

The background is a dark blue gradient with a faint grid of white lines. A large, white treble clef is positioned on the left side, with musical notes and stems flowing from it. A series of colorful dots (pink, purple, blue) forms a wave-like pattern across the middle. The text is in white, sans-serif font.

Claudia das Chagas Prodossimo  
(Organizadora)

# Música: Circunstâncias Naturais e Sociais

 **Atena**  
Editora  
Ano 2019

**Claudia das Chagas Prodossimo**

(Organizadora)

# **Música: Circunstâncias Naturais e Sociais**

Atena Editora

2019

2019 by Atena Editora  
Copyright © Atena Editora  
Copyright do Texto © 2019 Os Autores  
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora  
Editora Executiva: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira  
Diagramação: Geraldo Alves  
Edição de Arte: Lorena Prestes  
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

### **Conselho Editorial**

#### **Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília  
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### **Ciências Agrárias e Multidisciplinar**

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano  
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

#### **Ciências Biológicas e da Saúde**

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás  
Prof.ª Dr.ª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

### **Ciências Exatas e da Terra e Engenharias**

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

### **Conselho Técnico Científico**

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo  
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba  
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão  
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico  
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará  
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista  
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia  
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal  
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

<b>Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)</b>	
M987	Música [recurso eletrônico] : circunstâncias naturais e sociais / Organizadora Claudia das Chagas Prodossimo. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019.  Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-484-9 DOI 10.22533/at.ed.849191207  1. Música – Pesquisa – Brasil. 2. Comunicação e expressão. I. Prodossimo, Claudia das Chagas.  CDD 784.5
<b>Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422</b>	

Atena Editora  
Ponta Grossa – Paraná - Brasil  
[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
contato@atenaeditora.com.br

## APRESENTAÇÃO

O *e-book* intitulado “Música: Circunstâncias Naturais e Sociais” reúne pesquisas que abordam a música em suas diversas manifestações. Sabe-se que a música e seus elementos permeiam a vida do homem desde os primórdios da civilização, adquirindo funções variadas como comunicação, expressão, rituais de cura, entre outros. A música também é considerada como a manifestação artística que estimula mais áreas do cérebro simultaneamente, para quem ouve e, mais ainda, para quem pratica.

Desde então, muito se descobriu sobre os benefícios da aplicação da música enquanto ferramenta de socialização, comunicação, estimulação, em se tratando de aspectos físicos e fisiológicos, cognitivos, emocionais e relacionais.

Neste *e-book* pode-se ver a amplitude de pesquisas relacionadas à música, desde uma análise técnica relacionada a performance e estética até o seu uso terapêutico.

A primeira seção traz artigos que relacionam a prática de música à área educacional, pensando em modelos de ensino, contribuições para a formação do professor e seu uso tanto na educação a distância quanto na infantil, tratando do contexto mais amplo da educação e ainda de aspectos tecnológicos envolvidos no ensino específico da música.

Na sequência, ‘Estética e Performance Musical’ dedica-se a explorar aspectos envolvidos na composição e execução de peças, considerando o processo criativo, a relação entre os elementos musicais, questões técnicas e a própria performance enquanto experiência estética.

A terceira seção ajuda a reconhecer a importância da música como instrumento de socialização, pois, em sendo uma forma de expressão, permite que o homem se comunique e se relacione com o seu meio. Os artigos aqui reunidos exploram questões culturais que constituem e são constituídas nessa relação homem-comunidade, abordando elementos expressivos e perceptivos, competitividade *versus* integração, música como memória cultural, reflexões sobre gênero e sobre o pensamento enquanto força ativa e criativa.

Para finalizar, apresenta-se um artigo que enfatiza a utilização da música com enfoque terapêutico, sendo aplicada na estimulação cognitiva em um caso específico de demência.

Aos autores, fica o agradecimento pela produção e o desejo de que a busca pelo conhecimento continue sendo uma constante. Aos leitores, que este material seja provocativo e os incentive a também compartilhar suas experiências.

