

Uma reflexão sobre as técnicas de interpretação da música de Mozart e o período chamado de Clássico.

COMPREENDENDO MOZART E O PERÍODO CLÁSSICO

Texto originado de diversas palestras sobre o tema tanto no Brasil como no Japão (Universidade de Osaka em 2002)

EMANUEL MARTINEZ

COMPREENDENDO MOZART E O PERÍODO CLÁSSICO

Emanuel Martinez

JOHANN CHRYSOSTOMAS WOLFGANG GOTTLIEB AMADEUS MOZART nasceu em Salzburg em 1756 e morreu em Viena em 1791.

É autor de mais 600 obras nos 35 anos de vida do compositor. Desde os 3 anos de vida já demonstrou aptidões musicais, recebendo aulas de música de sua irmã e buscando sobre o cravo achar combinações sonoras que lhe agradassem. Seu pai ao descobrir suas aptidões musicais e sua memória fantástica, investiu na sua educação musical. Aos 6 anos já improvisava ao piano e a essa idade sua irmã e ele já se apresentava em público por toda a Europa mostrando e interpretando suas próprias composições. Aos 12 anos escreve sua primeira ópera “Bastien und Bastienne”, duas missas KV 65 e 66, e uma serenata KV 100 (esta última aos 13 anos), e aos 14 anos um admirável quarteto de cordas em sol maior.

Mozart, aparece em um momento onde há um fluxo de idéias invadindo todo um novo cenário musical; O mestre da polifonia, Johann Sebastian Bach (1685-1750) morreu em 1750, deixando como herdeiros dois grandes compositores que marcam essa nova mentalidade musical que desponta no cenário musical, são eles: Johann Cristian Bach (1735-1782), um dos principais sinfonistas de seu tempo e Carl Philip Emanuel Bach (1714-1788), um dos principais compositores da forma clássica da sinfonia.

Mozart, foi influenciado pelos Bach, cada um ao seu estilo, conseqüentemente Mozart foi influenciado pela veia barroca da polifonia de J. S. Bach e pela forma sonata de C. Ph. E. Bach. Já Mozart influenciou a primeira fase de L van Beethoven (1770-1827).

Mozart, quando iniciava uma nova obra, relatava quase que diariamente, às vezes mais de uma vez por dia, em carta o que ele estava escrevendo e o que pensava sobre o que estava acontecendo, as dificuldades e as alegrias.

Mozart mantinha um relacionamento estreito com seus libretistas, como foi o caso de Lorenzo da Ponte (Bodas de Figaro, Don Giovanni e Cosi Fan Tutte), a ponto de interferir na elaboração dos textos de acordo com suas intenções musicais. Havia muitas correções e muitas adequações, polindo a obra nos seus mínimos detalhes, visando uma maior dramaticidade e a valorização do texto.

Alguns libretos de outros autores já estavam prontos, nesse caso Mozart despendia muito tempo de seu trabalho para solucionar problemas pontuais da dramaturgia em função do texto.

Mozart via o *bel canto* em segundo plano, porque para ele o conjunto da trama era o que mais interessava.

Mozart reclamava que os cantores não faziam como ele gostava, especialmente as passagens de recitativos, onde os cantores queriam cantar as notas escritas e na realidade Mozart buscava o canto. Por exemplo no quarteto de Idomeneu *Andrò ramingo e solo*, Mozart buscava que houvesse mais fala que canto. Quando não conseguiam fazer como ele gostava, o próprio Mozart expurgava a parte, alegando que

preferia não ouvir a Ária mal cantada, comprometendo a dramaticidade da ópera, chamando os cantores de incompetentes. Mozart ficava muito chateado quando isso acontecia, alegando que sua obra ficava mutilada, ele se referia assim:

Gasto meu tempo, esforço e imaginação, que são sacrificados impiedosamente.

A obra vocal de Mozart, possuía grande profundidade e sutilezas muito além do que era usual no século XVIII, porque Mozart dava grande importância ao texto, à palavra e fazia questão que assim fosse. Toda a sua música fluía em cima do texto e não o inverso.

