos de Brahms, como peças de complexidade técnica.

Foi referido por dois entrevistados a indisponibilidade física para ensaios frequentes como um fator que contribui de forma negativa para a qualidade do som do grupo, pois

no caso dos músicos terem distâncias de residência afastadas ou não se poderem encontrar regularmente vêm aumentadas as dificuldades em “(...) voltar ao som de grupo após algum tempo sem tocarem juntos”.

Pergunta 7.3: Que conselhos daria a jovens quartetos ou estudantes de música de câmara que queiram desenvolver uma sonoridade mais unificada?

Quando questionados acerca de conselhos que dariam a jovens iniciantes de quartetos ou música de câmara foram emitidas pelos entrevistados diversas sugestões, que se resumem, de forma sintética em:

Ensaiar/trabalhar muito (5 respostas); Estudar muito (4 respostas); Trabalhar com objetivos (4 respostas); Paciência (3 respostas); Começar pelas bases (2 respostas); Disponibilidade (2 respostas); Estabelecer amizades (2 respostas); Evitar conflitos (2 respostas); Respirarem juntos (2 respostas); Trabalho metódico (2 respostas); Outros (1 resposta): ; Autoconfiança, Conhecer os períodos, Consciência física dos instrumentos, Divertirem-se, Ensaios eficientes, Escuta ativa, Pensar em pormenores, Perceber qual é o papel no grupo, Trabalhar a mão direita.

As respostas representam-se na imagem seguinte, sob a forma gráfica:

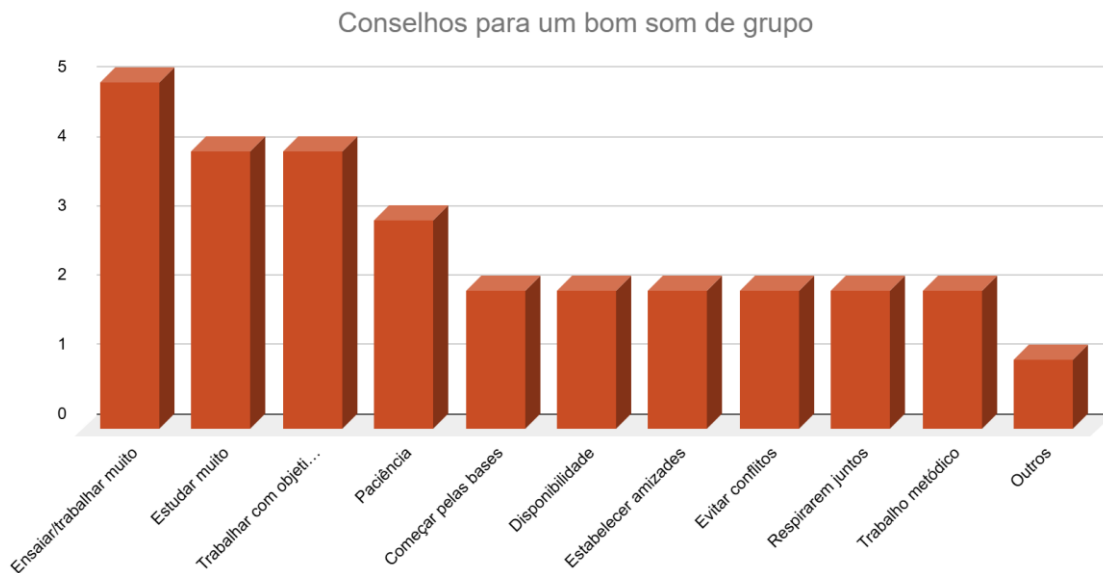


Figura 3 - Principais dimensões identificadas como conselhos para jovens e estudantes em como desenvolver uma sonoridade mais unificada

Na representação gráfica, consta-se então que o conselho mais indicado a jovens quartetos ou a estudantes de música de câmara foi o de “Ensaiar/trabalhar muito”, referindo-se ao número e frequência de ensaios, para mais facilmente conseguir obter

um bom som de grupo; seguido por “Estudar muito”, fazendo referência à preparação individual para os ensaios em grupo serem mais proveitosos; e logo depois “Trabalhar com objetivos” dentro do ensaio do quarteto, não tocar só porque sim e procurar ativamente itens a melhorar.

Pergunta 7.4: Que qualidades humanas e/ou musicais considera essenciais para fazer parte de um quarteto de cordas (com bom som coletivo)?

Quando questionados acerca das qualidades humanas e/ou musicais que consideravam essenciais para fazer parte de um quarteto de cordas com um bom som coletivo, os entrevistados responderam, de uma forma mais ou menos desenvolvida, empregando os seguintes termos:

Vontade (6 respostas); Receptividade (5 respostas); Respeito (4 respostas); Autoconhecimento (2 respostas); Criatividade (2 respostas); Disponibilidade (2 respostas); Paciência (2 respostas); Outros (1 resposta): Adaptabilidade; Assertividade; Cooperação; Curiosidade; Distinguir amizade/trabalho; Empatia; Exigência; Flexibilidade; Humanidade; Humildade; Resiliência.

As respostas representam-se na imagem seguinte, sob a forma gráfica:

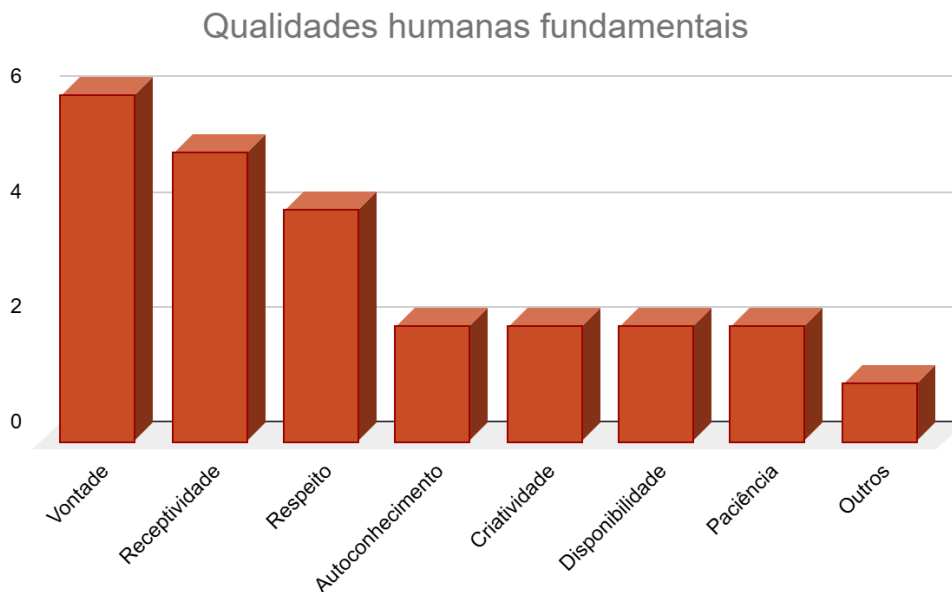


Figura 4 - Principais qualidades humanas consideradas essenciais para pertencer a um quarteto de cordas

Na representação gráfica, consta-se então que a qualidade humana e/ou musical considerada essencial para fazer parte de um quarteto com um bom som coletivo foi a Vontade, seguida da Receptividade, e após estas o Respeito.

7. Discussão dos resultados

Seguidamente será efetuada a discussão dos resultados obtidos, ou seja, será ponderado o conteúdo da informação recolhida na fase de revisão da literatura juntamente com os resultados das entrevistas realizadas. Com base nesta informação, agora tratada e filtrada, proceder-se-á na fase final do presente documento à retirada das conclusões.

