

Os andamentos do Concerto op.33 de Camille Saint-Saëns

Luis Guilherme Walder de Almeida
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, USP
guilherme.walder@gmail.com

André Luís Giovanini Micheletti
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, USP
micheletti@usp.br

Resumo: O Concerto para violoncelo de C. Saint-Saëns op.33 é, sem dúvida, um dos pilares do repertório para violoncelo, tanto sua musicalidade quanto seu nível de dificuldade técnica tornam este um dos grandes desafios pra todos os violoncelistas. O principal ponto deste artigo é abordar os andamentos do concerto, e como não são tão facilmente “decifráveis” pelos interpretes, gerando assim duvidas e até mesmo certos equívocos incoerentes que afetam a unidade gerada pela sua estrutura baseada na forma cíclica. O artigo expõe, também, o contexto histórico que afeta a ideia de “tempo” e suas escolhas para este tipo de repertório fazendo com que tenhamos uma interpretação que respeite a proporcionalidade interna do concerto e, o tempo e intenção de cada andamento.

Palavras-chave: Violoncelo. Saint Saens. Andamento. Performance.

1. Introdução

Dentro do repertório para Violoncelo, o concerto de C. Saint Saens (1835-1921) tem grande valor para os interpretes graças a sua desafiadora abordagem técnica do instrumento e musicalidade sofisticada, sendo citado muitas vezes como um dos grandes concertos escritos para este instrumento. Composto em 1872 e com sua primeira estreia no ano seguinte no Conservatório de Paris sendo executado pelo cellista e gambista Auguste Tolbecque (1830-1919), a quem o compositor dedica a obra.

Grças a sua popularidade, o concerto de Opus 33 foi, e continua sendo, gravado por grandes violoncelistas, gerando assim uma grande quantidade de interpretações que exploram diferentes visões sobre os elementos contidos na obra, tais gravações se popularizam e se tornam referência para gerações de cellistas, que muitas vezes se veem influenciados pelos grandes mestres e “copiam” suas visões sobre o concerto, pulando assim uma etapa essencial no aprendizado e desenvolvimento musical onde o músico desenvolve um pensamento sobre a obra, gerando assim uma análise onde temos o real entendimento da peça, além da aglutinação de conhecimento através desse processo desenvolvendo um amadurecimento musical.

Apesar de serem gravações-referências feitas por grandes instrumentistas, muitas vezes temos elementos musicais que são trabalhados de um modo que não condiz com o real objetivo da obra. Em diversos casos o virtuosismo fica em primeiro lugar, e a reprodução inconsciente desse tipo de interpretação através da influência de tais músicos gera a persistência no erro de se tocar este concerto sem pensar sobre ele.

Neste artigo, o principal ponto abordado será a escolha dos tempos para cada andamento contido no concerto, e como certas escolhas tornam o concerto

incoerente quando o vemos do ponto de vista de uma unidade graças a sua escrita, onde o compositor utiliza a Forma Cíclica.

2. O surgimento do metrônomo

Um dos primeiros elementos que um músico leva em conta no momento de interpretar a peça, são as nomenclaturas de tempo que temos na partitura, termos italianos como “*Allegro*”, “*Andante*” ou “*Presto*” são exemplos de nomes que por seu uso comum fazem com que o interprete consiga entender a ideia do tempo (bpm) pedido, e junto com ele a intenção daquele tipo de andamento.

Dentro do concerto de Saint Saens, temos diversas nomenclaturas e, para compreender o concerto, precisamos primeiramente entender que tais termos nem sempre tiveram a mesma ideia de tempo, e que tivemos um longo processo até chegar nas predefinições que temos. Atualmente, quando olhamos uma nomenclatura de andamento, pensamos no tempo: pulso que se adequa a o que o termo pede, isso vem do uso do metrônomo, onde tivemos uma organização do bpm (batidas por minuto) para cada andamento, por exemplo para o *allegro* que está entre 110 e 131 bpm. Devido a isso, precisamos entender o impacto do metrônomo na música e como ele influenciou os compositores a definir o tempo de suas peças.

