

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de pós-graduação em Sociologia

Neylson J. B. F. Crepalde

**O MAESTRO, A ORQUESTRA E A RACIONALIZAÇÃO DAS  
PRÁTICAS MUSICAIS**

Belo Horizonte  
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de pós-graduação em Sociologia

Neylson J. B. F. Crepalde

**O MAESTRO, A ORQUESTRA E A RACIONALIZAÇÃO DAS  
PRÁTICAS MUSICAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Área de concentração: Teoria Social e Cultura

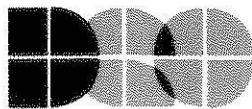
Orientador: Dr. Renan Springer de Freitas

Belo Horizonte  
2015

301 1 Crepalde, Neylson J. B. F.  
C917m O maestro, a orquestra e a racionalização das práticas  
2015 musicais [manuscrito] / Neylson J. B. F. Crepalde. - 2015.  
76 f. : il.  
Orientador: Renan Springer de Freitas.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia.

1. Weber, Max, 1864- 1920. 2. Sociologia – Teses. 3. Música – Teses.. 4. Regência (Música) – Teses – 5..Orquestras – Teses. I. Freitas, Renan Springer de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



Departamento de Sociologia -  
Programa de Pós Graduação em Sociologia  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais

## ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO

### NEYLSON JOÃO BATISTA FILHO CREPALDE

Aos 20 (vinte) dias do mês de fevereiro de 2015 (dois mil e quinze), às 14h na sala F-4192, no prédio da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, reuniu-se a banca examinadora composta pelos professores doutores **Renan Springer de Freitas** (Orientador/DSO-UFMG), **Silvio Segundo Salej Higgins** (DSO-UFMG) e **Marcus Vinicius de Freitas** (LETRAS-UFMG), para defesa da dissertação de mestrado intitulada "**O maestro, a orquestra e a racionalização das práticas musicais**", do mestrando Neylson João Batista Filho Crepalde. Após a apresentação, procedeu-se a arguição, finda a qual os membros da banca examinadora reuniram-se para deliberar, decidindo por unanimidade pela: Aprovação (X) - Reprovação ( ) da dissertação.

Para constar foi lavrada a presente ata, que vai datada e assinada pelos examinadores.

Belo Horizonte, 20 de fevereiro de 2015.

  
**Prof. Dr. Renan Springer de Freitas (Orientador - DSO-UFMG)**

  
**Prof. Dr. Silvio Segundo Salej Higgins - (DSO-UFMG)**

  
**Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas - (LETRAS-UFMG)**

*A minha mãe e meu pai*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Tânia e Neylson, pelos ensinamentos e por todo o apoio em minha carreira e escolhas.

Agradeço a minha esposa, Sarah, a meu filho, João Pedro, e a meus familiares queridos por serem grande inspiração e alento.

Agradeço a meu orientador, Dr. Renan Springer de Freitas com quem aprendi muito mais do que posso expressar.

Agradeço aos professores Marcus Vinícius de Freitas e Silvio Salej Higgins por suas inestimáveis contribuições a este trabalho.

Agradeço aos professores Silvio Salej Higgins, Renan Springer de Freitas, Yurij Castelfranchi e Elaine Vilela, principais responsáveis por minha formação nas ciências sociais.

Agradeço à CAPES pelo apoio financeiro sem o qual este trabalho não seria possível.

Agradeço a todos os colegas do Programa de Pós-Graduação em Sociologia com quem passei boníssimos momentos.

Agradeço a meus alunos, razão pela qual escolhi a vida acadêmica.

Agradeço a meus colegas, os professores Guilherme Castro, Avelar Junior, Gelson Silva, Aline Carneiro e Sassá Nunes por todo o companheirismo.

Agradeço aos queridos Gamaliel de Souza, Michelle Rocha, Fabrício Rocha, Joanir de Oliveira, Ismael Luz e Jorge Linhares pelas palavras e atos de sabedoria e pelo exemplo.

Agradeço aos cantores do Coral Getsêmani com quem tenho aprendido que reger é muito mais do que apenas reger.

Finalmente, agradeço àquele que me deu o maior presente que poderia receber: a vida. Ao Senhor Jesus. A Ele seja todo o mérito.

*Soli Deo Gloria*

## RESUMO

Esta dissertação visa descrever e analisar o desenvolvimento da orquestra moderna e suas relações internas bem como o desenvolvimento da moderna técnica de regência, explicando como essas práticas evidenciam o processo de racionalização conforme exposto por Weber em seu trabalho *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Após apresentação da orquestra e descrição de seu desenvolvimento, analisamos de que modo ele evidencia o processo de racionalização dessa prática musical específica. O mesmo foi feito com relação à moderna técnica de regência. Em seguida, analisamos os aspectos irracionais intrínsecos no processo de escolha gestual envolvido na performance da mão esquerda. Por fim, observa-se que os três elementos que compõem a técnica de regência – a mão direita, a mão esquerda e a expressão facial-corporal – tem níveis diferenciados de racionalização.

**Palavras-chave:** racionalização das práticas musicais, maestro, orquestra, técnica de regência.

## ABSTRACT

This dissertation aims to describe and analyze the modern orchestra development and its internal relations as well as the modern conducting technique development, explaining how this practices evidence the rationalization process as exposed by Weber in his work *The rational and social foundations of music*. After the presentation of the orchestra and description of its development, we analyzed how it evidences the rationalization of this specific musical practice. The same was done with the modern conducting technique. Then, we analyzed the irrational aspects intrinsic in the gestural choosing process involved in the left hand performance. Finally, one can observe that the three elements that compose the conducting technique – the right hand, the left hand and the facial-bodily expressions – have different rationalization levels.

**Keywords:** rationalization of the musical practices, conductor, orchestra, conducting technique.



## Lista de Figuras

FIGURA 1 – A Série Harmônica.....	4
FIGURA 2 – A Orquestra de Corelli.....	25
FIGURA 3 – Grade da 5ª Sinfonia de Beethoven.....	36
FIGURA 4 – Parte de primeiro violino da 5ª Sinfonia de Beethoven.....	37
FIGURA 5 – Padrões de compasso.....	41
FIGURA 6 – Pierre Boulez regendo com dedos cerrados.....	46
FIGURA 7 – A “Dança Sacrificial”, um dos trechos mais complexos da “Sagração da Primavera” de <i>Stravinsky</i> .....	49
FIGURA 8 – Trecho de “Éclats” de Pierre Boulez.....	50

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>1 O TEMPERAMENTO A RACIONALIZAÇÃO.....</b>	<b>4</b>
<b>2 A ORQUESTRA.....</b>	<b>9</b>
<b>2.1 O Surgimento da Orquestra Moderna.....</b>	<b>11</b>
<b>3 O MAESTRO.....</b>	<b>35</b>
<b>3.1 O processo de formação.....</b>	<b>37</b>
<b>3.2 A Técnica de Regência.....</b>	<b>39</b>
<b>3.3 A batuta.....</b>	<b>42</b>
<b>4 A MÃO ESQUERDA.....</b>	<b>51</b>
<b>5 TRÊS INTERPRETAÇÕES DE BEETHOVEN.....</b>	<b>56</b>
<b>5.1 Herbert Von Karajan.....</b>	<b>56</b>
<b>5.2 Daniel Harding.....</b>	<b>60</b>
<b>5.3 Daniel Barenboim.....</b>	<b>65</b>
<b>5.4 Análise.....</b>	<b>67</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>73</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>75</b>

## INTRODUÇÃO

O desenvolvimento da técnica de regência e o desenvolvimento da orquestra moderna tal como a conhecemos estão atrelados. O primeiro não existiria sem o último. Ambos parecem caminhar em direção a um nível cada vez maior de calculabilidade da eficiência dos processos.

Sabemos desde a publicação de “Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música” de Max Weber que o mundo ocidental testemunhou um processo peculiar de racionalização da música. Em linhas gerais, Weber descreveu esse processo já em sua “Observação Preliminar” de seus “Ensaio reunidos de Sociologia da Religião”<sup>1</sup>. Ele o fez nos seguintes termos:

A música polifônica de diversos tipos era amplamente distribuída sobre o planeta. Diversos instrumentos tocando em conjunto, assim como o canto polifônico, existiram em toda parte. Todos os nossos intervalos racionais de tons eram conhecidos e calculados. Mas a música de harmonia racional – tanto o contraponto quanto a harmonia –, a formação do tom básico sobre três tríades com o terceiro harmônico; nossa cromática e enarmônica, não interpretadas em termos de espaço mas, desde o Renascimento, em termos de harmonia; nossa orquestra, com seu núcleo de quarteto de cordas e a organização do conjunto de sopros; nosso acompanhamento de graves; nosso sistema de notação, que tornou possível a composição e o moderno trabalho musical e, pois, a sua própria sobrevivência; nossas sonatas, sinfonias, óperas e, finalmente, nossos instrumentos fundamentais que são expressão daquelas: o órgão, o piano, o violino, etc. – todas essas coisas são conhecidas apenas no Ocidente embora a música descritiva, a poesia tonal, as alterações de tonalidade e cromáticas tenham existido como meios de expressão de várias tradições musicais. (WEBER, 2012, p. 24)

O ponto culminante desse processo foi o surgimento do que é conhecido entre os músicos como *temperamento*. Qualquer nota que ouvimos é composta por uma série de sons inaudíveis chamados de série harmônica dos quais derivamos as escalas com que fazemos música. Os sons da série harmônica, entretanto, não são afinados de modo que podem haver grandes diferenças de afinação entre notas iguais mas geradas por séries distintas. O temperamento é a correção das diferenças naturais entre semitons geradas pela série harmônica em doze sons de igual distância. Essa correção foi crucial para o desenvolvimento da música uma vez que, antes dela, tocar num instrumento não-temperado qualquer – um cravo, por exemplo, músicas em tons diferentes era absolutamente inviável. Por menos familiarizado com teoria musical que o leitor seja, sabe que um músico que se senta ao piano pode tocar em diversos tons. Antes do temperamento isso não era possível, pois se o cravo

---

<sup>1</sup> Publicado no Brasil como “Introdução do Autor” na *Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*.

estivesse afinado em, digamos, Dó, tocar uma música em Ré soaria bastante desafinado. Seria então necessário reafinar todo o instrumento para tocar na nova tonalidade. A partir do temperamento, o ajustamento dos sons naturais em distâncias iguais, essa execução tornou-se possível; uma obra como *Das wohltemperierte Klavier*, ou “O Cravo Bem-Temperado” de Johann Sebastian Bach, uma obra contendo vinte e quatro prelúdios e fugas, um em cada tom maior e menor poderia ser tocada de uma só vez.

Em minha opinião, o temperamento é o que tornou possível o desenvolvimento da linguagem musical ocidental tal como a conhecemos hoje, ou seja, maiores liberdades composicionais puderam ser tomadas por conta disso. A partir do séc. XVIII as músicas podiam “modular” – trocar de tonalidade em seu decurso – e, conseqüentemente, expressar diversos caracteres dentro de uma mesma obra. As experiências harmônicas têm seu ápice na virada do séc. XIX para o séc. XX com a música de compositores como Wagner e Mahler, por exemplo, onde os processos modulatórios e a harmonia são desenvolvidos até seu limite.

Paralelamente, as diversas práticas musicais também passaram pelo processo de racionalização. Uma dessas práticas interessa-nos particularmente neste trabalho: a coordenação requerida pelo funcionamento de uma orquestra. Nesse sentido, neste trabalho discuto um aspecto da racionalização da música que Weber não tratou, qual seja, o desenvolvimento da orquestra moderna, a coordenação requerida para o seu funcionamento e o exercício dessa coordenação pelo maestro dando origem à moderna técnica de regência.

Contudo, é preciso considerar que, como qualquer outro exemplo weberiano, a orquestra e a técnica de regência nunca são encontrados de fato totalmente racionalizados. Existe, como veremos depois, uma parcela desses processos que não se presta à racionalização. A parte irracional envolve um processo de escolha cuja ação resultante será contingente à interpretação do outro. Ao passo que um gesto de mão direita desenhando um padrão de compasso quaternário só pode ser interpretado dessa e de nenhuma outra forma, um gesto contínuo de mão esquerda para o lado pode ser interpretado tanto como um *crescendo* quanto como um *legato* ou ainda como uma resolução de frase. Desse modo, os objetivos deste trabalho são: 1) descrever e analisar o desenvolvimento da orquestra moderna e suas relações internas bem como o desenvolvimento da moderna técnica de regência, explicando como essas práticas evidenciam o processo de racionalização; 2) descrever e analisar a parcela irracional da moderna técnica de regência.

No primeiro capítulo deste trabalho explicaremos de forma mais aprofundada o processo de racionalização na música, especialmente o seu ponto culminante, o temperamento, e o modo como ele dá condições ao surgimento de novos instrumentos. O

piano, por exemplo, é um instrumento que já surgiu temperado. No segundo capítulo nosso foco recairá sobre a orquestra. Descreveremos o seu desenvolvimento e a complexidade sem paralelo da coordenação que a execução de uma obra pressupõe. No terceiro capítulo nosso foco recairá sobre o maestro, suas atividades e seu processo de formação, assim como o surgimento de seu instrumento distintivo, a batuta e apresentaremos a lógica de funcionamento da técnica gestual. No quarto capítulo nos deteremos na parte não racionalizada da técnica de regência e abordaremos a performance gestual da mão esquerda e o processo de escolhas que ela pressupõe. No quinto capítulo ilustraremos tanto a dimensão racionalizada quanto a dimensão não racionalizada do funcionamento de uma orquestra examinando três vídeos do primeiro movimento da Sinfonia no. 5 de Beethoven regida por Herbert von Karajan, Daniel Harding e Daniel Barenboim. Os vídeos serão analisados visando compreender as escolhas gestuais dos maestros dentro do contexto aqui trabalhado, ao que se seguem nossas considerações finais.

## 1 O TEMPERAMENTO E A RACIONALIZAÇÃO

O desenvolvimento técnico de regência e da batuta como instrumento característico do maestro apontam na direção indicada por Max Weber em seus estudos sobre o processo de racionalização da música. O primeiro passo desse processo acontece na resolução do problema de divisão desigual entre oitavas na série harmônica. Esse problema gera o “coma fatal”, a distância desigual, a qual é resolvida através do temperamento.

Como todas as tentativas de racionalização sobre a base da divisão harmônica – portanto desigual em relação à distância – da oitava deixam restos, justamente as músicas melódicas sugerem desde sempre a tentativa de atingir um resultado racional por um caminho completamente outro, a saber, pelo “*temperamento*” das distâncias. Temperada é, em sentido mais amplo, toda escala na qual o princípio da distância é levado a efeito de tal modo que a pureza dos intervalos é relativizada, com o fim de compensar a contradição dos distintos “círculos” de intervalos entre si, mediante a redução a distâncias sonoras apenas aproximadamente justas. (WEBER, 1995, p. 129-130)

O que Max Weber quer dizer com relativização das distâncias dos intervalos só pode ser compreendido sabendo previamente que toda escala, todos os intervalos são obtidos através da “série harmônica”, uma série de sons inaudíveis que compõem o espectro sonoro de qualquer nota que soe no espaço (WISNIK, 1989). A série harmônica, num espaço de várias oitavas, gera os intervalos que compõem qualquer escala. Entretanto, esses intervalos naturalmente gerados não são “afinados”, ficando alguns comas atrás ou à frente do que seria o intervalo justo, relativizado (cf. FIG 1). O temperamento consiste em relativizar esses intervalos de modo que as distâncias entre intervalos sejam as mesmas em toda a extensão melódica a ser trabalhada no processo composicional (CANDÉ, 2001).

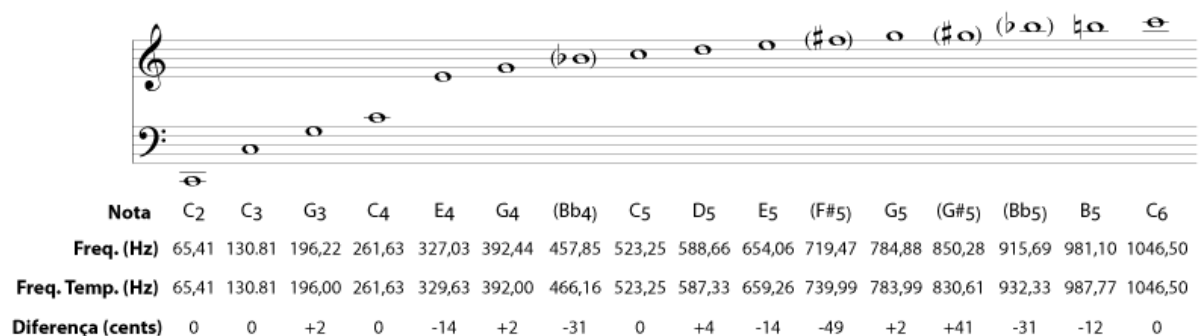


FIGURA 1 – A Série Harmônica

FONTE: <<http://www.ime.usp.br/~kon/MAC5900/aulas/Aula2.html>>. Acesso em 27/12/2014

## Para Weber

O temperamento, para a música de acordes, foi não somente a condição prévia da livre progressão dos acordes (sem o que ela precisaria triturar-se na vizinhança perpétua de diversas sétimas, quintas inteiramente justas e quintas inteiramente impuras, terças e sextas), como também lhe oferecia, como é sabido, possibilidades de modulação inteira e positivamente novas e as mais fecundas, através da assim chamada “mudança enarmônica”: a reinterpretação de um acorde ou som presente em uma relação de acorde, por meio da qual este acorde ou som é visto como participando de uma outra relação de acorde, é, enquanto meio de modulação, especificamente moderna, ao menos na medida em que é empregada conscientemente enquanto tal. (WEBER, 1995, p. 132)

As belas “manobras harmônicas” de compositores como Brahms, Mahler e Wagner só são possíveis por causa dessa reinterpretação enarmônica das notas e dos acordes tornada possível pelo temperamento. O temperamento é o ápice da racionalização da música. O processo de racionalização se manifesta e se desenvolve também nas práticas musicais, como veremos.

O processo de racionalização na música abarca também o desenvolvimento de alguns dos instrumentos modernos como o violino, o órgão e o piano e o modo como a construção desses instrumentos tem efeito sobre a música. O violino e os demais instrumentos de sua família possuíam uma caixa de ressonância equipada de modo ótimo com seus suportes modernos – o cavalete e a alma – com um detalhe de suas laterais especiais (costilhas), que possibilitavam o livre movimento do arco. Para Weber, o fator decisivo foi a configuração da caixa de ressonância: “uma simples corda firmemente tensionada, sem uma caixa que vibre conjuntamente, não fornece nenhum som utilizável musicalmente. A criação da caixa de ressonância de nossa espécie é, ao que parece, uma descoberta unicamente ocidental” (WEBER, 1995, p. 135).