7.1 Definição e Identidade Sonora

Tanto nas fontes como nas entrevistas, é consensual que diferentes quartetos têm sons de grupo reconhecíveis e considerados de qualidade. Compilando a informação recolhida, constata-se que é consensual tanto nas fontes escritas como nas entrevistas que um bom som de grupo no contexto de performance em quarteto de cordas, resulta da fusão sonora entre as quatro vozes, percebidas como um todo orgânico e não enquanto quatro entidades isoladas somadas e que para se atingir um bom som de grupo tem que existir coesão e empatia entre todos os elementos do grupo. O som tem que ser uniforme e consistente. Cada interpretação carece de uma prestação específica para cada peça, pois cada peça exige um determinado tipo de sonoridade. Nesta sonoridade todos os elementos se fundem, sem que nada se anule e sem que nada se destaque. Os quartetos de cordas desenvolvem de forma inata uma entidade sonora que é tão mais forte quanto a união dos quatro elementos do grupo - como aliás, refere Norton (1966) ao afirmar que o som de um quarteto de cordas tem que ter homogeneidade e ser uma mistura feliz da interpretação individual de cada um dos músicos. Esta identidade vai-se definindo, mas não pode ser imposta, é o resultado da mistura das diferentes partes e do contributo que cada músico oferece ao conjunto. A identidade é também o reflexo das escolhas musicais que o grupo acata, sendo então, uma fusão entre um processo natural e inato e o resultado das escolhas e do trabalho conjunto. Aliás, segundo Tavani (2021), os quartetos que têm uma identidade de grupo assente no som e na interpretação, atingem um todo, muito maior do que a soma das partes, de acordo com o aqui exposto e que corrobora claramente o que transmitiu o

entrevistado 1. Contatou-se que, para lá deste consenso, não existe uma definição clara e objetiva do conceito de um bom som de grupo.

Os quartetos que os entrevistados identificaram como os que obtêm um melhor som, ao nível internacional, foram os: Belcea Quartet, os Quatuor Ébene e Cuarteto Casals. Já o quarteto nacional referenciado como obtendo um bom som, foi o Quarteto de Cordas de Matosinhos. Foi destacado, nestes grupos, uma qualidade de som excepcional, uma coerência e sincronia entre todos os elementos, como se tocassem “a uma só voz”, ninguém se sobrepondo a ninguém, numa perfeita harmonia, e com ótima afinação. Foi destacado o conceito estético dos mesmos com a valorização de um bom som do conjunto, em detrimento de individualismos exacerbados.

7.2 Técnica e Expressividade

Um dos aspetos técnicos considerado como determinante para um bom som de grupo foi a afinação, sobretudo o uso de afinação justa em passagens de carácter mais lento e harmónico. Deverá ser dada uma atenção especial ao trabalho da mão direita, uma articulação bem definida, e uma boa distribuição de arco, essencial para a sincronização coletiva. O ataque e o final de frases e notas devem ser conscientes e trabalhados. O equilíbrio expressivo do som de grupo resulta de um domínio técnico trabalhado, refinado e consciente, mas orientado por uma conceção estética partilhada. Os parâmetros técnicos como vibrato, articulação, pressão e velocidade do arco devem responder à ideia musical e à estética de cada obra.

A afinação deve ser cuidada, trabalhada com paciência, de forma atenta e adaptada a cada passagem. A afinação deverá ser “nota a nota” começando por uma leitura mais lenta que possibilita uma procura ativa do som procurado e deverá manter a mesma qualidade quando a execução é mais rápida. Deverá existir uma afinação cuidada e faseada do acorde para melhorar a afinação coletiva.

No que respeita ao vibrato, este depende do contexto: se num excerto mais solístico, há espaço para a liberdade e expressividade individual, e numa parte em que a música seja mais homogênea entre os elementos, então este deve ser mais doseado e combinado para não destoar. Deverá existir a padronização e consistência do vibrato sobre a individualidade. Blum (1986) obteve como resposta pelo quarteto Guarneri, quando questionados acerca do vibrato, que não importa apenas ser bonito, mas também é preciso saber como utilizá-lo em função do contexto onde se insere.

O trabalho de arco depende da passagem e carece de uma decisão conjunta acerca da melhor abordagem. A abordagem depende do estilo e do compositor. Um bom desempenho de arco consegue-se através da experimentação e de teste a diferentes

hipóteses. Existem sempre várias opções de arco, e a melhor forma de validação é através do trabalho de grupo.

7.3 Ensaios e Estratégias de Trabalho

A experimentação e o teste prático das diferentes abordagens técnicas e musicais às passagens, surge como algo estruturante para atingir um som de grupo coeso. O grupo deve basear o seu trabalho numa estratégia de “trial and error” e evoluir a partir desse conceito, introduzindo os ajustes que sejam identificados como necessários, como sugere Heimann (2007) ao referir que o grupo deve procurar ativamente corrigir e eliminar o erro. Deverão ser colocadas em prática abordagens enquadrando a prévia discussão e debate entre os membros sobre a interpretação musical que pretendem. Reforço do trabalho técnico, trabalhando a afinação e articulação. Estabelecer uma linha de pensamento e segui-la.

O escutar de gravações é entendido como auxílio válido ao estudo do som de grupo no quarteto, quer sejam gravações de outros quartetos ou gravações do próprio som. O recurso a gravações de outros quartetos pode funcionar como fonte de inspiração para aferir possíveis abordagens estilísticas. A comparação de escolhas estilísticas já consolidadas por outros grupos estimula uma reflexão crítica e estratégica no rumo a seguir pelo próprio quarteto. No entanto, deverão existir reservas e ter-se presente que gravações profissionais poderão não ser plenamente fiáveis por poderem ter sofrido processos de edição. Imitar uma interpretação ouvida, poderá limitar a própria identidade. A gravação do próprio trabalho, sobretudo em ambiente de ensaio, permite uma escuta crítica mais objetiva e uma perceção do som coletivo que, a partir do interior do quarteto, é difícil de obter.

Apurou-se que a disposição dos elementos do quarteto em palco afeta o som do grupo. Está em causa a forma como os instrumentos projetam o som para o público com diferença no resultado acústico exterior. A disposição influi igualmente na perceção dos próprios músicos: como se ouvem, equilibram e interagem. Standage (2003) identificou duas configurações principais: os dois violinos lado a lado, ou frente a frente, com a posição da viola e do violoncelo variando conforme a preferência do grupo. Contudo, conciliando esta informação com o resultado das entrevistas, não foi identificado um ordenamento de posições que deva prevalecer sobre outras.

7.4 Comunicação, Relações e Psicologia de Grupo

Foi apontado que a comunicação não verbal influencia a coesão do som, embora de forma indireta, dado que ao afetar os performers, têm influência na qualidade final do som. Goebel & Palmer (2009) destacaram que a comunicação visual constitui uma parte essencial da performance, contribuindo significativamente para a sincronização e para a expressividade coletiva e Glowinski et al. (2013) referem que à medida que intensidade expressiva aumenta, cresce também a influência mútua dos movimentos corporais. Ainda assim, tem prevalência a abordagem, que privilegia a audição sobre a visão, enquanto mecanismo de articulação entre as prestações de todos os elementos. Dentre os mecanismos de comunicação não verbal, foi destacada a respiração, os olhares, os gestos - por mais pequenos que sejam. Estes pequenos códigos de comunicação permitem antever o que os colegas vão fazer ritmicamente e musicalmente, permitindo antecipar ações, como Paul Katz (Janof, 2005) salientou com a necessidade de escuta e empatia constantes entre todos os elementos do grupo. Esta capacidade desenvolve-se com o passar do tempo e com o nível de conhecimento entre os elementos. Esta metodologia de ensaio é herdada da experiência de trabalho em orquestra, que todos os músicos possuem, dado estarem habituados desde jovens a esta comunicação não-verbal através do trabalho dos maestros. As relações interpessoais são importantes e afetam de forma significativa a qualidade sonora, indiretamente, através do ambiente de trabalho e da predisposição mental dos membros do grupo para efetuar, ou não, um trabalho de cooperação flexível. Problemas interpessoais podem levar os músicos a estarem menos concentrados, menos inspirados e menos expressivos, condicionando assim o desempenho e como tal o som final. A experimentação é considerada como um meio de resolução de conflitos, principalmente se este for de índole musical, conduzindo à necessidade de testar de forma a poder obter um possível consenso. Nesta metodologia, a conversação é entendida como meio de resolução de conflitos. A técnica de seleção por votos democráticos pode igualmente ser uma via de consenso. É essencial que todos acabem a concordar com a decisão tomada. O caminho para a resolução dos conflitos interpretativos passa pela abertura à opinião dos outros, humildade e capacidade de cedência.