O metrônomo surgiu na segunda década do século 19, e seu impacto foi extremamente importante para os compositores, estudiosos e músicos, pois analisar o andamento de qualquer composição antes dessa época pode conter certas dificuldades, devido ao pensamento de cada compositor em relação ao pulso, gerando assim o desafio de entender a concepção de cada andamento para cada compositor isoladamente [BROWN, pág.283].

Apesar da facilidade do uso metrônomo para enfim padronizar o entendimento de cada andamento, muitos compositores ainda não se sentiam confortáveis com essa ferramenta, pois muitos consideravam que o andamento da peça também era definido pelo momento e pela expressão do interprete, como diz John Holden sobre deixar a composição livre para a criatividade e sensibilidade do músico no momento da performance [HOLDEN].

Um grande exemplo dessas duas linhas de pensamento a respeito de uma maior “criteriosidade” no momento da performance é o caso de duas cartas que expõem exatamente os dois pontos de vista sobre o assunto. Carl Maria von Weber, que expõe a limitação do metrônomo no momento do músico reconhecer e conseguir interpretar a intenção musical do compositor, e como a sensibilidade pode ser melhor sem a exatidão do metrônomo [WEBER]. Do outro lado temos a carta de Giuseppe Verdi a respeito de *Aida*, onde em certo momento ele diz o quão criterioso tem que ser o tempo sempre relação ao metrônomo [VERDI]. Clive Brown cita tais cartas, e ainda acrescenta que junto com Weber, temos outros compositores que compartilham da mesma ideia, como Mendelssohn, Wagner e Brahms, enquanto do lado de Verdi teríamos por exemplo Beethoven. [BROWN, pág. 284]

2.1 A “Nova” e “Antiga” Escolas

Tendo em vista esses dois pontos de vista, podemos assumir dois termos para facilitar o desenvolvimento do assunto, a “Antiga Escola” onde os parâmetros musicais e a sensibilidade agregavam muito à interpretação do tempo, e a “Nova Escola” onde os compositores utilizam do metrônomo e suas marcações na

partitura criteriosamente para conseguirem uma maior exatidão da intenção musical no momento da execução de sua peça.

A respeito da Antiga Escola, além da relevância da sensibilidade para a interpretação, temos outro fator muito importante para os compositores desta linha de pensamento, que são os parâmetros, ou elementos, da escrita musical. Segundo Brown estes fatores seriam, por exemplo, a métrica, o termo que indica o andamento, a quantidade de notas, figurações e até mesmo influências harmônicas [BROWN. Pág 290]. Esses parâmetros acabam sendo simplesmente chamados de “tipos de escrita”, especificamente “escrita rápida” ou “escrita lenta”. Porém, é importante entendermos quanto um desses elementos pode afetar a interpretação, podemos ver isso claramente na questão da métrica, pois nesta época o público específico que participava desse meio musical também às reconheciam [MIRKA, pág. 83] fazendo com que muitos compositores, como Mozart anteriormente, fossem reconhecidos e aclamados pela sua sofisticação na manipulação das métricas [MIRKA, pág.105].

É importante entendermos a diferença entre os pensamentos das regiões da Europa, pois França e Alemanha, na metade do século 18 eram igualmente eficazes no entendimento das métricas e suas significações [BROWN, pág. 290], porém, com o passar do tempo, a Alemanha começou a adotar meios mais concretos de tempo, indo para a “Nova Escola”, e a França cada vez mais se tornava um exemplo da “Antiga Escola”, até em certo ponto temos a definição de três tipos de tempos nessa “Escola Francesa”: Lento, Moderato e Rápido [GOSSE], gerando assim uma maior “liberdade” em relação ao tempo dando apenas a intenção, deixando-o mais livre para a interpretação do músico.

A partir daqui temos um momento caótico para os estudiosos que é quando a Velha Escola, ainda sustentada na França, tenta se adaptar a uma escrita mais exata do tempo, gerando assim muitos problemas com a nomenclatura de andamentos em relação ao metrônomo, criando termos ainda muito subjetivos e de difícil entendimento do que era pedido [BROWN. Pág.291].