O órgão, por sua vez, teve um desenvolvimento ininterrupto. Depois de entrar na prática dos mosteiros – os quais Weber descreve como “portadores de todo o racionalismo técnico-musical no interior da igreja” (WEBER, 1995, p. 141) – no período carolíngio, tanto nas execuções quanto no ensino de música, o instrumento chegou a se desenvolver ao ponto das criações polivocais. O uso sacro do órgão é demonstrável desde o séc. X e seu desenvolvimento até o séc. XIII culmina na expressão da racionalidade polivocal. “Talvez o órgão tenha influenciado a polifonia figurativa, tal como ela predominou francamente até o advento da ‘ars nova’<sup>2</sup>. Nenhum instrumento de qualquer outra música mais antiga foi de tal

---

<sup>2</sup> Denomina-se *ars nova* a revolução artística que ocorreu na Europa no séc. XIV. Para Candé (2001, p. 287) com o surgimento da *ars nova* “as artes se tornam mais realistas e mais eruditas, as línguas vernáculas afirmam sua

modo apropriado para isso” (WEBER, 1995, p. 142). Com isso, o órgão acabou por dar suporte à música sacra artística e não ao canto profano. Entretanto,

No luteranismo, a participação da própria comunidade no canto limitou-se, após um desenvolvimento de vida curta, a uma proporção tal, que muitas vezes mal permite reconhecer a oposição de princípio contra a Idade Média. Algo mais favorável ocorreu com o canto da comunidade das igrejas reformadas hostis ao canto artístico, sobretudo depois que as composições de salmos franceses obtiveram divulgação internacional. Desde o final do século XVI o órgão voltou a aparecer, pouco a pouco, na maioria das igrejas reformadas. Por outro lado, ao final do século XVII, com o avanço do pietismo, a antiga música artística sacra entrou em declínio na igreja luterana. Somente a ortodoxia agarrou-se em certa medida ao canto artístico sacro, e resulta tragicômico que a música de J. S. *Bach* – correspondendo a sua posição religiosa pessoal –, que apesar da vinculação dogmática rigorosa tem um impacto inconfundível da atmosfera petista, pelos ortodoxos. A posição do órgão como instrumento acompanhante em primeiro lugar do canto da comunidade, e além disso – como desde sempre – como instrumento preludante e que preenche as pausas intermediárias (a entrada e a saída da comunidade e o demorado ato da comunhão), é portanto de data relativamente recente, assim como o caráter religioso especificamente fervoroso que a música de órgão tem hoje para nós – sobretudo a sonoridade no fundo barbaramente emocional das misturas e grandes registros, considerada de modo puramente estético (...). (WEBER, 1995, p. 144)

O piano, instrumento derivado do *cembalo*, *clavecin* ou *clavicymbalum* (hoje chamado de *cravo*) configurou tanto um desenvolvimento técnico do instrumento (a capacidade de tocar diferentes dinâmicas) quanto um desenvolvimento nas possibilidades do discurso musical possibilitando maior elaboração harmônica. Para Weber

O que emancipou musicalmente a música de piano da estilística do órgão foi em primeiro lugar a influência – que se desenvolveu a partir da estrutura social da França – da dança na música instrumental francesa, seguindo o exemplo do virtuosismo incipiente do violino. Se *Chambonnières* pode ser considerado, no século XVII, como o primeiro criador de obras específicas para piano, então *Domenico Scarlatti* foi o primeiro, no início do século XVIII, a aproveitar virtuosisticamente os efeitos sonoros específicos do instrumento. Este virtuosismo pianístico incipiente, de mãos dadas com o nascimento – baseado na demanda de orquestras e de diletantes que cresciam gradualmente – de uma grande indústria do *cembalo* (como na Bélgica a família Ruckers, por volta de 1600) produziam instrumentos individuais “manufatureiramente”, sob encomenda de consumidores concretos (orquestras e patrícios) e por isso na mais variada adaptação a todas as possíveis necessidades concretas dos clientes, da mesma forma como acontecia com o órgão. (WEBER, 1995, p. 146-7)

Ao mesmo tempo em que a construção do instrumento condicionava o modo como a música era criada e executada, a execução virtuosística, a expressão harmônica da

---

preponderância e sua originalidade, o profano invade o sagrado, o artista descobre sua vocação subversiva... O novo espírito se manifesta na música por um gosto pela complexidade, uma busca de modernismo, uma aspiração à autonomia da composição, cujo processo se torna intelectual”. Filipe de Vitry e Guillaume de Machaut são alguns dos compositores emblemáticos do período.



música popular – em oposição à polivocalidade – e outras demandas específicas dos músicos e instituições artísticas, ou seja, a prática, condicionavam a manufatura do instrumento. Tanto a materialidade do instrumento condiciona a prática musical quanto as demandas dessa prática exercem influência sobre a materialidade do instrumento. Podemos identificar como principais interesses no caso específico do piano “a possibilidade do abafamento e intensificação do som, a sustentação do som e a beleza de acordes tocados em arpejos sobre qualquer distância sonora” (WEBER, 1995, p. 147) além da eliminação de alguma dificuldade em passagens rápidas em comparação ao *cravo*.

A técnica do instrumento caminhou em direção a uma “técnica racional do dedilhado” onde o uso racional do polegar como “dedo de passagem” no teclado – o qual Weber atribui a Bach e a seu filho *Phillip Emmanuel* – possibilitaria execuções de grande virtuosidade.

Não somente o virtuosismo internacional de Mozart e a necessidade crescente de editores musicais e empresários de concertos, como também o grande consumo musical de acordo com os efeitos de mercado e de massa trouxeram o triunfo definitivo do *Hammerklavier*. (...) Já no início do século XIX ele tinha se tornado um objeto de comércio regular, sendo mesmo produzido para armazenamento. A concorrência selvagem das fábricas e virtuosos, com os meios especificamente modernos de imprensa, exposições e finalmente – algo análogo à técnica de venda das cervejarias – a criação de salas de concerto próprias ao lado das fábricas de instrumentos (entre nós sobretudo em Berlim), levaram àquela perfeição técnica do instrumento, que pôde satisfazer as exigências técnicas sempre crescentes dos compositores. Os instrumentos mais antigos já não estariam á altura das criações tardias de *Beethoven*. Obras orquestrais são em geral acessíveis à música doméstica somente em transposições para o piano. Em *Chopin* encontra-se um compositor de primeira categoria que se limitou inteiramente ao piano, e finalmente, em *Liszt*, o conhecimento íntimo do maior virtuose extraiu de seu instrumento as últimas possibilidades de expressão que o piano continha em si. (WEBER, 1995, p. 148-9)

Ora, sabemos hoje que *Liszt* não extraiu as últimas possibilidades de expressão do piano porque conhecemos, entre outras técnicas, a música minimalista<sup>3</sup> que desafia de forma diferente a “mecânica” da técnica do instrumento e as composições para “piano preparado”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Quando falo em música minimalista que desafia a mecânica do piano, tenho em mente sobretudo a música *Piano Phase* do americano *Steve Reich*. A obra consiste em dois pianos tocando a mesma melodia de doze notas quando um dos pianos fica mais rápido do que outro causando uma defasagem. No momento em que a segunda nota do padrão no segundo piano está junto com a primeira do primeiro piano, ambos voltam a tocar juntos e assim sucessivamente ao longo de todas as notas do padrão. Em 2004, aconteceu a primeira performance da obra tocada por um só pianista usando dois pianos o que exigiu um grande virtuosismo técnico e mental, embora totalmente diferente do virtuosismo necessário às obras de *Chopin* e *Liszt*. Essa performance, executada pelo pianista *Rob Kovacs* está disponível online em <<https://www.youtube.com/watch?v=AnQdP03iYIo>>. Acesso em 18/09/2014.

<sup>4</sup> Convencionou-se chamar de “piano preparado” àquelas obras as quais o pianista insere objetos nas cordas ou nos martelos ou nos abafadores do piano obtendo sonoridades muito diferentes daquelas normalmente obtidas.

Weber, entretanto, da época em que escrevia via em *Liszt* – e com razão – o maior virtuose do piano de seu tempo.

Weber finaliza o ensaio argumentando que parte do sucesso do piano deve-se à possibilidade de sua apropriação doméstica de quase todo o repertório e de seu papel fundamental na educação musical tanto de cantores quanto de instrumentistas em seus anos iniciais.

Nossa educação exclusivamente harmônica da música moderna é, em essência, devida inteiramente a ele [o piano]. Também teve seu lado negativo, no sentido de que o hábito do temperamento tirou seguramente de nosso ouvido – o ouvido do público *receptor* –, de um ponto de vista melódico, uma parte daquela liberdade que deu o caráter decisivo ao refinamento melódico das culturas musicais antigas. (WEBER, 1995, p. 149)

Talvez por causa desse hábito do temperamento seja particularmente difícil para nós, ocidentais, compreendermos e executarmos obras da música oriental que, por vezes, é microtonal.

Como podemos perceber, a análise de Weber compreende o processo de racionalização da música que vê seu ápice no temperamento. Paralelamente, o mesmo processo de racionalização ocorre nas práticas musicais, âmbito o qual Weber não estudou. Vamos agora analisar a racionalização de uma prática musical específica, a saber, a orquestra moderna e as questões envolvidas em sua coordenação.

---

Dois exemplos podem ser conferidos online. A “Sonata II para piano preparado” de *John Cage* está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pUTXNxFvjDw>> e a peça “Mount Hood” do pianista e compositor alemão *Volker Bertelmann* (que usa o pseudônimo *Hauschka*) está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zgph8aPmRJs>> (acesso em 18/09/2014). A primeira peça usa objetos como parafusos, plástico, borracha dentre outros. A segunda usa bolinhas de ping-pong, alumínio, couro, etc.

## 2 A ORQUESTRA

O funcionamento de uma orquestra sinfônica exige um esforço de coordenação como nenhum outro. Qualquer pessoa ao assistir a um determinado espetáculo não se surpreende com o fato desse espetáculo chegar ao final. Mas haveria boas razões para se surpreender. Um evento dessa natureza está sujeito a toda sorte de erros e falhas que podem por tudo a perder. No entanto, de modo geral esses problemas são contornados e não comprometem o espetáculo. Numa peça de teatro, não é incomum um ator se esquecer de alguma fala. Se a peça em questão for uma comédia, é bem provável que um outro ator contracenante se aproveite da situação para fazer uma piada de improviso e gerar gargalhadas no público. Aquilo que a princípio era um erro se torna uma grande brincadeira e o teatro pode seguir seu curso normalmente. Tratando-se de uma peça de gênero dramático, no caso de um esquecimento, o “contra-regra” ou algum outro ator da “coxia” pode “soprar” o texto esquecido sem que a plateia perceba e o espetáculo segue seu curso. No caso de um show de uma banda, se algum dos instrumentistas, o guitarrista por exemplo, erra algumas notas, a música continua sem muito distúrbio. O músico pode continuar tocando alguns segundos mais a frente e está tudo bem. De modo geral, esse tipo de “escorregão” chega a ser imperceptível para a plateia. Se o cantor se esquece de um trecho da letra ele pode perfeitamente convidar o público a cantar e o show continua. No caso de um espetáculo de dança, se algum bailarino escorrega e cai no palco, por mais constrangedora que seja a situação, o bailarino pode se retirar do palco sem que isso interfira na performance dos outros bailarinos e o espetáculo continua. Se for o caso de um “pas-de-deux”<sup>5</sup>, é possível que um outro bailarino possa imediatamente substituí-lo dando condições ao espetáculo de seguir em frente. Na orquestra não é assim.

Uma orquestra sinfônica é um grupo que, hoje, conta com cerca de sessenta músicos com mais de quatorze instrumentos diferentes. Normalmente são duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, quatro trompas, dois trompetes, três trombones e uma tuba, um tímpano, uma harpa, doze primeiros violinos, dez segundos violinos, oito violas, oito violoncelos, seis contrabaixos e – finalmente – um líder, o maestro. Em músicas de orquestração muito grande, podem integrar o grupo ainda um flautim, uma flauta em sol, um corne inglês, um clarinete piccolo, um clarone, um contrafagote, um saxofone, um piano, um violão e um grande naipe de percussão com os mais variados instrumentos (caixa clara, bumbo, triângulo, prato, marimba, xilofone, vibrafone, dentre muitos outros). Isso quando os

---

<sup>5</sup> Ao pé da letra, um “passo de dois”, um dueto.

naipes comuns não são ostensivamente grandes (Mahler, em uma de suas obras, chega a usar doze trompas). Usualmente, na orquestra, cada instrumento de sopro toca uma “voz” – nesse caso, uma linha melódica que apenas esse instrumento tem – e os instrumentos de cordas tocam juntos a “voz” de seu naipe - a saber, todos os primeiros violinos tocam a linha do primeiro violino, todos os segundos violinos tocam a linha do segundo violino, etc. Tudo isso deve ser coordenado pelo maestro, responsável pela sincronia dos músicos, pela condução do “fraseado” e dos contornos melódico-expressivos, e auxílio daqueles naipes que tem passagens de difícil execução.

Numa orquestra sinfônica há uma infinidade de possibilidades de problemas que podem colocar tudo a perder, a começar pelo número de pessoas envolvidas: em nenhum dos outros tipos de espetáculo descritos supra, há uma equipe tão grande de artistas em performance, todos ao mesmo tempo, do primeiro ao último instante. No teatro, mesmo que a peça tenha um elenco grande, pode haver quatro ou cinco atores contracenando juntos em cada cena, mas dificilmente trinta. Num espetáculo de dança, dificilmente há uma equipe tão grande de bailarinos dançando ao mesmo tempo. Talvez não haja uma atividade artística humana que tenha que conjugar tantas contribuições distintas e de modo interdependente. Como mencionado antes, se um bailarino escorrega e cai, outro bailarino pode substituí-lo. Na orquestra, se o trompista, por alguma razão, vê-se obrigado a não tocar, não há nenhum outro instrumentista que possa tocar a linha do trompista; todo o conjunto é prejudicado pois a música é um amálgama onde a ausência de alguma parte desfigura o todo. A quinta sinfonia de Tchaikovsky sem a parte da trompa não é mais a quinta de Tchaikovsky. Se algum instrumentista erra sua entrada, os músicos ficam “desencontrados” e, mais uma vez, a peça fica desfigurada. Só o fato de a orquestra necessitar de um maestro à sua frente (aliás, é o único grupo que tem um líder à frente no momento da performance) é um indício de sua complexidade e singularidade<sup>6</sup>. Vejamos agora como essa instituição surgiu e se desenvolveu e como esse desenvolvimento manifesta o processo de racionalização.

---

<sup>6</sup> Como é sabido, a literatura especializada sobre orquestra é escassa e um texto bastante conhecido é o capítulo “Regente e orquestra – Aspectos sociopsicológicos” da “Introdução à Sociologia da Música” de Theodor W. Adorno. Nesse texto, através de Adorno aprendemos que o maestro “é uma *imago*, uma imagem de um poder que incorpora visivelmente enquanto figura de destaque e mediante uma gestualidade impactante” (ADORNO, 2011, p. 218); que a orquestra faz emergir um vazio social onde “o aparato orquestral está tão alienado em relação a si mesmo (...) quanto da unidade da música a ser apresentada” (ADORNO, 2011, p. 223) de onde surge a necessidade do regente, instituição alienada em si mesma; que o regente comumente desenvolve uma postura de liderança com excedentes irracionais, talvez para compensar o fato de que ele mesmo não produz a música que está conduzindo pelo fato de não tocar nenhum instrumento convertendo-se, então, “como músico, em ator, sendo que justo isso contradiz a apresentação tecnicamente qualificada” (ADORNO, 2011, p. 224); que o músico de orquestra comumente procede da pequena burguesia “à qual faltam as condições culturais para a autocompreensão de seu próprio trabalho” (ADORNO, 2011, p. 229). ; que “na esfera da Psicologia do Eu, a

## 2.1 O Surgimento da Orquestra Moderna

Ao investigar a história do nascimento da orquestra, Spitzer e Zaslav (2004) identificam fatos relacionados à etimologia da palavra, à classificação dos grupos instrumentais que se aproximavam da orquestra, à história dos instrumentos que a compunham, à história de como os compositores trabalhavam a escrita e as técnicas de orquestração usadas e, finalmente, à história das relações sociais envolvidas no funcionamento de uma orquestra.

Os autores explicam que o uso da palavra “Orquestra” até o século XVII referia-se ao espaço reservado ao posicionamento dos músicos nos teatros ou locais de concerto. Ao fim do séc. XVII e início do séc. XVIII, a palavra começou a designar um grupo de músicos. Jean-Jacques Rousseau assim definiu “orquestra” em seu artigo para a *Enciclopédia* de Diderot e D’Alembert em 1750:

No presente essa palavra... significa às vezes o lugar onde sentam os que tocam instrumentos, como a orquestra da casa de ópera; e às vezes o lugar onde toda a banda em geral está fixada, como a orquestra do concerto espiritual no *Château Des Tuilleries*; e de novo a coleção de todos os sinfonistas. É neste último sentido, que dizemos da execução de música, que a orquestra foi boa ou má, para expressar que os instrumentos foram bem ou mal tocados. (Jean Jacques Rousseau, *apud* SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 18)

A definição de Rousseau, designando orquestra como o “conjunto de sinfonistas”, estava de acordo com a linguagem corrente na época em Francês, Inglês, Alemão e Italiano.

Outro modo de estabelecer o ponto inicial de uma orquestra é através da classificação dos grupos instrumentos que se aproximavam de sua configuração. Neal Zaslav propõe sete características que podem definir um grupo como orquestra:

1. Uma orquestra é baseada em instrumentos de corda e arco da família dos violinos.
2. Em uma orquestra, vários instrumentos do mesmo tipo tocam cada uma das partes das cordas. Os violinos são dobrados mais intensamente que outras cordas.

---

mentalidade coletiva do músico de orquestra, que, é claro, não corresponde de modo algum à mentalidade de todos os indivíduos, tem como causa, antes de mais nada, a desilusão com a própria profissão” (ADORNO, 2011, p. 232); aprendemos que o maestro pouco ou nada acrescenta ao funcionamento de uma orquestra além de sua figura imponente. Em resumo, o que Adorno nos apresenta sobre a orquestra é conjunto de frases do tipo “pegar ou largar” ou o que Popper chamou de “filosofia oracular”. Ainda que tudo isso possa ser verdadeiro, não nos ajuda em nada a entender que há essa grande coordenação e por essa razão, apesar de sua sabida erudição, Adorno não nos será útil aqui.

3. A instrumentação das orquestras é consideravelmente padronizada dentro de um dado tempo e lugar. Como consequência, repertórios emergem de música orquestral especificamente.
4. As orquestras incluem um ou mais baixos de arco que soam no registro de 16 pés (contrabaixo).
5. As orquestras tem um *continuo* de teclado, usualmente um cravo ou órgão. Elas podem também incluir instrumentos *continuo* de cordas dedilhadas como alaúdes e teorbas.
6. As orquestras tocam como grupos unificados sob controle e disciplina centralizados.
7. As orquestras tem identidades organizacionais e estruturas administrativas distintas<sup>7</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 19)

Esses critérios servem para caracterizar o que seria uma orquestra barroca característica da primeira metade do séc. XVIII. Os autores seguem buscando os primeiros registros de cada um dos critérios estabelecidos. Documentos administrativos mostram o uso de grupos de cordas na segunda metade do séc. XVI, início do séc. XVII e segunda metade do séc. XVII, em Paris, na corte inglesa e nas igrejas italianas respectivamente. Alguns contratos de músicos no fim do séc. XVI especificavam quais partes – linhas melódicas – deveriam ser tocadas. Até quatro músicos eram designados a tocar as partes agudas e graves e somente dois às partes intermediárias.

Os grupos de cordas mais antigos tocavam música em quatro, cinco ou seis partes. A escrita em cinco partes especificada por Mersenne [filósofo e teórico musical do séc. XVII] se tornou padrão na França no primeiro quarto do séc. XVII e um repertório de música em cinco partes para grupos de cordas tem sido preservado desde esse tempo. No último quarto do século XVII as suítes das aberturas e danças de Lully – originalmente em cinco partes com arranjos para quatro partes – circularam tão amplamente de modo a constituir um tipo de repertório orquestral internacional<sup>8</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 20)

---

<sup>7</sup> 1. An orchestra is based on bowed stringed instruments of the violin Family.

2. In an orchestra several instruments of the same type play each of the string parts. The violins are doubled more heavily than the other strings.

3. The instrumentation of orchestras is considerably standardized within a given time and place. As a consequence, repertoires emerge of specifically orchestral music.

4. Orchestras include one or more bowed bass instruments sounding in the 16-foot (double bass) register.

5. Orchestras have a keyboard continuo, usually either a harpsichord or an organ. They may also include plucked string continuo instruments like lutes and theorbos.

6. Orchestras perform as unified ensembles under centralized control and discipline.

7. Orchestras have distinct organizational identities and administrative structures.

<sup>8</sup> The earliest string bands played music in four, five, or six parts. The five-part scoring specified by Mersenne became standard in France in the first quarter of the seventeenth century, and a repertory of five-part music for string band has been preserved from that time. In the last quarter of the seventeenth century suites of Lully's overtures and dances – in both five-part originals and four-part arrangements – circulated so widely as to constitute a sort of international orchestral repertory.