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
EDUCAÇÃO FORMAL, NÃO-FORMAL E INFORMAL: EM BUSCA DE NOVOS MODELOS	
Nathan Tejada de Podestá Sílvia Maria Pires Cabrera Berg	
<b>DOI 10.22533/at.ed.8491912071</b>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>9</b>
EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS EM ESCOLA QUE CONTRIBUEM PARA A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE MÚSICA	
Mariana Lopes Junqueira Leomar Peruzzo Carla Carvalho	
<b>DOI 10.22533/at.ed.8491912072</b>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>15</b>
A MÚSICA E OUTRAS LINGUAGENS DA ARTE NA EDUCAÇÃO INFANTIL DA REDE MUNICIPAL DE ENSINO DE FLORIANÓPOLIS	
Simone Cristiane Silveira Cintra Cristine Maria de Moura Sieben Rosinete Valdeci Schmitt Carmen Lúcia Nunes Vieira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.8491912073</b>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>28</b>
CANTO CORAL VIRTUAL: UMA PROPOSTA DE ENSINO PARA A EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA (EAD)	
Daniel Chris Amato Tânia Cristina de Assis Quintino Okubo	
<b>DOI 10.22533/at.ed.8491912074</b>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>40</b>
TECNOLOGIAS NA EDUCAÇÃO MUSICAL: ASPECTOS NEGATIVOS	
Daniel Marcondes Gohn	
<b>DOI 10.22533/at.ed.8491912075</b>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>50</b>
PRÁTICA DE CONJUNTO NOS ESTÁGIOS INICIAIS DE FORMAÇÃO MUSICAL: UMA PROPOSTA INTEGRADORA	
Daniel Augusto Oliveira Machado	
<b>DOI 10.22533/at.ed.8491912076</b>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>58</b>
A ESCALA DUAL: DA AMBIGUIDADE MODAL À DUALIDADE EXPRESSIVA EM VIVALDI, BIZET E CHOSTAKÓVITCH	
Luciano de Freitas Camargo	
<b>DOI 10.22533/at.ed.8491912077</b>	

<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>69</b>
O CONCERTO PARA <i>HARMÔNICA</i> E <i>ORQUESTRA</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTICULAÇÃO FORMAL NO 1º MOVIMENTO	
Edson Tadeu de Queiroz Pinheiro	
<b>DOI 10.22533/at.ed.8491912078</b>	
<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>87</b>
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE <i>PONTEADO</i> , PEÇA PARA TRÊS VIOLÕES: EXPLORAÇÃO DE GESTOS INSTRUMENTAIS EM PERFORMANCE	
Ledice Fernandes Weiss Tiê Perrotta Campos	
<b>DOI 10.22533/at.ed.8491912079</b>	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>98</b>
VILLA-LOBOS E O EXPERIMENTALISMO INSTRUMENTAL: UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA CLARINETA EM SUA OBRA	
Diogo Maia Santos Luis Antonio Eugênio Afonso Daniel Aparecido de Oliveira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.84919120710</b>	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>115</b>
COLABORAÇÃO E ESTABILIDADE MORFOLÓGICA NO PROCESSO CRIATIVO DE <i>CHÃO DE OUTONO</i>	
Valentina Daldegan Davi Raubach Tuchtenhagen	
<b>DOI 10.22533/at.ed.84919120711</b>	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>122</b>
DATANDO MÚSICA IMPRESSA: UM EXERCÍCIO A PARTIR DE DOCUMENTOS MUSICAIS DO ACERVO BALTHASAR DE FREITAS	
Rodrigo Alves da Silva	
<b>DOI 10.22533/at.ed.84919120712</b>	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>132</b>
A HOMOGENEIDADE SONORA NO QUARTETO DE CORDAS: DIFERENTES ENFOQUES POSSÍVEIS	
Adonhiran Reis Emerson de Biaggi	
<b>DOI 10.22533/at.ed.84919120713</b>	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>140</b>
ESTUDO SOBRE A PERFORMANCE PERCUSSIVA DA CIRANDA DE MANACAPURU	
Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro Carlos Stasi Karine Aguiar de Sousa Saunier	
<b>DOI 10.22533/at.ed.84919120714</b>	

