



# As Práticas e a Docência em Música

Josiane Paula Maltauro Lopes  
(Organizadora)

Josiane Paula Maltauro Lopes  
(Organizadora)

# As Práticas e a Docência em Música

Atena Editora  
2019

2019 by Atena Editora  
Copyright © Atena Editora  
Copyright do Texto © 2019 Os Autores  
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora  
Editora Executiva: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Antonella Carvalho de Oliveira  
Diagramação: Rafael Sandrini Filho  
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  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> 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  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> 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  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> 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  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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

#### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

P912 As práticas e a docência em música [recurso eletrônico] /  
Organizadora Josiane Paula Maltauro Lopes. – Ponta Grossa,  
PR: Atena Editora, 2019.

Formato: PDF  
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader  
Modo de acesso: World Wide Web  
Inclui bibliografia  
ISBN 978-85-7247-548-8  
DOI 10.22533/at.ed.488192008

1. Música – Instrução e estudo. 2. Prática de ensino.  
3. Professores de música – Formação. I. Lopes, Josiane Paula  
Maltauro.

CDD 780.7

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

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

Atena  
Editora

Ano 2019

## APRESENTAÇÃO

Ao nos referirmos às práticas e à docência em música, abordamos temáticas que vão além do ensino e aprendizagem da música no âmbito tradicional. A prática musical envolve as questões da performance de modo como o músico se prepara para tal. O que está em voga, nos dias atuais, é justamente a análise e a revisão de métodos e práticas a fim de torná-los cada vez mais proveitosos no desenvolvimento musical diante de uma sociedade em constante transformação. Ao mesmo tempo, as análises e revisões de métodos e metodologias do ensino de música tornam a docência uma atividade viva, dinâmica e que está continuamente em processo de renovação.

O livro “As práticas e a docência em música” aqui apresentado, se inicia com um capítulo que busca levantar discussões importantes sobre como a legislação em vigor reconhece a música na Educação Infantil, por intermédio de um estudo voltado para os documentos orientadores das práticas escolares, como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB, 2017) e Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2017), justapondo-se aos estudos teóricos sobre o desenvolvimento da linguagem segundo Piaget (2015), Vygotsky(1993). Intitulado “Traços, sons, cores e formas: a linguagem musical na base curricular da Educação Infantil”, este primeiro capítulo aponta que a evolução das concepções de aprendizagem evidenciam as contribuições da música, mas é preciso que os ambientes sejam construídos com fluidez nos conceitos, reflexões, e oportunidades reais de experiências concretas, ou não, do aluno com a música, e isso implica em um diálogo educacional articulado com a legislação, com as necessidades da comunidade em que se insere e sempre atento ao sujeito que integra o contexto.

No segundo capítulo, cujo título é “Educação musical e sociologia da infância: uma aproximação a partir da proposta pedagógica de Carl Orff” é apresentada uma leitura das ideias de Carl Orff à luz de conceitos como reprodução interpretativa e cultura de pares, de modo a apontar para especificidades acerca da concepção de infância que orientam o aporte orffiano. Nesse sentido, ressalta-se que, ao lidar com a abordagem orffiana, faz-se necessário refletir sobre o que se entende por processos de ensino e aprendizagem mais adequados ao fazer musical na infância no tempo presente.

O terceiro capítulo discute as relações entre *autonomia* e *transmissão de conhecimento* em uma prática educativa fomentadora do processo criativo. Com o título “Sobre autonomia e transmissão de conhecimento no processo criativo inserido em uma prática educativa” o autor propõe uma análise que permite tomarmos as relações entre autonomia e transmissão de conhecimento como um processo dialético, provendo elementos para a reflexão da educação musical.

Na sequência, apresentamos o capítulo quatro, cujo título é “A improvisação livre como ferramenta pedagógica no movimento escola moderna”. Neste capítulo o

autor apresenta um histórico da educação musical no Movimento Escola Moderna, iniciado pelo educador francês Célestin Freinet buscando aproximar esta abordagem pedagógica e os leitores da área da educação musical. Além disso, são apresentados dois conceitos freinetianos que direcionam as atividades escolares às práticas criativas: livre expressão e tateamento experimental. Para fechar o capítulo o autor relaciona características da improvisação livre com conceitos freinetianos por meio de exemplos de atividades realizadas por professores.