No séc. XVII, os baixos usados eram instrumentos de 8 pés. Gradativamente foram substituídos pelos instrumentos de 16 pés, mais graves, para reforçar a parte dos baixos na música eclesiástica. O uso de instrumentos de teclado ou cordas dedilhadas como *continuo*, só teve início a partir do séc. XVII com o advento da ópera. A princípio, o *continuo* acompanhava os cantores e as cordas acompanhavam a dança. Gradativamente passou-se a usar uma combinação entre cordas e *continuo* no acompanhamento dos cantores. Particularmente importante para nossa análise é o que constata os autores a respeito do surgimento da liderança e da estrutura administrativa dos grupos:

As orquestras atingiram unidade por meio de práticas de performance como *liderança centralizada*, arcadas uniformizadas, e controle de ornamentações improvisadas. Líderes de orquestra antigos como Lully (Paris, aprox. 1660 – 1680), Corelli (Roma, aprox. 1680 – 1700), e Buxtehude (Lübeck, aprox. 1680 – 1690) estabeleceram padrões novos e mais altos de disciplina orquestral. (...) Nos séculos XVII e XVIII a maioria das orquestras estava subsumida dentro de organizações maiores, como cortes, teatros, ou igrejas. Durante o séc. XVIII algumas orquestras, como a Concert Spirituel em Paris, a Professional Concert em Londres e a Grosse Konzert em Leipzig, emergiram com seu próprio aparato administrativo<sup>9</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 21)

Ao fim do séc. XVIII, quando do aparecimento da orquestra de Haydn, os instrumentos de sopro já se tornaram parte integrante do grupo orquestral. Usualmente, o grupo era liderado pelo primeiro violinista que, no séc. seguinte, seria substituído pela figura do maestro. No fim do séc. XVIII a maioria dos músicos integrantes dos grupos orquestrais era especialista em seu instrumento o que representa uma grande mudança em relação aos grupos antigos onde os instrumentistas tocavam vários instrumentos. Além de adquirir um espaço próprio, um palco ou tablado, a orquestra era o elemento principal nas ocasiões em que tocava. Na época de Haydn, “orquestra” já era o nome oficial dado a esse grupo de instrumentistas. Outros nomes como *Kapelle*, *symphonie*, *suonatori*, e banda persistiam mas a palavra “orquestra” designava um grupo de instrumentistas específico. Nesse período, com exceção dos recitativos *secco* da ópera, o cravo já não fazia mais parte do corpo orquestral.

---

<sup>9</sup> Orchestras achieve unity by means of performance practices like centralized leadership, uniform bowing, and control of improvised ornamentation. Early orchestra leaders like Lully (Paris, 1660s – 1680s), Corelli (Rome, 1680s – 1700s), and Buxtehude (Lübeck, 1680s – 1690s) established new, higher standards of orchestral discipline.

(...) In the seventeenth and eighteenth centuries most orchestras were subsumed within larger organizations, such as courts, theaters, or churches. During the eighteenth century a few orchestras, like the Concert Spirituel in Paris, the Professional Concert in London, and the Grosse Konzert in Leipzig, emerged with their own administrative apparatus.

No período renascentista, a escrita para a orquestra tendia mais ao genérico do que à escrita idiomática. As linhas melódicas podiam ser tocadas e dobradas por qualquer instrumento. Raramente havia alguma indicação de instrumentação. Quando existia, como no caso de *Orfeo* de Monteverdi, o objetivo normalmente era a representação sugerida pelo timbre escolhido: “as flautas significam pastores e a vida rural; trombones e cornetas são associados com o submundo, cordas friccionadas e dedilhadas com os deuses e céus<sup>10</sup>” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 29). A maior parte da música composta nessa época era pensada para “consortes”, pequenos grupos instrumentais do mesmo tipo, mas que tocavam em registros diferentes, um em cada parte. O princípio aqui era a separação desses pequenos grupos instrumentais, ou *ensembles*, que tocavam de forma alternada, embora às vezes fossem combinados nas óperas. Os mais comuns eram o *continuo* formado por teclado ou cordas dedilhadas que acompanhavam os cantores e as cordas que normalmente acompanhavam a dança. “Esses dois *ensembles* eram administrativamente e socialmente separados, com pessoal diferente e funções diferentes” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 30).

No período barroco, até cerca de 1740, a escrita idiomática para cordas friccionadas e madeiras era combinada com um *basso continuo* genérico. Aqui a estrutura das cordas dividida em cinco partes começa a se fixar embora haja diferenças na distribuição das vozes – as orquestras francesas normalmente usavam um violino, três violas e um baixo enquanto os grupos do norte da Itália usavam dois violinos, duas violas e um baixo. Havia grande flexibilidade na distribuição de instrumentos de cordas de acordo com a textura desejada pelo compositor.

Inovações no design dos instrumentos tornaram possível adicionar baixos de arco e fagotes à parte de *continuo*, previamente tocada por cordas dedilhadas e teclados. Usualmente, entretanto, os compositores não especificavam a instrumentação do *basso continuo*; seu feitiço era uma questão de prática de performance, que variava de gênero a gênero e de um local a outro. As inovações tecnológicas também possibilitaram aos oboés e flautas tocarem na mesma altura que as cordas e portanto dobrar as partes de cordas, uma orquestração que os compositores às vezes escreviam, mas com a mesma frequência, deixavam à prática da performance. Os mesmos avanços encorajaram os compositores a usar mais as madeiras como solistas *obbligato*<sup>11</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 29)

---

<sup>10</sup> The recorders signify shepherds and rural life; trombones and cornets are associated with the underworld, bowed and plucked strings with the gods and the heavens.

<sup>11</sup> Innovations in instruments design made it possible to add bowed bass instruments and bassoons to the continuo part, previously played by plucked string and keyboards. Usually, however, composers did not specify the instrumentation of the basso continuo; its makeup was a matter of performance practice, which varied from genre to genre and from one location to another. Technological innovations also enabled oboes and flutes to play at the same pitch level as the strings and hence to double the string parts, a scoring that composers sometimes



Nesse período, os *ensembles* que antes tocavam alternadamente – *continuo* e cordas – se fundiram e tocavam juntos. Também era comum a performance na forma de *concertino* (um grupo menor de instrumentistas a quem geralmente eram designados as partes mais difíceis e o acompanhamento de cantores visando equilíbrio) e *ripieno* ou *concerto grosso*, ou *tutti* (toda a orquestra).

O que conhecemos hoje como orquestra clássica remete às técnicas composicionais e de orquestração de Haydn e Mozart até Beethoven – entre 1740 até o início do séc. XIX. O formato de cordas divididas em quatro partes tornou-se padrão (dois violinos, viola e cello/baixo) embora às vezes as violas tivessem divisão interna e a parte de cello ficasse independente dos contrabaixos. O uso das madeiras tornou-se mais flexível. Esses instrumentos podiam dobrar as partes de cordas adicionando “colorido” sonoro ou tocar solos curtos emergindo do tecido orquestral. Nesse período desenvolve-se a divisão da orquestra em “naipes” (*sections*) e não mais os *ensembles* característicos da música até o período barroco. Os naipes são grupos de instrumentos separados por família (e.g. cordas, madeiras, metais, percussão) dentro do tecido orquestral como um todo. “Porque cada naipe era internamente homogêneo, os compositores podiam tratar os instrumentos mais idiomáticamente” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 30), isto é, escrever pensando especificamente na técnica de cada instrumento, e poderiam escolher os timbres e combinações a usar nas melodias ou reorquestrar obras prontas a seu gosto<sup>12</sup>.

Para compreender melhor a racionalização da orquestra é necessário recorrer à sua história social em razão de sua direta influência no estabelecimento de padrões estéticos vigentes. Para Spitzer e Zaslav (2004, p. 32), “histórias sociais da orquestra se preocupam com as vidas e carreiras dos músicos, a política e mecanismos de patrocínio, o papel da orquestra em atividades sociais e seus significados sociais<sup>13</sup>”. Por toda a Europa, o modelo organizacional das orquestras parecia ser o mesmo:

---

wrote out, but just as often left to performance practice. The same improvements encouraged composers to use winds more as obbligato soloists.

<sup>12</sup> A história da orquestração, entretanto, não segue uma linha reta. O uso de instrumentos segundo sua representação pode ser observada no balé *Orphée* (1947) de Stravinsky ou na obra homônima de Gluck. A fórmula *concertino – ripieno* também é encontrada em músicas do século XX como o Concerto Grosso no. 1 (1925) de Ernest Bloch.

<sup>13</sup> Social histories of the orchestra address the lives and careers of orchestra musicians, the politics and mechanisms of patronage, the role of the orchestra in social activities, and the social meanings of the orchestra.

As incipientes orquestras eram administradas como parte da casa de um soberano; os músicos eram empregados da corte; o *ensemble* tocava principalmente em funções da corte; a orquestra revelava a magnificência do príncipe e sua corte para o resto do mundo. Príncipes amantes de música competiam entre si para manter as melhores orquestras, mais bem vestidas e que soavam melhor<sup>14</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 33)

O grupo mais antigo de instrumentistas de cordas que dobravam partes eram os *Vingt-quatre Violons du Roy* na corte francesa na primeira metade do séc. XVII. O grupo tocava para dança, para o jantar do rei, para entretenimentos dramáticos e festividades públicas. Individualmente os músicos apresentavam-se em Paris mas como coletivo tocavam apenas na corte. Grupos similares existiam nas grandes cortes europeias como Londres e Viena, mas também em cortes menores como Stuttgart, Estocolmo e Turin. No séc. XVIII, as orquestras de corte europeias haviam se multiplicado e tornavam-se cada vez mais parecidas na organização, no tipo de instrumentos que usavam e nas práticas de performance. À medida que o fluxo de pessoas e riqueza aumentava em Londres, Paris e Viena, as cortes não conseguiam mais dar conta da demanda cultural criada. Apesar de manter seu status como referência de gosto e estilo nas artes, literatura e moda, não podiam mais ser as principais mantenedoras das orquestras.

As orquestras das cortes inglesa, francesa e austríaca se tornaram periféricas à vida musical de Londres, Paris e Viena. Nessas capitais, da mesma forma que em cidades como Veneza, Hamburgo, Bruxelas e Leipzig onde não haviam cortes, os teatros constituíam a espinha dorsal dos meios de subsistência dos músicos de uma orquestra. Cada teatro tinha uma orquestra permanente que tocava várias noites por semana durante a maior parte do ano, para o teatro falado bem como para ópera e oratório. Os membros dessa orquestra de teatro podiam se engajar, como indivíduos ou como grupo, para levar a orquestra a outros lugares: em casas de aristocratas, em jardins de entretenimento, em concertos e para danças. Dentro desse sistema o patrocínio para orquestras era consideravelmente mais amplo que dentro do sistema da corte<sup>15</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 33)

---

<sup>14</sup> The incipient orchestra was administered as part of the household of the ruler; musicians were employees of the court; the ensemble performed mainly at court functions; the orchestra displayed the magnificence of the prince and his court to the rest of the world. Music-loving princes competed with one another to maintain the biggest, best-dressed, and best-sounding orchestras.

<sup>15</sup> The orchestras of the English, French and Austrian courts became peripheral to the musical life of London, Paris and Vienna. In these capitals, as in cities like Venice, Hamburg Brussels and Leipzig where there was no court, theaters constituted the backbone of an orchestra musician's livelihood. Each theater had a standing orchestra, which played several nights a week during much of the year, for theater as well as for opera and oratorio. Members of this theater orchestra could be engaged, as individuals or as an ensemble, to provide orchestras in other venues: in aristocratic homes, in pleasure gardens, at concerts, or for dances. Under this system the patronage for orchestras was considerably broader than under the court system.

A saída da orquestra da corte e sua passagem para os teatros sendo financiada pela venda de ingressos aliada à passagem do músico de orquestra do emprego na corte para uma carreira autônoma teve grande influência no desenvolvimento dos padrões estéticos da época e na forma como a música era feita. O exemplo emblemático apontado aqui é Beethoven e o modo como as mudanças sociais envolvidas em sua carreira possibilitaram grandes “quebras de paradigma” estéticas como a inserção de um coral no final de sua sinfonia no. 9.

A primeira série de concertos públicos em local fechado com uma orquestra permanente e uma agenda regular de apresentações foi a Concert Spirituel em Paris, estabelecida em 1725 para prover entretenimento ao público e emprego a cantores e instrumentistas da Opera durante a quaresma e outros dias em que os teatros estavam fechados. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 33)

Outras séries de concertos similares surgiram em toda a Europa. Essas séries eram financiadas quase inteiramente pela venda de ingressos e assinaturas. Além disso, esse era o meio de acesso às orquestras daquelas pessoas que não o rei, príncipe ou aristocratas. Para os autores, a mudança de financiamento trouxe uma mudança de significado para as orquestras que se tornaram símbolos da prosperidade da cidade e do alto nível cultural e musical do público educado e não mais do poder ou gosto refinado do príncipe. “A maioria das histórias sociais da orquestra considera a expansão da orquestra e o desenvolvimento da vida de concerto como manifestações da ascensão da burguesia e sua captura da hegemonia cultural da aristocracia no séc. XVIII e início do séc. XIX<sup>16</sup>” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 34).

Norbert Elias (1995) comenta que, de fato, os padrões estéticos da música da corte até o fim do séc. XVIII eram ditados pelo *establishment*, a saber, o príncipe e a aristocracia de corte. “Os músicos eram tão indispensáveis nestes grandes palácios quanto os pasteleiros, os cozinheiros e os criados, e normalmente tinham o mesmo *status* na hierarquia da corte. Eles eram o que se chamava, um tanto pejorativamente, de criados de libré” (ELIAS, 1995, p. 18). Comparando Mozart e Beethoven como figuras emblemáticas do músico de corte e do artista autônomo do início do séc. XIX respectivamente, Elias mostra que enquanto o primeiro sofria por não conseguir se libertar dos padrões estéticos e do sistema de subsistência da época estando preso às preferências da aristocracia de corte, o segundo conseguiu romper com o financiamento cortesão (embora não com facilidade) e foi “capaz de seguir a própria voz em suas composições – ou, mais exatamente, a ordem sequencial de suas vozes interiores, e não o

---

<sup>16</sup> Most social histories of the orchestra regard the expansion of the orchestra and the development of concert life as manifestations of the rise of the bourgeoisie and its seizure of cultural hegemony from the aristocracy in the eighteenth and early nineteenth centuries.

gosto convencional de seus fregueses” (ELIAS, 1995, p. 43). Aqui, é importante termos em mente que, nos séc. XVII e XVIII, o líder era responsável não apenas pela orquestra, mas por todo o estabelecimento musical atuando também como compositor, administrador, tutor vocal, copista e professor. Desse modo, a autonomização estética dos compositores significava todo um novo rumo para as orquestras em termos estéticos e organizacionais. Apenas no fim do séc. XVIII, as obrigações do líder restringiram-se à condução da execução musical e na orquestra.

Para Nettel ([1946] 2006, p. 120), Beethoven “não só produziu música de excelente qualidade, mas conseguiu desenvolver um sistema de promoção de sua genialidade o que o deixou com mais liberdade de ação que qualquer um de seus precursores imediatos tinha gozado<sup>17</sup>”. Essa liberdade de ação pode ser amplamente observada nas transformações musicais arquitetadas por Beethoven: a extrapolação da forma composicional vigente, a introdução de um coro em uma sinfonia e avanços harmônicos são alguns exemplos. Essas transformações não se limitavam à estética, à forma ou ao tratamento harmônico, mas refletiram em todo o modo como a orquestra se organizava. Beethoven organizava concertos para um público anônimo e obtinha boa parte de sua subsistência da renda dos ingressos chegando a reverter a relação usual com os mantenedores de modo que a classe abastada se adaptasse ao seu modo e suprisse suas necessidades.

Minhas composições me rendem bastante; e posso dizer que recebo mais encomendas do que me é possível satisfazer. Além disso, para todas as composições posso contar com seis ou sete editores, ou até mais, se quiser; as pessoas não vem mais me propondo acertos, eu defino o preço e elas pagam. De modo que você pode ver que me encontro numa boa posição. (BEETHOVEN<sup>18</sup> *apud* ELIAS, 1995, p. 43)

Os músicos que, a princípio eram empregados da corte, tornaram-se contratados dos teatros, eram mantidos pelas assinaturas promovidas pelas sociedades de concertos e, mais tarde, se tornaram músicos autônomos, sendo Beethoven o exemplo paradigmático. Isso gerou maior liberdade de criação já que os padrões estéticos não precisavam mais estar vinculados a uma aristocracia mantenedora, mas dependiam do artista. Mesmo que ele precisasse trabalhar em sua imagem artística para que pudesse ser bem sucedido nas vendas de ingressos, a possibilidade de autonomia estética abriu caminho para transformações mais

---

<sup>17</sup> He not only set himself to produce music of an outstanding quality, but succeeded in evolving a system of marketing his genius which left him with more freedom of action than any of his immediate forerunners had enjoyed.

<sup>18</sup> *The Letters of Beethoven*, reunidas, organizadas e traduzidas por Emily Anderson, vol. I, Londres, 1961, p. 58.

densas na escrita orquestral, como no caso dos compositores do fim do séc. XIX e início do séc. XX como Wagner e Mahler, que levaram o sistema tonal às últimas consequências, como Debussy e Ravel que compunham sobre uma perspectiva estética nova a qual ficou conhecida como “impressionismo”, e como Schoenberg e seus alunos Webern e Berg que encabeçaram uma verdadeira mudança de paradigma elaborando um sistema musical inteiramente novo, o sistema dodecafônico. O advento das assinaturas e a venda de ingressos permitiu o acesso de outras classes sociais além da aristocracia à música orquestral. O condicionamento das entradas ao preço do ingresso manifesta a racionalização da distribuição desse acesso.

No séc. XIX havia orquestras em igrejas, festivais, cortes, teatros, estâncias termiais, circos e salões de dança. As orquestras que atuavam nos mais diversos lugares eram muito parecidas nos aspectos mais essenciais: tamanho, repertório, instrumentação e até mesmo a indumentária. Para Spitzer e Zaslav (2004), isso se deve à progressiva institucionalização do corpo orquestral. Desenvolve-se, a partir do séc. XVIII, a concepção, estranha até então, de que as orquestras são grupos de pessoas com propósitos comuns, constituem organizações com estruturas similares e são mantidas por crenças e expectativas similares. “O ‘nascimento da orquestra’ pode ser definido como a emergência da orquestra como uma instituição. Para colocar o mesmo de outra forma: o nascimento da orquestra foi o processo pelo qual *ensembles* instrumentais foram institucionalizados como orquestras” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 35). As orquestras já constituíam um campo internacional integrado ao fim do séc. XVIII e uma consciência cultural relativa a elas já existia. “Um conjunto de crenças emergiu sobre como as orquestras deveriam ser organizadas, como elas poderiam ser financiadas, como deveriam tocar, como músicos da orquestra deveriam agir e sobre o papel das orquestras na cultura e na sociedade<sup>19</sup>” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 35). Esse desenvolvimento em direção à padronização do corpo orquestral e à institucionalização do sistema de crenças envolvendo a orquestra evidencia a sua racionalização.

O desenvolvimento da orquestra desde o período dos grupos chamados pré-orquestrais até a orquestra moderna é a manifestação do processo de racionalização das práticas musicais nesse campo. Já sabemos que até o séc. XVII os grupos musicais dividiam-

---

<sup>19</sup> A set of beliefs had emerged about how orchestras should be organized, how they could be financed, how they ought to play, how orchestra musicians ought to act, and about the role of orchestras in culture and society.

se em *ensembles* distintos em sua performance. Era algo comum os grupos pré-orquestrais serem organizados na prática dos chamados *cori spezzati* (coros dispersos) ou grupos policorais. “Os instrumentistas, junto com os cantores, eram divididos em ‘coros’ separados, cada um sendo uma unidade musical quasi-independente contendo de quatro a sete partes<sup>20</sup>” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 57), como no caso do grupo organizado pelo compositor Giovanni Gabrieli na ocasião da apresentação de sua *Symphoniae Sacrae de 1615*. Esses coros eram compostos por cantores apenas, cantores e instrumentistas tocando partes distintas ou instrumentistas dobrando as partes dos cantores. Lodovico Viadana trata de forma diferente a disposição entre os diversos *ensembles* em seu *Salmi a 4 chori de 1612*. O compositor nomeia o primeiro coro da obra como *coro favorito*, o qual é formado por cinco solistas e órgão basicamente. O segundo coro deve conter de 16 a 30 vozes executando as mesmas quatro partes. Ao terceiro e o quarto coros acrescenta-se cantores e diversos instrumentos dobrando as linhas de canto. Os trechos em que há grande número de músicos atuando juntos são chamados pelo compositor de *ripieno*, em oposição ao *coro favorito*. Desse modo, apenas o primeiro e o segundo coros são essenciais transformando toda a obra numa espécie de estrutura *concertino-ripieno* (SPITZER e ZASLAW, 2004).