<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>149</b>
PEDAGOGIA DA PERFORMANCE E O CANTOR	
Daniele Briguente	
DOI 10.22533/at.ed.84919120715	
<b>CAPÍTULO 16</b> .....	<b>157</b>
A EXPERIÊNCIA DA ESCUTA MUSICAL DOS JOVENS ALUNOS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE	
Consuelo Paulino Bylaardt	
DOI 10.22533/at.ed.84919120716	
<b>CAPÍTULO 17</b> .....	<b>166</b>
AMERICAN IDOL: UM OLHAR SOBRE O AMBIENTE COMPETITIVO EM REALITY SHOWS MUSICAIS	
Eduardo Silva Alves de Macedo	
Katarina Milena dos Santos Gadelha	
Pablo Cezar Laignier de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.84919120717	
<b>CAPÍTULO 18</b> .....	<b>177</b>
ENTRE REPRODUÇÃO E RECONSTRUÇÃO: UM PARALELO ENTRE NATUREZA-MORTA E TRANSCRIÇÃO MUSICAL A PARTIR DE LÉVI-STRAUSS E KURTÁG	
Max Packer	
DOI 10.22533/at.ed.84919120718	
<b>CAPÍTULO 19</b> .....	<b>191</b>
GENY MARCONDES, ARTISTA INTERDISCIPLINAR: REFLEXÕES SOBRE RELAÇÕES DE GÊNERO	
Iracele Aparecida Vera Livero de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.84919120719	
<b>CAPÍTULO 20</b> .....	<b>204</b>
SOBRE A IMAGEM DO PENSAMENTO EM DELEUZE E SUAS RELAÇÕES COM A CULTURA E A MÚSICA	
Bruno Maia de Azevedo Py	
DOI 10.22533/at.ed.84919120720	
<b>CAPÍTULO 21</b> .....	<b>217</b>
ENTRE OBJETOS E PERFORMANCES: REFLEXÕES SOBRE MÚSICA E MEMÓRIA	
Aline Azevedo	
Flavio Barbeitas	
DOI 10.22533/at.ed.84919120721	
<b>CAPÍTULO 22</b> .....	<b>229</b>
MEMÓRIA MUSICAL PRESERVADA NA DEMÊNCIA SEMÂNTICA: UM ESTUDO PRELIMINAR	
Cybelle Maria Veiga Loureiro	
DOI 10.22533/at.ed.84919120722	
<b>SOBRE A ORGANIZADORA</b> .....	<b>237</b>



## A HOMOGENEIDADE SONORA NO QUARTETO DE CORDAS: DIFERENTES ENFOQUES POSSÍVEIS

**Adonhiran Reis**

Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de  
Música

Belo Horizonte – Minas Gerais

**Emerson de Biaggi**

Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes

Campinas – São Paulo

or through a summation of four different personalities submitted to a greater musical purpose. With this purpose, we examine the literature on this subject, the experiences of renowned groups and the solutions employed by them.

**KEYWORDS:** String quartet. Sound Unification. Musical performance.

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo principal analisar as duas principais abordagens na construção do pensamento sonoro de um quarteto de cordas; seja pela busca de uma identidade única, através de uma sonoridade similar e meios técnicos de produção de som parecidos, ou através de uma somatória de quatro personalidades diferentes submetidas a um propósito musical maior. Para tanto, nos pautamos em literatura de referência, através de experiências de grupos renomados e soluções encontradas por eles.

**PALAVRAS-CHAVE:** Quarteto de cordas. Unidade sonora. Performance musical.

**ABSTRACT:** The present work has as main objective to analyze the two main approaches in the construction of the sound conception of a string quartet; either through the pursuit of a unique identity, through a similar sonority and similar technical means of sound production,

### 1 | INTRODUÇÃO

Dentro do universo do quarteto de cordas, a busca por uma homogeneidade sonora tem sido nos últimos anos um importante parâmetro a ser atingido, um *Eldorado* perseguido por jovens conjuntos. Pelo fato do quarteto ser constituído por instrumentos da mesma família, derivados de um mesmo ponto de origem e com uma mecânica semelhante, a sua sonoridade possui uma plasticidade única, permitindo uma mescla de timbres, articulações similares. O contrário também é facilmente realizável, com o destaque proposital de uma ou mais vozes dependendo do contexto musical. Pela sua maleabilidade sonora, o quarteto de cordas ocupou ao longo de sua história uma posição de destaque no ambiente da música de câmara, por ser considerado pelos compositores um gênero propício à experimentação e inovação

de diferentes linguagens, possibilitando um diálogo instrumental equilibrado, uma unidade de timbres ou uma sutileza de nuances (FOURNIER, 2000, p. 13).

