CISTROS E GUITARRAS DO SÉCULO XVIII: UM ESTUDO REPERTORIAL APROXIMATIVO

Luciano Hercílio Alves Souto
Universidade do Estado do Amazonas
lhasouto@yahoo.com.br

Resumo: Esta pesquisa investiga o repertório instrumental do século XVIII para cistre e sua adaptação para a viola de arame, com o objetivo de suprir uma lacuna dessa produção musical na literatura da viola, decorrente da falta de registros musicais originais. Considerando as semelhanças entre os instrumentos históricos de cordas dedilhadas nos aspectos notacional, técnico-idiomático e repertorial, discute procedimentos de transcrição a partir de excertos das Sonatas contidas no Tratado *The art of playing the Guitar or Cittra* (1760) de Francesco Geminiani (1687-1762), buscando resultados que possam se desdobrar em performances musicalmente coerentes em relação às especificidades técnico-instrumentais e estilísticas do compositor.

Palavras-chave: Música. Instrumento de corda. Grupo musical.

18th Century Cistros and Guitars: an approximate repertorial study

Abstract: This paper investigates the eighteenth-century instrumental repertoire for cistre and its adaptation to the brazilian baroque guitar, aiming to fill a gap of this musical production in the guitar literature, due to the lack of original musical records. Considering the similarities between the historical instruments in the notational, technical-idiomatic and repertorial aspects, he discusses transcription procedures from excerpts from the sonatas contained in Francesco Geminiani (1687-1762) *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760), seeking results that can unfold into musically coherent performances in relation to the composer's technical-instrumental and stylistic specificities.

Keywords: Music. String instrument. Musical group.

INTRODUÇÃO

Em 2016 nos integramos à equipe de pesquisadores do Laboratório de Musicologia e História Cultural[1] da Universidade do Estado do Amazonas e, no âmbito da sua produção científica e artística, estabelecemos contato com processos de pesquisa relacionados à transcrição, edição e apresentação pública de repertório instrumental, camerístico e orquestral do século XVIII. Desde então desenvolvemos atividades relacionadas à produção artística e revisão de partes musicais, quando nos deparamos com o problema da falta de repertório correspondente para o instrumento que utilizamos, no caso, a viola de arame. Desta forma, incorporamos ao nosso repertório algumas obras com acompanhamento de baixo contínuo escritas para guitarra barroca por autores como Corbetta (1643), Granata (1651), e uma transcrição anônima da sonata nº 12 (Folia), de Corelli (1725-30), publicadas por Tyler (2010) e adaptamos Concertos e Sonatas de Antonio Vivaldi (1678-1741) e Aleixo Botelho de Ferreira (1790), escritos originalmente para alaúde e bandolim.[2] Inicialmente o processo de adaptação acontecia de forma bastante pragmática, acomodando diretamente a tessitura das obras musicais ao registro da viola, com

[1] O Laboratório de Musicologia e História Cultural é um grupo de pesquisa sediado na Escola Superior de Artes e Tursimo da Universidade do Estado do Amazonas, do qual participam Docentes efetivos e Discentes dos Cursos de Graduação em Música e Mestrado em Letras e Artes da UEA.

[2] Entre elas: Antonio Vivaldi (1678-1741); Concerto in Ré Maior RV 93 para alaúde, dois violinos, viola e contínuo. / Concerto para dois bandolins, cordas e contínuo em Sol Maior, RV 532. / Trio Sonata RV 82, em Dó Maior para violino, alaúde e baixo contínuo. Aleixo Botelho de Ferreira (1790); Sonata para Bandolim Solo e Baixo Contínuo.

o objetivo de atender à demanda imediata por algum repertório que pudesse integrar a agenda de concertos da Orquestra Barroca do Amazonas[3]. Desta prática surgiram muitas dúvidas sobre como poderíamos proceder de modo a suprir tal necessidade de maneira suficiente, pois, se fossem necessárias constantes transcrições e adaptações de obras musicais escritas originalmente para outros instrumentos como o alaúde e o bandolim, por exemplo, como isso poderia ser feito de modo a se obterem resultados musicalmente satisfatórios? Quais seriam os critérios adequados? Que procedimentos seriam necessários? Quais aspectos deveriam ser considerados? Buscando responder a tais perguntas, iniciamos uma busca pela produção camerística e orquestral para cordas dedilhadas dos séculos XVII e XVIII, o que nos conduziu até compositores como Canaletti (1770), Noferi (1730) e Geminiani (1760), que compuseram obras camerísticas para cistre, cuja adaptação para a viola de arame constitui o propósito desta pesquisa. A escolha das Sonatas contidas no tratado de Geminiani se deve em virtude do fato de que, possivelmente, esta obra constitua a publicação para o instrumento mais importante do século XVIII conforme observado por Neves (2017, p. 142) e pela qualidade musical das onze peças contidas no tratado.