7.5 Repertório, Estilo e Versatilidade

Apesar das bases do processo de trabalho serem semelhantes, ou seja, os métodos de ensaio são os mesmos, mas diferentes compositores, ou diferentes estilos, carecem de abordagens diferentes. Independentemente do mesmo trabalho e da mesma interpretação, um compositor clássico nunca vai soar como um compositor romântico. Deve ser desenvolvida uma investigação histórica, de modo a respeitar a ideia original do compositor e o contexto da obra, havendo ainda assim espaço para a marca pessoal do grupo que toca, como defende Standage (2003) ao salientar que o intérprete deve manter um juízo musical compatível com as evidências históricas. Foram identificados os compositores Haydn, Shostakovich, Debussy, Ravel, Ligeti e Janáček como exemplos de compositores cuja música é desafiante. Existe uma diferença de exigência no respeitante à qualidade do som em função do repertório, tendo sido identificado o repertório do período clássico como sendo particularmente difícil, pelo seu carácter leve e puro e sonoridade limpa e brilhante; apresentando assim um grande nível de exposição aos erros. Não obstante, foi constatada a circunstância de que todos os compositores têm as suas particularidades e exigências carecendo da seleção do método e abordagens adequadas. Os instrumentos influenciam o som produzido, mas Standage (2003) concluiu que tocar no estilo de uma época não depende necessariamente do uso de instrumentos históricos, salientando que a qualidade do som depende menos do equipamento do que da intenção expressiva e da compreensão estilística do intérprete. Os instrumentos históricos influenciam, pela sua especificidade, de forma vinculada o som emitido, mas cabe ao intérprete o papel principal no resultado obtido. São utilizados essencialmente na experimentação do ideal sonoro, dado que se permitem sonoridades diferentes. Estes instrumentos têm uma relação muito direta no tipo de som produzido, e pelas suas características continuam a ser utilizados na obtenção de sons muito específicos.

7.6 Experiência e Conselhos Finais

Os momentos marcantes identificados em que os músicos tenham sentido um som excecionalmente coeso do grupo ao qual pertencem, dizem respeito a contextos muito específicos de cada grupo. Estão relacionados com momentos da vida pessoal ou profissional e não apresentam um padrão que possa ser extrapolado. Na generalidade, constituíram-se como um momento marcante, quer o tenham sido, por questões emocionais, em contexto de atuação (ou mesmo em ensaio) ou até motivados pelo enquadramento espacial em que a interpretação se encontrava a decorrer. Mais

relevante que o momento individual em si, será talvez a circunstância de terem transmitido a sensação de terem sentido uma coesão do grupo e um êxtase coletivo, nesses momentos. Não deixa de ser muito curioso que quatro elementos de um mesmo quarteto, de formação relativamente recente, tenham os quatro identificado o mesmo momento, como tendo sido o momento mais significativo do grupo, o que de facto demonstra que num grupo funcional existe coesão emocional. É reconhecida a dificuldade na necessidade de conciliar a prestação individual com o nível do grupo, para não o dececionar e prejudicar o nível da prestação. De igual modo, é reconhecida a dificuldade de cada músico reconhecer e perceber o seu próprio papel no grupo e em estabelecer um equilíbrio sonoro em relação aos restantes elementos. Os ensaios tornam-se penosos quando alguém não está em forma física ou psicológica ou quando não está focado e concentrado, levando assim a uma perda da produtividade. Ao nível das metodologias constata-se que a ultrapassagem das dificuldades técnicas por todos os elementos do grupo em simultâneo é essencial, sendo frustrante quando três dos elementos do grupo estão prontos para avançar e outro não o consegue fazer. A escolha das obras em função do momento de desenvolvimento em que o quarteto se encontra são fatores de atrito, tendo sido referenciados os Quartetos de Brahms, como peças com complexidade técnica. A indisponibilidade física para ensaios frequentes foi igualmente identificada como um fator que contribui de forma negativa para a qualidade do som do grupo, pois no caso dos músicos terem distâncias de residência afastadas ou não se poderem encontrar regularmente veem aumentadas as dificuldades de conciliação do som do grupo por terem de voltar atrás cada vez que retomam os ensaios. As principais recomendações aos jovens quartetos ou estudantes de música de câmara que queiram desenvolver uma sonoridade mais unificada passaram pela necessidade de ensaiar/trabalhar muito, referindo-se ao número e frequência de ensaios, seguido por estudar muito fazendo referência à preparação individual para os ensaios em grupo serem mais proveitosos e trabalhar com objetivos dentro do ensaio do quarteto. Constatou-se que a qualidade humana e/ou musical considerada essencial para fazer parte de um quarteto com um bom som coletivo foi a vontade (de querer, de trabalhar), seguida da recetividade (a novas propostas e ideias) e respeito (por si e pelos outros elementos do grupo).

Parte III

8. Metodologia de trabalho aplicada ao reportório

8.1 Enquadramento

Ponderada a informação da pesquisa bibliográfica com as respostas das entrevistas no ponto anterior, importa agora apresentar a metodologia de trabalho desenvolvida no seio do quarteto, no qual me integro como primeiro violino, a duas obras: Joseph Haydn – 1º andamento do Quarteto op. 33 N°3 “The Bird” em Dó Maior; e Felix Mendelssohn – 1º andamento do Quarteto nº2 op.13 em Lá menor. Esta abordagem, muito prática, irá ponderar sobre o percurso de estudo, partindo de uma análise estrutural das peças, os seus pontos sensíveis, passando pelas dificuldades encontradas no trabalho realizado e terminando na forma como estas foram superadas pelo grupo no sentido de obter um som coeso e homogéneo.

8.2 Metodologia adotada tendo em vista a obtenção de um bom som do grupo

8.2.1. Quarteto de Cordas op.33 N°3 “The Bird” de Haydn (1º andamento)

O Quarteto op.33 N°3 de Haydn pertence a um grupo de seis quartetos escritos em 1781. Denota uma evolução significativa em relação às anteriores obras de Haydn, os op.17 e op.20, e influências de algumas das obras para a formação de Mozart. O mais popular dos seis, o nº 3, é normalmente apelidado “the bird” pelos seus motivos lembrando aves, dada a presença do “chilrear” ao longo do quarteto.

Na primeira abordagem, logo no início do andamento, o primeiro elemento técnico que foi trabalhado foi o acompanhamento do 2º violino e da viola. Sendo o início da obra, foi absolutamente crucial a coesão e unificação total entre os dois membros. A entrada tem que ser absolutamente exata. Para tal, foi muito útil o contacto visual, uma respiração conjunta e colocar o arco na corda antes de começar a tocar, para não haver movimentos desnecessários e reduzir ao máximo ruído indesejado. Esta coordenação é praticável e torna-se mais fácil e natural com o passar do tempo e muitas horas a tocar juntos.



Figura 5 - Excerto do quarteto op.33 N°3 de Haydn, cc. 1-3

A dificuldade da passagem encontra-se no golpe de arco “portato”, que é difícil de controlar e ainda mais de igualar entre duas pessoas. Nesta secção, procuramos uma sonoridade mais leve, quase que a flutuar, fazendo uso de uma velocidade de arco rápida e sem acentuações, como se fosse só um arco infinito.

A forma mais produtiva para o meu grupo de trabalhar este excerto passou por deixar o 2º violino liderar a passagem, e a viola segui-lo e imitar tudo sobre a interpretação do colega: golpe de arco (sobretudo quão fora ou na corda realmente são as colcheias), a zona do arco em que é executado o motivo, a velocidade e o ponto de contacto do arco, a dinâmica e o vibrato. Esta imitação levou a que os dois elementos procurassem uma só interpretação e um só som, unindo o par. De seguida, foram invertidos os papéis, passando a viola passa a liderar e o 2º violino a seguir, para ambos os músicos experienciarem os papéis e terem a oportunidade de levar a cabo a sua melhor interpretação. Isto fez com que ambos os membros prestassem especial atenção ao que o outro está a fazer e se dedicassem o mais possível a unificar o som. Este golpe de arco em específico também pode ser trabalhado com um exercício do livro: “Exercises for String Quartet” de Heimann (2007) onde, no capítulo 5: “Phrasing” é possível trabalhar o golpe de arco “portato”.