Porém, ao analisarmos a literatura produzida por importantes conjuntos, podemos destacar dois tipos de abordagens possíveis para a questão da unidade sonora, duas poéticas interpretativas *a priori* contraditórias, mas com resultados interessantes em ambos os casos. De um lado temos grupos que buscam uma identidade única, um mesmo som, pensamento musical, procurando dar uma voz ao quarteto. Do outro, observamos grupos que pensam no som do quarteto como simplesmente a somatória das quatro vozes, prezando pelas qualidades individuais de cada um. Também existem conjuntos que combinam estes dois pontos de vista de acordo com as necessidades da partitura.

O presente trabalho, inserido dentro de uma pesquisa mais ampla de doutorado sobre a prática de quarteto de cordas em seus mais diversos aspectos históricos, técnicos e interpretativos, tem como principal objetivo discutir as duas maneiras de pensamento sonoro. Para tanto, abordaremos as suas duas principais vertentes de pensamento, como também a questão do indispensável equilíbrio entre os instrumentistas para a construção de um ideal sonoro.

## 2 | UMA ÚNICA VOZ

Com o objetivo de obter uma sonoridade do conjunto que se sobreponha à dos indivíduos, além de buscar uma padronização de articulações e timbres, muitos conjuntos vão procurar adquirir instrumentos com características acústicas semelhantes. Esta ideia é defendida por Lionel Tertis (1950, p. 148), Peter Oundjan (*apud* EISLER, 2000, p. 46), e Paolo Borciani (1973, p. 17). É importante destacar que todos os três autores citados acima foram músicos de destaque com forte atuação em quarteto de cordas. Tertis reconhece que encontrar instrumentos assim não é tarefa simples, salvo algumas raras exceções. Alguns luthiers construíram quartetos de instrumentos a partir de madeiras da mesma árvore, com o intuito de que esses instrumentos fossem utilizados em quartetos de cordas, tendo timbres similares. O mais famoso deles foi o conjunto construído por Jean-Baptiste Vuillaume em 1863 e apelidado de “Os Evangelistas”, tendo cada instrumento do quarteto recebido o nome de um evangelista (Matheus, Lucas, Marcos e João).

Porém, como instrumentos deste tipo são raros, Oundjan recomenda o uso de quatro instrumentos que não sejam demasiado brilhantes ou com muita personalidade, para que nenhum se sobressaia facilmente. Para Borciani, por maior que seja a qualidade individual dos quatro instrumentos, se eles tiverem timbres muito diferentes marcarão com sua inerente personalidade todo o repertório abordado pelo conjunto. Borciani define a concepção do quarteto como *um único instrumento de dezesseis cordas*, com alcance entre o dó grave do violoncelo até os agudos dos violinos,

passando pela viola.

Dentre os recursos técnicos para a obtenção de uma amálgama de timbres, os conjuntos podem tentar padronizar tipos de vibrato (através de combinações de amplitude e velocidade), pressão de arco e ponto de contato, articulação semelhante seja na mão direita quanto na esquerda, como coloca Samuel Rhodes, violista do Quarteto da Juilliard (RHODES *apud* EISLER, 2000, p. 33). Porém para isso, é importante que haja um certo pensamento que coincida em relação a questões técnicas dentre os membros do quarteto. É complicado conseguir esta mistura sonora quando por exemplo os violinistas se inserem em escolas técnicas violinísticas díspares, com concepções sonoras distintas. Consideramos escola de violino aqui em seu sentido mais amplo, não somente um pensamento técnico, mas também em uma visão artística.

O exemplo de Lucien Capet (1873 – 1928) exemplifica o quanto de estudo é necessário para atingir concepções sonoras semelhantes, já que elas envolvem muitos aspectos. O quarteto liderado por Lucien Capet foi um conjunto muito atuante no início do século XX, e teve ao longo de sua existência quatro formações diferentes, por motivos de brigas ou mesmo de falecimentos durante a Primeira Guerra Mundial, mantendo sempre o mesmo primeiro violinista, que dava nome ao conjunto. O *Quatuor Capet* fez diversas turnês e gravações elogiadas pela crítica. Lucien Capet era reputado por sua técnica de arco e até escreveu em 1916 um livro referencial sobre o assunto, *La Technique Supérieure de l'Archet*. Quando Capet iniciou a terceira e a quarta versões do *Quatuor Capet*, sua metodologia inicial foi semelhante em ambos os casos. O conjunto ensaiou diariamente entre 16 a 19 horas por dia, iniciando às 4h da manhã, por um ano, antes de começar a tocar nos palcos (JOHNSON, 2015, pp. 36 e 50). Nestes ensaios, Capet repassava seus fundamentos de técnica de arco aos seus colegas, e também procurava dominar os quartetos de Beethoven, o principal repertório do conjunto. Surpreendentemente, somente entre os anos de 1911 e 1914 a terceira formação do quarteto teria tocado o ciclo completo dos quartetos de Beethoven mais de 300 vezes, em uma época na qual os últimos quartetos da série ainda eram mal recebidos pelo público, em especial a *Grande Fuga op. 133* (JOHNSON, 2015, p. 38).