Para Spitzer e Zaslau, três desenvolvimentos do séc. XVII já apontavam para a transição desses *ensembles* para a orquestra. A organização policoral (múltiplos *ensembles*) dá lugar a uma formação que privilegia a alternância de dois grupos, um menor geralmente composto de solistas e outro maior de “ripienistas” onde vários músicos, seja instrumentistas ou cantores, dobravam as linhas do coro. Nos teatros da Itália, França, Inglaterra e Alemanha, os músicos que tocavam nos *ensembles* começaram a ser contratados para a temporada e mantinham uma formação fixa ao longo dela. Esses *ensembles* eram, a princípio, organizados em *sub-ensembles* de cordas friccionadas – cordas dedilhadas e teclados – madeiras. Gradativamente esses grupos começaram a tocar juntos e mesclar elementos musicais tocando de forma mais integrada.

Nascido em Florença, Giovanni Battista Lulli (que mais tarde se apresentaria como Jean-Baptiste Lully, nome pelo qual ficou conhecido), figura central no desenvolvimento do corpo orquestral na França, mudou-se para a França com 14 anos para trabalhar na corte do rei e em 1653, aos 21 anos, já ocupava o cargo de *Compositeur de*

---

<sup>20</sup> Instrumentalists, along with singers, were divided into separate “choirs,” each one a quasi-independent musical unit with four to seven parts.

*musique instrumentale*. Em 1661 foi nomeado *Surintendant de la musique de la chambre du roi* e passou a chefiar os *Vingt-quatre Violons*. Em 1672,

Lully consolidou seu controle sobre a vida musical francesa adquirindo a falida Académie Royale de Musique. Com o apoio de Louis XIV, ele criou um novo *ensemble* instrumental a orquestra da Opéra, que se tornou a maior, mais bem disciplinada e mais reconhecida orquestra daqueles dias<sup>21</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 72)

Um posto em meio aos Vingt-Quatre Violons era um cargo na casa do rei semelhante aos que conhecemos hoje como um cargo público. O músico recebia salários, adicionais para alimentação e transporte além de velas e tecido. “Um violinista, como todos os empregados do rei, era isento da *taille*, o principal imposto nacional<sup>22</sup>” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 75). Apesar de um membro dos Vingt-quatre ter um salário menor do que os demais músicos da corte – cantores, tecladistas e alaudistas – sua posição era extremamente prestigiosa no meio musical francês. Essa posição “dava aos músicos os títulos de ‘homem honorável’ e ‘burguês de Paris’ e autorizava-os a usar uma espada em público<sup>23</sup>” (*id.*, *ibid.*) além de abrir novas possibilidades de performance, ensino, e comércio musical as quais eram possíveis devido ao número pequeno de compromissos na corte. Interessante notarmos que esses empregos podiam ser vendidos, como qualquer outro posto na França.

Os Vingt-quatre Violons já tocavam com som vigoroso e unânime e mesmo antes que Lully assumisse seu posto como líder, o grupo já executava o *premier coup d’archet* e a “regra da arcada para baixo”. O *premier coup d’archet* era a prática de iniciar uma peça com uma arcada para baixo simultânea de todos os instrumentistas, prática que continuou a trazer reconhecimento às orquestras parisienses até o séc. XVIII. Mesmo de forma embrionária, o *premier coup d’archet* já é um avanço que aponta para o grande desenvolvimento técnico do grupo. Outros avanços foram implementados por Lully ao assumir a liderança dos Vingt-quatre Violons, como a supressão das improvisações e ornamentações que eram comuns à performance. Lully insistia para que os músicos tocassem somente o que estava escrito. Segundo Spitzer e Zaslau (2004), apesar de Lully não ter conseguido extinguir a prática da

---

<sup>21</sup> Lully consolidated his control over French musical life by purchasing the bankrupt Académie Royale de Musique. With Louis XIV’s support, he created a brand new instrumental ensemble, the orchestra of the Opéra, which became the largest, best disciplined, and most renowned orchestra of the day.

<sup>22</sup> A violinist, like all officers of the King, was exempt from the *taille*, the national head tax.

<sup>23</sup> It gave a musician the titles “honorable homme” and “bourgeois de Paris” and entitled him to wear a sword in public.

ornamentação e da improvisação e apesar de não ter inventado o *premier coup d'archet*<sup>24</sup> ou a uniformidade das arcadas, ele foi um organizador das práticas musicais da época.

O que ele de fato fez foi refinar e desenvolver essas práticas e integrá-las em um sistema de treinamento e performance. Ele articulou as práticas de performance das bandas de cordas francesas como um set de regras e normas, inculcou-as nos *ensembles* que dirigia na corte francesa e na *Opéra*, e tornou-as em uma ideologia da disciplina orquestral que poderia ser exportada para outros *ensembles*. A ideologia por trás de suas práticas de performance refletia os valores da corte francesa e de um absolutismo autocrático geral. Debaixo do sistema de Lully os Vingt-quatre, os Petits Violons [outro grupo da corte francesa dirigido pelo compositor], e a orquestra da *Opéra* se tornaram disciplinadas, hierárquicas, *ensembles* polidos, simulacros de uma sociedade autocrática em bom funcionamento<sup>25</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 98-9)

A adoção da notação musical é outro avanço técnico importantíssimo. Algumas músicas do período que antecede a Lully são inacessíveis a nós. Para Spitzer e Zaslav (2004), isso se deve ao fato de que as bandas de cordas tocavam de cor. Usavam-se rabiscos ou tablaturas para ajudar a lembrar das músicas se necessário, mas o mais comum era não haver nenhum registro na frente dos músicos. À medida que músicos franceses viajavam para dar aulas, surgiu a necessidade da escrita musical e, conseqüentemente, da preservação das obras.

Embora no início do séc. XVIII o rei Louis XIV fosse o único indivíduo a manter uma orquestra na corte e na Ópera, à medida que a música diminuía na corte e se espalhava na França, outros homens de posses intencionaram promover concertos privados ou semiprivados e manter uma orquestra. Aqueles que não conseguiam sustentar grupos tão grandes empregavam um grupo pequeno de instrumentistas e promoviam concertos de câmara regularmente. Ao fim do séc. XVIII, o patrocínio às orquestras se transformou passando do individual a uma ação de classe (SPITZER e ZASLAW, 2004). “O período no qual as orquestras privadas começaram a cair foi também o período em que os concertos e sociedades de concertos floresceram a uma extensão impressionante<sup>26</sup>” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 203). Um exemplo de uma dessas sociedades:

<sup>24</sup> Essa técnica é comumente atribuída a Lully.

<sup>25</sup> What he did do was to refine and develop these practices and integrate them into a system of training and performance. He articulated the performance practices of French string bands as a set of rules and norms, inculcated them into the ensembles that he led at the French court and the Opéra, and turned them into an ideology of orchestral discipline that could be exported to other ensembles. The ideology behind his performances practices reflected the values of the French court and of autocratic absolutism in general. Under Lully's system the Vingt-quatre, the Petits Violons, and the orchestra of the Opéra became disciplined, hierarchical, polished ensembles, simulacra of a well-functioning autocratic society.

<sup>26</sup> The period during which the private orchestras began to decline was also the period in which concerts and concert societies flourished to an astonishing extent.



Homens como o Barão d'Ogny e o Duque de Noailles, que antes patrocinavam orquestras privadas, agora dedicavam-se a organizar, financiar e promover sociedades de concertos. A maioria delas eram organizadas como sociedades privadas com membresia limitada, financiadas por doações e assinaturas. Um hall era alugado, ou em alguns casos provido gratuitamente por um dos ricos patrocinadores. Um diretor musical era designado, que por sua vez contratava uma orquestra para a temporada e designava compositores e solistas. Algumas sociedades de concertos eram estabelecidas para encorajar a participação de amadores; outros contratavam orquestras compostas inteiramente por profissionais. Uma sociedade de concertos não era usualmente o principal emprego de um músico profissional. Os músicos tendiam a ser instrumentistas de orquestras de teatro<sup>27</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 203-4)

Na Itália a institucionalização da orquestra se deu de forma bastante divergente da França porque lá, as artes não eram mantidas pelo rei, como na França, mas, em sua maior parte, pelo papado. Por causa disso, práticas artísticas como a pintura, arquitetura, literatura devocional e música vocal eram o foco de investimento enquanto artes tidas como seculares, como o teatro, a dança e a música instrumental, eram evitadas de modo que

*Ensembles* instrumentais em Roma não se pareciam muito com orquestras até as últimas três décadas do séc. XVII. Embora os instrumentos da família dos violinos se tornou mais comum ao longo do século, eles não eram organizados em grandes *ensembles* com vários em uma parte mas em coros múltiplos com cantores e instrumentistas um em cada parte (...). Entretanto, começando por volta do meio do século, quatro novas tendências começaram a se manifestar: os *ensembles* instrumentais ficaram maiores; eles eram cada vez mais dominados pelos instrumentos da família dos violinos; os instrumentistas se separaram dos cantores; e coros múltiplos foram consolidados como agrupamentos unitários<sup>28</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 106)

---

<sup>27</sup> Men like the Baron d'Ogny and the Duke de Noailles, who had formerly sponsored private orchestras, now devoted themselves to organizing, financing and promoting concert societies. Most of these were organized as private societies with limited membership, financed by donations and subscriptions. A hall was rented, or in some cases provided gratis by one of the wealthy sponsors. A music director was engaged, who in turn hired an orchestra for the season and engaged composers and soloists. Some concert societies were set up to encourage amateur participation; others hired orchestras made up entirely by professionals. A concert society was not usually a professional musician's principal employment. The players tended to be instrumentalists from the theater orchestras.

<sup>28</sup> Instrumental ensembles in Rome did not look much like orchestras until the last three decades of the seventeenth century. Although violin-family instruments became more common over the course of the century, they were not organized into large ensembles with several on a part but into multiple choirs with singers and instrumentalists one on a part (...). However, beginning around mid-century four new trends began to manifest themselves: instrumental ensembles got larger; they were dominated increasingly by violin-family instruments; instrumentalists separated themselves from singers; and multiple choirs were consolidated into unitary grouping.

A música instrumental romana se transformou passando do sistema policoral para a forma de “concerto grosso”. Spitzer e Zaslav (2004) colocam Arcangelo Corelli como figura central no desenvolvimento da orquestra na Itália. Assim como Lully na França, Corelli usou de apoio de poderosos e bem sucedidos para estabelecer seu domínio sobre a vida musical italiana. Ele organizou e liderou sua orquestra, compôs e tocava como violino solista. Corelli chegou a liderar um grupo de mais de cem músicos tocando para um público ao ar livre um oratório de Alessandro Scarlatti em 1705.

O papel da orquestra de Corelli, entretanto, era limitado. Ela não tocava o tempo todo, mas somente na *sinfonia* de abertura e interlúdio e raramente acompanhava as partes de canto. Grande parte do repertório era executado por um grupo pequeno. Era algo comum Corelli escrever a *sinfonia* que servia de abertura para um oratório, por exemplo, escrito por outro compositor. “Para uma performance durante a semana santa de 1702 das Lamentações de Jeremias de Alessandro Scarlatti a orquestra tocou um ‘concerto soberbo para baixos, contrabaixos, violas e violinos, composto por Arcangelo<sup>29</sup>’” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 123).

A orquestra de Corelli passava por grandes variações de tamanho, embora o equilíbrio se mantivesse consistente. A orquestra, segundo Spitzer e Zaslav (2004), era organizada dentro de um sistema estável e eficiente onde Corelli ocupava o centro, um grupo principal de dez ou onze instrumentistas cercava-o. Na parte externa deste grupo, cerca de dezenove músicos regulares tocavam entre cinco e nove apresentações em um período. Num outro círculo mais distante de Corelli, cerca de dezessete músicos tocavam ocasionalmente e mais um círculo era composto por aqueles que tiveram participação única entre 1702 e 1705 (cf. FIG 2). O tamanho da orquestra mudava de acordo com o tamanho do evento em questão. Para eventos pequenos, o grupo central e um ou dois regulares era o suficiente. Para eventos grandes, como a Festa de St. Louis, todos os regulares e vários instrumentistas ocasionais eram enxertados ao grupo conforme a necessidade.

---

<sup>29</sup> (...) for a performance during Holy Week 1702 of Alessandro Scarlatti’s setting of the Lamentations of Jeremiah the orchestra played a “superb concerto for basses, contrabasses, violas and violins, composed by Arcangelo”.

The Organization of Corelli's Orchestra

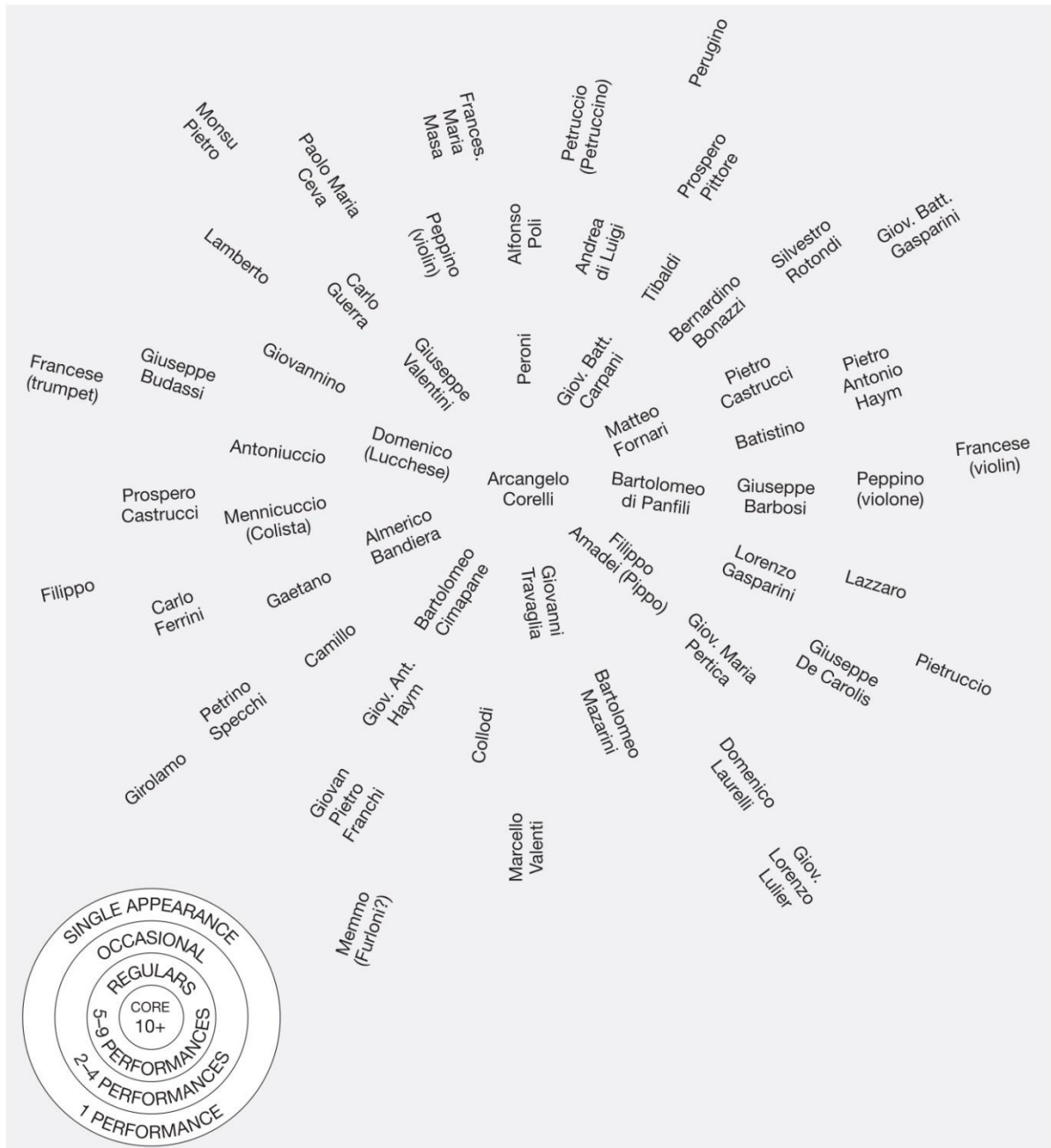


FIGURA 2 – A Orquestra de Corelli.  
Fonte: Spitzer e Zaslav (2004, p. 131)

A organização musical da orquestra de Corelli espelhava sua organização logística. O estilo do concerto grosso dá a máxima responsabilidade ao *concertino* ao centro, menos responsabilidade ao *ripieno*, mais afastado do centro. Não importa o quão grande a orquestra ficasse, Corelli sempre tinha músicos experientes nas posições chave, no *concertino* e na liderança das seções de *ripieno*. Ele podia contar com um centro sólido de músicos que estavam familiarizados com seu estilo musical, com o estilo de sua liderança, e com o repertório da orquestra<sup>30</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 132)

<sup>30</sup> The musical organization of Corelli's orchestra mirrored its logistical organization. The concerto grosso style gives maximum responsibility to the concertino at the core, less responsibility to the ripieno, further away from

Por volta de 1713 os *ensembles* italianos já apresentavam vários traços de uma orquestra. Um repertório específico começou a emergir nessa época: concertos, sinfonias e música sacra instrumental. Nesse período, “*ensembles* instrumentais estavam começando a assumir suas próprias identidades, distintas dos cantores e outros músicos<sup>31</sup>” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 137). Esses grupos se desenvolveram em Bologna, Turim, Veneza e várias outras cidades italianas.

Na ópera, a orquestra que surgia tinha participação cada vez maior nas arias (trechos operísticos geralmente acompanhados somente por *continuo*) e também nos recitativos auxiliando na expressão de pontos culminantes no drama. Isso incitou o crescimento dos grupos orquestrais que acabaram por obter um papel mais significativo nos teatros. No séc. XVIII instrumentos de cordas dedilhadas – alaúdes e teorbas, por exemplo – desapareceram dos grupos orquestrais. Segundo Spitzer e Zaslav (2004, p. 149) isso se deve “à dinâmica suave dos instrumentos da família do alaúde e sua inabilidade de projetar seu som nos novos e grandiosos teatros construídos na primeira metade do séc. XVIII<sup>32</sup>”. Outra razão seria a dificuldade de afinação que esses instrumentos apresentavam naquela época.

Alaúdes e outros instrumentos com trastes nos séc. XVII e XVIII eram costumeiramente afinados em algo aproximado ao temperamento, com semitons iguais ou quase iguais uns aos outros. Cravos, por outro lado, tendiam a ser afinados em afinação mesotônica, onde tons inteiros eram iguais mas o tamanho dos semitons variava. Em consequência, teclados e cordas dedilhadas estavam cronicamente desafinados entre si, um problema de que os críticos contemporâneos frequentemente reclamam<sup>33</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 149)

Apesar da resistência dos eclesiásticos conservadores, as igrejas italianas começaram a incluir instrumentistas em sua folha de pagamento: organistas, trombonistas, cornetistas, e instrumentistas de cordas. A orquestra assumia na igreja, assim como na ópera,

---

the center. No matter how large his orchestra got, Corelli always had experienced players in the key positions, in the concertino and at the head of the ripieno sections. He could count on a solid core of players who were familiar with his musical style, with the style of his leadership, and with the orchestra’s repertory.

<sup>31</sup> (...) instrumental ensembles were beginning to assume their own identities, distinct from singers and other musical personnel.

<sup>32</sup> (...) may have been due to the soft dynamics of lute-family instruments and their inability to project in the new, larger theaters constructed in the first half of the eighteenth century.