Idomeneu, ópera de 1781, é a primeira ópera no novo estilo. Mozart a via como sendo um *dramma per musica*. Nesta ópera, Mozart é o principal responsável pelo texto, influenciando Giambattista Varesco na elaboração do texto, embora o texto da ópera não é considerado o ponto alto da ópera, insistindo em mudanças e responsável por toda a música, ou seja, houve uma grande preocupação que tudo o que fosse escrito tivesse um objetivo dramático dentro do contexto musical da obra.

A tese de Mozart resume-se nos seguinte – palavras dele a seu pai: *“quero propiciar entretenimento ao amador e material de reflexão para os especialistas”*.

Este momento histórico funciona como um pólo polarizador destas duas tendências:

1. Rompimento com a tradição
2. Aperfeiçoamento da tradição

Caracterizando esta mudança analiso da seguinte forma:

- O passado recente foi marcado pelo domínio do contraponto e da polifonia por J. S. Bach. Ele preocupava-se em produzir linhas melódicas isoladas, mas quando se sobrepõem duas ou mais melodias formam um conjunto harmônico, mas ligada a uma visão horizontal.
- A busca por uma nova linguagem, a verticalidade, tem como principal enfoque a técnica da melodia acompanhada por acordes ou progressões harmônicas. É aí que entra a nova estética formal, e é aí que Surgem dois nomes: Joseph Haydn (1732-1809) e W. A. Mozart (1756-1791).

Dentro desta nova visão estética vou abordar os principais pontos característicos que marcaram essa nova linguagem:

I – A ORQUESTRAS

01 - Torna-se um grupo estável, na medida em que instrumentos são adicionados a ela de forma definitiva.

02 - As cordas são estruturadas em primeiros e segundos Violino, Viola de braço, Violoncello e Contrabaixo

03 - Os violoncellos e os contrabaixos passam a ter partes separadas em pentagramas diferentes

04 - Os instrumentos de sopro de madeira são qualificados a dois (2 Flautas, 2 Oboés)

05 - O clarinete e o fagote são inseridos na orquestra como instrumentos fixos.

06 - Os três trombones (alto, tenor e baixo) são inseridos compondo uma nova seção harmônica independente.

07 - Com esta nova gama instrumental, a orquestra passa a ter uma maior variedade de texturas, dando á escrita uma opção muito mais variada e complexa.

08 - Cada seção da orquestra passa a ter mais autonomia sonora e uma maior riqueza timbrística.

09 - A cor da orquestra por essa nova estrutura, passa a ter uma maior possibilidade dramática e expressiva.

II – A MELODIA

01 - A linha melódica transita por toda a orquestra

02 - Dualismo temático. Mínimo de dois temas, trabalhados dentro da nova formula – a sonata – fornecendo ao tecido musical elaboração e contrastes.

03 - Mozart, tinha grande obsessão pela clareza e simplicidade de idéias e estruturas com temas simples de até 4 compassos ou por pequenos motivos característicos ao invés das longas melodias utilizadas no barroco.

III – A HARMONIA, CONTRAPONTO E CROMATISMO

01 - Mozart aprendeu o contraponto de Bach, mas associou a esta horizontalidade a verticalidade, ou seja, uma melodia acompanhada por acordes ou progressões harmônicas lentas, que vão de um ponto ao outro por longo processo de encadeamento.

02 - Modulações com o objetivo de construir frases repletas de tensões, aumentando a sua dramaticidade.

03 - Cromatismos melódicos sem que estes venham a modificar o sentido harmônico da estrutura vertical.

04 - A harmonia é ampliada, saindo das estruturas básicas do barroco (I – IV – V – I), ampliando para progressões harmônicas que incluem progressões de II (com inversões) – I e V7 (com suas inversões – I (com suas inversões) – I – V7 – VI – I)

05 - Essas novas progressões harmônicas cromáticas têm o objetivo de criar efeitos expressivos e dramáticos

06 - Cadências femininas

07 - A tonalidade gera um papel importante na articulação da estrutura musical, criando um novo marco estrutural. Mozart utilizava-se dessas estruturas para trabalhar com vários modos.

08 - Mozart utiliza-se de tonalidades e texturas harmônicas como acompanhamento.

09 - O cromatismo melódico foi utilizado freqüentemente por Mozart, para compensar o plano harmônico subjacente ou seja, escondido. Na formula mais simples aparece nas passagens marcadas por notas auxiliares, no entanto esse cromatismo não vai interferir na harmonia, usada apenas para colorir o diatonismo.