No meio dessa tentativa, surge um elemento extremamente importante: a nomenclatura de dois nomes para os andamentos. Tal proposta citada por Gottfried Weber [BROWN. Pág.305] diz que além dos três “tipos” de tempos principais (Lento, Moderato e Rápido) deveríamos acrescentar mais uma palavra para mostrar assim a intenção daquela peça. Apesar de ter alguns elementos falhos na relação nomenclatura-metrônomo, essa ideia exposta por Weber ainda é vista em muitas composições, como é o caso do próprio concerto de Saint Saens, onde todos os andamentos têm dois nomes ou mais, para uma melhor execução da ideia de cada seção.

Do outro lado temos a Nova Escola, que evolui a ideia do metrônomo até chegar no ponto de literalmente marcar relação da figura musical com o bpm daquela figura (por exemplo: colcheia igual à 80) chegamos no ponto em que seguir o metrônomo faz com que a música tenha seu caráter executado. Podemos ver, assim, que ambas as escolas tinham como objetivo a execução de sua intenção musical, porém, por meios diferentes.

O resultado dessas duas escolas foi uma geração de compositores após 1800 que tinham um total entendimento do antigo sistema de indicação de tempo [BROWN, pág.309]. A Antiga Escola ainda tinha influências sob essa geração, porém, em geral, todos entendiam as vantagens de ambas as escolas e sabiam como aplica-las, podemos ver isso em diversos casos, como é o exemplo de J. Brahms, em que em diversas obras, o segundo tema possui uma “escrita lenta”

onde encontramos a aplicação de elementos como: notas com grande valor de duração, frases grandes e extremamente *catabiles* e uma “cama” harmônica com pouco movimento. E mesmo com todos esses elementos, ele ainda adiciona “*Tranquilo*” para afirmar a intenção musical desse trecho, e como ele deve ser mais “lento” para alcançar o caráter proposto, mostrando assim total domínio dos parâmetros musicais da Antiga Escola, juntamente com a preocupação de afirmar que temos um tempo diferente, para chegar no objetivo musical que ele estava procurando, típico da Nova Escola.

3. O concerto para violoncelo de Saint Saens e as escolhas de andamento

Agora que temos o entendimento de todos os recursos de indicação de andamento utilizados pelos compositores desse período, podemos ver três grandes pontos no concerto de Saint Saens:

1. Não temos nenhuma marcação de metrônomo: Mesmo que já existentes, Saint Saens mostra com isso sua ligação com a Antiga Escola, que, como vimos, foi forte na França. Graças a isso, outros fortes elementos dentro do concerto nos dão a ideia do tempo e intenção musical.

2. Andamentos com nomes duplos: todos os andamentos indicados pelo compositor, dentro do concerto, tem nomes duplos, como por exemplo “*molto allegro*”, “*allegro non tropo*” e até mesmo indicações mais sutis como “*un peu mois vite*”, que significa “um pouco mais lento” [tradução nossa]. Mostrando assim mais uma ligação com a “Escola Francesa”, recordando o momento em que houve uma tentativa de maior exatidão na escrita, onde temos um nome dando a ideia de tempo e um outro nome como complemento para dar a intenção daquela seção.

3. Os três “movimentos” do concerto: apesar de ser escrito em forma cíclica, o concerto possui três seções bem distintas, e por senso comum foi adotado a ideia de três “movimentos”. O ponto importante aqui é notar que os movimentos possuem características de andamentos que seguem a ideia de uma parte moderada (primeiro movimento), uma parte lenta (segundo movimento) e uma parte rápida (terceiro movimento), o que se assemelha diretamente com a concepção de tempo formulada dentro do conservatório de Paris [GOSSE], ligando mais uma vez o concerto à “Escola Francesa”.

Portanto, podemos ver com clareza que o concerto de Saint Saens possui grande relação com o estilo composicional Francês, o que gera assim a ideia de como ele deve ser interpretado.