INSTRUMENTOS HISTÓRICOS DE CORDAS DEDILHADAS E SUAS SIMILARIDADES

Partimos da consideração de que certas similaridades existentes entre os instrumentos históricos de cordas dedilhadas nos aspectos notacional, técnico-idiomático e repertorial propiciem a compreensão do processo de transcrição e adaptação de composições musicais para viola de arame, escritas originalmente para outros instrumentos da família como no caso do cistre, por exemplo. Tais semelhanças são observadas por Tyler (1980 p. 24), que escreve:

> Sendo a música para *vihuela*, *viola* e *alaúde* idêntica em todos os aspectos, excetuando-se, talvez, o estilo regional, não é de se admirar que obras para *vihuela* tenham sido impressas para *alaúde* em antologias importantes publicadas por Pierre Phalèse, que também incluíram obras para guitarra de quatro ordens. Bartholomeo Lieto Panhormitano publicou um tratado sobre a técnica de *intavolare, intitulado Dialogo quarto de musica... per intavolare... con viola da mano over liuto...* (NÁPOLES, 1559). Para ele, não havia diferença plausível entre os dois instrumentos. (Tradução: NOGUEIRA, 2008, p. 87).

As similaridades apontadas por Tyler (1980) se justificam na medida em que a vihuela, a guitarra e o alaúde compartilham a mesma forma de notação musical e se assemelham quanto à utilização dos mesmos recursos técnico-idiomáticos, à exceção dos rasqueados, de uso exclusivo das guitarras, segundo Nogueira (2008, p. 87). Não obstante o compartilhamento do mesmo sistema notacional, as semelhanças em relação aos recursos técnico-idiomáticos e o intercâmbio repertorial, a adaptação de obras musicais entre tais instrumentos não constitui uma tarefa simples. A transcrição notacional e ou a realização da leitura diretamente na partitura ou tablatura escrita para determinado instrumento por outro da mesma família pode se valer de diversos recursos, como por exemplo, transcrições do tipo “nota a nota”, “transcrição comum”,

[3] Vinculada ao Laboratório de Musicologia e História Cultural da Universidade do Estado do Amazonas, a Orquestra Barroca do Amazonas foi constituída em 2009 por professores e alunos dos Cursos de Graduação em Música e Pós-graduação em Letras e Artes, com o objetivo de interpretar o repertório musical brasileiro do período colonial, especialmente do século XVIII e início do século XIX, por meio de cópias de instrumentos musicais de época. Desde então o grupo se dedica à pesquisa em fontes musicais primárias e secundárias, tendo realizado turnês nacionais e internacionais e gravado cinco CDs.

"afinação por peça", "por afinação" e "transcrição direta" por meio da Scordattura[4], como propõem Borges (2007) e Cardoso (2014). No entanto, esse esforço de aproximação do conteúdo musical original pode não ser o suficiente para se obterem resultados que possam se desdobrar em performances musicalmente satisfatórias, na medida em que "toda transcrição musical implica em uma perda, seja dos elementos cuja codificação não existe no outro conjunto de signos para o qual se pretende transcrever, ou daqueles cuja codificação não fora prevista, na medida em que considerados contingentes e, portanto, sequer codificados em primeira instância" (NOGUEIRA, 2008, p. 86). Desta forma, determinados conteúdos grafados no sistema de notação em tablatura que utiliza códigos icônicos e indiciários, quando transcritos para notação mensural (partitura), resultam em uma valorização da altura relativa das notas musicais em detrimento de sua digitação, resultando no desaparecimento de recursos técnico-idiomáticos específicos de instrumentos como guitarras e alaúdes barrocos. Portanto, determinados conteúdos só serão recuperados se forem previstos por uma perspectiva interpretativa que considere uma execução musical aproximada do idioma instrumental de época.