<sup>33</sup> Lutes and other fretted instruments in the seventeenth and eighteenth centuries were customarily tuned in something approximating equal temperament, with half-steps equal or nearly equal to one another. Harpsichords, on the other hand, tended to be tuned in meantone tuning, where whole steps were equal but the size of half-steps varied. In consequence, keyboards and plucked strings were chronically out of tune with one another, a problem that contemporary critics often complained about.

um papel cada vez mais importante nos cultos acompanhando e, até mesmo, ultrapassando as vozes. Composições instrumentais como sonatas e concertos foram acrescentadas no ritual como prelúdios, interlúdios e poslúdios. “Cantos de gradual, ofertório, e elevação da hóstia eram frequentemente substituídos por música instrumental” (BONTA, 1969<sup>34</sup> *apud* SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 161). No séc. XVIII, concertos para violino e sinfonias, completas ou em trechos, substituíram as “trio sonatas” e foram adicionadas à liturgia da Missa e das Vésperas.

“O desenvolvimento técnico dos instrumentos da família dos violinos e sua produção na Itália do séc. XVI ao séc. XVIII foi crucial para o crescimento da orquestra<sup>35</sup>” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 170). A família Amati, a família Guarneri e o famoso luthier Antonio Stradivari contribuíram efetivamente na melhora do design e produção de violinos, violas e cellos e seus instrumentos eram tocados por músicos de toda a Europa.

Os violinos e violas italianos do séc. XVII lembravam os instrumentos posteriores no seu formato geral e design, mas eles vinham em diversos tamanhos. Listas de pagamento e partituras referem-se a violinos piccolo, *violette*, alto, e violas tenor, e figuras de *ensembles* mostram instrumentos de vários tamanhos diferentes. Avançando para o fim do século, os feitores cremoneses, particularmente Antonio Stradivari e Giuseppe Guarneri del Gesù, desenvolveram um novo design de violino com um corpo mais plano, que aumentou o brilho e o poder de transporte do instrumento. O design de Stradivari foi amplamente imitado, tanto na Itália quanto em outros lugares na Europa. Nas primeiras décadas do séc. XVIII um arco mais longo, mais reto, com mais peso na ponta, gradualmente se tornou de uso geral, primeiro por solistas mas eventualmente por ripienistas também. O chamado arco longo ou arco de Tartini continuou em uso durante a maior parte do século. Violinos e violas eram encordados com tripa ao longo do período, e na Itália as cordas parecem ter sido grossas e colocadas em tensão relativamente alta, novamente para aumentar o volume e brilho do som<sup>36</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 171)

A participação de músicos substitutos nas orquestras italianas era tolerada apesar dos esforços para criar disciplina tanto para dar oportunidade aos jovens instrumentistas de

<sup>34</sup> Stephen Bonta, “The Uses of the *Sonata da Chiesa*”, JAMS 22 (1969), 54-84 at 57ff.; Allsop, *The Italian Trio Sonata*, 63-65.

<sup>35</sup> The technical development of violin-family instruments and their production in Italy from the sixteenth through the eighteenth century were crucial to the growth of the orchestra.

<sup>36</sup> Seventeenth-century Italian violins and violas resembled later instruments in overall shape and design, but they came in several sizes. Paylists and scores refer to piccolo violins, *violette*, alto, and tenor violas, and pictures of ensembles show instruments of many different sizes. Toward the end of the century, the Cremonese makers, particularly Antonio Stradivari and Giuseppe Guarneri del Gesù, developed a new violin design with a flatter body, which increased the brilliance and carrying power of the instrument. The Stradivari design was widely imitated, both in Italy and elsewhere in Europe. In the early decades of the eighteenth century a longer, straighter bow, with more weight at the tip, gradually came into general use, first by soloists but eventually by ripienists as well. This so-called long or Tartini bow remained in use during most of the century. Violins and violas were strung with gut throughout the period, and in Italy the strings seem to have been thick and raised to relatively high tension, again to increase the volume and brilliance of the sound.

adquirir experiência quanto para ampliar número de instrumentistas à disposição (SPITZER e ZASLAW, 2004). Havia alta rotatividade de músicos entre as orquestras italianas e, de acordo com a demanda de cada evento, o número de integrantes deveria ser suprido com músicos de outras cidades.

Na Alemanha dos séc. XVII e XVIII vigorava um sistema político e social diferente da França e da Itália. As terras alemãs eram divididas em vários principados, cada um governado por somente um soberano. Ao todo, existiam cerca de 300 cidades. Em cada cidade, o soberano era o responsável pela manutenção dos *ensembles* instrumentais. As orquestras na Alemanha surgiram das Kapellen, “os estabelecimentos musicais das cortes alemãs<sup>37</sup>” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 214). Até a metade do séc. XVIII, as Kapellen se aproximavam das orquestras tendo grande número de músicos, especialmente da família das cordas. Para Spitzer e Zaslau (2004), as Kapellen não apenas cresceram por causa da competição entre os príncipes, mas ainda pelo fato de a música ser parte da educação aristocrata da época; vários soberanos e seus familiares próximos eram bons músicos, tocavam ou lideravam suas Kapellen e tinha interesse pessoal em sua administração.

A orquestra referência na Alemanha no séc. XVIII era a orquestra de Mannheim. Compositores como Johann e Carl Stamitz, Christian Cannabich e outros escreveram especificamente para esse grupo. O modo como eles exploravam o equilíbrio, a amplitude da dinâmica e as habilidades virtuosísticas dos instrumentistas exerceu grande influência no desenvolvimento de um estilo composicional especificamente orquestral.

Na Inglaterra, a orquestra também surgiu num contexto cortesão. Entretanto, “a corte inglesa e sua cultura foram decisivamente interrompidas pela revolução puritana e o Commonwealth<sup>38</sup>” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 263).

Com a Revolução Gloriosa em 1688, o papel da corte no desenvolvimento da orquestra se tornou ainda menos importante. A função primária da orquestra não era mais mostrar o poder do rei e o glamour de sua corte. No séc. XVIII as orquestras na Inglaterra vieram a ser patrocinadas e expressar os valores de um público amplo,

---

<sup>37</sup> (...) the music establishment of the German courts.

<sup>38</sup> The English court and its culture were decisively interrupted by the Puritan revolution and the Commonwealth.

composto por pessoas de várias classes sociais<sup>39</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 263)

A manutenção e o patrocínio das orquestras eram feitos principalmente pela aristocracia como classe. O principal mecanismo usado eram as assinaturas (*subscriptions*), onde alguns patrocinadores pagavam adiantado em troca de futuras entradas numa série de concertos ou temporada de ópera. O próprio rei adquiria assinaturas para óperas, oratórios e séries de concerto. Segundo Nettel ([1946] 2006, p. 26), “o séc. XVIII foi um tempo de considerável liberdade e empreendedorismo entre os músicos<sup>40</sup>”. Eles faziam uso de sua boa reputação artística para atrair um público grande o suficiente para que obtivessem algum lucro. De fato

Era preciso mais do que habilidade musical para ser bem sucedido nos círculos de concerto de Londres no início do séc. XIX; era preciso independência e empreendedorismo nos negócios. Salomon era bem sucedido porque tinha todas essas qualidades; faltando qualquer uma delas, ele teria afundado na posição de anonimato e arquivo de músicos de orquestra, ganhando um salário precário em alguma orquestra de teatro com alguns ‘bicos’ ocasionais em bailes, concertos de assinaturas ou oratórios de Lenten. Ele vivia num período transicional dos mais difíceis, mas permaneceu mestre da situação, e por seu empreendedorismo ajudou Haydn a alcançar seus maiores voos na composição sinfônica<sup>41</sup>. (NETTEL, [1946] 2006, p. 112)

Outro aspecto que influenciou o fazer musical das orquestras relaciona-se aos espaços em que elas se apresentavam. Os locais de apresentação, antes não pensados para a orquestra desenvolveram-se até as salas de concerto modernas projetadas acusticamente. O grau de racionalização aqui é tal que as salas modernas permitem o ajuste acústico de acordo com o tamanho do grupo orquestral a se apresentar devido a uma tecnologia de teto móvel, como a Sala São Paulo no Brasil<sup>42</sup>, por exemplo. As orquestras, no período da corte,

---

<sup>39</sup> With the Glorious Revolution in 1688, the role of the Court in the development of the orchestra became even less important. No longer was the orchestra’s primary function to display the power of the King and the glamor of his court. In the eighteenth century orchestras in England came to be patronized by and to express the values of a broad public, made up of people from several social classes.

<sup>40</sup> The eighteenth century in England was a time, then, of considerable freedom and enterprise among musicians.

<sup>41</sup> It needed more than musical ability to be successful in London concert circles in the early nineteenth century; it needed independence and business enterprise. Salomon was successful because he had all these qualities; lacking any one of them, he would have sunk into the anonymous rank and file of orchestral players, earning a precarious livelihood in some theater orchestra with occasional extra pickings at balls, subscription concerts or Lenten oratorios. He lived through a most difficult transitional period, but remained master of the situation, and by his enterprise helped Haydn to achieve his highest flights in symphonic composition.

normalmente se apresentavam em quatro espaços: num balcão, num fosso, no chão ou no palco, cada uma delas relacionadas a princípios acústicos. Em salas grandes com teto alto o som tende a se dissipar para cima, o que pode ser amenizado colocando a orquestra no fosso. O posicionamento num balcão reduz o efeito de eco, pois as paredes próximas refletem o som ao ouvinte quase que imediatamente e o atraso entre a emissão e reflexão do som é reduzido ao mínimo. Num salão pequeno com alta reverberação, posicionar a orquestra no chão aumenta a quantidade de som absorvido diretamente pelos ouvidos e diminui a quantidade de som refletido melhorando a definição sonora. Em locais abertos onde a acústica é o oposto, não há reverberação e o som se dissipa rapidamente, colocar a orquestra num palco corta a absorção do som e a estrutura na qual a orquestra está reflete e projeta o som em direção ao ouvinte. É claro que os aspectos sociais não devem ser negligenciados, como a necessidade de fazer distinção entre os músicos e os convidados, por exemplo. Entretanto, a preocupação em obter o resultado acústico ótimo nos diversos locais de apresentação da orquestra era prioritária já que poucos desses locais foram de fato projetados para a orquestra e causavam vários desafios acústicos. Teatros eram projetados para fala e canto, igrejas para rituais e cerimônias, os palácios para encontros sociais, bem como os jardins. Medidas, como usar pano ou cortinas para cortar a reverberação nas igrejas ou revestir as paredes com madeira para melhorar a reverberação no caso de salas de concerto, eram usadas com frequência para tentar corrigir falhas acústicas. Nos teatros, onde o som se dissipava com facilidade, outras medidas como construir o fosso de madeira imitando uma caixa acústica de violino ou violão como um ressonador eram também usadas.

As tentativas de melhoria acústica eram necessárias, segundo Spitzer e Zaslav (2004), sobretudo porque o posicionamento da orquestra não era somente determinado por razões acústicas, mas também por razões, sociais e logísticas que às vezes atrapalhavam. As orquestras eram dispostas no palco dos teatros para que fossem visíveis ao público, mesmo que isso causasse problemas acústicos. “Num banquete ou num baile devem ter havido razões acústicas para colocar a orquestra num balcão, mas era igualmente importante manter os instrumentistas fora do caminho dos convidados ou dançantes e manter a separação social entre músicos e público<sup>43</sup>” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 364).

---

<sup>42</sup> A respeito da tecnologia do teto móvel utilizada na Sala São Paulo, conferir Tenenbaum e Vasconcelos (2004), disponível em < <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/13>>, acesso em 23/12/2014.

<sup>43</sup> At a banquet or a dance there may have been acoustical reasons for putting the orchestra in a balcony, but it was just as important to keep the instrumentalists out of the way of the diners or dancers and to maintain the social separation between performers and audience.



No desenvolvimento da orquestra ao longo do séc. XVIII, as práticas de performance se desenvolveram em cinco áreas: 1) arcada e articulação, 2) afinação e entonação, 3) controle de ornamentações improvisadas, 4) ensaio e 5) liderança. Essas práticas eram reforçadas por novas maneiras de se pensar o corpo orquestral agrupadas no que pode ser chamado de uma “ideologia” da orquestra.

Não era comum haver notações de articulação nas partituras do séc. XVIII. Para que houvesse sincronia algumas regras eram adotadas como usar um arco para cada nota excetuando-se aquelas que tinham ligaduras, manter o arco sempre na corda excetuando-se os casos em que houve *stacatto* escrito e a já mencionada regra da “arcada para baixo”, ou seja, todos os músicos sempre começavam a tocar com uma arcada para baixo. A afinação tornava-se problemática em três aspectos: sua “etiqueta”, ou seja, quando e como acontecer e seu protocolo, ou seja, de onde a orquestra obtém a referência de afinação e o padrão de afinação, ou seja, a frequência na qual a orquestra será afinada. No início do séc. XVIII, um prelúdio era improvisado enquanto os músicos afinavam seus instrumentos. Esse método foi intensamente criticado e transformou-se num processo onde o spalla afinava a corda “lá” com um diapasão ou o instrumento de teclado que acompanhava ou de algum dos instrumentos de sopro, passava a afinação dessa corda com os outros instrumentistas e, em seguida, todos afinavam juntos as cordas restantes. É interessante notar que, até a metade do séc. XVIII, a frequência do “lá” não era padronizada assumindo grande variação de acordo com a localidade. As frequências adotadas variavam de 385 Hz até 495 Hz, uma grande amplitude em torno do “lá” moderno que está entre 440 e 442 Hz. A segunda metade do séc. XVIII apresentou uma tendência à padronização da referência de afinação e em aprox. 1790, o “lá” 435 Hz já era reconhecido com o “tom da orquestra” (SPITZER e ZASLAW, 2004).

Foi exposto supra que os instrumentistas realizavam ornamentos improvisados sobre a música escrita na partitura. Interessa-nos aqui apenas o fato de que essa prática era desencorajada e condenada pela maioria dos documentos relativos às práticas de execução. Ao longo do séc. XVIII a maioria das orquestras não permitia que os músicos levassem as partes para casa para estudar. Essa prática [o estudo em casa] também era considerada inapropriada pelos músicos. Ripienistas deveriam ser instrumentistas com grandes habilidades de leitura à primeira vista, pois algumas orquestras tocavam sem nenhum ensaio. Várias orquestras no período, entretanto, ensaiavam com frequência. Entre as atividades compreendidas no ensaio, o líder deveria designar músicos a suas respectivas partes, fazer a organização e distribuição de músicos no espaço, as partes deveriam ser conferidas, o texto a ser cantado deveria ser revisado pelos cantores, o spalla deveria mostrar ornamentos não

escritos, os músicos se acostumam com os *tempi* e o líder poderia dar algumas sugestões relativas ao modo de tocar. “No início do séc. XIX, o ensaio tinha se institucionalizado como um reino distinto e especial, com suas próprias regras e procedimentos<sup>44</sup>” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 386). Finalmente, surge nesse período a figura do maestro, conduzindo com um instrumento distinto, a batuta. Esse período se caracterizou pelo surgimento de inúmeros livros e artigos versando sobre o modo como a orquestra deveria funcionar sobre como um verdadeiro músico de orquestra deveria proceder.

Em suma, o processo de transformação dos *ensembles* instrumentais em orquestras que teve origem na França rapidamente se espalhou por toda a Europa de modo que toda cidade ou corte de maior porte na metade do séc. XVIII detinha um grupo orquestral. Dessa época até 1815 foi um período, segundo Spitzer e Zaslav (2004), de consolidação onde houve poucas mudanças na organização, performance ou papéis sociais. As orquestras do séc. XIX podem ser chamadas de “orquestras clássicas” na medida em que partilhavam as seguintes características:

1. Instrumentos. A orquestra clássica tipicamente incluía violinos, violas, cellos e contrabaixos, flautas, oboés, trompas, e fagotes, e um *continuo* de teclado. Trompetes e tímpanos eram opcionais. Clarinetes foram adicionados mais ao fim do período.
2. Organização interna. A escrita em quatro partes era a norma: duas seções de violinos e uma de violas, mais um grupo de *basso* composto por cellos, contrabaixos, fagotes, e teclado. Madeiras eram adicionadas em pares de músicos, usualmente um em cada parte, embora em orquestras maiores as partes pudessem ser dobradas.
3. Equilíbrio e proporções. O tamanho da orquestra clássica variava bastante de um lugar e um palco para outro. Entretanto o equilíbrio entre instrumentos variava muito menos. Não importa se uma orquestra fosse grande ou pequena, os violinos tipicamente compreendiam de 50% a 70% da seção de cordas, violas de 10% a 15%, cellos e contrabaixos de 20% a 30%. A proporção de madeiras na orquestra variava consideravelmente; de 20% em orquestras grandes até mais de 50% em orquestras menores<sup>45</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 307-8)

---

<sup>44</sup> By the early nineteenth century rehearsal had become institutionalized as a distinct and special realm, with its own rules and procedures.

<sup>45</sup> 1. Instruments. The classical orchestra typically included violins, violas, cellos, and double basses, flutes, oboes, horns, and bassoons, and keyboard continuo. Trumpets and timpani were optional. Clarinets were added toward the end of the period.  
 2. Internal organization. Four-part scoring was the norm: two sections of violins and one of violas, plus a *basso* group consisting of cellos, double basses, bassoons, and keyboard. Winds were added as pairs of players, usually one on a part, although in larger orchestras the parts could be doubled.  
 3. Balances and proportions. The size of the classical orchestra varied greatly from one place and one venue to another. However the balances between instruments varied much less. Whether an orchestra was large or small, violins typically comprised 50 to 70 percent of the string section, violas 10 to 15 percent, cellos and double basses 20 to 30 percent. The proportion of winds in the orchestra varied considerably: from 20 percent in large orchestras to over 50 percent in smaller orchestras.

A disposição dos instrumentos, suas proporções, locais de apresentação e situações sociais apropriadas, questões administrativas e estéticas eram consenso em grande parte da Europa. Isso tornou possível, de acordo com Spitzer e Zaslav (2004), que músicos e repertório circulassem com liberdade no séc. XVIII dando origem a uma cultura transnacional e abrangente da orquestra. “A circulação do repertório foi facilitada pela escrita padronizada. Se uma orquestra podia reunir as quatro principais partes de cordas mais oboés e trompas, poderia tocar a maior parte do repertório orquestral<sup>46</sup>” (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 336).

Ao fim do séc. XVIII essa uniformidade começava a se desfigurar. A partir de 1815 mudanças rápidas aconteceram na orquestra incluindo novos instrumentos e diferentes formas de equilíbrio. A organização de cordas em quatro partes foi substituída pela escrita em naipes (*sections*) e uma nova forma de liderança surgiu: o maestro. O papel das orquestras e seus locais de apresentação mudaram.

Instrumentos graves foram adicionados nos metais e novos instrumentos desenvolvidos no naipe das madeiras: corne inglês, piccolo, clarone e contrafagote. Houve uma tendência de acrescentar instrumentos de sopros aumentando a porcentagem desses no equilíbrio orquestral. O cravo caiu em desuso e os naipes orquestrais se desenvolveram contendo, cada um, ampla tessitura dos graves aos agudos. Uma mudança no papel social acompanhou esse desenvolvimento do corpo orquestral. Segundo Spitzer e Zaslav

Em várias cidades europeias a aristocracia e a burguesia dividiam e disputavam o patrocínio de orquestras e cultura musical. Durante a primeira metade do séc. XIX, entretanto, mais e mais pessoas ganhavam acesso às orquestras e à música orquestral. Orquestras podiam ser ouvidas em concertos, em teatros, festivais, cafés e em salões de dança. Com o rápido crescimento das cidades no séc. XIX as orquestras da Europa se tornaram onipresentes. O acesso às orquestras não era mais regulado por status social ou conexões sociais mas pelo preço: quem conseguisse pagar por um ingresso poderia ouvir a orquestra. (...)

A orquestra clássica da segunda metade do séc. XVIII representou a emergência e consolidação da orquestra como uma instituição. Com o fim da orquestra clássica no início do séc. XIX, a instituição da orquestra tornou-se central de uma forma ainda mais ampla na vida musical europeia<sup>47</sup>. (SPITZER e ZASLAW, 2004, p. 342)

<sup>46</sup> The circulation of repertory was facilitated by standardized scorings. If an orchestra could muster the four principal string parts plus oboes and horns, it could play the greater portion of the orchestral repertory.

<sup>47</sup> In many European cities aristocracy and bourgeoisie shared and struggled over the patronage of orchestras and musical culture. During the first half of the nineteenth century, however, more and more people gained access to orchestras and orchestral music. Orchestras could be heard at concerts, in theaters, at festivals, in cafés, and in dance halls. In the rapidly growing cities of nineteenth century Europe orchestras became ubiquitous. Access to orchestras was no longer regulated by social status or social connections but by price: whoever could afford a ticket could hear an orchestra. (...)