3.1 A interpretação do concerto segundo as ideias da Antiga Escola

Como vimos, segundo a Antiga Escola, a interpretação está ligada diretamente com a noção que o interprete tem de cada elemento, por exemplo, em momentos com uma “escrita lenta” o músico reconheceria que o tempo diminuiria, acentuando ainda mais a intenção que o compositor pede, como exemplo disso, na imagem 1 temos o primeiro cantábile do concerto [SAINT SAENS, mm.59]

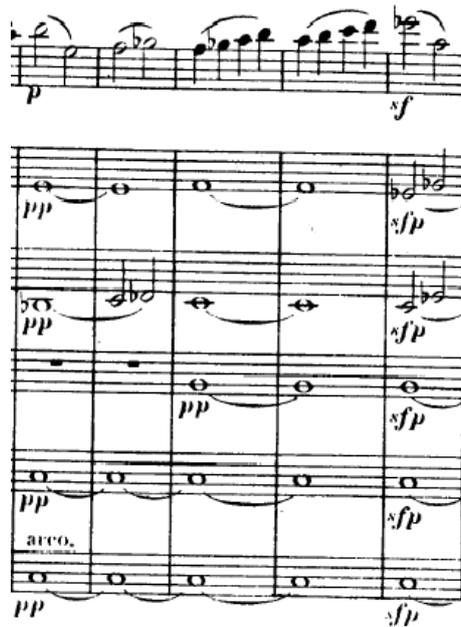


Imagem 1 - Compasso 59, primeiro cantábile do concerto [SAINT SAENS]

Nesse trecho vemos a linha de cello solista (primeiro pentagrama, de cima para baixo) e alguns instrumentos do acompanhamento, onde observar que basicamente todos os elementos de uma “escrita lenta”, como: notas de grandes durações, movimento harmônico quase estático, linha solo extremamente *cantabile* abordando uma ideia “sentimental”, e até mesmo uma dinâmica nada agressiva, que é o caso do *pianíssimo*. Graças a todos esses elementos, o interprete entende que nesse momento o tempo se torna mais tranquilo em relação ao que veio antes, para assim aumentar e expor a intenção calma e sensível que o compositor quis dar a esse trecho. Tudo isso sem a necessidade de escrever um novo andamento, como é o caso, já citado, do que Brahms fazia. Do mesmo modo que temos momentos com uma escrita lenta, logo mais no terceiro movimento temos uma das partes mais desafiantes do concerto, como podemos ver na imagem 2:



Imagem 2 - Compasso 440 [SAINT SAENS]

Nessa imagem podemos ver diversos elementos de uma escrita rápida, como a linha do solista com muitas notas extremamente rápidas, um acompanhamento feito por notas curtas, e a junção desses elementos gerando um grande e rápido movimento harmônico, tudo isso faz com que essa seja uma das partes mais “rápidas” do concerto, pois todos esses elementos já fazem com que o interprete entenda que ele pode aumentar o pulso para acentuar o contraste desse trecho, mostrando que ele é intencionalmente mais rápido do que o tempo inicial do concerto e principalmente, contrastando com as partes de “escrita lenta”. Portanto, vemos claramente que Saint Saens usa em todo o concerto, os elementos musicais que servem como base para entender as intenções do compositor, típico da Antiga Escola.

3.2 Organização dos andamentos

Em certos casos, existem interpretações que extrapolam a ideia dos tipos de escrita, gerando uma quebra na unidade do concerto, por isso é importante conhecermos e entendermos todos os andamentos contidos na partitura, e definir a “hierarquia de pulso” existente entre eles. Um dos principais problemas nessas interpretações é a falta de uma organização proporcional às informações que a partitura nos dá sobre o andamento de cada secção do concerto. Para isso, podemos observar na imagem 3 uma organização dos andamentos:

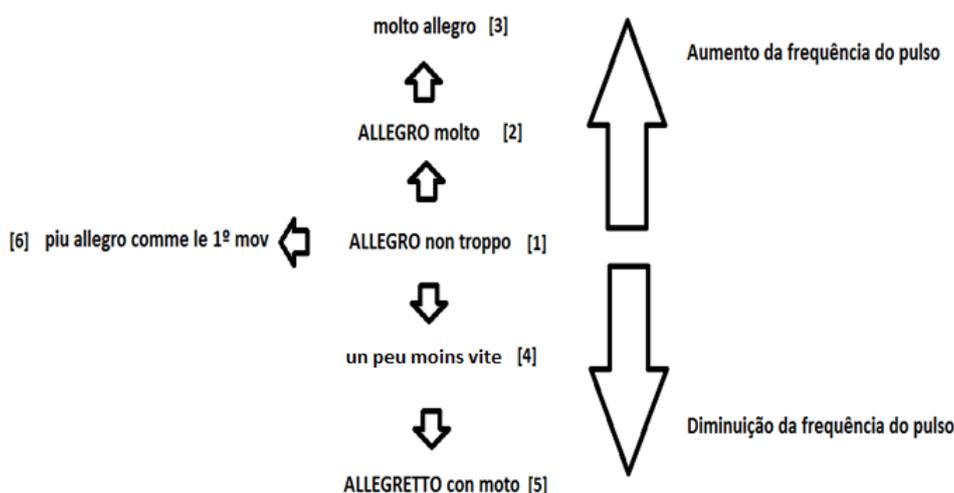


Imagem 3 – organização dos andamentos do concerto

Agora que temos essa organização, podemos entender cada andamento e sua intenção para não perder a coerência e proporcionalidade:

[1] **ALLEGRO non troppo**

Início da peça, e depois em todas as vezes em que se é citado “*tempo primo*” (em H, por exemplo), e podemos adotar esse andamento como o “central” do concerto, dando a intenção de *Moderato* para o “primeiro movimento”. Seguindo a tradução do nome duplo desse andamento [GROVE, pág.54] é um tempo rápido, porém não muito, não exagerado.

[2] **ALLEGRO molto** e [3] **Molto allegro**

Temos aqui um dos grandes “problemas” de entender os tempos do concerto, onde temos duas passagens que pedem esses andamentos, sendo a primeira no compasso 111 [SAINT SAENS] onde temos *ALLEGRO molto* e a segunda no final do concerto após o andamento “*un peu moins vite*” [SAINT SAENS, mm.587] apresentando o andamento *Molto allegro*. O grande problema aqui é que temos a mesma escrita com dois andamentos diferentes, em certo ponto podemos pensar em diferentes ideias sobre isso, como por exemplo, isso ser um erro de edição ou um erro por parte do compositor, querendo dar o mesmo tempo para as duas secções, e essa diferença de escrita ser insignificante. Porém, não podemos esquecer que os nomes duplos tem a função de indicar um tempo e acentuar uma ideia musical, sendo assim, uma hipótese mais plausível seria que o Saint Saens realmente teria diferentes intenções de escrita, pois podemos partir do pressuposto de que *Allegro molto* é a ressaltação da característica do andamento “*Allegro*” que, segundo alguns dicionários, incluindo o Dictionary of music and musicians de 1879 [GROVE], *allegro* tem a característica de ser um movimento rápido, vivo. E com “*Molto allegro*” podemos traduzir literalmente e chegar na ideia de que é um andamento que ressalta ainda mais as características do termo “*Allegro*”. Portanto, *Molto allegro* seria uma acentuação maior nas características do *Allegro*, em relação ao *Allegro molto*, o que faz sentido se lembrarmos que estamos falando do final grandioso do concerto.

[4] *Un peu moins vite*

No meio do “terceiro movimento” [SAINT SAENS, mm. 412] temos a indicação de andamento “*un peu moins vite*”, que traduzido é “um pouco mais lento” [tradução nossa], portanto, o pulso deve ter uma frequência menor do que o tempo 1º (*Allegro non troppo*).

[5] *ALLEGRETTO con moto*

No segundo movimento [SAINT SAENS, mm.208] temos o *Allegretto con moto*, onde *allegretto* seria o diminutivo de *allegro* (segundo a estrutura da língua italiana) e portanto é um andamento abaixo de *allegro*, mas ainda acima de andante. Sendo assim, a frequência do pulso deve ser abaixo do que o *Tempo 1º*.