INTERPRETAÇÃO MUSICAL: IDIOMATISMO E ESTILO

Sobre a interpretação musical, Thurston Dart (2002) escreve:

> A interpretação deve ser idiomática e ter estilo, não importa que sonoridades empregue. Cada instrumento e cada versão da obra vai exibir uma faceta diferente da música para o ouvinte, e o executante deve ter o cuidado de iluminar essas facetas de modo brilhante e seguro. As execuções devem ser idiomáticas: cada instrumento deve ser verdadeiro em si mesmo e não deve tentar arremedar os outros. [...] As interpretações também devem ter estilo: devem ser iluminadas pelo conhecimento mais pleno possível dos pontos especiais de fraseado, ornamentação e andamento que estavam associados à música quando foi ouvida pela primeira vez. O intérprete tem todo o direito de decidir por si mesmo se é melhor esquecer alguns desses pontos particulares, mas deve pelo menos estar consciente de que já existiram e de que, em certa época, foram considerados um traço essencial de uma interpretação agradável (DART 2002, p. 212-213 Apud: CARDOSO, 2014, p. 22).

Em relação à ideia de que "cada instrumento deve ser verdadeiro em si mesmo e não deve tentar arremedar os outros", adotaremos uma abordagem musicológica que se coaduna àquela estabelecida por Nogueira (2008), Costa (2012) e Cardoso (2014), que propõem uma interface entre o instrumento cujo repertório fora originalmente escrito e aquele para o qual se pretende realizar a transcrição, considerando os elementos idiomáticos presentes na tablatura original, mas pertencentes a ambos os instrumentos. Entre os aspectos que serão considerados estão as ligaduras de mão esquerda, presentes tanto nas tablaturas originais de Geminiani quanto na prática interpretativa dos instrumentos envolvidos no processo de transcrição estudado. Sobre tal recurso técnico-idiomático, Nogueira (2008, p. 107-108) escreve: "a ligadura, inexistente

[4] Borges (2007, p. 20) escreve que "Scordatura é um termo utilizado para designar uma afinação que se utiliza de um conjunto de alturas diferente daquelas consideradas as convencionais de determinado instrumento de corda (CAMPBELL, 2004, p. 277). Tal mudança pode ser com o intuito de ampliar a tessitura do instrumento, ou explorar "novas cores, timbres, sonoridades e possibilidades harmônicas alternativas" (BOYDEN, 2001, p. 290). Ainda segundo Boyden, este tipo de procedimento pode auxiliar na imitação de outros instrumentos, assim como fez Heinrich Ignaz Franz Von Biber (1644-1704) em sua Sonata nº. 12 (A ascensão de Cristo ao Paraíso) da série Sonatas do Rosário para violino e baixo contínuo."

na notação do séc. XVI passa a ter significado de ornamento, então denominada *Cheute* e, mais adiante em Nicolas Deroisier, (*Lês principes de la guitarre*; 1696), *Tirades* (Tiratas) quando descendente; também *Stracino* em italiano e *Extrasino* em espanhol para ambos os sentidos". No caso dos instrumentos de cordas dedilhadas, cumprem diferentes funções conforme a situação e o contexto, entre elas o ajuste da "hierarquia gramatical") relacionada à métrica e à retórica barrocas, vinculadas à *Decoratio*, etapa retórica da construção do discurso musical na qual se encontram as recomendações ao executante acerca da ornamentação. Segundo Butt (1990, p. 208-209):

> Ligaduras são mais freqüentemente associadas com os níveis de diminuição relativos ao Decoratio da música. (...) Na música para cordas a função de um ligado pode variar amplamente segundo um contexto, implicando acentuação, destaque da dinâmica ou a negação da pulsação esperada. (...) Alguns ligados podem ser vistos como motivos em si, se desenvolvendo enquanto a música avança; alguns impõem um ritmo que é diferente daquele da harmonia ou barra de compasso; alguns sublinham uma linha melódica que de outro modo estaria obscura na figuração; outras sugerem andamento e dinâmica. A música freqüentemente compreende a interação de vários elementos: ritmo métrico e harmônico, consistência figurativa e melódica e proporção. É freqüentemente a ambigüidade de qual elemento tem prioridade em qualquer trecho que dá à música sua qualidade particular. Ligados freqüentemente dão-nos um insight sobre como isso é conseguido, refletindo o momentum e simetria da música; às vezes eles executam várias funções interpretativas ao mesmo tempo, (IN: COSTA, 2012, p. 143).