É também de notar que, partindo do princípio que este momento exige o uso de afinação justa, a nota da viola (mi), deverá ser ligeiramente mais baixa, visto corresponder ao intervalo de 3ª maior do acorde de Dó maior (o acorde fica completo com a entrada do 1º violino). Este caso pode ser aplicado à maioria dos acordes maiores, onde a 3ª do acorde (ex: dó mi sol) deverá ser sempre um pouco mais baixa para o acorde soar, a nosso ver, realmente afinado. Este tipo de afinação justa deve ser sempre aplicado na presença de passagens focadas na afinação, sendo um aspeto fulcral para o quarteto soar realmente afinado.

O processo de experimentação, troca e imitação de interpretações (referido há pouco) também se aplica sempre que duas pessoas discordam sobre a interpretação de certa passagem: a melhor forma que encontramos para escolher uma versão, passou pela

experimentação. É conveniente que os outros membros do grupo possam partilhar a sua opinião e ajudar a decidir.

No crescendo do 3º compasso, já com a inserção do 1º violino, o crescendo deverá ser igual entre os 3 membros. Embora o 1º violino tenha mínimas enquanto o acompanhamento tem colcheias, o crescendo deverá soar gradual e único sem vozes a sobressair. Para obter esse efeito, o violino pode, para efeito de estudo, imitar a articulação do acompanhamento para mais facilmente igualar o crescendo e vice-versa. Na melodia do 1º violino, devido ao acompanhamento, que decidimos ser "lançado para a frente", foi necessário ter especial atenção para não atrasar. Outra dificuldade com a qual me deparei foi ter uma articulação clara e distinta, tarefa difícil devido às notas e mudanças de corda rápidas. A destreza e clareza da melodia são essenciais para ter um carácter leve e fluído, remissivo do "pássaro" que dá nome ao quarteto.



Figura 6 - Excerto do quarteto op.33 N°3 de Haydn, cc. 4-6

Para mais facilmente fazer sobressair a melodia, o 1º violino pode tocar com o arco mais perto do cavalete, assim como uma velocidade do arco rápida, para produzir um som mais direto e projetar melhor.

O violoncelo começa pouco depois e introduz um arpejo ascendente, que contrasta com a melodia descendente do violino. O arpejo deve igualmente conduzir para a frente e ser leve.

Este início é bastante compartimentalizado, com secções estruturais específicas: o 1º violino toca a melodia, o 2º violino e a viola tocam o acompanhamento e o violoncelo

desempenha a função harmónica. Estas distinções devem ser claramente perceptíveis, para mais passar a ideia da estrutura do quarteto.

A 2ª frase (c.7) é igual à primeira, exceto numa tonalidade menor agora, sendo o processo de trabalho o mesmo, mas o carácter que escolhemos foi diferente: mais sombrio, escuro, nervoso ou, fazendo diferenciação suficiente para não soar repetitivo ou aborrecido. Esta diferença é imediatamente evidente pela mudança da harmonia, mas poderá ser ainda exacerbada pela mudança da velocidade ou do ponto de contacto do arco, mudando também o timbre da passagem.

A 3ª frase (c.13) diferencia-se das outras pela ausência de um crescendo, sendo substituído pelo forte súbito que deverá ser extremamente claro. O destaque neste forte é do violoncelo que tem mais movimento em relação às outras vozes, trocando a linha melódica com o 1º violino. Assim, quando alguém não tem a melodia ou tem uma parte rítmica ou musicalmente menos interessante, deve reduzir a dinâmica, para dar o espaço necessário para a outra voz sobressair.

Já no 2º tema (c.42) o carácter da obra muda completamente para algo mais curto e staccato. A dificuldade que encontramos nesta passagem foi a junção do 1º e 2º violinos, devido às apogiaturas do 1º violino, que tornam difícil a coordenação rítmica. No caso de as colcheias não serem tocadas precisamente ao mesmo tempo, soa descoordenado, razão pela qual se prestou especial atenção a esta passagem.



Figura 7 - Excerto do quarteto op.33 Nº3 de Haydn, cc. 42-45

Para treinar a coordenação desta passagem, primeiro tocamos mais devagar e sem apogiaturas, para garantir que a base estava sólida. De seguida, tocamos com as apogiaturas, mas ainda devagar, para perceber o movimento que os dedos devem fazer sem atrasar o tempo. Por fim, tocamos ao tempo normal. Novamente, foi crucial prestar atenção ao colega, especialmente ao arco, para melhor conseguir imitar o golpe de arco e a articulação. Igualmente importante foi decidir em conjunto e estar absolutamente claro se as apogiaturas são executadas antes do tempo ou no tempo (neste caso, decidiu-se que seria antes do tempo).

Numa secção no desenvolvimento, no compasso 88, voltamos a ter uma mudança drástica de carácter, agora mais sombria e pesada, e até escolhemos tocar num tempo um pouco mais lento para enfatizar a atmosfera que queríamos passar. Um fragmento do tema inicial (acelerado ritmicamente) vai sendo apresentado pelas diferentes vozes, sendo essa, na nossa opinião, a parte mais importante a destacar em cada compasso. Fizemos, então, questão de realçar esse motivo quando o tínhamos, com mais pressão de arco e um ponto de contacto mais perto do cavalete, retornando a dinâmicas mais piano quando preenchíamos a harmonia.



Figura 8 - Excerto do quarteto op.33 Nº3 de Haydn, cc. 88-92

Nesta secção, a harmonia é extremamente importante, representando uma escrita estilística claramente barroca. São de realçar as dissonâncias (os intervalos de 2ª menor, trítomos, etc.) que criam tensão e a subsequente resolução harmónica. Estas dissonâncias podem ser ainda mais exacerbadas através de uma velocidade de arco lenta e o uso de mais peso, perto do cavalete, para criar uma sonoridade lânguida e sofrida. Também a afinação pode ajudar a potenciar a expressividade, ao aproximar os intervalos de 2ª menor para criar ainda mais tensão harmónica. Para não distorcer a afinação, chegamos à conclusão que seria melhor fazer esta passagem sem vibrato, deixando uma afinação justa elevar o som de grupo.

Para tal, foi necessário trabalhar nota a nota, construindo o acorde a partir da fundamental. De seguida, afinávamos a oitava, caso houvesse, seguida pelos intervalos perfeitos (quartas e quintas). Por fim, afinávamos as terceiras e outros intervalos maiores ou menores que haja (sétimas, por exemplo). Igualmente importante era a passagem de um acorde para o acorde seguinte, pelo que repetíamos essa transição várias vezes para cimentar a memória muscular.

Algumas exceções a esta ordem davam-se quando alguém tinha que tocar uma corda solta (cuja afinação não pode ser alterada) ou quando alguém mantinha a mesma nota do acorde anterior. Nesses casos, essa era a nota pela qual os outros membros se deviam guiar.

Este é o processo que geralmente utilizamos para trabalhar a afinação em qualquer passagem de qualquer obra, salvo raras exceções. Outro aspeto importante é que trabalhamos sempre a afinação com um bom ponto de contacto, peso do arco e dinâmica, produzindo um som de qualidade e concreto para mais facilmente conseguir discernir a afinação (ou seja, de maneira a ter bastante presença no som).

Tomando conhecimento destes excertos, das características que são necessárias para os executar (tais como o uso do arco e de todas as componentes que envolve, afinação articulação, etc.) e algumas formas de como os trabalhamos, o restante da peça exige uma abordagem similar, de modo que, no final, toda a interpretação soe de uma forma coerente e uniforme.