[6] *Piu allegro comme le 1º mov*

A pergunta “por que não apenas *Tempo 1º*?” é uma grande dúvida na hora de analisar a ideia de cada nomenclatura, porém, podemos concluir que para entrar no andamento anterior [SAINT SAENS, mm. 412], não tivemos nenhum tipo de nomenclatura diferente, apenas que deveria ser um pouco abaixo do *Tempo 1º*, por isso, a descrição da volta [SAINT SAENS, mm.576] é simplesmente para “subir” o tempo novamente.

3.3 A proporcionalidade do concerto

Agora que temos todos os andamentos definidos, o grande ponto entre eles é a proporcionalidade, pois, seguindo a lógica da proporção das bpm, deveríamos ter a seguinte proporção:

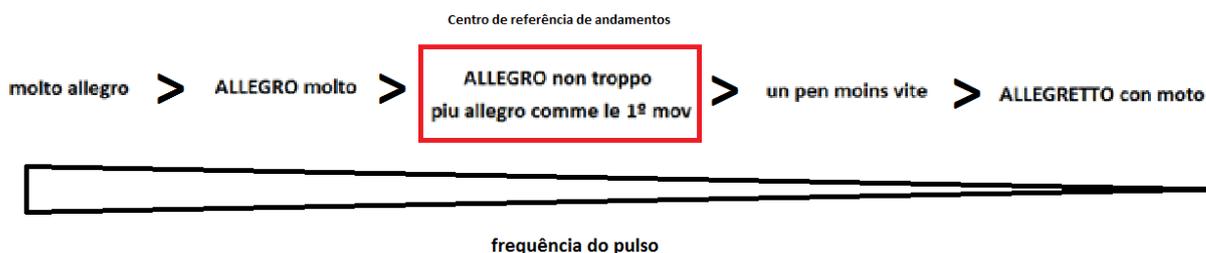


Imagem 4 – proporcionalidade dos andamentos

Como comentado, certas interpretações acabam deturpando essa “hierarquia” entre os pulsos, gerando assim uma peça sem continuidade e fluidez. Apesar de não ser o assunto principal deste texto, vale citar que a Forma Cíclica escolhida por Saint Saens para esse concerto tem como um dos principais objetivos a criação de uma unidade de todo o concerto, mesmo com a clara divisão dos três movimentos, toda a proporcionalidade contida nele deve ser seguida para conseguirmos a ideia de algo “inteiro”

Em “*un pen moins vite*” temos o maior exemplo de diferentes escritas e como isso afeta a interpretação pois esse andamento segue por grande parte do terceiro movimento inteiro, e a dificuldade de entender esse andamento é que dentro dele temos claramente 5 partes, sendo elas:

O início do andamento, com uma “escrita lenta”:

1-



Imagem 5 - [SAINT SAENS, mm.412]

Na sequência, temos a parte com a “escrita mais rápida” de todo o concerto:

2-



Imagem 6 - [SAINT SAENS, mm.440]

Após isso, temos o mais longo trecho *cantábile* do concerto;

3-



Imagem 7 - [SAINT SAENS, mm.496]

Em seguida, mais um trecho com “escrita rápida”:

4-



Imagem 8 - [SAINT SAENS, mm.534]

E, por fim, a retoma à “escrita lenta” do início do andamento:

5-



Imagem 9 - [SAINT SAENS, mm.552]

Apesar de entendermos que, teoricamente, temos o mesmo pulso em todas as partes dentro do *un peu moins vite*, precisamos levar em conta a Escola Francesa, da qual esse concerto pertence. Com diferentes intenções de escrita, cada parte acaba tomando uma pequena diferença de pulsação para assim conseguir alcançar seu caráter e então criar uma unidade dentro do *un peu moins vite*. Um exemplo de como mudar a pulsação, mas manter a unidade seria fazer os *cantábiles* (1 e 5) com 90 bpm, as “partes rápidas” (2 e 4) em 120-130 bpm e o trecho número 3 em 120 bpm. Não alterando agressivamente o pulso, fazendo pequenas mudanças no tempo que ajudam a mostrar a intenção de cada trecho sem quebrar proporção, essas pequenas alterações não afetam a proporção ao nível de ser perceptível para o ouvinte, quebrando a unidade do concerto.