Em relação ao estilo, buscamos, num primeiro momento, contextualizar a acepção setecentista e oitocentista do termo a partir das definições apresentadas por dicionários de época, entre os quais o "Dicionário da maior parte dos termos homónymos, e equívocos da língua portuguesa" (1842) de Antonio Maria Couto apresenta a seguinte definição:

> Estylo significa ponteiro com que se escreviam as letras ou gravavam nas tábuas enceradas nos tempos dos Romanos, agudo de um lado para esculpir e achatado do outro para apagá-las, antes da invenção da escrita no papyrus, e papel. Depois se passou a usar deste vocábulo na acepção da maneira, e modo de falar, de compor, de andar, de viver, de praticar, (COUTO, 1842, p. 128).[5]

O Dictionnaire de Musique [6] de Brossard (1708) define o termo como sendo a maneira individual e particular de se expressar, de pensar, de escrever, ou fazer qualquer outra coisa. Em música, se refere ao modo particular de compor, tocar ou ensinar, relacionando tais particularidades às diferentes nações, aludindo à ideia dos "estilos nacionais", muito presentes nos livros de história da música. Desta forma, o estilo de Palestrina difere do de Lully e do estilo de Corelli. O estilo dos italianos se difere dos franceses, dos espanhóis etc. diferenciando também os estilos musicais sacro e teatral:

> *Style, a manner of finding, playing and composing. The Style is properly the manner each person has either of composing, playing, fingering or teaching. Wich is very different both with respect to difference genius of countries, nations, and of different matters, places, times, subjects, passions, expressions. Thus we fay, the style of Palestrina, of Lully, and off Corelli, the Style of the Italians, French, Spaniards, etc. The Styles of the Gay Pieces of*

[5] Disponível em: http://goo.gl/C9WbdJ Acesso: 28/07/2019, 10h:51min.
[6] Disponível em: http://goo.gl/uKQ7tv Acesso: 28/07/2019, 11:09 min.

> *music is very different from that of serious ones. The Style of Church music is very different from that for theatres,* (BROSSARD, 1708, p. 242).[7]

Pelo exposto até o momento, podemos supor a investigação da produção musical para Cistre por autores como Geminiani (1760), bem como sua adaptação para viola de arame constitua um empreendimento indispensável, considerando que o cistre tem sido "- pouco lembrado nas salas de concerto do cenário atual, ou, por vezes, mesmo desconhecido do público moderno – foi um instrumento musical de considerável reputação na cultura renascentista, cujos usos variaram desde uma atuação solista a instrumento de música de câmara, integrante, dentre outras formações, do broken consort." (NEVES, 2017, p. 130). Sobre as qualidades do Cistre ou Guitarra inglesa, Tyler e Sparks (2011) escrevem:

> Suas cordas de metal deram um volume maior de som do que poderia ser produzido por uma guitarra, e as cordas individuais no quinto e sexto curso produziam notas verdadeiramente graves, não o som um tanto ambíguo que inevitavelmente resulta do encordoamento em oitavas. Algumas excelentes guitarras inglesas foram feitas durante o ano de 1760 (especialmente por John Preston de Londres); e embora grande parte do repertório do instrumento seja bastante trivial, algumas belas obras foram compostas para ele, incluindo uma sonata para violino e guittern de Johann Christian Bach, música do eminente violinista italiano Francesco Geminiani, e vários trabalhos do compositor e editor escocês James Oswald. (TYLER E SPARKS, 2011 p. 208).[8] (Tradução nossa).

A citação acima traz uma pertinente informação no que concerne aos valores musicais subjacentes às qualidades materiais do instrumento, tais como maior volume e clareza sonora no registro grave, resultantes das cordas metálicas utilizadas nas ordens de cordas simples, empregadas no quito e sexto cursos. Essas duas informações apontam na direção da escolha da Viola de arame como um instrumento estratégico para a adaptação das obras de Geminiani, considerando que a utilização de cordas metálicas pela mesma se aproxima do timbre e volume sonoros do cistre, diferentemente da guitarra barroca, por exemplo, encordoada com cordas de tripa ou material sintético similar. A encordatura utilizada por Ribeiro (1789)[9] para a viola de arame propõe bordões oitavados na quarta e quinta ordem do instrumento como afinação usual à época, aproximando-a sobremaneira do registro grave do cistre, conforme a descrição apresentada por Tyler e Sparks (2011) no que se refere a este último instrumento.