8.2.2. Quarteto de Cordas nº2 op.13 de Mendelssohn (1º andamento)

No caso do quarteto para cordas de Mendelssohn 2 op.13, escrito em 1827, estamos agora em pleno período romântico, com uma estrutura e estética completamente diferentes da abordagem clássica da peça de Haydn. Segundo Howard Posner, (n.d.) referindo-se a este quarteto num texto para o LA Phil, a publicação dos últimos quartetos de Beethoven, juntamente com o facto de Mendelssohn se ter apaixonado, levou à criação de uma das principais obras do seu repertório:

“So Mendelssohn wrote a quartet about being in love, and there is nothing stiff, formal, or old-fashioned about it. Young as he was, Mendelssohn had already produced a series of mature masterpieces, including the Octet and Midsummer Night's Dream Overture, but nothing in those shining works foreshadowed the stormy power of this quartet.”⁴⁹

Este quarteto começa com um coral em que todas as vozes têm o mesmo ritmo. Consideramos que é um início extremamente difícil de interpretar devido à precisão e

⁴⁹ Então, Mendelssohn escreveu um quarteto sobre estar apaixonado, e não há nada de rígido, formal ou antiquado nele. Apesar de jovem, Mendelssohn já havia produzido uma série de obras-primas maduras, incluindo o Octeto e a Abertura de Sonho de uma Noite de Verão, mas nada nessas obras brilhantes prenunciava o poder tempestuoso deste quarteto. (Tradução Automática)

minúcia necessárias: o início, a duração e o final de todas as notas têm de ser exatamente síncronas. Qualquer nota que não acabe juntamente com as outras, ou que entre antes do tempo é extremamente evidente e disruptora para um bom som de grupo.

The image shows a musical score for the beginning of Mendelssohn's String Quartet No. 2, Op. 13, measures 1-7. The score is for Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. It is marked 'Adagio*' and shows dynamics from *mf* to *pp* with *cresc.* markings. The music is in G major and 3/4 time. The first measure starts with a *mf* dynamic and a *<>* marking. The second measure has a *p* dynamic. The third measure has a *cresc.* marking. The fourth measure has a *p* dynamic. The fifth measure has a *pp* dynamic. The sixth measure has a *cresc.* marking. The seventh measure has a *cresc.* marking.

Figura 9 - Excerto do Quarteto n.º2 op. 13 de Mendelssohn, cc. 1-7

A nosso ver, este início requer um som típico de coral, todas as vozes tendo um som cheio e concreto. Idealmente, todas as vozes devem ser igualmente ouvidas, pelo menos nos primeiros compassos.

Também a afinação tem que ser absolutamente perfeita. Uma afinação perfeita confere uma sonoridade pura. Para isso, saber trabalhar a afinação é extremamente importante. O método que utilizamos para melhorar a afinação é idêntico ao do Haydn, pelo que não é necessário voltar a explicar o mesmo procedimento. É apenas de salientar que neste coral utilizámos a afinação justa, considerando que neste contexto resultaria numa sonoridade mais pura. Por exemplo, as duas primeiras notas do violino têm que ser ligeiramente mais baixas, pois correspondem ao intervalo de terceira maior do acorde. Isto vai de encontro ao que Paul Katz (Janof, 2005) e muitos dos entrevistados referiram sobre a afinação.

Outra vertente à qual foi necessário prestar extrema atenção foi o arco/mão direita, que por si só (como já falamos anteriormente) engloba vários elementos, nomeadamente a velocidade, o peso, e o ponto de contacto do arco - responsáveis pela produção e controlo do som, e do timbre. No primeiro compasso, foi necessário prestar especial atenção à execução do regulador, que é extremamente difícil de coordenar entre os quatro devido à enorme diversidade de formas como pode ser tocado. Esse regulador foi igualado através especialmente da velocidade de arco e do peso, mas tivemos sempre que muito deliberadamente poupar arco para a última nota do compasso, que muitas vezes não era ouvida e quebrava o sentido de frase.

Novamente, o método que utilizamos para tentar conseguir essa coordenação foi através da imitação. Ao imitar os gestos e movimentos que os outros elementos fazem, é possível mais facilmente obter um som homogéneo. Durante o ensaio, trabalhávamos a imitação ao escolher uma pessoa para liderar, enquanto os outros três tentavam imitar na melhor das suas capacidades. A pessoa que liderava ia alternando entre os quatro elementos para todos terem a possibilidade de liderar, e seguir. Este método também nos é eficaz para resolver desentendimentos em relação à interpretação. Quando não é possível chegar a um consenso, a decisão surgia muitas vezes através de experimentação, sendo o método mais eficaz para ouvir, perceber e decidir qual é a interpretação que soava melhor ou fazia mais sentido para nós. Outras vezes, quando não conseguimos decidir, pedimos ajuda a alguém para que ouça de fora e tenha uma perceção mais geral e objetiva da passagem.

No terceiro compasso, também tentamos que o crescendo fosse o mais gradual possível, e que a frase fosse igualmente conduzida pelos quatro para o próximo compasso. Nós demos bastante importância a que houvesse um certo cuidado com o final da nota e não só com o início, pois uma saída desfasada da mesma nota é extremamente evidente.

No piano do 5º compasso, escolhemos criar um tipo de sonoridade diferente, mais delicada. Tivemos ainda espaço suficiente para o pianíssimo do compasso seguinte, fazendo uma clara distinção entre as três dinâmicas até aqui apresentadas. Este pianíssimo foi feito com a velocidade do arco muito lenta e o ponto de contacto afastado do cavalete para conseguir uma sonoridade quase etérea. Assim, também o crescendo do compasso seguinte tem espaço para ser desenvolvido até ao próximo diminuendo, sendo esta ondulação dinâmica uma parte importante deste início.

Depois do coral, no Allegro vivace (c.19) dá-se uma mudança de textura e de carácter para algo mais nervoso e inquieto. Neste ponto, tínhamos como objetivo articular o mais possível as semicolcheias para o som não ficar mole e embrulhado. Dado o ritmo ser rápido, se os dois instrumentos não estivessem completamente síncronos, o som emitido não era coeso e ordenado. A ideia final consistia em que a música passe por todas as vozes igualmente, como se fosse um único instrumento a tocar, sem pausas demoradas ou entradas antecipadas.

Figura 10 - Excerto do Quarteto n.º2 op. 13 de Mendelssohn, cc. 19-21

Uma das formas através da qual abordamos esta secção, foi ao tocar tudo extremamente lento e com especial atenção em articular excessivamente as notas. Utilizámos movimentos rápidos e exagerados da mão esquerda para tentar ser o mais ativos e precisos possível num tempo lento, para tentar igualar a mesma sensação já num tempo rápido. Ainda com o tempo lento, trabalhamos também a passagem do som de umas vozes para as outras.

Também no compasso 21 foi importante trabalhar e procurar igualar os sforzandos, fazendo uso de velocidade de arco rápida no início da nota. A principal dificuldade que encontramos foi igualar o sforzando do 1º e 2º violinos (que ocorre no final da figura rítmica), com o sforzando da viola e do violoncelo (que ocorre no início). Para procurar este sforzando, trabalhamos com cordas soltas, procurando igualar o movimento rápido repetidamente entre todos os elementos.

Já depois da introdução, surge o tema (c.24) em estilo de fuga, onde a melodia é apresentada por todos os instrumentos faseadamente. Nesta secção, o tema pode tentar igualar-se entre as quatro vozes, para emitir uma imagem constante e única, ou ser mais aberto à expressividade individual, como foi abordado no subcapítulo 3.2.

De qualquer das formas, o mais importante é sempre sobressair a voz que tem o tema no momento, usando, para isso, um ponto de contacto mais perto do cavalete e mais velocidade de arco para conseguir projetar mais facilmente.

Nós optamos por ter uma sonoridade igual nas três primeiras repetições, que apresentam as mesmas indicações de “mf” e “expressivo”. Assumimos um carácter mais presente e determinado, enquanto que a entrada do primeiro violino é já em piano, tendo optado por um carácter mais doce e menos ativo. É de notar que, embora a dinâmica escrita seja piano, achei importante que fosse um piano solístico, pois é o primeiro

violino que apresenta o tema e deve, por isso, ter um bom ponto de contacto (relativamente perto do cavalete) e uma boa projeção.

Figura 11 - Excerto do Quarteto nº2 op. 13 de Mendelssohn, cc. 24-26

Esta passagem demonstra bem a importância da articulação da mão direita, principalmente nos galopes que precisam de ser rápidos e caprichosos (principalmente as primeiras intervenções). Este motivo, que aparece ao longo de todo o quarteto, é apresentado por todos os membros e, quando não é síncrono, corre o risco de soar desfasado e atrapalhado. Este tipo de articulação ativa foi necessário ao longo da peça toda, principalmente em secções rápidas ou movimentos rítmicos rápidos.

Mais à frente, no compasso 73, é um claro exemplo da dualidade que muitas vezes existe entre as diferentes vozes no quarteto, neste caso, entre o 1º violino e o resto do quarteto.