4. O intérprete e sua função

A partir da própria palavra, podemos entender que o intérprete é alguém que, em contato com um material, absorve e compreende o mesmo, reapresentando esse material através de seus recursos e de sua visão sobre ele. Portanto, sem uma boa compreensão do material, dificilmente iremos ter uma boa interpretação.

Um dos recursos do intérprete é a expressão, variações de elementos musicais diversos onde o músico revela seus objetivos e intenções com a peça [LEHMANN, pág.89], e é extremamente importante entendermos que a flexibilidade da expressão mostra a consciência musical do intérprete, se adaptando a diferentes contextos, mas sempre dentro da coerência da peça [LEHMANN, pág. 95].

O entendimento dos elementos musicais é tão importante para o intérprete que temos exemplos de grandes obras como o livro de Robert S. Hatten “*Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*” [HATTEN], mostrando que o entendimento dos parâmetros é o básico de uma boa interpretação, para que as ideias do músico não fiquem acima das intenções do compositor.

Eric Clarke [CLARKE, pág.68] expõe a ideia que todo o contexto social da performance pode levar a uma “Performance Fashion”, onde a auto provação e demonstração de virtuosidade passam a ser o significado da interpretação. Sendo assim, o concerto de Saint Sens, que é um grande material para a

exploração virtuosística, se torna perigosamente abordado com o único objetivo de expor essa virtuosidade.

5. Conclusão

Após expor toda a problemática da relação de andamentos do concerto, podemos entender que a interpretação que melhor serviria para a intenção do compositor seria uma que combinasse a ideia de pequenas mudanças de pulso para cada contexto com diferentes parâmetros musicais, juntamente com a sempre constante ideia de manter a proporção e coerência do concerto. É necessário estabelecer uma proporção em bpm entre os andamentos e saber em quais momentos podemos ter uma leve alteração desse tempo, fazendo com que o interprete não perca o controle da fluidez do concerto (gerada pela proporção) e não deixe de explorar o caráter de cada escrita.

Apesar de muitos artistas justificarem suas interpretações virtuosas como modo de expressão de acentuação da musicalidade do concerto, podemos ver que, na verdade, o concerto já contém uma exploração virtuosa do instrumento, e que a quebra ou distorção dos elementos podem destruir as nuances musicais construídas com tanta sofisticação pelo compositor. De fato, o melhor jeito de explorar ao máximo esse concerto é conseguir chegar na ideia de unidade nele, o que pode ser, por muitas vezes, mais desafiador do que deixa-lo extremamente virtuoso.

Podemos concluir que apesar de todo o longo e complexo processo do entendimento dos tempos do concerto, o único modo de executá-lo com suas reais intenções musicais é seguindo o caminho da criação da unidade, gerando assim uma interpretação que contenha todos os elementos propostos pelo compositor, atingindo o nível de qualidade que o fez ser tão famoso desde sua primeira audição em 1873 até os dias de hoje.

6. Referências

- 1- BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford. 1999.
- 2- HOLDEN, John. An "essay" towards a rational system of music. 1770
- 3- WEBER, Carl Maria. In seinen Werken: Chronologisch-thematisches Verzeichniss Seiner Sammtlichen Werken. 374. 1871.
- 4- VERDI, Giuseppe. Carta a respeito de *Aida*. 1959.
- 5- MIRKA, Danuta. *Em Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge University Press. 2012.
- 6- GOSSE, FRNAÇOIS JOSEPH, AGUS, JOSEPH, CATEL, CHARLES-SIMON, and, CHERUBINI LUIGI. *Principes Élémentaires de musique arrêtés par les membres du Conservatoire, suivis de solfès*. 43. 1798-1802.
- 7- SAINT SAENS, Camille. *Cello Concerto op.33*. Dover Publications, Inc. 1983.
- 8- GROVE, Geroge. *Dictionary of music and musicians*. Mcmillan and Co. 1879.
- 9- LEHMANN, Andreas C.; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert H. *Psychology for Musicians*. Oxford University Press. 2007.
- 10-HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*. Indiana University Press. 2004.
- 11-CLARKE, Eric. *Musical Performance*. Cambridge University Press. 2002.