The classical orchestra of the second half of the eighteenth century represented the emergence and consolidation of the orchestra as an institution. With the end of the classical orchestra in the early nineteenth century, the institution of the orchestra became central in an even broader way to European musical life.

Até aqui, parece claro que a transição dos grupos pré-orquestrais baseados em *ensembles* múltiplos para a orquestra baseada em naipes com todas as mudanças subjacentes e a saída da orquestra da corte em direção ao teatro manifestam o processo de racionalização dessa prática musical específica. A partir de agora, deter-nos-emos na racionalização da técnica de regência.

### 3 O MAESTRO

O maestro é o principal responsável pelo produto final da orquestra. Ele é o intérprete da música que a orquestra toca e, desse modo, toma todas as decisões interpretativas referentes à obra. A necessidade de haver um ponto de referência deve-se ao simples fato de que se fosse dado a cada um dos oitenta músicos o poder de escolher livremente como tocar sua parte, facilmente toda a estrutura se desintegraria. Isso sem falar no imenso tempo necessário para que todos esses músicos chegassem a um acordo sobre todas as minúcias de uma partitura. Além disso, o maestro providencia meios para que os músicos estejam em sincronia, possam se ouvir e entender o que seus colegas fazem. Ele é o único que tem em sua estante todas as partes condensadas em uma partitura chamada “grade” (FIG. 3). Os instrumentistas tem em suas estantes somente suas respectivas partes (FIG. 4).

Beethovens Werke. von Serie 1. N<sup>o</sup> 5.

# FÜNFTE SYMPHONIE

## L. VAN BEETHOVEN.

Dem Fürsten von Lobkowitz und dem Grafen Rasoumoffsky gewidmet.

Op. 67.

Allegro con brio.  $\text{♩} = 108.$

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Trombe in C.

Timpani in C. G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Original-Verleger: Breitkopf & Härtel in Leipzig.

B. 5.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

FIGURA 3 – Grade da 5ª Sinfonia de Beethoven.  
 FONTE: IMSLP. Disponível em [http://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.5,\\_Op.67\\_\(Beethoven,\\_Ludwig\\_van\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.5,_Op.67_(Beethoven,_Ludwig_van)),  
 acesso em 15/07/2014

1

Ludwig van Beethoven  
Symphony No. 5 in C Minor, Op. 67

**Violino I**



FIGURA 4 – Parte de primeiro violino da 5ª Sinfonia de Beethoven.

FONTE: IMSLP. Disponível em [http://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.5,\\_Op.67\\_\(Beethoven,\\_Ludwig\\_van\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.5,_Op.67_(Beethoven,_Ludwig_van)), acesso em 15/07/2014

O espaço de interação imediata entre a orquestra e o maestro por excelência é o ensaio. Nele acontece todo o processo. Todas as instruções do maestro, toda a elaboração da concepção da obra tomarão forma e sonoridade aqui. Geralmente, as orquestras funcionam em ciclos semanais de trabalho compreendendo cinco ensaios e um ou dois concertos. Esses ensaios podem se estender a oito, como nas orquestras acadêmicas, ou até mais, como nas montagens de ópera. Em orquestras de nível reconhecidamente alto, é possível que o maestro tenha um ou nenhum ensaio antes de conduzir um concerto. No primeiro ensaio costuma-se fazer a *leitura* das obras, uma execução do início ao fim para que os músicos tenham a compreensão do todo e comecem a se familiarizar com a peça (nos casos de obras menos conhecidas ou estreias). Depois disso o maestro tem o restante de seus ensaios para trabalhar trechos problemáticos, mostrar e construir os contornos melódicos e fraseológicos pretendidos, imprimir na orquestra a sua concepção da obra.

De que modo uma pessoa chega a ser de fato um regente e quais são as condições necessárias para que o maestro seja considerado como tal?

### 3.1 O processo de formação

*Quando eu tiver quarenta anos, serei um jovem regente.*  
(Silvio Viegas)

*Música se aprende no palco.*  
(Prof. Oiliam Lanna)

Não se forma um regente apenas em um curso superior de música. Para Scherchen (1989), um maestro é formado pela aquisição de rotina, i.e., “deixar-se soltar, sem conhecimento técnico, em obras, orquestra, e público, no intuito de adquirir através da

‘experiência’, no curso de longos anos de barbaridade antiartística, os truques do negócio”<sup>48</sup> (SCHERCHEN, 1989, p. 3, tradução do autor). O que conta no aprendizado da profissão são as “horas de voo”. Esse autor continua argumentando que, diferentemente do violinista ou do pianista, por exemplo, o maestro não pode ter seu instrumento em casa para praticar até atingir uma certa maturidade artística antes de ir a público. Enquanto estudante de graduação, tem poucas oportunidades à frente de uma orquestra e, depois de formado, tendo-se tornado um jovem profissional, tem menos oportunidades ainda.

Os anos investidos na graduação em regência compreendem, em geral, as disciplinas “Harmonia”, “Contraponto”, “Análise Musical”, “Orquestração”, “Percepção e Solfejo”, “Prática de Coral”, “Piano”, “Leitura de Partitura ao Piano” além das aulas individuais de regência. Algumas universidades oferecem um coral laboratório e algumas até mesmo uma orquestra laboratório onde os alunos podem exercitar suas habilidades.

Scherchen aponta bem a dificuldade do regente, entretanto, quando todas essas habilidades são colocadas em teste e a dificuldade no ensino dessa profissão. Para ele,

De fato, não existe nem mesmo um método padrão de ensinar a técnica de nossa arte, um método provendo professores e pupilos com material para exercícios sistemáticos e lidar, em uma ordem gradual, com os problemas da regência. Todos os livros sobre regência publicados até agora contém observações sobre pontos práticos, polêmicas sobre várias concepções de obras, e, no melhor, conselhos sobre como reger certas obras. Alguns deles dão diagramas mostrando os principais movimentos usados na regência. Mas nada exaustivo é dito sobre como a regência é alcançada ou como aprender a arte da regência.<sup>49</sup> (SCHERCHEN, 1989, p. 3-4, tradução do autor)

Nos primeiros anos de sua formação, o jovem regente se verá construindo sua técnica básica. Ele aprenderá as possibilidades de padrões de compasso à disposição e, depois, as possibilidades de solução para compassos irregulares (e.g. 5/8 que tanto pode ser regido como 2+3 quanto como 3+2). Num segundo momento, ele iniciará a construção de seu repertório coral e orquestral. Num terceiro, ele começará a construir suas concepções pessoais das obras que irá reger, suas próprias interpretações. Finalmente, deve se esforçar para passar o máximo de tempo possível à frente de uma orquestra para que adquira experiência; para que

---

<sup>48</sup> “(...) by being let loose, without technical knowledge, on works, orchestra, and audience, in order to acquire through ‘experience’, in the course of long years of anti-artistic barbarity, the tricks of the trade”.

<sup>49</sup> “Indeed, there does not even exist a standard method of teaching the technique of our art, a method providing teachers and pupils with materials for systematic exercises and dealing, in a gradual order, with the problems of conducting. All books on conducting published so far contain remarks on practical points, polemics on various conceptions of works, and, at best, advice on how to conduct certain works. Some of them give diagrams showing the principal movements used in conducting. But nothing exhaustive is said about how conducting is achieved or how to learn the art of conducting.”



se familiarize com o *métier* e aprenda a se relacionar com os instrumentistas de uma posição de liderança – sobretudo quando lidera músicos mais velhos e mais experientes que si próprio. Esta situação é muito complicada para o jovem regente onde pode ser extremamente difícil conquistar a confiança e o respeito desses músicos.

O maestro Roberto Minczuk concorda com Scherchen em que “regência você só aprende regendo, assim como cavalgar só se aprende quando se monta um cavalo. Mas no caso do regente é ainda pior, pois seu instrumento pensa, um instrumento que tem uma ideia de como a música deve ser” (VIEGAS, 2009, f. 125).

O mais importante é começar a lidar com músicos, com pessoas, e conseguir ser um líder. Às vezes o melhor regente é até o que tem menos técnica, mas é líder, que o que tem técnica, mas não é líder. Então a questão da liderança, a questão de conduzir, a questão de comandar, o regente precisa refletir sobre tudo isto. Ele tem de comandar, inspirar, liderar, e quem tem estas qualidades será um melhor regente que aquele que possui uma técnica melhor, mas não tem estas qualidades. (*id. ibid.*)

### 3.2 A Técnica de Regência

Passemos agora a analisar de que modo acontece a construção do aparato expressivo gestual do maestro. Muniz Neto (2003) divide a construção da comunicação gestual em duas etapas: a apreensão do código musical e sua transmissão. Para esse autor, a primeira etapa é imprescindível à segunda.

O código musical, por ser uma mensagem estética, não esgota seu significado. Mesmo quando reanalisado, oferece sempre uma alta taxa de informações. Assim sendo, por essa riqueza de informações, a entropia permanece com a previsibilidade advinda do estudo antecipado do código pelo regente.(...)

Conclui-se que, só desta forma, o regente consegue emitir o gesto *correto*, resultado de sua imagem mental.

O regente não executa, porém estimula o receptor à obtenção do resultado que deseja, evocando em gestos suas intenções, pouco antes dos efeitos obtidos, numa forma de convite à execução. (MUNIZ NETO, 2003, p. 37, grifo nosso)

Muito embora Muniz Neto tenha captado de forma coerente a forma de concepção da expressão gestual do maestro advinda de um conhecimento profundo da partitura, quando discorre sobre a transmissão, ou seja, a comunicação gestual propriamente dita, ele assume que, nas condições ideais, o gesto se reveste de caráter objetivo comunicando *corretamente* as intenções concebidas.

Com o domínio da técnica, o regente traduzirá com plasticidade impecável e intensa a imagem de transmitir a peça musical. (MUNIZ NETO, 2003, p. 42)

A orquestra traduz fielmente a obra, através da síntese dos movimentos expressivos do regente que, captando o discurso, transmite a *correta* interpretação musical do texto.

Os músicos receptores captam, por sua vez, o impulso emocional do maestro, não como uma “leitura” mecânica – o que seria ter na frente um metrônomo – mas como um corpo vivo, através, particularmente, do gesto regencial. (*id., ibid.*, p. 49, grifo nosso)

As considerações resultantes dessas reflexões levam-nos a questionar qual o caminho percorrido pela sensibilidade do regente ao decodificar uma partitura, *objetivando-a* em gestos, exprimindo através de uma fala muda, expressiva, toda uma comunicação artística obtida com o progresso da arte de dirigir orquestra, assegurando a coesão da unidade dos movimentos métricos rítmicos dos compassos, numa *descrição visual* dos elementos ligados à obra. (*id., ibid.*, p. 50, grifo nosso)

De fato, tal objetivação dos gestos não existe. Ao contrário do que se possa pensar, *não há rigor científico* na construção da expressão gestual do maestro. *Os gestos utilizados não tem uma correspondência exata*. Comumente, a técnica gestual do maestro é construída com diferentes funções para a mão direita e a mão esquerda. A isso chamamos de “regência não-paralela” (em oposição à “regência paralela” ou “espelhada” onde ambas as mãos executam os mesmos movimentos). Na regência não paralela, a mão direita geralmente fica responsável pela manutenção do *tempo* e pela marcação dos *padrões de compasso* da música enquanto a mão esquerda fica responsável pelos gestos *expressivos*, mostrar dinâmicas, diferentes articulações, dar entradas aos músicos ou moldar a sonoridade que deseja. Os padrões de compasso são definidos com certo consenso pelos autores da área e reconhecidos universalmente (FIG. 5) assumindo quase nenhuma variação.

Com sua mão direita o maestro basicamente mostra qual é o padrão de compasso. Seu primeiro gesto, o *levare*, o impulso para que todos comecem juntos, é absolutamente essencial para que o início seja sincronizado. Não há possibilidade de todos os músicos respirarem juntos sem um estímulo externo. Em orquestras barrocas onde não há a figura do maestro à frente da orquestra, o *levare* é executado pelo cravista com um movimento de cabeça ou pelo *spalla* com um movimento de arco.

A partir do *levare* inicial, o maestro continua marcando o tempo. Se não há variações de tempo na peça, é comum o maestro recolher sua mão direita usando um gesto menor, deixando a orquestra tocar acreditando que ela manterá o tempo estabelecido nos primeiros compassos. Se há variações de tempo, como no caso de músicas do período romântico ou na ópera, elas são de inteira responsabilidade do maestro sendo conduzidas através da velocidade como move seus braços e do tamanho de seu gesto. Se, em uma

situação de mudança de andamento, o maestro interrompesse a sua condução, os músicos muito provavelmente parariam de tocar não tendo referência do que fazer.

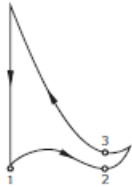
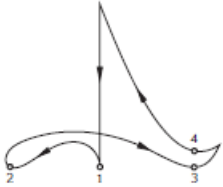

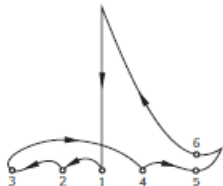
Fórmula de compasso	Número de tempos em cada compasso	Padrão
$\frac{3}{4}$	3	
$\frac{4}{4}$	4	
$\frac{2}{4}$	2	
$\frac{6}{8}$	6	

FIGURA 5 – Padrões de compasso

Os gestos expressivos não tem qualquer padronização sendo construídos inteiramente a partir da apreensão da partitura a ser tocada e de forma muito mais idiossincrática.

Obviamente, estaríamos desfigurando a realidade se apenas essa breve explicação básica fosse tida por suficiente. De fato, a comunicação gestual é muito mais complexa havendo trocas de funções entre ambas as mãos e detalhes expressivos que escapam a um olhar não treinado.

### 3.3 A batuta

O grande elemento distintivo do maestro talvez seja justamente a batuta. Não é difícil ouvir a um leigo dizer “aquele homem mexendo o ‘pauzinho’ é o que manda na orquestra?”. A batuta é um objeto usado tanto pelos iniciantes em suas primeiras aulas de regência quanto pelos maestros mais experientes e mais renomados. É senso comum que sua função seja ampliar o gesto e torna-lo mais inteligível, mais claro e preciso. Seu uso, no entanto, é facultativo. Um maestro de São Paulo comenta:

A batuta deixa o gesto mais fácil de enxergar, principalmente para aqueles músicos que estão sentados mais ao fundo. Tive aulas com grandes maestros que já foram reger a orquestra em que eu tocava e eles me disseram que a regência sem batuta só funciona para pessoas com a fisionomia mais esguia e de braços compridos. Se você tem esse físico [apontando para a barriga saliente] não funciona sem batuta. Os músicos não enxergam o seu gesto direito. Há grandes maestros que não usam batuta, é verdade, mas eles são grandes ensaiadores. Ensaiam muito para obter os resultados que querem. Às vezes a orquestra se perde com eles, é difícil de saber em que tempo está.

De fato, é possível ver grandes regentes usando a batuta e usando as mãos para conduzir. Às vezes o mesmo maestro, em ocasiões distintas, faz uso das duas técnicas.

Historicamente, a batuta surgiu como técnica de condução apenas depois dos *batteurs de mesure* e do *Konzertmeister* e *Kapellmeister* apesar de haver indícios de seu uso desde o ano 709 a.C.<sup>50</sup> (FARBERMAN, 1997, p. 16). No século XVII a figura emblemática do compositor Jean-Baptiste Lully que batia um grande bastão no chão marcando o tempo (*batteurs de mesure*) era largamente reproduzida. Obviamente, a interferência sonora do bastão causava desconforto. Ainda no século XVII já havia também o *Konzertmeister*, o primeiro violino que tocava as passagens solo e conduzia os demais músicos na execução. Para isso, por vezes deixava de tocar e fazia movimentos com seu arco para estabelecer o tempo e as dinâmicas. Seu coadjuvante era o *Kapellmeister* o qual conduzia os músicos do cravo ou do órgão. A condução compartilhada por duas pessoas, uma ao cravo e outra ao violino, era problemática pois eles podiam discordar na escolha do tempo ou dividir a atenção dos instrumentistas (LAGO, 2008).

No século XVIII o surgimento da orquestra de Mannheim e da música sinfônica gera a necessidade dos instrumentistas serem dirigidos por um músico que tivesse a função de ensaiador e diretor. Johann Stamitz foi o primeiro grande diretor desse grupo. Stamitz era *Konzertmeister* e, além de estabelecer o tempo e as dinâmicas conseguia obter grande

<sup>50</sup> “A description of a performance under the leader ‘Pherekydes of Patrae, Giver of Rhythm’ indicates that he used a golden staff to start, and presumably stop, 800 performers” (FARBERMAN, 1997, p. 16).

refinamento interpretativo. Diversos compositores ao longo do século XVIII dirigiam os músicos à sua disposição do cravo ou órgão. Esse era o caso de Bach, Haendel, Haydn, Mozart dentre vários outros (LAGO, 2008).

No século XIX, ainda restavam práticas de direção ruidosas como bater os pés ou golpear algum objeto. Um dos primeiros diretores a, ao invés disso, fazer uso da batuta foi Ludwig Spohr.

A propósito de uma apresentação em Londres, Spohr relata: “situei-me de frente para a orquestra, colocando a partitura sobre o pódio, tirei do bolso a batuta e fiz o sinal para o início”. E mais adiante: “As sinfonias e aberturas que íamos ensaiar, eu as conhecia bem, e já as havia dirigido na Alemanha. Assim, não somente marquei os *tempi* com decisão, como assinalei as entradas das madeiras e das trompas, o que evidenciou uma confiança até então desconhecida. Também tomei a liberdade de, quando a execução não me satisfazia, parar os músicos e, de forma firme e cortês, indicar a forma de execução que desejava.”

“Devido a tudo isso”, continua Spohr, “e à atenção a mim dispensada – maior que a habitual – ao serem dirigidos de uma forma clara através do procedimento visual de marcar o compasso, os músicos tocaram com um ânimo e correção que não conheciam. A orquestra, surpreendida e inspirada pelo resultado, expressou sua aprovação ao finalizar a primeira parte da sinfonia.” E conclui: “o triunfo da batuta, como meio de marcar o compasso, foi definitivo.” (LAGO, 2008, p. 39)

Entendo que o grande “triunfo da batuta” do qual Spohr fala é, na verdade, o triunfo de uma forma de condução silenciosa, meticulosa e que permite o exercício da liderança artística sobre a forma ruidosa proveniente dos *batteurs de mesure* ou a forma confusa da liderança compartilhada entre *Konzertmeister* e *Kapellmeister*. Green, entretanto, acredita que a batuta moderna é “o resultado final de centenas de anos de experimentação na liderança de performances musicais em massa<sup>51</sup>” e que ela “emergiu (especialmente para grupos instrumentais) como a *forma mais eficiente de transmitir uma mensagem precisa para os instrumentistas, se a sua técnica for apreendida magistralmente*<sup>52</sup>” (GREEN, 1987, p. 5, tradução do autor).

Um dos primeiros maestros do século XIX tal como conhecemos hoje foi Gaspar Spontini. Sua prática de ensaios, sua direção autoritária e de cima do pódio é embrionária dos grandes maestros do século XX. Lago (2008, p. 46-7) comenta que “seu exibicionismo também aparecia nas enormes e ornamentadas batutas que usava para dirigir a orquestra, menos para marcar o compasso e mais para ‘dar ordens’”.

<sup>51</sup> The baton in its present form is the end result of hundreds of years of experimentation in the leading of massed musical performances.