O quinto capítulo trata a respeito da possibilidade de uma contradição na teoria da audição a qual aproxima-se da Psicologia Histórico-Cultural quando esboça a problematização do significado como uma relação entre a linguagem e pensamento. Com o título “As relações entre linguagem, pensamento e significado na teoria da audição: dos limites de uma contradição às contribuições para a pedagogia histórico-crítica” o capítulo aponta que as contribuições da teoria da audição podem ser decisivas neste caminho, já que nela estão pré-formuladas tentativas de definir elementos essenciais da Psicologia Histórico-Cultural como a imagem subjetiva da realidade objetiva, a linguagem e o pensamento.

“Espanhol para falantes brasileiros e português brasileiro para falantes hispano-americanos: dois estudos de caso em dicção para cantores” é o título do sexto capítulo que apresenta dois estudos de caso ocorridos na disciplina Dicção em cursos de canto: o primeiro, com alunos brasileiros de curso técnico na interpretação de repertório espanhol; o segundo, com hispano-americanos de curso de graduação na interpretação de repertório brasileiro. As conclusões apontam que o professor de canto contribui ao aplicar estudos de fonética articulatória, alfabeto fonético internacional, transcrição fonética, com ênfase nas características fonético-fonológicas que distinguem cada uma destas línguas, para que os alunos possam cantar estes e outros repertórios com dicção adequada.

No sétimo capítulo são apresentadas as mais comuns dificuldades técnicas encontradas por um barítono. O objetivo do trabalho foi contextualizar questões importantes para o treino vocal dos cantores dessa classificação. As conclusões apontam para existência de subclasificações para a voz de barítono bem como as principais dificuldades que os barítonos encontram na prática vocal.

Seguindo para o fechamento deste livro, o oitavo capítulo intitulado “A influência do canto na interpretação instrumental e da viola de arco nos séculos XVI a XIX”, apresenta a proximidade interpretativa que houve pela história entre instrumentos e canto, e viola e canto. As considerações finais evidenciam a influência que as teorias ligadas à expressividade da fala e da voz exerciam sobre a prática vocal, que era modelo de interpretação expressiva para os instrumentos, principalmente dos séculos XVI ao XIX.

No último capítulo, cujo título é “Processos cognitivos na metodologia de Otakar Ševčík para a aprendizagem inicial do violino”, destaca-se a aplicabilidade de procedimentos relativos à memória muscular e ao desenvolvimento auditivo presentes

na metodologia de ensino de Ševčík para o aprendizado inicial do violino. No capítulo, os autores enfatizam legado de Ševčík, do qual apreende-se que a interligação correta de processos cognitivos atua positivamente na execução de movimentos simultâneos complexos, e que as percepções auditivas, visuais e cinestésicas, se estimuladas conscientemente, conduzem de modo decisivo o aprendizado.

Desejamos que este material possa somar de maneira significativa às abordagens de práticas musicais, bem como, às atividades relacionadas à docência em música. Parabenizamos os autores pelas pesquisas bem fundamentadas, e principalmente à Atena Editora por permitir que o conhecimento seja difundido e disponibilizado para que as novas gerações se interessem cada vez mais pela prática e pela docência em música.