### 3 | QUATRO INDIVÍDUOS

Alguns importantes conjuntos optaram por um ponto de vista divergente, acreditando que um quarteto de cordas é antes de tudo a somatória de quatro indivíduos, com suas personalidades, sonoridades e características pessoais. A mescla destas especificidades daria a cada conjunto um temperamento único. David Soyer (1923 – 2010), violoncelista do Quarteto Guarneri nos explica que:

Existe uma crença de que tocar em quarteto demanda uma constante unidade

de estilo e de abordagem. Temos de lembrar sempre que um quarteto é baseado em quatro vozes individuais. O fato de que devemos coordenar e encontrar um equilíbrio não significa que devemos anular nossas personalidades. [...] Alguns quartetos dão uma grande prioridade em sacrificar as diferenças individuais; eles trabalham muito para obter uma fusão para que os quatro instrumentistas soem o mais parecido possível. [...] Porém, nossa abordagem é bastante diferente. [...] Não consigo imaginar quatro instrumentistas mais diferentes em certos aspectos do que nós somos (*apud* BLUM, 1987, p. 3). **Todas as traduções são nossas.**

Para estes instrumentistas, não se trata de seguir uma filosofia pré-concebida sobre uma maneira de tocar ou um tipo de som, mas a homogeneidade sonora seria uma consequência da concepção musical envolvendo a obra a ser trabalhada no momento. Para Page (1964, p. 7-8), em certos conjuntos que possuem instrumentos do mesmo autor e buscam uma interpretação semelhante não é possível definir quem está tocando em determinados momentos. O mesmo autor acredita que o mais importante não seria ter o mesmo som, mas conseguir uma fusão satisfatória dos quatro instrumentos; cada obra requer uma sonoridade e articulações diferentes, não existe uma regra definida.

As especificidades físicas dos instrumentos devem ser levadas em conta como explica o segundo violino do Quarteto Guarneri, John Dalley: “Uma passagem em semicolcheias pode soar bem quando tocada pelos violinos, mas não ter tanta clareza quando repetida pelos violoncelos. Os violoncelos devem então articular diferentemente dos violinos” (*apud* BLUM, 1987, p. 4) O mesmo se dá quando uma frase passa do violino para a viola: “não sentimos necessariamente que deve ser tocado exatamente da mesma maneira. É um outro registro, outro timbre; esta diferença é algo que procuramos, ao invés de tentar evitar” (SOYER, *apud* BLUM, 1987, p. 4).

O Quarteto Guarneri também optava frequentemente por arcadas diferentes em linhas semelhantes entre os instrumentos, de maneira a garantir o conforto de cada instrumentista, porém respeitando o mesmo fraseado. O grupo não mantinha uma preocupação de similaridade visual, mas auditiva (BLUM, 1987, p. 54). Para o violista do Quarteto Guarneri Michael Tree, “é meu trabalho fazer minha frase soar semelhante à do meu colega, mesmo se estamos com arcadas diferentes” (TREE *apud* BLUM, 1987, p. 6). Sobre a simetria das arcadas, Norton (1966, p. 74) acredita que é necessário fazer uso do termo “sempre que possível”, por diversos motivos. Entre eles, as características de cada instrumento e sua emissão sonora devem sempre ser levadas em conta. Mais importante do que executar as mesmas arcadas, cada instrumentista deve ter o cuidado de não interromper as frases nas mudanças de arco, optando por mudanças quase imperceptíveis que não alterem o sentido musical do momento (NORTON, 1966, p. 43).