Figura 12 - Excerto do Quarteto nº2 op. 13 de Mendelssohn, cc. 73-76

Eu interpretei esta escrita de Mendelssohn como as duas secções uma contra a outra, instigando o conflito. Embora seja desfasado, o golpe de arco foi trabalhado por todos

ao mesmo tempo (em contexto de ensaio) para o resultado final ser sempre consistente. Já no compasso 75, o 1º violino passa a ter material mais melódico, enquanto que o resto do grupo tem um movimento mais curto e autoritário, pelo que achamos importante realçar esse contraste através da articulação curta e concisa. Mais uma vez, foi necessário as três vozes de baixo tentarem igualar as articulações através dos métodos que já foram descritos antes.

Algo semelhante acontece no compasso 108, com a divisão entre as duas vozes de cima e de baixo, onde a viola e o violoncelo trocam entre eles as semicolcheias, semelhante ao Allegro inicial, e os violinos tocam juntos outra secção mais melódica. Embora a marcação apontada seja pianíssimo para ambos, penso que as semicolcheias são mais importantes e interessantes de se ouvir pelo que, para dar mais ênfase às vozes de baixo, o ponto de contacto deve ser mais perto do cavalete em relação aos violinos. Também as notas rápidas e o registo grave pedem esse uso específico do arco. Por outro lado, o pianíssimo dos violinos é mais frágil e delicado, pelo que o tocamos mais afastado do cavalete, com pouco arco e na ponta.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 106-108. It consists of four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Cello/Double Bass (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with 'pp' (pianissimo) in all parts. The Violin I and II parts play a melodic line with slurs and accents. The Viola and Cello/Double Bass parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Cello/Double Bass part having a 'pp' marking. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 13 - Excerto do Quarteto nº2 op. 13 de Mendelssohn, cc. 106-108

Assim, apesar de os quatro instrumentos terem partes diferentes, formaram claramente duas secções contrastantes, e ambas soaram individualmente como um só instrumento, criando uma homogeneidade entre elas. E sendo as duas partes bem conseguidas através de boa afinação, articulação (tanto da mão esquerda como da direita), uso e controlo do arco, mais facilmente o grupo conseguiu criar uma boa identidade sonora. Em suma, esta obra ilustra de forma exemplar como o controlo da afinação, da articulação e da produção de som, através da gestão do arco e da imitação, se converte em pilares essenciais para alcançar um som de grupo coeso e expressivo. O diálogo entre os músicos, sustentado por um trabalho minucioso de escuta e experimentação, torna-se o motor central da interpretação, permitindo que a intensidade emocional e o

caráter apaixonado da música de Mendelssohn se manifestem plenamente. Assim, técnica e expressividade fundem-se num equilíbrio que reflete não só a maturidade do compositor, mas também a profundidade colaborativa exigida num quarteto de cordas.

9. Considerações finais e conclusão

Tendo presente toda a recolha de informação obtida, tanto ao nível da revisão da literatura, como ao nível do estudo de caso, importa antes de mais, recordar a questão que se colocou no início do presente trabalho:

Como se alcança um bom som de grupo num quarteto de cordas?

Importa desde já ter claro que a questão não é de resposta linear, nem foi encontrado na bibliografia um esclarecimento claro e direto sobre a temática. De igual modo as entrevistas realizadas não apontaram para uma solução evidente, ou conduziram a uma fórmula ou receita que possa ser seguida. Nestes termos, não parece assim haver um método milagroso que permita seguramente chegar a um resultado considerado de boa qualidade.

A principal conclusão do trabalho será assim, o de constatar que para a questão de como se obtém um bom som de grupo num quarteto de cordas, não existe uma resposta clara e concisa. De acordo com os entrevistados, parece consensual que diferentes grupos, como o Belcea Quartet, ou o Quatuor Ébène, têm um som de grupo não só considerado de qualidade, mas também pessoal e identificável. Parece também consensual que esta dimensão estética de considerar ou não um determinado som com sendo bom torna este problema fundamentalmente subjetivo. A dimensão humana da relação de quatro pessoas distintas num grupo que almeja uma unidade de som de alto nível técnico também junta imensa complexidade ao problema.

Identificamos assim algumas linhas gerais que foram consideradas fundamentais para um quarteto de cordas desenvolver um bom som de grupo:

Fator humano - em primeira instância dos músicos enquanto indivíduos, mas principalmente do seu grau de envolvimento uns com os outros no contexto do grupo. A sua capacidade de se envolverem, de trabalharem em conjunto, cumplicidade e espírito de equipa. Ter capacidade de ouvir e de se reajustar face ao contexto musical. Respeito entre si e capacidade de todos saberem o seu lugar, assumindo-se, mas sem ofuscar os outros.

Capacidade de trabalho - medida na quantidade de horas despendidas. Fica claro, que não é possível obter um bom som de grupo, sem despende um imenso esforço não só em ensaios de preparação individual, mas principalmente em ensaios de grupo. Não é possível atingir uma perfeição de execução e um estado de partilha absoluta entre os quatro elementos do grupo sem se investirem tantas horas quantas as necessárias para se alcançar esse momento. Sem receios, com total disponibilidade.

Metodologia de estudo - Não é apenas necessário trabalhar muito, mas esse trabalho tem que ser cuidadosamente planeado e programado. Os fatores técnicos considerados mais importantes foram um uso absolutamente sincronizado do arco, em todas as suas dimensões: velocidade, peso, distância do cavalete, zona do arco utilizada, e articulação. Diferentes estratégias, com relevo para a imitação, foram utilizadas para atingir este objetivo. Também considerado importante para o som de grupo foi uma boa afinação, com relevo para o uso de afinação justa, sobretudo em passagens mais lentas. O uso de diferentes sistemas de afinação em diferentes contextos foi considerado uma das maiores dificuldades no caminho para um bom som de grupo.

Só assim, conjugando estes fatores com seriedade e humildade é possível almejar um dia participar num quarteto onde a fusão entre os quatro músicos seja real, e essa complementaridade de corpos e almas possa transcender a matéria e verdadeiramente produzir um som que toque o público e nos conduza a todos a um êxtase que só a música tem a possibilidade de proporcionar.

Bibliografia

Baron, J. H. (2003). *Intimate music: A history of the idea of chamber music*. Pendragon Press.

Bishop, L., González Sánchez, V., Laeng, B., Jensenius, A. R., & Høffding, S. (2021). Move like everyone is watching: Social context affects head motion and gaze in string quartet performance. *Journal of New Music Research*, 50(4), 392–412. <https://doi.org/10.1080/09298215.2021.1977338>

Blum, D. (1986). *The art of quartet playing: The Guarneri Quartet in conversation with David Blum*. New York: Cornell University Press.

Costa, D. (2012). A recolha de dados: Técnicas utilizadas. In *Silvestre, H.; Araújo, J. (Ed.). Metodologia para a Investigação Social* (p.159). Lisboa: Escolar Editora.

Cuffman, T. J. (2016). *A practical introduction to just intonation through string quartet playing* [Doctor of Musical Arts, University of Iowa]. <https://doi.org/10.17077/etd.bvwmxy9h>

Davidson, Jane W., & Good, J. M. M. Social and Musical Co-Ordination between Members of a String Quartet: An Exploratory Study. *Psychology of Music* 30, n.º 2 (outubro de 2002): 186–201. <https://doi.org/10.1177/0305735602302005>.

Gingerich, J. M. (2010). Ignaz Schuppanzigh and Beethoven's Late Quartets. *The Musical Quarterly*, 93(3–4), 450–513. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdq017>

Glowinski, D., Mancini, M., Cowie, R., Camurri, A., Chiorri, C., & Doherty, C. (2013). The movements made by performers in a skilled quartet: a distinctive pattern, and the function that it serves. *Frontiers in psychology*. 4:841. doi:10.3389/fpsyg.2013.00841

Goebel, W., & Palmer, C. (2009). Synchronization of timing and motion among performing musicians. *Music Percept.* 26, pp. 427-438. doi:10.1525/mp.2009.26.5.427

Heimann, M. (2007). *Exercises for string quartet*. Hans Erik Deckert.