Josiane Paula Maltauro Lopes

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
TRAÇOS, SONS, CORES E FORMAS: A LINGUAGEM MUSICAL NA BASE CURRICULAR DA EDUCAÇÃO INFANTIL	
<a href="#">Géssica Pereira Monteiro Rangel</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.4881920081</b>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>8</b>
EDUCAÇÃO MUSICAL E SOCIOLOGIA DA INFÂNCIA: UMA APROXIMAÇÃO A PARTIR DA PROPOSTA PEDAGÓGICA DE CARL ORFF	
<a href="#">Tamy de Oliveira Ramos Moreira</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.4881920082</b>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>15</b>
SOBRE AUTONOMIA E TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO NO PROCESSO CRIATIVO INSERIDO EM UMA PRÁTICA EDUCATIVA	
<a href="#">Thiago Xavier de Abreu</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.4881920083</b>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>23</b>
A IMPROVISAZÃO LIVRE COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA NO MOVIMENTO ESCOLA MODERNA	
<a href="#">Tamy de Oliveira Ramos Moreira</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.4881920084</b>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>31</b>
AS RELAÇÕES ENTRE LINGUAGEM, PENSAMENTO E SIGNIFICADO NA TEORIA DA AUDIÇÃO: DOS LIMITES DE UMA CONTRADIÇÃO ÀS CONTRIBUIÇÕES PARA A PEDAGOGIA HISTÓRICO-CRÍTICA	
<a href="#">Thiago Xavier de Abreu</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.4881920085</b>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>43</b>
ESPAANHOL PARA FALANTES BRASILEIROS E PORTUGUÊS BRASILEIRO PARA FALANTES HISPANO-AMERICANOS: DOIS ESTUDOS DE CASO EM DICÇÃO PARA CANTORES	
<a href="#">Jeanne Maria Gomes Rocha Lorenzetti</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.4881920086</b>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>51</b>
BARÍTONOS: PARÂMETROS VOCAIS DESEJADOS NA PEDAGOGIA DO CANTO, DIFICULDADES TÉCNICAS COMUNS E SUBCLASSIFICAÇÕESZ	
<a href="#">Régis Luís de Carvalho Silva</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.4881920087</b>	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>64</b>
A INFLUÊNCIA DO CANTO NA INTERPRETAÇÃO INSTRUMENTAL E DA VIOLA DE ARCO NOS SÉCULOS XVI A XIX	
<a href="#">Cindy Folly Faria</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.4881920088</b>	



<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>71</b>
PROCESSOS COGNITIVOS NA METODOLOGIA DE OTAKAR ŠEVČÍK PARA A APRENDIZAGEM INICIAL DO VIOLINO	
Carmela de Mattos	
Cáudia Zanini	
Eliane Leão	
DOI 10.22533/at.ed.4881920089	
<b>SOBRE A ORGANIZADORA</b> .....	<b>80</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO</b> .....	<b>81</b>

## A INFLUÊNCIA DO CANTO NA INTERPRETAÇÃO INSTRUMENTAL E DA VIOLA DE ARCO NOS SÉCULOS XVI A XIX

**Cindy Folly Faria**

Doutoranda em Música pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”  
UNESP  
São Paulo - SP

### THE INFLUENCE OF SINGING ON INSTRUMENTAL AND VIOLA'S INTERPRETATION FROM THE XVI TO XIX CENTURY

**RESUMO:** A partir do século XVI até parte do período romântico, percebe-se uma relação muito intensa entre interpretação instrumental e canto, e outros elementos como retórica e oratória. Através de pesquisa bibliográfica feita em tratados e métodos sobre interpretação, este trabalho apresenta a proximidade interpretativa que houve pela história entre instrumentos e canto, e viola e canto. Assim, é percebido que a voz manipulada no canto e na oratória possui muitos elementos de expressividade que podem ser observados e até mesmo imitados pelo instrumentista na atualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Influência do canto na interpretação da viola. Interpretação instrumental. Retórica e Oratória.

**ABSTRACT:** From the XVI century up to certain part of the romantic period, we can notice a strong relation between instrumental interpretation and lyrical singing, and between other elements such as rhetoric and oratory. Therefore, through a bibliographical research, it is presented the close relation through history between performance on instruments and voice, and between viola and singing. Thus, it is noticed that the voice which is manipulated in singing and oratory has many expressive elements that can be considered and even imitated by the instrumentist nowadays.

**KEYWORDS:** Influence of singing on the viola interpretation. Instrumental interpretation. Rhetoric and Oratory.

### 1 | INTRODUÇÃO

Especialmente nos períodos renascentista, barroco e clássico, percebe-se uma relação muito intensa entre interpretação instrumental e outras práticas, especificamente a do canto lírico, e entre aquela e outros

elementos práticos ligados à música e ao canto, como retórica e oratória. Durante vários séculos, a música era tratada como um discurso, e a expressividade, ou a maneira como eram pronunciadas as notas era buscada e explorada de maneira profunda. Dessa forma, acredita-se que a reaproximação das práticas instrumental e vocal através da observação, compreensão e absorção dos aspectos expressivos de interpretação do canto, que por muito tempo foi modelo para o instrumentista, permitirá a expansão das possibilidades expressivas do intérprete de instrumento.