<sup>52</sup> (...) the baton has emerged (especially for the instrumental ensemble) as the *most efficient means of conveying a precise message to the players, if its technique has been mastered.*

“O primeiro maestro profissional que regeu sem a batuta foi o russo Vassily Safonov (1852-1918) e tal procedimento causou sensação quando esteve à frente da orquestra de New York, entre 1906 e 1909” (LAGO, 2008, p. 202). Ao longo do século XX, a atitude foi repetida por outros grandes maestros. Leopold Stokowsky deixou de usar a batuta em 1925. Pierre Boulez é talvez o maior exemplo. “Boulez sempre dirigiu sem a batuta e explicava: ‘porque me enrijece as mãos e também porque me agrada dirigir com as mãos, de preferência abertas’. ‘Quando o gesto é inteiramente preciso, não existe necessidade de prolongamento ótico’” (LAGO, 2008, p. 202). Kurt Masur, Mariss Jansons e Valery Gergiev ocasionalmente não usam a batuta mesmo conduzindo obras difíceis, com rítmica marcada ou obras contemporâneas. Alguns fazem como André Cluytens que “dirigia os movimentos lentos usando somente as mãos, retomando a batuta nos andamentos mais vivos” (LAGO, 2008, p. 202).

Uma das biografias de Leonard Bernstein, Joan Peyser, conta-nos em seu livro que, em novembro de 1957, o maestro voltou a usar a batuta, dezessete anos depois de ter chocado Fritz Reiner e Koussevitsky, ao passar a reger somente com a mão. A partir daí, Bernstein descobriu que “a pequena vareta era o instrumento economizador de energia”. (LAGO, 2008, p. 202)

Para Elisabeth Bernard o uso ou não da batuta constitui um falso problema do mundo da regência. Para a autora a batuta é uma “ferramenta de comodidade”. Junto com a mão esquerda ela seria “o símbolo visível mais forte para a execução da música, não só para os instrumentistas como para o público” (LAGO, 2008, p. 203).

Por volta dos anos 1950, quando a figura do maestro já está estabelecida como profissional itinerante, como intérprete e como artista da performance, surge o movimento da “interpretação historicamente orientada” ou, como é mais corrente, o “movimento da música antiga”. Seus defensores objetivavam basicamente resgatar a sonoridade e o modo de tocar da música barroca para a atualidade fazendo uso de instrumentos antigos e colocando em prática as, então recentes, descobertas da musicologia. Os maestros que confluíam com os ideais da interpretação “autenticista” comumente regiam sem batuta (e.g.: Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Philippe Herreweghe, Ton Koopman, William Christie, John Eliot Gardiner, Frans Brüggen, Jordi Savall). Penso que a prática é fundamentada justamente na busca pela reprodução do fazer musical da época. Não encontrei uma explicação de algum maestro ligado a este movimento sobre o uso ou não da batuta. Alguns chegam, inclusive, a dirigir a orquestra sentados ao cravo ou tocando o primeiro violino como o *Kapellmeister* e o *Konzertmeister* da época.

Passemos agora à análise dos principais argumentos e explicações acerca do uso da batuta. Para Lago

Com esse instrumento que não faz soar nenhuma nota, o maestro transmite aos músicos a marcação do tempo e a interpretação expressiva, de forma clara, compreensível e viva, objetivando:

- a precisão rítmica exigida;
- as entradas para os diversos instrumentos;
- a expressão das emoções, como a energia, a suavidade, o calor da interpretação, o *pathos* emocional da obra;
- as cadências suspensivas e conclusivas;
- as *fermatas*;
- os ataques e toda intervenção que vise a mobilidade orquestral.

(LAGO, 2008, p. 199-200)

Para Green, “a ponta da batuta dá a definição mais clara possível do instante exato da batida (...), e o contorno mais limpo do padrão de compasso como tal. Uma técnica de batuta hábil é uma grande economia de tempo nos ensaios<sup>53</sup>” (GREEN, 1987, p. 5, tradução do autor).

Para Rocha (2004), a batuta é um instrumento de precisão e clareza podendo ser usada em tamanho maior para grupos instrumentais maiores ou em tamanho menor para grupos menores.

O argumento, a favor [do não uso da batuta], que ouvi de um grande maestro de nossa atualidade é que hoje em dia os músicos atingiram um nível muito alto de desempenho, não carecendo, pois, do uso da batuta por parte do regente. (...)

A experiência me levou a perceber que regentes orquestrais que atuam sem batuta, muito em função do caráter virtuosístico das obras de andamento rápido, tendem, de modo inconsciente, a cerrar as pontas dos dedos em busca de foco e precisão, perdendo o alinhamento entre o antebraço e o polegar ao erguer as costas das mãos (“quebrando” os punhos). Com isso, costumam produzir gestos pouco eficazes e, não raro, esteticamente grotescos. Isto posto, recomendo o uso regular da batuta na direção de conjuntos orquestrais, deixando-a de lado apenas e, eventualmente, nos movimentos lentos que demandam a criação de atmosfera intimista e que permitem o uso livre, espalmado e plástico das mãos. (ROCHA, 2004, p. 47)

Farberman aponta que, apesar de minoria, o grupo de maestros optantes pelo não uso da batuta inclui grandes nomes. Sua razão predominante é “a crença de que a batuta é fisicamente e musicalmente inibidora. Se um maestro honestamente deliberou sobre o assunto e concluiu que ela/ele é um maestro mais eficiente sem uma batuta, a decisão deve ser

---

<sup>53</sup> The tip of the stick gives the clearest possible definition of the exact instant of the beat (...), and the cleanest outline of the beat-pattern as such. A skilled baton technique is a great time saver in rehearsals.

respeitada<sup>54</sup>” (FARBERMAN, 1997, p. 21, tradução do autor). Entretanto, em sua opinião, “uma batuta, **usada apropriadamente e direcionada musicalmente**, adiciona clareza, forma e contorno a cada gesto. É a maior aliada do maestro<sup>55</sup>” (*id.*, *ibid.*).

Ernest Ansermet dá sua explicação para o uso da ferramenta:

Para que se avalie a razão de ser da batuta, é preciso que se tenha em conta que são os músicos que fazem o ritmo e não o regente. Que faz o regente? Ele indica com um gesto de braço o tempo sobre o qual se modelam os ritmos. (*apud* LAGO, 2008, p. 201)

Quando se trata de dirigir um coro *a capella*, a mão é suficiente; isto porque a música coral não tem as mesmas exigências, nem a mesma complexidade rítmica do que a música instrumental. (*id.*, *ibid.*)

É bem verdade que se pode dirigir a orquestra com a mão; mas a batuta tem a vantagem de obrigar o regente a marcar o tempo do movimento e a diferenciar as funções dos dois braços. Sem a batuta, o regente é inclinado a desenhar com suas mãos o ritmo da música ou então, pura e simplesmente, a marcar o tempo, o que não é suficiente. (*id.*, *ibid.*)

Parece haver ampla concordância em que o uso da batuta ajuda na clareza da marcação dos tempos e na inteligibilidade dos padrões de compasso. Em virtude de o gesto ficar concentrado na ponta da batuta, pode parecer existir aí maior precisão rítmica do que o uso das mãos, mesmo concentrando o gesto nas pontas dos dedos, ou, como disse Rocha (2004) cerrando os dedos formando assim uma pequena ponta (FIG 6).



FIGURA 6 – Pierre Boulez regendo com dedos cerrados<sup>56</sup>

<sup>54</sup> (...) the predominant reason is the belief that the baton is physically and musically inhibiting. If a conductor has honestly deliberated the issue and concludes that she/he is a more efficient conductor without a baton, the decision must be respected.

<sup>55</sup> (...) a baton, **properly used and musically driven**, adds clarity, form and shape to every single gesture. It is the conductor's greatest ally.

<sup>56</sup> Disponível em <<http://lounge.obviousmag.org/decantacoes/Boulez.jpg>> acesso em 26/01/2014.



Rocha mostra o argumento de que o nível técnico das orquestras subiu muito prescindindo da precisão da batuta. Há concordância generalizada em que o nível técnico das orquestras de fato melhorou. Farberman (1997, *passim*; 2001.), inclusive, propõe uma nova técnica de regência onde a batuta seja responsável por comunicar o fraseado, as alturas e duração das notas ao invés do padrão de compasso usual colocando-a numa função que Ansermet especificamente determina à regência com as mãos.

A passagem do regente da frente do cravo ou do lugar do spalla para a frente da orquestra e a substituição do bastão dos *batteurs de mesure* pela batuta são um avanço nos meios técnicos de produção musical orquestral considerável. Como vimos antes, ou o conjunto de músicos tinha que dividir sua atenção entre o *kappelmeister* e o *konzertmeister* ou tinha que seguir uma condução feita por meios quase que estritamente auditivos, visto que o condutor tinha que se preocupar com sua própria performance e poucas oportunidades de fazer gestos com as mãos para a orquestra. A regência do cravo se tornou inviável na medida em que as obras tornavam-se mais complexas ritmicamente e com maior número de instrumentos. É difícil imaginar uma obra como a terceira sinfonia de Beethoven, a *Sinfonia Eroica* sendo regida do cravo ou do lugar do Spalla tamanha a complexidade da peça. As sinfonias no. 5 e no. 9 do mesmo autor, aquela com sua difícil entrada em compasso acéfalo e esta com seu famoso *recitativo* de cellos e contrabaixos no último movimento exigem grande domínio técnico e capacidade de comunicação gestual do regente. Sendo a batuta moderna “o resultado final de centenas de anos de experimentação na liderança de performances musicais em massa” como afirma Green (1987, p. 5), por causa de sua precisão rítmica e maior visibilidade, está demonstrado parte do processo de racionalização da prática da regência na história.

Comparando o desenvolvimento da batuta com o estudo de Weber do desenvolvimento dos instrumentos, percebemos que, ao mesmo tempo em que a batuta surge em resposta a uma demanda gerada em virtude da crescente complexidade das obras orquestrais, a partir da batuta, a técnica de regência sofre também modificações que culminarão nos chamados “virtuosos da batuta” do séc. XX. A condução incorpora gestos cada vez mais precisos e mais controlados em seu tamanho além da padronização dos desenhos de cada compasso. Alguns gestos de mão esquerda são também padronizados e facilmente inteligíveis. Entretanto, como a mão esquerda assume uma performance muito mais livre que a mão direita, poderíamos dizer que a mão direita funciona de forma racionalizada e a mão esquerda não. A presença da batuta na mão do maestro acentuou a

diferença de função entre as mãos além de concentrar a atenção do regente na ponta do instrumento; toda a indicação dos tempos do compasso será feita aí.

A escolha de alguns maestros pelo não uso da batuta parece indicar um avanço na técnica de regência tal que culmine na dispensa do instrumento. Torna-se então possível que os maestros tenham sucesso na condução de obras bastante complexas sem o instrumento, como é o caso do maestro Pierre Boulez.

Interessante notarmos ainda outro fator que contribuiu para o processo de racionalização na técnica da regência: o surgimento de obras que desafiaram a técnica vigente. É o caso do famoso balé “A Sagração da Primavera” (FIG. 7) de *I. Stravinsky* e de algumas obras de compositores experimentalistas do séc. XX como o próprio Boulez. No primeiro caso, a complexidade rítmica é tão alta, existem tantas mudanças de compasso e tanta irregularidade no discurso musical que o maestro se vê diante da necessidade de construir uma linha de regência altamente precisa usando praticamente todas as possibilidades que a técnica vigente lhe permite: um caso de virtuosismo na regência. O segundo caso extrapola as possibilidades da técnica vigente: para citar um exemplo, por vezes os compositores escrevem blocos de padrões de notas que devem ser repetidos por um período de alguns segundos indicados na partitura (FIG. 8). Para isso, não existe técnica específica devendo o maestro, a partir da técnica vigente, elaborar novas ferramentas para sua comunicação gestual. É possível ver em um vídeo de uma máster-classe de regência da obra “Éclats” de Boulez<sup>57</sup>, por exemplo, um maestro indicando números de figuras com as mãos. Desse modo, a prática da regência vive um processo de racionalização que se intensificou no séc. XIX com o surgimento da batuta e consequente avanço da técnica de regência e novamente na segunda metade do séc. XX com o experimentalismo na música da época que obrigou a prática de regência a extrapolar seus fundamentos técnicos vigentes.

---

<sup>57</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=mLv0XsjhHdY> > a partir de 4:04. Acesso em 18/09/2014.

ВЕЛИКАЯ СВЯЩЕННАЯ ПЛЯСКА      SACRIFICIAL DANCE  
Избранница      (The Chosen One)

The image displays a complex musical score for measures 142 and 143 of the 'Sacrificial Dance' from Stravinsky's 'The Rite of Spring'. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Oboe (Ob.), English Horn (C. ingl.), Bass Clarinet (Cl. b.), Horns (Cor.), Piccolo Trumpet (Tr-ba picc. (D)), Trumpet (Tr-be (C)), Bass Trumpet (Tr-ba b. (Es)), and Trombone (Tr-ni). The second system includes Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Violin III (div. in 3), Viola (V-le div. in 3), Violoncello (v.c.), and Double Bass (C.b.). The music is in 6/8 time with a tempo marking of  $\text{♩} = 126$ . Measure 142 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 143 continues this complexity with further rhythmic variations and dynamic markings such as *sf*, *sempre sf*, *sempre cuivre et f*, *con sord.*, and *sim.*. The score is densely written with various articulations and performance instructions.

FIGURA 7 – A “Dança Sacrificial”, um dos trechos mais complexos da “Sagração da Primavera” de Stravinsky.

\*Chaque groupe affecté d'une nuance différente et du tempo approprié.  
 \*\*Pour la 2<sup>e</sup> partie de la 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> parties.

UE 17746

FIGURA 8 – Trecho de “Éclats” de Pierre Boulez.

Passemos agora a analisar como opera a parte não racionalizada da técnica de regência, a saber, o processo de escolha do gestual na mão esquerda.

## 4 A MÃO ESQUERDA

Como vimos, há uma grande parte da moderna técnica de regência (quase sempre associada ao uso da mão esquerda) que não funciona sobre a base da racionalização. Nesses casos aonde não há padronização, o maestro se vê diante de uma série de escolhas que, mesmo pautadas numa base teleológica, não esgotam as possibilidades de opcionais.

Os gestos de mão esquerda não são padronizados e são escolhidos pelo maestro, segundo suas intenções interpretativas, dentro de um amplo repertório de gestos à disposição. A comunicação gestual expressiva é subjetiva, visto que para seguir as indicações do maestro os músicos interpretam seus gestos. Os significados desses gestos emergem da interação do maestro com os instrumentistas no momento da performance. Não há semântica, não há correspondência exata entre um gesto e um elemento musical determinado. Isso implica que: a) há certa liberdade para o maestro na construção de sua comunicação gestual obedecendo a alguns critérios, b) diversos maestros podem expressar a mesma instrução interpretativa usando gestos diferentes e vice-versa e c) os músicos podem interpretar o gestual do maestro segundo o que ele idealizou ou não.

O maestro Kenneth Kiesler em seu curso de regência declarou como máxima a ser internalizada por seus alunos: *“Every sound has an unique visual coefficient”*<sup>58</sup>. O trabalho do maestro seria, então, buscar aquele único gesto que expressaria exatamente a sonoridade idealizada, guardadas as diferenças anatômicas entre cada indivíduo. Entretanto, podemos perceber que esta asserção se trata mais de uma direção pedagógica para a construção do ferramental técnico gestual a ser utilizado do que uma descrição da realidade visto que, repito, não há padronização de gestos de mão esquerda. O que existe são impressões subjetivas, interpretações, construções. O resultado sonoro gerado por um gesto escolhido pelo maestro se dará na sua interação com os músicos e na interpretação destes segundo o que foi idealizado. Parte importante das qualidades requeridas do maestro quando se vê diante de diferentes orquestras está na sua capacidade de adaptação gestual.

Todo gesto do maestro é interpretado dentro de um dado contexto, qual seja, a partitura. Qualquer estímulo gestual será entendido como instrução sobre o modo de execução da indicação escrita na partitura. Se, em um determinado trecho, está escrito *sf* (*sforzato*), qualquer indicação gestual do maestro referir-se-á à sonoridade, ou ao ataque, ou ao caráter

---

<sup>58</sup> “Todo som tem um coeficiente visual único”. (Tradução nossa. Informação oral).

desse *sf.*<sup>59</sup> Abaixo desse contexto situam-se outros elementos contextuais: questões culturais, anatomia do maestro, maneirismos gestuais do maestro titular da orquestra, etc. Entretanto, esses outros elementos não serão aqui abordados. Passemos agora a examinar os resultados sonoros obtidos principalmente com uso da mão esquerda.

No momento da concepção da obra o maestro se vê diante de uma série de decisões importantes a serem tomadas. Algumas dessas decisões são expressamente indicadas pela partitura, outras não. São elas a) o tempo e o caráter, b) os tipos de ataque e as possibilidades de articulação, c) o equilíbrio da orquestra (linhas em primeiro e segundo plano e background), d) instrumentistas que tem entradas importantes ou partes difíceis, e) a dinâmica (volume), f) a sonoridade e g) o contorno expressivo das frases. Cada uma implica uma escolha gestual correlacionada. Essas escolhas dizem respeito a movimentos feitos com a mão esquerda e com o corpo e que podem ser escolhidos dentro de um grande repertório de gestos à disposição sendo, portanto, não racionalizados.

Usualmente as partituras trazem no topo da primeira linha uma indicação de tempo<sup>60</sup>, caráter<sup>61</sup> e, por vezes, uma indicação metronômica<sup>62</sup>. Esta é a base sobre a qual o maestro decidirá qual tempo escolherá para a peça a ser executada. A escolha do tempo está entre as mais importantes que o maestro pode fazer. Variações no tempo podem acarretar mudanças na sonoridade, na articulação utilizada pelos músicos e, inclusive, na escuta. Se há uma indicação metronômica, o maestro pode simplesmente segui-la confiando na decisão já tomada pelo compositor ao predeterminar a velocidade. Se não há, o maestro deve decidir-se sobre o tempo a partir da indicação expressa em palavras. Uma obra cuja indicação é *Allegro con brio* deve ter um andamento rápido e que, ao mesmo tempo, expresse orgulho. Já *Allegro maestoso* deve também ser rápido, porém, expressando “nobreza, majestade”, portanto, um andamento diferente do primeiro.

Da perspectiva do regente, a escolha gestual do tempo está relacionada à velocidade com a qual seus braços se movem e com o tamanho do gesto. Tempos mais rápidos podem ser comunicados com gestos menores e mais rápidos. Tempos mais lentos podem ser comunicados com gestos maiores e mais lentos. O caráter é comunicado de uma forma mais

---

<sup>59</sup> Neste trabalho será desconsiderada a hipótese de um erro gestual. Assume-se, para efeito de análise, que todos os gestos do maestro são intencionais e conscientes. Do contrário cairíamos numa teia contingencial intransponível.

<sup>60</sup> E.g.: *Allegro, Adagio, Moderato, Andante, Presto*, etc.

<sup>61</sup> E.g.: *Con brio, con anima, appassionato, funebre*, etc.

<sup>62</sup> Trata-se da velocidade na qual a música será executada medida em “bpm” (batidas por minuto).

complexa: exige tanto um esforço corporal (no sentido teatral) quanto no modo como os braços se movem. Um *Allegro maestoso* pode ser comunicado corporalmente com uma postura ereta, ombros para trás, olhar “altivo” ou “nobre”. Os movimentos dos braços podem ser contínuos e “sem peso” como que “flutuando”, elegante. Já um *Adagio funebre* pode ser comunicado com postura arqueada, ombros para frente, olhar baixo e um “ar de tristeza”. Os braços podem se mover de forma “pesada e difícil”.

De forma similar à escolha do tempo, os tipos de ataque e articulação<sup>63</sup> deixam alguma margem de decisão para o maestro embora sejam comumente sinalizados na partitura. A comunicação gestual dos ataques e das articulações pode estar relacionada com a forma como o maestro “marca os tempos”. Se ele marca os tempos de maneira mais branda, mais macia, indica-se um ataque mais brando, mais macio. Se, ao contrário, os gestos são mais “pontuados”, mais incisivos e ricocheteiam mais, indica-se um ataque mais acentuado e uma articulação mais curta ou mais dura.

No momento do ensaio e também nos concertos é possível que o maestro dirija a sua atenção (e também sua regência) àqueles instrumentistas que tocam as linhas melódicas que devem estar em primeiro plano. Por isso a grande maioria dos maestros começa a *Sinfonia inacabada* de Schubert virado para os cellos e contrabaixos. Ainda, o maestro pode usar gestos com a mão esquerda pedindo a alguma seção que toque com menos volume ou com mais volume de acordo com sua decisão de equilíbrio.