Howard, P. (s.d.). *String Quartet No. 2 in A minor, Op. 13*. LA Phil. <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3707/string-quartet-no-2-in-a-minor-op-13>

Janof, T. (2005, 10 de outubro). *Conversation with Paul Katz*. <https://cello.org/Newsletter/Articles/katz/katz.htm>

Jeffery, P. (2017). *A Player's Guide to Chamber Music*. Crowood.

Meyer, J. (2009). *Acoustics and the Performance of Music: Manual for Acousticians, Audio Engineers, Musicians, Architects and Musical Instrument Makers*. Springer-Verlag New York. <https://doi.org/10.1007/978-0-387-09517-2>

Norton, M. D. (com Stern, I.). (1966). *The art of string quartet playing: Practice, technique, and interpretation*. W. W. Norton & Company, Inc.

Padilla, G. (2021). *Chamber Music Fundamentals and Rehearsal Techniques for Advancing String Students* [DMA, West Virginia University Libraries]. <https://doi.org/10.33915/etd.10265>

Papiotis, P., Marchini, M., Perez-Carrillo, A., & Maestre, E. (2014). Measuring ensemble interdependence in a string quartet through analysis of multidimensional performance data. *Frontiers in psychology*, 5, p. 963. doi:10.3389/fpsyg.2014.00963

Reis, A., & Biaggi, E. D. (2019). A homogeneidade sonora no quarteto de cordas: diferentes enfoques possíveis. Em Claudia das Chagas Prodossimo, *Música: Circunstâncias Naturais e Sociais* (1.ª ed., pp. 132–139). Atena Editora. <https://doi.org/10.22533/at.ed.84919120713>

Standage, S. (2003). Historical awareness in quartet performance. In R. Stowell (Ed.), *The Cambridge Companion to the String Quartet* (pp. 127–148). chapter, Cambridge: Cambridge University Press.

Tavani, N. (2021). *Quantifying dynamic pitch adjustment decision structures in string quartet performance* [Unpublished Doctoral Dissertation]. University of Maryland.

Anexo - I

Guião de Entrevista

1. Introdução e Enquadramento

Antes de mais, agradeço por aceitar o convite para esta entrevista.

Para começar, poderia apresentar-se brevemente e falar um pouco sobre a sua trajetória no mundo da música de câmara (e dos quartetos de cordas)?

2. Definição e Identidade Sonora

2.1) Como descreveria, na sua experiência, o que é /em que consiste um “bom som de grupo” num quarteto de cordas?

2.2) Considera que cada quarteto desenvolve uma identidade sonora própria? Se sim, como se constrói essa identidade?

2.3) Até que ponto o som de grupo resulta de uma intuição coletiva ou de um trabalho consciente e metódico? (Inato vs trabalho)

2.4) Acredita que existe objetivamente uma definição de um “bom som”, ou depende do estilo, repertório e gosto pessoal?i

2.5) Exemplos de quartetos que considera ter um bom som de grupo? Porquê?

3. Técnica e Expressividade

3.1) Quais são, na sua opinião, os elementos técnicos mais importantes para um som de grupo coeso?

3.2) Como descreve a forma como o seu quarteto trabalha a afinação?

Utiliza algum tipo de método ou exercícios?

3.3) O vibrato é padronizado entre os membros ou deixado à liberdade individual?

3.4) Como trabalham/pensam o uso do arco (ponto de contacto, velocidade, pressão, zona) para unificar o som?

3.5) Como articulam o equilíbrio entre expressividade individual e unidade sonora?

4. Ensaios e Estratégias de Trabalho

4.1) Como decorre normalmente um ensaio ou parte de ensaio centrado na sonoridade? Poderia descrever um exemplo?

4.2) Trabalham com escuta crítica de gravações (vossas ou de outros grupos) como parte do processo de construção sonora?

4.3) Costumam isolar pares de instrumentos ou secções específicas para melhorar o som coletivo?

4.4) Ajustar posições físicas ou disposição em palco para melhorar o som faz diferença?

Se sim, de que forma?

5. Comunicação, Relações e Psicologia de Grupo

5.1) A comunicação não-verbal (olhares, respiração, linguagem corporal) influencia a coesão do som? Se sim, de que maneira?

5.2) Acredita que a relação interpessoal entre os membros afeta direta ou indiretamente a qualidade sonora? Se sim, de que forma?

5.3) Como lidam com conflitos interpretativos ou visões divergentes sobre o som desejado?

6. Repertório, Estilo e Versatilidade

6.1) Diferentes compositores e estilos requerem diferentes abordagens sonoras? Como adaptam o som entre períodos (Clássico, Romântico, Contemporâneo)?

6.2) Há repertório ou compositores que considera particularmente exigente no que toca à unificação do som? Se sim, porquê e de que forma?

6.3) Usam instrumentos históricos, arcos barrocos ou cordas de tripa? Se sim, de que maneira afeta a sonoridade do grupo? (Concertos ou para trabalhar)

7. Experiência e Conselhos Finais

7.1) Houve algum momento marcante em que sentiu que o quarteto atingiu um som excepcionalmente coeso?

7.2) Que dificuldades enfrentou ou observa frequentemente na criação do som de grupo?

7.3) Que conselhos daria a jovens quartetos ou estudantes de música de câmara que queiram desenvolver uma sonoridade mais unificada?

7.4) Que qualidades humanas e/ou musicais considera essenciais para fazer parte de um quarteto de cordas (com bom som coletivo)?

8. Encerramento

Muito obrigado pela partilha generosa da sua experiência.

Algum aspeto deste tema que queira acrescentar sobre o qual ainda não tenhamos falado

Anexo - II

Modelo de análise (pergunta 1) formato excel, utilizada para transcrever e codificar todas as respostas dos inquiridos