## 2 | A INFLUÊNCIA DO CANTO NA INTERPRETAÇÃO INSTRUMENTAL E DA VIOLA DE ARCO NOS SÉCULOS XVI AO XIX

Até o século XVI, a relação entre os instrumentos de cordas e o canto era muito próxima e interdependente, baseada quase sempre nos dobramentos mútuos. Essa relação segue estreita à medida que a música se desenvolve, quando no primeiro terço do século XVI, os instrumentos da família do violino, inclusive a viola, surgiram (LAINÉ, 2010: 8). O modelo vocal naturalmente determinava, ao longo do tempo, quais instrumentos passariam a ser mais utilizados, e quais outros cairiam em desuso:

No século XVI, os antigos instrumentos procedentes da Idade Média (viela, rebeca, lira), com seus bordões, seus cavaletes planos e seu registro limitado, deixam lugar definitivamente às famílias novas, as violas da gamba e a família do violino, mais próximas do modelo vocal com seus cavaletes arredondados (que permitem tocar uma só corda por vez) e mais aptos a se reunirem em grupos. (LAINÉ, 2010: 16).

No decorrer deste século, os instrumentos eram utilizados frequentemente para dobrar ou substituir as vozes, quando a tessitura média detinha uma importância particular, pelo domínio do *cantus firmus* na voz tenor, tessitura correspondente à viola. Consequentemente, até o fim do século XVI, o instrumento de preferência na família do violino era a viola (LAINÉ, 2010: 10). Só a partir do início do século XVII foi que o violino passou a ter o papel principal, pela invenção do baixo contínuo e domínio estrutural das melodias superiores.

Até então, devido ao tratamento notadamente polifônico, cada instrumento ou voz ainda era parte anônima do todo. Por volta de 1600, à época das experiências da Camerata Fiorentina, surgiu a idéia do canto falado e da declamação musical. O posterior desenvolvimento da monodia, especialmente explorada por Monteverdi, eleva o cantor solista – e, futuramente, o instrumentista solista – ao status de figura central. Nesse contexto, a interpretação declamatória e musical de obras poéticas conduziu à monodia, ao canto solo acompanhado e afetou a música instrumental, permitindo igualmente que o instrumentista saísse do anonimato da sua condição de músico de conjunto. Isso, somado ao estudo da retórica e da oratória, disciplinas que faziam parte da educação geral (STOWEL, 2004: 92), fez com que o músico instrumental incorporasse na sua interpretação a maneira declamatória do canto de pronunciar as notas e as frases musicais, tornando o canto, a retórica e a oratória,

modelos de expressividade para o então discurso dos sons sem as palavras.

Ele (o músico de conjunto) assumiu a nova linguagem sonora da monodia sem as palavras e passou doravante a 'exprimir-se' exclusivamente através dos sons. Esta prática musical solista era considerada literalmente como um tipo de discurso; é assim que surgiu a teoria da retórica musical; a música adquiriu um caráter de diálogo e a execução 'falada' tornou-se a exigência máxima dos mestres de música do barroco. (HARNONCOURT, 1988: 138).

Assim, a partir desta prática do canto no início do período barroco é que os instrumentos de cordas começaram a assumir importantes papéis de solista, e muito se desenvolveram no que tange a uma interpretação expressiva. Este foi um período crucial para a construção e desenvolvimento do idioma dos instrumentos de corda, em especial o violino, instrumento barroco por excelência (HARNONCOURT, 1988: 138) Um exemplo dessa influência pode ser encontrada em Giovanni Fontana, grande virtuoso da época, que contrastou diretamente texturas da *canzona* com o novo idioma vocal mais livre nas suas sonatas-concerto, publicadas postumamente em 1641. Outra referência foi Pietro Degli Antonii, que introduziu inflexões vocais expressivas à linha do violino em suas sonatas solo Op. 4 (1676) e Op. 5 (1686) (STOWEL, 2004: 11 e 12).