10 - O contraponto de Mozart, faz referência clara à música barroca de Haendel e Bach, mostrando claramente seu domínio na técnica da polifonia.

IV – OUTRAS CARACTERÍSTICAS

01 - Terminações femininas

02 - Utilização de *appoggiaturas* e *acciacaturas*

03 - Ritmos enriquecidos por pausas

04 - Dinâmicas progressivas (*crescendo* e *decrescendo*), contribuição a partir das grandes orquestras de Mannheim, fugindo do padrão até então utilizado do *forte* e *piano*.

05 - Influenciado por J. C. Bach, o principal sinfonista galante de seu tempo. Mozart escreveu suas 54 sinfonias – 41 mais conhecidas – que evolui da sinfonia italiana de 3 movimentos para 4 movimentos, o terceiro movimento, onde se vê a forma ternária – *Minuete* com *Trio* ou *Scherzo*. O quarto movimento passa a ter características de um *Rondo*.

Fica assim:

I movimento – rápido em forma de *Sonata*

II movimento – lento

III movimento – *Minueto* ou *Scherzo*

IV movimento – rápido em forma de *Rondo*.

06 - Elabora a forma do *Trio* e do *Quarteto* de cordas, como formas concertantes de câmara, seguindo o modelo da *Sonata*, pelo menos no primeiro movimento.

07 - Criador da forma Concerto de solo, e da forma Sinfonia moderna, utilizando-se da forma *Sonata*.

08 - utiliza-se da técnica do *retardo*

09 - Utiliza da técnica da *cadência* com muita frequência tanto para instrumentistas solistas como para as vozes solistas.

10 - Utiliza-se de articulações claras de fraseado ou motivos.

V – NA ÓPERA E MÚSICA VOCAL

01 - As texturas vocais são ricas em cores e as extensões ricas em agudos e graves e por vezes os dois juntos na mesma voz.

02 - O virtuosismo vocal se confunde com o virtuosismo instrumental. Mozart trabalha as vozes solistas quase como instrumentos musicais.

03 - A linha do canto possui um grande caráter dramático, não só nas óperas mas igualmente nas demais obras vocais – missas, oratórios, litanies, etc.

04 - Na música lírica, o instrumental tem analogias com a linha do canto. Os instrumentos são criteriosamente escolhidos para propiciar o meio dramático da linha do canto.

05 - Mozart, foi um dos primeiros a escrever suas obras por encomenda, ou mesmo destinadas a um específico cantor, como foi o caso de Raaff, no papel de Idomeneu, e as árias da missa em do menor para sua esposa Constanze.

06 - Com este procedimento, Mozart dá destaque aos solistas transformando-os em *prima dona* e *primo uomo*.

07 - Com Mozart, Scarlatti e Pergolesi, a ópera tem como ponto de domínio a Ária, e com ela o cantor passa a um plano musical e de status sem limites. A valorização do solista cantor solista, criou uma série de problemas, pois eles começaram a determinar o que deveriam ou não cantar. Mozart se viu em algumas dificuldades do gênero, tendo que escrever às pressas uma nova Ária. Mas por outro lado, essas dificuldades favoreceram a ampliação de virtuosismos nos recursos vocais, como a adição de trilos, coloraturas, cadências virtuosísticas, assim como toda a sorte de efeitos vocais.

08 - Mozart, é o ápice da música barroca e ao mesmo tempo é a porta de entrada para a nova ópera, que ele mais do que ninguém soube explorar essa nova tendência.

09 - Com Mozart, a ópera ganha assinaturas: do compositor e do libretista. Isso significa que uma ópera de Mozart que deseja excursionar, leva a música e o texto dos criadores. No período barroco não havia o sentido de repertório o texto permanecia mas a música era refeita por um compositor local.

10 - Com a era de Mozart, suas óperas (15) não eram apenas apresentadas, elas eram reapresentadas quantas vezes houvesse apelo popular para isso.

11 - Na ópera de Mozart não apresenta simplesmente temas vívidos, com acompanhamentos claros, como faziam os compositores das óperas italianas de seu tempo, mas a linha melódica, a harmonia e a orquestração rica e variada, evidenciam as idéias musicais com emoção atrás da palavra.