CODIFICAÇÃO				
ENTREVISTADOS	RESPOSTAS	CÓDIGOS	CATEGORIAS	códigos incluídos nas categorias
E1	Sim, ou seja, eu sinto que um som de um grupo de um quarteto de cordas tem que ter duas vertentes muito importantes: A parte individual, têm que se ouvir destacados mas ao mesmo tempo têm que se ouvir como um só , isto é, quase como uma quinta entidade. Um som que ultrapassa um bocadinho aqueles quatro músicos, aqueles quatro instrumentistas, e passa a ser uma entidade única , que é esse som, mas que ao mesmo tempo transmite a individualidade de cada um. É assim um equilíbrio perfeito entre o igual, ou seja, aquelas questões de articulação igual , etc. e também um pouco de individualidade e das diferenças de cada um , devem estar presentes. É isso que faz um bom som de grupo, na minha opinião.	Identidade individual; Um só; Junção; Equilíbrio; Articulação; Igualdade técnica	Unidade e coesão sonora	Unidade sonora, Um só, Som em bloco, Homogêneo, Uniforme, Coesão, Fusão sonora total, Técnicas e Expressividades semelhantes
E2	Acho que é uma pergunta interessante porque eu própria não sei, consigo distinguir razões técnicas segundo as quais classificar no som do grupo, mas há outras que sinto que eu pelo menos não tenho capacidade de discernir o que é que acontece . Sei que existem, o que é um bom som no grupo. Um bom som no grupo é algo que se ouve em bloco , quando estão quatro, cinco ou três pessoas mas no caso do quarteto não é quando estão quatro pessoas a tocar, é um som que é inevitavelmente junto e é ouvido em bloco e com profundidade, muito equilibrado com as quatro vozes a ouvirem-se de forma bastante equilibrada . Mas não só equilibrada no sentido de quando for preciso um acorde, por exemplo todas as vozes estarem igualmente presentes, mas também equilibrado no sentido de equilibrar conforme o que se está a tocar : se é preciso o baixo estar mais presente o baixo tem que estar mais presente, se é preciso as vozes intermédias estarem mais presentes a mesma coisa, ou seja, acho que o som do grupo são no final vozes que se complementam de qualquer das formas, seja quando é para se ouvirem de forma completamente igual ou de equilibrada noutro sentido. E acho que é isso, é um som também que tem a capacidade de ser flexível , porque ter um som de grupo que é sempre equilibrado da mesma forma ou sempre mantido da mesma forma também não acho que seja	Dificuldade em explicar; Unidade sonora; Coesão Som em bloco; Equilíbrio; Complementariedade; Flexibilidade	Equilíbrio e flexibilidade	Equilíbrio entre vozes, Equilíbrio timbrístico, Flexibilidade, Adaptação ao contexto, Sensibilidade
E3	Um bom som no grupo, na minha percepção vem de um bom equilíbrio sonoro e de uma boa sensibilidade também do intérprete para, de forma junta somente num grupo, conseguir criar uma coisa coesa e que é, de certa forma, sustentável e que no caso, possível. Mas de uma forma prática, é um pouco que se quer um som que é determinado de forma igual , que é um que se consegue extrair o som da corda de forma igual , ou semelhante, e acho que isso é uma combinação de essa e várias outras conseguem criar um som de grupo	Equilíbrio, sensibilidade; Coesão; Unidade Sonora; Igualdade técnica	Técnica	Articulação, Igualdade técnica, Som do instrumento, Técnica semelhante, Expressividade semelhante
E4	acho que para ter um bom som de grupo é preciso que todos estejamos no mesmo panorama artístico , que tenhamos a mesma mentalidade e todos sabermos como abordar o que estamos a tocar. Podemos ter um bom som de grupo para um tipo de música, mas para o outro pode não ser tão bom . Por isso acho que precisamos todos estar conectados , primeiro como pessoas e depois para conseguir fazer alguma coisa artisticamente. Daí dizendo, opá não sei, é muito difícil, acho que pelo menos para nós, como quarteto, nunca foi muito preciso trabalhar intensamente essa parte, porque acho que nós os quatro conseguimos formar um som de grupo bastante rapidamente, mas já tive grupos em que não conseguimos ter um som de grupo , mesmo depois de meses a trabalhar. Por isso, não sei, acho que também tem a ver com a evolução técnica .	Igualdade técnica e musical; Adaptação ao contexto musical; Conexão; Diferenças entre grupos; Evolução técnica	Musicalidade e expressão acima da técnica	Prímado da musicalidade, Expressividade dinâmica, Ideias juntas, Musicalidade semelhante, Expressão dinâmica parecida
E5	diálogo de quatro pessoas, é uma mescla de como as pessoas reagem umas às outras e como se vão auto-influenciando ; ao mesmo tempo, é possível ouvir as vozes individualmente, se as pessoas estiverem a ouvir, mas, ao mesmo tempo, há um som de conjunto que é muito apelativo e que, eu diria, é difícil encontrar em outras formações; não se faz de um dia para o outro, é preciso tempo, é preciso definir, conhecer-se, emoções, ou seja, além das quantidades de estilos que podemos abordar enriquecer, mas eu acho que o bom do quarteto, como antigamente, digamos, se puder	subjetivo, homogêneo, equilibrado, presença individual e som conjunto, interação, uniforme, assinatura/sonoridade própria, construção e definição da identidade; passagem da mensagem; clareza; som do instrumento; técnica; som único	Adaptação à dimensão contextual	Contextualização estilística, adaptação ao repertório, da época;
E7	Partiria em primeiro pela uniformidade , porque acredito que possa haver grupos onde as pessoas são muito boas individualmente mas pode não soar bem junto. Por isso dou prioridade mais a isso da uniformidade, a criar um som e coisas do tipo vibrato, e mesmo só maneira de expressão, tentar encontrar um som em conjunto e comunicar maneiras de fazer a música soar e ter ideias juntas, não cada um com uma ideia diferente .	Uniformidade, som conjunto, ideias juntas	Individualidade	presença individual,
E8	Um bom som de grupo. Essa pergunta é difícil, porque eu acho que o som de grupo é o que todos os quartetos de cordas mais procuram e mais [00:02:00] trabalham e acho que é, se calhar, o mais difícil de atingir . Nós criamos a nossa própria sonoridade . Mas em que consiste um som de grupo? Para mim, um som de grupo é nós ouvirmos um grupo de música de câmara, um quarteto e deixarmos de ouvir quatro indivíduos, conseguirmos ouvir aquele quarteto como uma unidade , como se fosse um organismo vivo e com a sua própria sonoridade. Pronto e acho que isso é o que todos procuramos nesta vida de quarteto.	Sonoridade própria, Quarteto como uma unidade	Subjetividade	dificuldade em explicar, subjetivo, diferentes definições

<p>E9</p>	<p>Um bom som de grupo é muito subjetivo atenção, depende dos elementos. O fundamental é não entrar em dogmas, dizer “é assim que se toca” é a pior coisa que existe, destrói qualquer coisa que se possa fazer a partir do zero, a construção de um quarteto deve ser sempre a partir do zero, temos quatro pessoas a tocar e essas quatro pessoas têm cada uma delas formações musicais distintas e cada uma tem um gosto então o que se vai formar nos quartetos é a soma desse gosto dessas quatro pessoas que forma um único som, porque se ouvires quatro está mal. Então, se ouves um som e esse som é distinto é por isso que nós temos os grandes quartetos, e cada um soa diferente, nenhum é igual. E é esse o bom do som do quarteto. Um bom som de quarteto não existe. O bom som de quarteto é quando quatro pessoas estão a dar o seu 200% em termos musicais não estou a falar técnicos atenção, a técnica é outra coisa, a técnica instrumental deve ser ultrapassada na música de câmara e no quarteto, obviamente temos que trabalhar algumas coisas tecnicamente, devagar mas isso deve ser sempre com um objetivo musical, não com o objetivo de “ah eu gosto mais, tens que fazer mais esta nota assim porque isto é mais assim” não, é sempre compromisso entre as quatro pessoas que estão a tocar. Tentar encontrar uma sonoridade nossa, dos quatro, das quatro pessoas que ali estão, tentar encontrar uma sonoridade que os quatro gostem. E esse é o som que eu considero o som bom do quarteto</p>	<p>subjetivo; construção original; som único; sonoridade própria do grupo; Expressão musical; ultrapassar a técnica</p>
<p>E10</p>	<p>ok, isso é uma pergunta difícil. Um bom som de grupo - eu diria primeiro eu diria que as quatro pessoas individualmente Têm de ter um som consistente porque se houver uma pessoa que tenha um som muito diferente ou menos consistente já não vamos conseguir o mesmo tipo de resultado. Depois é importante as quatro pessoas conseguirem alcançar o mesmo nível de dinâmica ou seja, é importante as quatro pessoas conseguirem tocar o mesmo tipo de fortíssimo ou o mesmo tipo de pianíssimo Que é para conseguirem, quando têm de alcançar essas dinâmicas assim mais extremas conseguirem fazer isso os quatro de forma o mais parecida possível. E depois, acho que acima de tudo parte muito da forma como abordamos o arco da forma como... Eu diria como gastamos o arco, com quantas cordas é que estamos a tocar, se estamos a tocar na mesma zona do arco, se estamos a tocar com a mesma articulação. Acho que todos estes elementos pequeninos em conjunto conseguem formar o som mais consistente possível, o som do grupo.</p>	<p>Pergunta difícil Som individualmente semelhante e concistencia; Expressividade semelhante; Técnica semelhante; Som de grupo consistente</p>
<p>E11</p>	<p>Um bom som de grupo... Eu diria que tem muito a ver com o equilíbrio, é conseguir um equilíbrio entre os quatro, dependendo da obra e dependendo das passagens, mas em que é muito respeitada a quantidade de arco, a distribuição de arco consoante o tamanho do instrumento e consoante o equilíbrio a querer atingir numa determinada passagem. Mas um bom som do grupo, tem que ser uma coisa que tenha muito equilíbrio e que transparência uma união muito grande, principalmente um equilíbrio muito forte.</p>	<p>Equilíbrio sonoro; União; Transparência; Contexto da obra e passagens</p>

Anexo – III

Gravação do Quarteto Metamorfose das peças:

Quarteto de Cordas op.33 N.º3 “The Bird” de Haydn (1.º andamento):

<https://www.youtube.com/watch?v=LY0naiq2aI0>

Quarteto de Cordas n.º2 op.13 de Mendelssohn (1.º andamento):

<https://youtu.be/MQF8FV2EH8U>

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO

MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

Quarteto de Cordas: Contributos para a obtenção de um bom som
de grupo

Pedro Manuel Pereira Moita Rebelo