Em seguida, dos séculos XVII ao XVIII, o repertório instrumental independente aumentou e se desenvolveu significativamente. Tanto o idiomatismo instrumental quanto o vocal foram explorados, fazendo com que seus repertórios alcançassem níveis técnicos e musicais surpreendentes.

Mas, apesar dos repertórios vocal e instrumental seguirem seus caminhos autônomos, a interpretação declamatória do canto, assim como a oratória e a retórica – disciplinas relacionados à fala e ao canto que abarcam a maneira como são manipulados os elementos interpretativos para desenhar as estruturas e ideias musicais – continuaram sendo os exemplos a serem seguidos para uma interpretação instrumental expressiva. “Mesmo depois do crescimento da música instrumental independente, princípios retóricos continuaram por algum tempo a serem usados não apenas na música vocal, mas também em obras instrumentais.” (LAWSON, 2003: 53).

Até o século XVIII, e ainda no XIX, freqüentemente eram feitos paralelos entre interpretação musical e oratória, e a maneira de modular a voz permanecia como modelo para uma interpretação instrumental expressiva. É interessante observar que em alemão é usada a mesma palavra, *Vortrag*, tanto para indicar um discurso verbal quanto uma interpretação musical (ALVES, 2000: 222)<sup>1</sup>. Quantz relaciona este substantivo sob o foco musical e da oratória em seu método para tocar flauta transversal; “interpretação [*Vortrag*] musical pode ser comparada ao discurso [*Vortrag*] de um orador”, fazendo exatamente um paralelo entre ambos: “*Der musicalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden*” (QUANTZ, 1752: 100). Segue a tradução feita a partir do texto traduzido para o inglês:

Execução musical pode ser comparada com o discurso de um orador. O orador e o músico têm, na essência, o mesmo objetivo tanto com respeito à preparação quanto à execução final de suas produções, a saber, fazer de si mesmos mestres dos corações de seus ouvintes, para elevar ou acalmar suas paixões, e transportá-los ora para este sentimento, ora para aquele. Portanto, é vantajoso para ambos, se cada um tem algum conhecimento das tarefas do outro. (QUANTZ, 1966: 119).

**Sobre o ensino da retórica e da oratória e suas influências na interpretação instrumental declamatória, estabelece Harnoncourt:**

Todo instrumentista do século XVII e de boa parte do século XVIII tinha plena consciência de que devia sempre executar a música de maneira eloqüente. A retórica era, com toda a sua complexa terminologia, uma disciplina ensinada em todas as escolas e fazia parte, portanto, tal como a própria música, da cultura geral. A teoria dos afetos foi desde o início parte integrante da música barroca – tratava-se de mergulhar a si próprio em determinados sentimentos, para poder transmiti-los aos ouvintes – embora a ligação da música com a oratória se fizesse por si mesma. (HARNONCOURT, 1988: 154).

Da mesma forma, são comuns os paralelos entre interpretação vocal e instrumental no material teórico dos séculos XVII a XIX. Importantes compositores e músicos durante este período registraram o uso da voz cantada como modelo para uma abordagem expressiva e adequada do texto musical nos instrumentos. C. P. E. Bach (1949: 151 e 152), no seu *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* recomenda que “acima de tudo, não se deve perder nenhuma oportunidade de ouvir bons cantores. Aprende-se dessa forma a pensar de maneira cantada. De fato, é salutar a prática de cantar melodias instrumentais, a fim de alcançar a compreensão da interpretação adequada.”

Vários instrumentistas de cordas friccionadas, especialmente violinistas, em seus tratados e métodos escreveram sobre a relação direta que o canto tinha com a formação e conhecimento de um músico completo. Naturalmente pode-se entender que este pensamento era comum junto aos outros membros da família do violino, especialmente junto à viola, o instrumento mais próximo do violino. Giuseppe Tartini, violinista e compositor do século XVIII, acreditava que para se tocar bem, deve-se cantar bem. (STOWEL, 2004: 193)

Geminiani (1751: 1), no prefácio ao seu *The Art of Playing on the Violin* revela o pensamento da época ao escrever que tocar como os melhores cantores faz parte da busca do violinista pela expressividade. Podemos também fazer a transferência desta ideia para o violista – já que, segundo ele, este é o caminho para se alcançar a “verdadeira intenção da música”:

A intenção da música não é apenas agradar aos ouvidos, mas expressar sentimentos, atingir a imaginação, comover a mente e comandar as paixões. A arte de tocar violino consiste em dar a esse instrumento uma sonoridade que deve de certa forma se igualar à voz humana mais perfeita; e em executar cada peça com exatidão, propriedade, e delicadeza de expressão de acordo com a verdadeira intenção da música.