12 - Mozart consegue fundir o trágico e o cômico, criando uma nova linguagem que se chamou de *dramma giocoso*, como é o caso de LÊ NOZZE DI FIGARO e de DON GIOVANNI, ambas com texto de Lorenzo da Ponte.

13 - Mozart reclamava de seus cantores que não conseguiam identificar um legato onde se destaca o texto falado. Mozart falava: *eles sempre desejam exibir sua voz*.

14 - A técnica do *recitativo* foi herdada de Giulio Caccini (1545-1618). A fórmula é clara: *cantar falando*. A música deve servir como uma espécie de *canto obbligato*, o canto deve ser usado quando o texto for expresso em música.

15 - Mozart, quebrou preceitos consolidados. Depois de um recitativo ou acompagnato, era usual seguir-se uma Ária, mas nem sempre seguiu essa norma, substituindo a Ária por um coro. Mozart preferia criar impactos com o objetivo de aguçar os ouvidos dos ouvintes.

16 - Preconizando a abertura romântica, onde acontece a síntese da história da ópera, Mozart na abertura de Don Giovanni, insere elementos da ação que estão desde os acordes iniciais, nos remetendo à cena do comendador quando este vem cear à mesa de Don Giovanni. As seqüência, percebem-se motivos ligados à saudação que Don Giovanni faz à estátua, à agitação de Leporello estupefato diante da imagem do convidado de pedra, e o solene aviso do comendador a seu assassino. Na segunda parte da abertura, um - *molto allegro* – Mozart sugere motivos que integram ou não o corpo da ópera associados à vida emocional de Don Giovanni.

17 - A Flauta Mágica marca uma nova era na música alemã, ou seja, nasce a ópera nacional alemã, cantada e falada em alemão, uma mistura entre a música e diálogos falados do puro teatro

18 - Na Flauta Mágica além da ópera nacional alemã, Mozart insere uma galeria de idéias que são preenchidos por tipos humanos, em contraste com animais e divindades.

VI – ORNAMENTOS

01 – Os trinados dão graça ao canto, e por isso são indispensáveis. Podem ser utilizados após uma appoggiatura, ou quando uma das notas se repete. A técnica do trinado é uma das mais difíceis, e não está acessível a todos. Quem deseja resolver este mistério deve dedicar-se ao seu estudo. Deve ser simétrico e rápido, embora nos movimentos lentos é aceitável um trinado um pouco mais lento. O cantor deve deixar claro a diferença entre um trinado e um vibrato. Existem basicamente dois tipos de trinados: o harmônico e o cadencial que termina com um grupeto.

02 – Os ornamentos são utilizados especialmente em movimentos lentos ou moderados, sobre nota longas.

03 – Segundo manuais da época: *“Se os ornamento não forem utilizados de forma uniforme, ou que possam a vir a comprometer a compreensão musical, melhor seria que não os usasse. É preferível não ornamentar a ornamentar mal”* C. Ph. Emanuel Bach

04 – Todas as pequenas notas, appoggiaturas e acciacaturas, fazem parte da nota seguinte, abreviando o tempo da nota seguinte, ou seja, parte da nota da figura é preenchida pela nota pequena. Isso significa que a nota pequena é tocada ao meso tempo que o baixo.

05 – As *appoggiaturas* modificam a melodia e a harmonia, provocando dissonâncias e alterando a linha melódica. Devem ser sempre ligadas, mesmo que não esteja indicado dessa forma.

06 – Existem diversas maneiras de indicar as appoggiaturas: ou através de notas pequenas ou por meio de notação normal. Em qualquer hipótese, a appoggiatura sempre roubará um pouco de duração na nota posterior.

07 – As appoggiaturas podem ser ascendentes ou descendentes, por graus conjuntos ou por graus disjuntos, obedecendo à real duração da figura. A appoggiatura deve ser executada ligeiramente mais forte que a nota posterior.

08 – As appoggiaturas podem aparecer tanto nos tempos fortes quanto nos tempos fracos.

09 – As appoggiaturas nos compassos ternários, sempre aparecem nos tempos fortes.

10 – As appoggiaturas também podem ser utilizadas antes de uma nota longa ou antes de uma fermata.

11 – As terminações femininas são particularmente numerosas e devem ser concluídas por um ceder da parte feminina, especialmente nos andamentos lentos e moderatos.