---

[7] Estilo, uma forma de encontrar, tocar e compor. O Estilo é propriamente a maneira que cada pessoa tem de compor, tocar ou ensinar., que é muito diferente do outro, tanto no que diz respeito à diferença dos países, nações, quanto diferentes assuntos, lugares, épocas, temas, paixões, expressões. Assim, o estilo de Palestrina, de Lully e de Corelli, o estilo dos italianos, franceses, espanhóis, etc. O estilo de música da Igreja é muito diferente daquela que é feita para os teatros, (Tradução nossa).

[8] No original: "*No sooner had the English guittar gained widespread popularity than serious musicians began to attackt, dismissing it as a superficial instrument, unworthy of seriousstudy. As early as 1757 Dr John Brown was deriding it as 'a trifling instrument initself, and generally now taught in the most ignorant and trifling manner';35 but its importance during the second half of the eighteenth century should not be underestimated. Its metal strings* gave it a greater volume of sound than could be produced by the *gut-strung guitar, and the single strings on the fifth and sixth courses produced true bass notes, not the somewhat ambiguous pitch that inevitably resulted from octave stringing. Some superb English guittars were made during the 17608 (especially by John Preston of London); and although much of the instrument's repertoire is rather trivial, some fine works were composed for it, including a sonata for violin and guittar by Johann Christian Bach, music by the eminent Italian violinista Francesco Geminiani, and several works by the Scottish composer and Publisher James Oswald* (TYLER and SPARKS, 2011 p. 208).

[9] Manuel da Paixão Ribeiro, *Nova Arte de Viola*. Real Oficina da Universidade de Coimbra, 1789.

MARCO TEÓRICO / CONCLUSÕES

Como perspectiva teórico-metodológica, esta pesquisa se utilizará de procedimentos metodológicos da Musicologia Histórica a partir da utilização de manuscritos musicais, partituras impressas, tratados musicais de época entre outros, com aqueles das Práticas interpretativas, numa perspectiva historicamente orientada da interpretação musical, buscando na Semiótica ou Semiologia da Música, o estudo das relações icônicas, indiciárias e simbólicas estabelecidas pelas teorizações de Treitler (1980), Mammi (1998) e Nogueira (2008) e Souto (2010-2015), no que concerne ao estudo dos sistemas de codificação musical. Neste sentido, não serão apresentadas conclusões peremptórias, considerando que esta pesquisa se encontra em sua etapa inicial de levantamento e análise de dados, que visam a obtenção de resultados futuros.

REFERÊNCIAS

BORGES, R. G. (2010). *O uso da scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss*. (Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10557.

CARDOSO, R. C. (2014). *Repertório barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, São Paulo, Brasil. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/110648.

COUTO, A. M. *Dicionário da maior parte dos termos homónymos, e equívocos da Língua Portugueza*. Lisboa, (1842). (fac-simile). Disponível: http://goo.gl/f2gF2N.

GEMINIANI, F. (1760). *The Art of Playing the Guitar or Cetra*. Robert Bremner, Edimburgo 1760. Edição fac-símile.

LEITE, António da Silva. *Estudo de guitarra, em que se expoem o meio mais fácil para aprender a tocar este instrumento...* Porto: Na Officina Typografica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1795.

MAMMI, Lorenzo. *Notação Gregoriana: Gênese e Significado*. Revista Música, São Paulo, v. 9 e 10, p. 21-50, 1998-99.

NOGUEIRA, G. G. P. (2008). *A viola com anima: uma construção simbólica*. (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil). Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-15052009-140811/pt-br.php.

RIBEIRO, M. P. *Nova Arte de Viola*. Real Oficina da Universidade de Coimbra. Coimbra, Portugal, 1789.

TYLER, J. (1980). *The early guitar: a history and handbook*. Oxford University Press, Londres: Coleção EARLY MUSIC Series, vol. 4, Inglaterra.

TYLER, J. *A Guide to Playing the Baroque Guitar*. Indiana University Press, Coleção: THE EARLY MUSIC INSTITUTE. Indiana.

TYLER, J., & SPARKS, P. (2002). *The guitar and It's Music: From de Renaissance to the Classical Era*. Oxford Early Music Series - 2002.