Leopold Mozart, no seu tratado de 1755, que contém importantes diretrizes para interpretação da música do século XVIII, incluindo a obra do seu filho Wolfgang Amadeus

Mozart, diz: “E quem não está ciente que o canto é, em todas as circunstâncias, o objetivo de todo instrumentista; porque sempre se deve aproximar da natureza o quanto possível”. (1985: 101 e 102).

Charles Auguste de Bériot, compositor e violinista belga do século XIX, toma claramente o canto como modelo e guia para a interpretação dos violinistas, os quais “nos últimos anos, têm sido possuídos por uma ambição febril de exibir habilidades técnicas extraordinárias, frequentemente desviando o instrumento de sua verdadeira missão, a nobre missão de imitar a voz humana...” (1899: 1). Ele discorre:

Por essa razão eu tomei a música da canção como ponto de partida, como modelo e como guia. Música é a alma da linguagem, cujos sentimentos ela revela por meio da expansão; assim como a linguagem auxilia na compreensão da transmissão da música. A música sendo essencialmente uma linguagem do sentimento, suas melodias estão sempre imbuídas com certo sentido poético, uma elocução, real ou imaginária, a qual o violinista deve sempre ter em mente para que o arco do seu violino possa reproduzir seus acentos, sua prosódia, sua pontuação. Em suma, ele deve fazer seu instrumento falar. (BÉRIOT, 1899: 1).

Os também violinistas Joseph Joachim e Andreas Moser, no método que escreveram conjuntamente já no início do século XX, intitulado *Violinschule*, descreveram Louis Spohr, outro importante violinista e compositor, como o “maior lírico do violino” (1905: III, 34), mas atribuíram qualquer característica alemã em seu estilo mais à influência da Ópera Romântica Alemã que a qualquer escola nacional de violino, reconhecendo também que a arte do canto italiana por muito tempo forneceu um modelo para instrumentistas de corda. (1905: III, 5, 34, 35). Eles também ligam diretamente a construção da habilidade e consciência musicais de um aluno à prática de cantar anteriormente os trechos musicais:

É de fundamental importância que a consciência musical do aluno seja firmemente encorajada desde o primeiro momento. Deve-se fazê-lo cantar, cantar e cantar novamente! Tartini já disse “Per ben suonare, bisogna ben cantare” (“Para tocar bem deve-se cantar bem”). O iniciante não deve produzir nenhuma nota no seu violino a qual ele já não tenha fixado em sua voz, ou seja, sem estar inteiramente consciente do que ele quer expor. (JOACHIM, MOSER, 1905: I, 7).

Entende-se que o trecho “O iniciante não deve produzir nenhuma nota no seu violino a qual ele já não tenha fixado em sua voz [...]” não é literal, e que Joachim e Moser se referiam ao princípio da consciência musical de forma intensificada. Acredita-se ainda que essa prática deva ser encorajada mesmo em alunos com grande dificuldade para cantar.

Numa afirmação tendenciosa para a atualidade, mas que também revela a grande importância do conhecimento dos recursos expressivos do canto por parte do instrumentista na sua época, Mattheson, em *Der vollkommene Capellmeister*, no capítulo *On the Art of Singing and Playing with Graces* (Sobre a Arte de Cantar e Tocar com Elegância), diz:

[...] ninguém consegue tocar um instrumento com elegância se não emprestar do canto a maior e a melhor parte de sua habilidade, uma vez que todos os instrumentos musicais existem apenas para imitar a voz humana e ser acompanhamento ou companhia: deste modo, a arte de cantar com elegância está em primeiro lugar e dita muitas regras úteis para a prática instrumental. (MATTHESON, 1739: 264).