## 4 | EQUILÍBRIO

Não é possível abordar a questão da sonoridade do quarteto sem discutir a necessidade de um equilíbrio técnico entre os instrumentistas. Para Borciani (1973, p. 13) apesar de quatro bons instrumentistas não formarem necessariamente um bom quarteto, o oposto não se aplica, visto que para conceber um conjunto de qualidade fazem-se necessários quatro instrumentistas de nível elevado. Afinal, não existem linhas sem importância, somente vozes subordinadas a outras em constante alternância (EISLER, 2000, p. 49).

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. Famosos violinistas mantinham quartetos que levavam seu nome, trocando frequentemente os outros membros, de acordo com a necessidade (por exemplo Quarteto Capet, Quarteto Baillot, Quarteto Möser, Quarteto Joachim, e muitos outros). Em alguns casos, como no Quarteto Baillot, era também uma questão visual, já que Baillot tocava de pé, e seus colegas sentados (MONGRÉDIEN, 1986, p. 290). Nos programas dos concertos do Quarteto Hellmesberger, batizado por seu primeiro violinista, Joseph Hellmesberger (1828-1893), os programas eram impressos com o seguinte cabeçalho: “Quarteto Hellmesberger, com a assistência dos Srs. Math Durst, Carl Heissler e Carl Schlesinger”. Na opinião de Franz Kneisel, tal cabeçalho levava a crer que Hellmesberger era o quarteto inteiro e seus colegas meros assistentes (KNEISEL, 1919 *apud* MARTENS, 2006, p. 71). Na ilustração abaixo por exemplo podemos observar os célebres Henri de Vieuxtemps (1820 – 1881) e o violoncelista Alfredo Piatti (1822-1901) tocando em quarteto, junto com Adolphe Deloffre (1817 – 1876) e Ureli Hill (1802 – 1875) em 1846. Tanto Vieuxtemps quanto Piatti estão sentados em bancos elevados (e Piatti sobre um estrado), enquanto seus colegas estão em cadeiras normais.

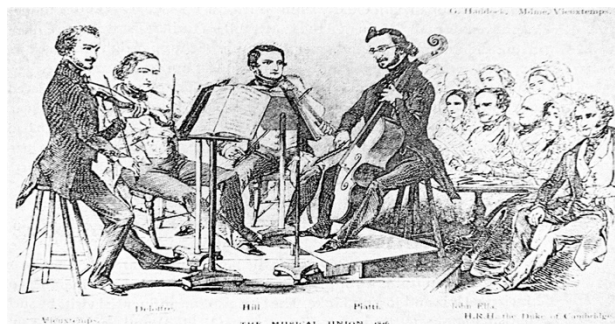


Figura 1: Desenho retratando um quarteto com Vieuxtemps, Deloffre, Hill e Piatti

Fonte: STOWELL, 2003, p. 43.

Porém essa é uma tendência que está aos poucos se transformando. A própria

escrita para o quarteto de cordas aos poucos foi acrescentando dificuldades em todas as partes, distribuindo a complexidade dentro das quatro vozes, assim como as melodias, e não somente um primeiro violino acompanhado por três pessoas. Quartetos como os de Bartók, por exemplo, exigem quatro instrumentistas de níveis igualmente avançados e um segundo violino ou viola mais fracos tornariam a execução aquém do desejável. Nos dias de hoje ainda perdura uma concepção errônea de que músicos de câmara seriam músicos de segunda classe, que não teriam conseguido uma carreira de solista. Na verdade, o repertório para quarteto frequentemente apresenta dificuldades semelhantes aos mais difíceis concertos solos, e muitos cameristas desistiram de carreiras de solista para abraçar o quarteto, como Arnold Steinhardt e Mikhail Kopelman, vencedores de importantes concursos internacionais. A propensão dos conjuntos atuais é de ter quatro instrumentistas equitativamente fortes e é cada vez mais comum encontrar grupos nos quais os primeiro e segundo violinos alternem de função a cada obra, como o Quarteto Emerson, o Quarteto Orion ou o Quarteto Casals. Michael Tree discute este ponto de vista:

Quantas vezes ouvimos que fulano ou fulana é um bom violinista, mas não tem a personalidade necessária, a projeção, ou até mesmo a técnica necessária, e seria então mais adaptado à música de câmara ao invés de uma carreira de solista? A verdade é que ao tocar um quarteto importante, seja de Beethoven ou de Bartók, necessita-se de um **excesso** de temperamento, de convicção pessoal, de técnica. Eu tive um treinamento rigoroso visando a ser um violinista solista, o que foi muito demandante, porque o meu professor era um grande violinista e insistia que todos os seus alunos tocassem toda a literatura virtuosística – Vieuxtemps, Spohr, Ernst, Wieniawski, Paganini, Sarasate. Sou muito grato por isso hoje, e aconselharia jovens instrumentistas que pensam em investir em uma carreira tocando em quartetos de cordas que não pensem ser suficiente começar com os quartetos de Mozart; eles não devem negligenciar os mais importantes concertos e obras virtuosísticas. Ao tocar quarteto não teremos tanta ginástica concentrada, mas a quantidade de controle técnico e variedade de nuances necessários é maior do que precisamos em um repertório de solista. Frequentemente precisamos utilizar recursos que alguém tocando um concerto de Wieniawski **não precisa, e estes expedientes são das coisas mais difíceis de se realizar no instrumento (BLUM, 1987, p. 9).**

Mesmo almejando como objetivo final uma unidade sonora, cada instrumentista exerce uma função diferente no grupo. “Cada instrumento detém uma posição única e essencial dentro do conjunto, com uma função específica a ser desempenhada em toda a literatura de quarteto, das obras mais antigas às mais modernas” (FINK; MERRIELL, 1985, p. 15). Ou seja, não há instrumento menos importante do que os outros, e como a sonoridade é uma construção coletiva, o bom funcionamento de cada parte é indispensável, como o preciso mecanismo interno de um relógio.

## 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme discutido, duas concepções podem ser adotadas para a moldagem de uma sonoridade dentro de um quarteto de cordas. Seja por um pensamento em

bloco, tentando fundir as personalidades em uma única voz, seja como o resultado de uma somatória de quatro individualidades, com suas particularidades, respeitando as qualidades e personalidades de cada instrumentista. Também podemos observar que o equilíbrio entre os instrumentistas é um pré-requisito fundamental, já que dentro do quarteto de cordas todas as vozes são importantes, até mesmo em repertórios que privilegiam uma escrita mais destacada no primeiro violino, as outras vozes desempenham importantes funções.

Qualquer que seja a maneira de se abordar filosoficamente o som, é importante ter em mente que a unidade está no pensamento musical: “A interpretação musical é, antes de tudo, fruto do pensamento. Se o pensamento de um indivíduo é organizado, sua execução musical se refletirá em uma performance coerente” (PINHEIRO; BIAGGI, 2016, p. 151). No nosso entendimento, 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 um leque mais amplo de possibilidades, favorecendo uma maior paleta de cores e de recursos interpretativos.

## REFERÊNCIAS

BLUM, David. **The art of string quartet: the Guarneri Quartet in conversation with David Blum**. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

BORCIANI, Paolo. **Il Quartetto**. Milano: Ricordi, 1973.

EISLER, Edith. **21st-Century String Quartets**, vol. 1. California: Sting Letter Publishing, 2000.

FINK, Irving; MERRIELL, Cynthia. **String Quartet Playing**. Neptune City: Paganiniana Publications, 1985.

FOURNIER, Bernard. **Histoire du Quatuor à Cordes vol. 1, de Haydn a Brahms**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2000.

JOHNSON, Kelley. **Lucien Capet and Superior Bowing Technique: history & comparison**. Fairfax: American String Teachers Association, 2015.

MARTENS, Frederick. **Violin Mastery**. New York: Dover Publications, 2006.

MONGREDIEN, Jean. **La Musique en France, des Lumières au Romantisme: 1789-1830**. Paris: Flammarion, 1986.

PAGE, Athol. **Playing String Quartets**. Londres: Longmans, Green and Co Ltd, 1964.

PINHEIRO, Helder; BIAGGI, Emerson. **Duo de violões: reflexões sobre poética interpretativa, repertório e digitação**. *Anais do IV Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM): a transversalidade da performance musical: aprendizagens, processos e práticas em contextos múltiplos*. Campinas, SP: IA/UNICAMP, p. 149-156, 2016.

RUBIO, David. **The anatomy of the violin**. In GILL, Dominique (Org.) *The book of the violin*. New

York: Rizzoli International Publications Inc., 1984.

STOWELL, Robin, org. **The Cambridge companion to the string quartet**. New York: Cambridge University Press, 2003.

TERTIS, Lionel. **The String Quartet**. *Music and Letters*, Oxford, Vol. 31, n. 2, p. 148-150, 1950.



Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-85-7247-484-9



9 788572 474849