12 – Numa série de trinados descendentes, por exemplo, não se utiliza a terminação, eles se localizam especialmente sobre notas longas e a terminação é ocupada pelas notas breves.

13 – As fermatas devem ser utilizadas o tanto que o conteúdo da obra o peça. Nelas podem ser desenvolvidas cadências, ou simplesmente um ornamento. Preparando a fermata deve haver um pequeno ralentando. A velocidade do ralentando vai depender da duração da fermata. Fermatas longas pedem um ralentando maior.

14 – Portamentos são abomináveis em Mozart e em outros compositores deste período musical. Há uma técnica de ornamentação que possui grande força de expressão, chamada de coulé e ela em geral está escrita por extenso. Mas quando isso não acontece, ele pode ser inserido, é uma passagem rápida que inicia uma terça abaixo ou acima da nota principal, que normalmente é incluída dentro do valor da figura, como se fosse uma dupla appoggiatura.

VI – TÉCNICAS

01 – Notas iguais e ligadas, a primeira figura do desenho (♪♪) deve ser levemente mais valorizada que a segunda, fazendo com que a segunda figura seja levemente mais tênue e levemente mais curta que a primeira. Mesmo estando escrito com figuras iguais. A primeira funciona como *appoggiatura* da segunda nota.


The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. It contains two measures of music. The first measure is labeled 'Escrita original' and shows four eighth notes tied together. The second measure is labeled 'execução sugerida' and shows the same four eighth notes, but with a wedge-shaped accent mark (>) placed under each note to indicate a crescendo effect.

02 – Notas iguais (por exemplo, quatro RE) devem soar diferentes entre si, mesmo que tenha a mesma dinâmica, a mesma altura, o mesmo ritmo. Se há alguma dinâmica expressa, esta dinâmica sinaliza que este é o ponto máximo da expressão, por isso deve-se iniciar um pouco menos até chegar ao ponto indicado na partitura. Vamos supor que na primeira nota RE a dinâmica seja um *mf* isso vai significar que essa é a dinâmica máxima a ser atingida. Então a primeira das quatro notas deve começar, por exemplo, em *pp* crescendo progressivamente até o *mf*.

03 – Antes de uma fermata, sempre haverá uma preparação que será feita através de um ralentando.

04 – Observar o ritmo ♩ ♩ ♩ A nota mais importante não é a de maior valor e sim a primeira nota do compasso. Esta seqüência rítmica deve ser marcada por uma ênfase de dinâmica decrescente na direção do final do compasso. A tendência é evidenciar a nota de maior duração. Ter o cuidado para que isso não ocorra.

05 – Em um *arpeggio* ascendente, a tendência é que a nota mais aguda seja mais evidente que a nota grave. Sempre pensar no contexto do compasso. O início do compasso é o impulso para todo o *arpeggio*.

06 – Em acompanhamentos: em geral está indicado apenas uma dinâmica no início do compasso. Por exemplo, uma dinâmica em piano:  não significa que todo o compasso é em piano, e sim que a primeira nota é em piano e as demais vão perdendo força dentro do compasso.

07 – Notas iguais e ligadas de um compasso para o outro representam uma antecipação do tempo forte para o compasso anterior (sobre tempo fraco), ou seja, o impulso forte recai sobre a primeira nota ligada (última do compasso) e não sobre a segunda nota (primeira do compasso seguinte – tempo forte) da ligadura que estaria no tempo forte do compasso seguinte.

08 – Quando uma nota é longa, abrangendo, por exemplo um ou mais compassos, deve ser iniciada sempre em *mezza di voce* tanto para instrumentos como para vozes cantadas e crescer gradativamente na direção do final da nota.

09 – As figuras seguidas de pausa tem a duração integral, ou seja, duram exatamente até à pausa.

10 – Vamos imaginar: um compasso binário está preenchido por uma mínima e no compasso seguinte há apenas uma semínima e uma pausa de semínima. Cuidar para que a semínima, embora esteja no tempo forte, primeira não seja curta demais e segundo não seja mais forte que a mínima, mesmo estando na cabeça do compasso. Leia esse desenho como terminação, conclusão de uma idéia musica. Pense como uma terminação feminina, embora na escrita não o seja, mas na função poderá ser.

11 – Um compasso quaternário, por exemplo, preenchido com quatro semínimas, são tocadas levemente separadas.