Como se pode perceber nesses textos, a influência do canto e da retórica sobre os instrumentos era de ordem prática, com referência a elementos relacionados à maneira expressiva de produzir o som, como sonoridade e elegância de estilo, ao conduzir a voz ou instrumento de forma a dar à melodia as direções que ela mesma indica. Essa expressividade era explorada através da articulação, como por exemplo, separando notas precedidas por uma ligadura; através dos golpes de arco (para os instrumentos de arco); do ritmo, como as *notes inégales*; do ataque das notas, como o “ataque atrasado”; da dinâmica, vibrato, acentuação, fraseado, etc. De acordo com a *Doutrina dos Afetos*, doutrina “irmã” da retórica musical, “as emoções podem ser expressas em música de forma que despertem emoções correspondentes no ouvinte” (LENNEBERG, 1958: 47). São as emoções, ou “Afetos”, deduzidos do compositor e que seriam despertados no ouvinte através do uso expressivo desses recursos interpretativos, ou seja, era de responsabilidade do intérprete dar uma pronúncia retórica aos sons. Mais especificamente,

[...] na performance em si, apesar de nem sempre escrito nas partes, os Italianos aplicavam uma grande variedade de artifícios expressivos, como sombreamento da dinâmica, vibrato, diferentes tipos de golpes de arco, e ornamentos, no reforço daquele *Affeto* em questão. (BOYDEN, 1990: 492).

Lawson aborda esses artifícios expressivos associando-os à “inflexão”, termo que possui significados relacionados à voz, como modulação de voz e entonação, definindo-a como meio de o instrumentista dar um formato de discurso com sentido musical à interpretação.

Inflexão está relacionada com dar forma à linha melódica através do fraseado, articulação, dinâmica e controle rítmico, ou outros aspectos (ex. vibrato), dessa forma dando pleno significado à música. Alguns aspectos desse processo são fixados ou pré-planejados (ex. marcações de dinâmica em vários degraus de detalhe de acordo com o período), alguns são intuitivos; e sempre foi de responsabilidade do intérprete introduzir essas sutis inflexões de dinâmica, em grande parte não anotáveis, em qualquer que seja o estilo ou período. (LAWSON, 2003: 53).

### 3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das informações encontradas na bibliografia específica que trata da retórica e da interpretação no canto e naquela que relaciona estes conceitos com a interpretação instrumental, foi evidenciada a influência que as teorias ligadas à expressividade da fala e da voz exerciam sobre a prática vocal, e que por sua vez era modelo de interpretação expressiva para os instrumentos, principalmente dos séculos XVI ao XIX. Observou-se que esta influência era de ordem prática e aplicada ao modo

de tocar, ou ao modo de utilizar os recursos técnico-expressivos do instrumento em questão, sendo possível de ser ajustada e inserida a estilos musicais variados na atualidade.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Afonso Telles. **Minidicionário Rideel alemão – português – alemão**. São Paulo: Editora Rideel, 2000.

BACH, Carl Philipp Emanuel. **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, vol. I**. Berlin: Christian Friedrich Senning, 1753.

\_\_\_\_\_. **Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments**. Trad. William J. Mitchell. New York: W. W. Norton and Company, 1949.

BÉRIOT, Charles Auguste de. **Method for the Violin**. Trad. George Lehmann. New York: G. Schirmer, 1899.

BOYDEN, David D. **The History of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music**. New York: Oxford University Press, 1990.

GEMINIANI, Francesco. **The Art of Playing on the Violin**. London, 1751.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons: Caminhos para Uma Nova Compreensão Musical**. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1988.

JOACHIM, Joseph; MOSER, Andreas. **Violin School**. Trad. Alfred Moffat. Berlin: N. Simrock, 1905.

LAINÉ, FRÉDÉRIC. **L'Alto**. Anne Fuzeau Productions: Bressuire, 2010.

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. **The Historical Performance of Music: An Introduction**. Cambridge: Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2003.

LENNEBERG, Hans; MATTHESON Johann. **Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I)**. *Journal of Music Theory*. Yale, v. 2, n. 1, p. 47-84, 1958.

MATTHESON, Johann. **Der Vollkommene Capellmeister**. Trad. Ernest C. Harriss. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

MOZART, Leopold. **A treatise on the fundamental principles on violin playing**. Trad. Editha Knocker. Oxford : Oxford University Press, 1985.

QUANTZ, Johann Joachim. **Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique**. Trad. Francesa. Berlin: Cheretien Frederic Voss, 1752.

STOWELL, Robin. **The Early Violin and Viola: A Pratical Guide**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.



## **SOBRE A ORGANIZADORA**

**JOSIANE PAULA MALTAURO LOPES** Doutora em Música - Linha de Pesquisa Educação e Música pela UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2018). Mestre em Música - Educação Musical pela UDESC - Universidade Estadual de Santa Catarina (2010). Especialista em Docência no Ensino Superior pela Unipan/Faciap de Cascavel (2007). Possui graduação em Licenciatura em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2005) e graduação Musicoterapia pela Faculdade de Artes do Paraná (2005). Atualmente é Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico da área de Arte/Música no IFPR *Campus Assis Chateaubriand*. Foi Coordenadora de Ensino do *Campus Assis Chateaubriand* do IFPR no ano de 2018. Atuou como Professora EBTT do IFMS da área de Artes/ Música. Foi Coordenadora da Especialização *lato sensu* em Docência para a Educação Profissional, Científica e Tecnológica no IFMS - Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus Ponta Porã*. Atuou no setor administrativo do IFMS *Campus Ponta Porã* como Chefe de Gabinete de 2011 até 2015. Atuou como bolsista FNDE na Coordenação de Polo de Educação à Distância do IFMS em parceria com o município de Ponta Porã no período de 2013 a 2015. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: música, musicalização, educação musical de jovens e adultos, educação musical ambientes formais e não-formais, expressão vocal e educação musical. Alguns trabalhos publicados e apresentados em congressos regionais e nacionais na área de Educação Musical.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Aprendizado Inicial do Violino 7, 71, 72, 73, 74

Audiação 6, 8, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 41

### B

Barítono 6, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 60, 61

### C

Canto 6, 8, 3, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69

Carl Orff 5, 8, 8, 9, 10, 14, 24

Classificação Vocal 51, 52, 53, 54, 60, 61

Cognição 71, 74, 78, 79

Criatividade 4, 15, 17

Cultura de Pares 5, 8, 9, 12, 13, 14

### D

Desenvolvimento 5, 6, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 11, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 26, 33, 34, 36, 39, 41, 42, 58, 59, 65, 66, 71, 72, 73, 74, 75, 76

Dialética 15, 18, 34, 36

Dicção para Cantores 6, 8, 43

### E

Educação Infantil 5, 8, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Educação Musical 5, 6, 8, 3, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 21, 23, 24, 27, 29, 31, 62, 73, 79, 80

Espanhol Cantado 43

### I

Improvisação Livre 5, 6, 8, 16, 23, 24, 27, 28, 29

Influência do Canto na Interpretação da Viola 64

Interpretação Instrumental 6, 8, 64, 65, 66, 67, 69

### L

Linguagem 5, 6, 8, 1, 2, 4, 6, 10, 11, 22, 26, 27, 28, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 66, 68

## **M**

Movimento Escola Moderna 5, 6, 8, 23, 24, 25, 27, 29

Murray Schafer 15, 16, 17

Música 2, 5, 7, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 50, 51, 55, 58, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 79, 80

## **P**

Pedagogia Freinet 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30

Pedagogia Histórico-Crítica 6, 8, 22, 31, 33, 41, 42

Pedagogia Vocal 43, 51, 52, 63

Português Brasileiro Cantado 43

Práticas Pedagógicas 15, 72

Psicologia Histórico-Cultural 6, 16, 31, 32, 33, 34, 36, 39, 41, 42

## **R**

Reprodução Interpretativa 5, 8, 9, 12, 14

Retórica e Oratória 64

## **S**

Ševčík 6, 7, 9, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79

## **T**

Técnica Vocal 54, 59, 60

## **V**

Violino 6, 7, 9, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79

Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-85-7247-548-8