Uma das principais funções do regente é auxiliar os músicos ou naipes que tem entradas ou partes difíceis de serem tocadas. Desse modo, o maestro pode utilizar gestos de mão esquerda ou, até mesmo, o olhar se dirigindo a um músico que, depois de algum tempo sem tocar, inicia um trecho importante. Se é o caso de um trecho de difícil execução, o maestro pode voltar sua atenção ao naipe para auxiliá-lo. De acordo com cada tipo de dificuldade o maestro usará um gesto adequado ao seu auxílio. No caso de dificuldade rítmica, o maestro poderá usar gestos menores (mais visualizáveis) e mais precisos. No caso de dificuldade relacionada à execução fraseológica pedida pelo maestro, este pode voltar a sua regência para o naipe com a frase em questão e regê-la dando menos atenção aos outros elementos musicais acontecendo paralelamente. Em certa ocasião, ao conduzir o *Liebestod*<sup>64</sup> da ópera *Tristão e Isolda* de Wagner, em um determinado trecho mesmo a melodia estando

---

<sup>63</sup> Ataque designa o momento em que inicia-se o som. A articulação relaciona-se à “pronúncia” das notas, a forma como elas são tocadas, por exemplo, *legato*, *stacatto*, *marcato*, etc.

<sup>64</sup> Agora seria um momento oportuno para informar o leitor de que o autor é regente de formação, informação até então omitida por sua irrelevância a nosso assunto.

nos sopros, voltei minha atenção às violas e segundos violinos por terem um trecho ritmicamente difícil.

Comumente podemos associar a expressão de dinâmica com o tamanho do gesto ou a “intenção” do gesto. Gestos grandes podem indicar dinâmicas mais *fortes* (maior volume) enquanto gestos pequenos podem indicar dinâmicas mais *piano* (menor volume). Quando relacionadas com a “intenção dos gestos”, as dinâmicas *fortes* podem ser expressadas por gestos mais incisivos, mais duros, mais tensos, ou seja, com mais intenção. Do mesmo modo, dinâmicas mais *piano* poderiam ser comunicadas com gestos macios, leves, flutuantes.

Gestos destinados à obtenção de uma sonoridade específica talvez sejam a parte mais subjetiva no que diz respeito às escolhas gestuais. Há alguma dificuldade entre os maestros mesmo em verbalizar o tipo de som que querem que seja produzido pela orquestra de forma objetiva. Fala-se muito em sons “quentes”, “gordos”, “magros”, “macios”, “cheios”, “forçados”, “rasgados”, etc. A sonoridade pode ser moldada pelo maestro tanto na forma como move seus braços quanto na forma como usa sua mão esquerda mostrando posições e formas diversas com ela. É importante salientar que o uso da mão esquerda é um grande problema para jovens regentes justamente pelo fato de não terem plena consciência dos movimentos que executam com essa mão. Por vezes, jovens regentes acabam comunicando algo que, na verdade, não gostariam. É bastante comum observarmos jovens regentes regendo com a palma da mão esquerda ligeiramente virada para os músicos. Este gesto comumente é entendido como “pare” mesmo não sendo essa a intenção do maestro. Quando indagados porque estão executando esse gesto, eles respondem dizendo que nem mesmo se davam conta de que o estavam fazendo. Parece ainda não haver consciência corporal. É comum ainda entre jovens maestros o reger com o gesto “ricocheteando” no ar. Mesmo que não seja essa a intenção, os músicos tendem a tocar seus instrumentos de forma mais abrupta segundo a instrução que entendem.

“Nem tudo está escrito na partitura. Nem mesmo um compositor detalhista como Mahler consegue escrever tudo”<sup>65</sup>. Por isso, grande parte do trabalho do regente enquanto intérprete é conceber o que não está escrito como o contorno de cada frase, o caráter, se é uma frase conclusiva ou suspensiva, se é uma frase que cresce ou que decresce, onde é seu ponto culminante, etc., e mostrar isso usando seu aparato gestual. Para isso, o maestro pode usar sua mão esquerda e “desenhar” no ar o contorno melódico que deseja ouvir. Caso a frase em execução seja crescente, o maestro pode usar um gesto ascendente com a mão esquerda ou

---

<sup>65</sup> Isaac Karabtchevsky. Informação oral.



aumentar a intensidade de sua regência. Caso a frase seja conclusiva, o maestro poderia usar suas mãos se dirigindo ao centro do corpo como que “fechando” a frase. Em recente encontro com o maestro sueco Ragnar Bohlin, este exemplificou como induz o grupo de músicos a executar um adensamento de energia e de volume sonoro usando o olhar(!).

## 5 TRÊS INTERPRETAÇÕES DE BEETHOVEN

Para que possamos discutir melhor a racionalização da técnica de regência, analisaremos as linhas de regência escolhidas em três vídeos. Todos os vídeos são da Quinta Sinfonia de Beethoven, porém, regidos por três maestros: Herbert Von Karajan<sup>66</sup>, Daniel Harding<sup>67</sup> e Daniel Barenboim<sup>68</sup>. Estes maestros foram escolhidos por adotarem posições interpretativas distintas e terem uma técnica de regência bastante divergente entre si, dando-nos a possibilidade de ver como os mesmos trechos ganham sonoridades e contornos diferentes de acordo com os gestos e formas de condução escolhidas.

A respeito da análise que faremos, é preciso considerar algum grau de subjetividade na percepção e descrição do material sonoro. O que será lido é a perspectiva auditiva e visual de um maestro (lembremo-nos), não de instrumentistas de orquestra. Portanto, maior ênfase será dada nas características coletivas do som e em sua expressão como um todo e menos em questões técnicas concernentes a cada instrumento, salvo importantes exceções. Para uma melhor localização, será indicada a minutagem de cada trecho discutido. Algum conhecimento sobre a estrutura da “forma sonata<sup>69</sup>” é desejável.

### 5.1 Herbert Von Karajan

De um modo geral, o que é imediatamente notável no gestual de Karajan nesse vídeo – quando o maestro já estava em sua maturidade e com cabelos bem grisalhos – é a forma como ele constrói seu gesto padrão. Seus braços ficam estendidos para frente e os “impactos” dos tempos tem correspondência num impulso para cima, no ricochetear do gesto, mais do que num gesto vertical para baixo, como é usual. Isso parece incitar a certa leveza no tocar, uma suavidade, ausência de peso nas notas, o que pode ser contrastado com passagens mais pesadas onde o maestro faz uso de gestos verticais para baixo. Vamos ao vídeo.

<sup>66</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=kGQW\\_54xwII](https://www.youtube.com/watch?v=kGQW_54xwII)> . Acesso em 13/10/2014.

<sup>67</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qPHPrws9OZw>>. Acesso em 13/10/2014.

<sup>68</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jv2WJMVPQi8>>. Acesso em 13/10/2014.

<sup>69</sup> A forma sonata é tradicionalmente descrita como um esquema composicional formado por uma seção inicial A chamada de “exposição”, composta de dois temas contrastantes, uma seção intermediária B chamada de “desenvolvimento” e de caráter modulatório onde as principais ideias musicais são desenvolvidas e transformadas e uma seção final A’ chamada de “reexposição” onde os temas iniciais são reexpostos com algumas variações. É comum a forma sonata ser precedida por uma “introdução” e finalizada com uma seção de função conclusiva chamada “coda”. Para maiores informações, conferir Wisnik (1989) e Schoenberg (1993). Para uma crítica desse esquema, ver Rosen (1998).

Nos compassos iniciais (0:30), onde Beethoven expõe o motivo rítmico que servirá como material temático de toda a sinfonia, Karajan toma um grande impulso e marca o primeiro tempo – a pausa – com força. Ainda com as mãos em baixo, ele faz gestos pequenos, ainda com força, marcando as quatro notas do tema. O movimento se repete e, na segunda vez, o maestro mostra a mão esquerda aberta, porém retorcida, com força. Ele corta e segue regendo a primeira parte (0:36) indicando uma separação de ideias – os compassos iniciais do tema inicial subsequente. No primeiro tema, Karajan usa a técnica da regência paralela ou espelhada, ou seja, as duas mãos fazem os mesmos movimentos, a mão esquerda apertando polegar e indicador formando uma pequena ponta como descrito no capítulo 5. No início do crescendo, Karajan, que está com os olhos baixos, levanta-os olhando para o fundo da orquestra (0:42) e aumenta a amplitude de seus gestos fechando a frase com dois gestos verticais com força. Enquanto os primeiros violinos seguram a *fermata*, Karajan repete o gesto de mão esquerda aberta e retorcida olhando para o naipe (0:46). O mesmo impulso e gesto vertical com força é repetido agora com a mesma mão esquerda aberta e retorcida porém Karajan está agora encurvado (0:50). O som da orquestra tem maior intensidade e parece mais tenso. Depois de um grande corte com as duas mãos, Karajan segue regendo sempre de olhos fechados. No momento em que as cordas graves tocam ataques curtos (1:00), Karajan faz gestos acentuados com os dois braços partindo dos cotovelos e, antes que a frase termine, ele rege o que parece ser um padrão de compasso quaternário (1:02). Na chegada da frase (1:04), novamente Karajan levanta os olhos em direção à orquestra. O maestro rege mais uma vez o que parece ser um padrão quaternário marcando a frase. Ele levanta os olhos no momento da primeira entrada do tímpano (1:06) e novamente na segunda entrada (1:09). Ao fim dessa frase, com dois acordes (1:11), Karajan joga seus braços para baixo – parece cansado – e chegamos ao segundo tema, com caráter contrastante. Aqui, Karajan usa gestos mais horizontais e de grande amplitude mas sem peso (1:16). O maestro mostra sua intenção de fraseado fazendo um movimento para a frente e para trás com o corpo (1:23) virado para os primeiros violinos que respondem executando *crescendo* e *decrescendo*. Na mudança de frase, Karajan novamente levanta os olhos por um momento (1:27). No *crescendo* que se segue, Karajan rege novamente com as duas mãos paralelamente e a cada compasso intensifica a expressão dos movimentos e começa a usar gestos partindo dos cotovelos com maior peso. A partir das frases rápidas dos violinos (1:35), Karajan diminui o peso de seus gestos, embora a orquestra não soe com menos volume ou intensidade, e levanta o corpo e os olhos quando a melodia muda para o registro agudo (1:39). Ao fim do trecho, Karajan mostra um gesto no meio de seu corpo com as mãos fechadas (1:51). Interessante notar que após a

orquestra parar de tocar, Karajan faz mais um gesto curto, com intensidade e com as mãos fechadas. Esse gesto pode ter sido escolhido para marcar um compasso em branco antes do retorno ao início.

Karajan escolhe fazer o *ritornelo* escrito por Beethoven. Na repetição da primeira parte do movimento (chamada, na forma sonata, de “exposição”), Karajan usa basicamente os mesmos gestos. Uma diferença importante está na *fermata* dos primeiros violinos. Aqui (2:10), Karajan faz o mesmo gesto de mão esquerda aberta e retorcida porém levanta-a devagar e fazendo força. A nota é sustentada por mais tempo do que na primeira vez e os primeiros violinos tocam sem perder energia ou intensidade no som. Ao fim dessa seção, Karajan interrompe a marcação de compassos enquanto a orquestra está em silêncio (3:17). Antes de atacar as quatro notas temáticas das trompas, Karajan levanta o olhar – imagina-se que justamente para este naipe – e mostra um *levare*, um impulso com energia.

Depois de cortar a *fermata*, Karajan segue para a próxima seção do movimento (chamada, na forma sonata, de “desenvolvimento”). Nos momentos em que há *crescendo* de Cellos (3:31) e primeiros violinos (3:36), o maestro vira seu corpo para esses naipes e usa gestos mais horizontais e contínuos. Os *crescendi* dos naipes soam *legato* em contraste com o tema que é tocado em *staccato*. Em um novo *crescendo* da orquestra (3:42), Karajan concentra seu gesto embaixo e faz impulsos pequenos embora precisos. No momento do *fortíssimo*, Karajan levanta o olhar e apenas aumenta a amplitude do gesto sem dar peso (3:47). No segundo ataque (3:50), o maestro repete o movimento vertical para baixo com força soltando os braços e mantendo seu gesto concentrado embaixo. Na mudança de frase (3:54), Karajan abre seu gesto para fora e aumenta a amplitude do *levare*. Depois de olhar para os primeiros violinos, o maestro vira em direção aos Cellos.

No trecho em que sopros e cordas tocam acordes alternadamente (4:05), Karajan usa gestos horizontais, longos e sem peso (4:10). O som que o maestro obtém é o de acordes em *legato* com o som sustentado. Quando começa o *decrecendo* (4:15), Karajan gradativamente vai usando gestos menores, mais baixos e mais leves. Uma mudança de nota na harmonia é indicada pelo maestro com um *levare* de maior amplitude embora leve (4:21). O mesmo gesto inicial é usado para preparar o *forte* seguinte (4:26). Para preparar o *piano* (4:29) Karajan usa gestos mais altos em relação a seu corpo, na altura do peito, e leves, usando movimentos de pulso e dedos. Novamente a orquestra toca *forte* (4:34) sob gestos de grande amplitude e força do maestro caminhando para o fim do “desenvolvimento”. No final da frase (4:39), Karajan exagera na amplitude de seu *levare*, o que a orquestra responde executando um *rallentando*. Karajan sustenta a *fermata* com o gesto de mão esquerda aberta e

retorcida e com um impulso bastante intenso prepara as últimas quatro notas do trecho que serão regidas pela mão esquerda fechada com força embaixo em quatro gestos curtos e precisos (4:42). A mão é aberta e os olhos se levantam enquanto a nota final do trecho é sustentada. Um grande gesto de corte é feito com o braço esquerdo.

No início da última parte do movimento (chamada, na forma sonata, de “reexposição”), Karajan usa agora gestos pequenos e sem peso, *legato* (4:49). O maestro curva seu corpo ao se aproximar o fim da frase. Seus braços se estendem para a frente e os acordes finais são regidos com movimentos suaves e sem nenhum peso (4:56). A orquestra responde com acordes *fortes*, porém sem ataque, suavizando as notas preparando o solo de oboé. Ao retomar (5:12), Karajan prepara seu gesto, sobe o olhar e faz um *levare* preciso com uma amplitude um pouco maior e o corpo encurvado. O som da orquestra é bastante leve aqui. Antes de começar um *crescendo* (5:15) Karajan levanta seu corpo e seus gestos ficam mais altos, na altura do rosto e com maior amplitude. O maestro começa a usar gestos partindo dos cotovelos e com maior peso até o início da escala ascendente dos violinos (5:21) onde o maior usa novamente um gesto grande e vertical para baixo com peso. Karajan imediatamente encurva seu corpo e gradativamente levanta-o. O tímpano é regido com um gesto de mão esquerda aberta acompanhando o movimento da mão direita (5:27). No *fortíssimo*, Karajan faz um impulso ainda maior e “joga” os braços para baixo nos acordes finais do trecho (5:32). Ao reiniciar o segundo tema na reexposição, Karajan levanta os olhos e o corpo e usa gestos grandes e sem peso (5:34). Em seguida, o maestro se vira para o naipe de primeiros violinos fazendo gestos grandes, horizontais em *legato* (5:37) e para os sopros (5:39). Os gestos também ficam circulares mostrando continuidade de som. Quando começa o *crescendo* (5:52), Karajan abaixa-se e vira-se para os primeiros fazendo gestos pequenos e gradativamente levanta o tronco e se vira em direção a toda a orquestra. Seus gestos crescem em tamanho e intensidade. No ponto culminante da frase (6:00), Karajan faz um *levare* maior. A orquestra faz um *ritenuto*, segura o andamento antes de atacar a próxima nota. Karajan segue regendo com gestos intensos, mas como impulsos para cima (6:02). O andamento volta ao *Allegro* anterior. O maestro vira para os primeiros violinos quando eles tocam num registro mais agudo (6:05). Na frase final do trecho, que antecede à última parte do movimento (chamada, na forma sonata, de “coda”), Karajan usa gestos grandes e marca os *levares* dos sopros com grandes gestos de mão esquerda (6:11). No início do trecho final (6:17) – a coda – Karajan usa um *levare* com amplitude grande. Para finalizar essa frase (6:22) ele faz o que parece novamente ser um padrão de compasso quaternário, usa gestos mais leves gerando *piano* nas trompas (6:26) e dá um impulso com mais força para retomar o ritmo marcado

(6:27) usando um grande *levare* para marcar o fim da frase. Em seguida, Karajan faz gestos horizontais, pesados e embaixo, na linha do abdômen (6:33) aos quais os Cellos respondem com uma frase em *legato* e *pesante*. Em seguida, Karajan sobe seu gesto para o nível do peito e usa impulsos regulares para cima marcando o tempo do ritmo tocado pelas cordas (6:37). Nesta longa frase, Karajan marca duas inflexões, uma na nota mais grave (6:42) usando gestos baixos e corpo ligeiramente encurvado e outra a seguir levantando seus braços e seu corpo à medida que os instrumentos vão tocando a escala de forma ascendente. Na próxima frase (6:48), o maestro usa um gestual padrão até o momento em que os graves tocarão notas secas quando seu gesto fica mais vertical (6:53). Karajan mostra o ritmo marcado dos sopros (7:03) com um ricocheteio no ar de seu gesto no mesmo ritmo. Em seguida, seus gestos ficam horizontais e com grande amplitude lateral (7:05). A orquestra responde tocando a escala em *legato*. Uma interrupção é acentuada pelo maestro com um gesto central e firme (7:06) correspondendo à mudança de orquestração na frase. Na repetição (7:09), Karajan se volta para os primeiros e curva seu corpo. No momento de entrada dos sopros, seu corpo se levanta. Na frase final do trecho, o maestro vira-se para os primeiros violinos, joga seu gesto para baixo (7:13) e vira-se novamente para os sopros. Uma entrada de tímpano é marcada com um *levare* maior (7:17) ao qual a orquestra responde segurando o tempo e retomando logo em seguida. Nos acordes finais (7:20), Karajan mostra um grande *levare* e rege as quatro notas temáticas com a mão esquerda num andamento mais lento. A nota é sustentada com a mão esquerda aberta e retorcida vibrando. Os mesmos gestos são repetidos na segunda vez, porém com um *levare* mais violento e o tempo ainda mais lento. Ao sustentar as notas finais desse trecho, Karajan usa uma expressão facial fechada, semblante tenso, como se tivesse raiva e chega a subir os ombros mostrando tensão. A orquestra sustenta a *fermata* sem perder intensidade e energia. Após um grande gesto de corte, o maestro fica um momento parado antes de retomar o trecho final (7:28). Um *levare* leve inicia a última frase em *piano*. As últimas notas temáticas são preparadas por um *levare* violento (7:35) seguido de gestos pequenos e firmes embaixo e os últimos acordes são regidos com gestos violentos para baixo. Karajan termina o movimento com os braços para baixo e o corpo encurvado.

## 5.2 Daniel Harding

Já no início do vídeo, antes mesmo de começar a performance, Daniel Harding já executa movimentos com a cabeça e com os lábios. Parece estar antecipando a agitação que virá em seguida. Após um segundo com a cabeça baixa, Harding faz um grande *levare* para

iniciar a execução seguido de movimentos de ricochetear da batuta junto com as quatro notas temáticas. A mão esquerda é usada num movimento para fora, enquanto a nota é prolongada. A mesma movimentação é repetida porém a mão esquerda se movimenta para cima. Após olhar para os segundos violinos – que curiosamente nessa ocasião estão à direita do maestro, no lugar dos cellos – o maestro indica o início do primeira tema com gestos aparentemente iguais aos usados no início *forte* (0:08). Harding escolhe um andamento mais rápido. Ele olha para os instrumentos no momento de suas entradas e usa a mão esquerda com gestos circulares dando a ideia de continuidade melódica. A melodia distribuída nas cordas da orquestra soa como uma longa frase. Curiosamente, esse efeito é facilitado pela escolha do andamento mais rápido. É possível também identificar um leve desenho de padrão quaternário em seu gesto, o que indica uma regência que privilegia a estrutura fraseológica. O final da frase em *forte* é preparado pelo maestro com um grande *levare* e encurvando o tronco (0:16). A batuta ricocheteia acompanhando as três notas temáticas fortes no fim da frase. A fermata dos primeiros violinos é acompanhada por um movimento de mão esquerda ascendente do lado do corpo (0:19). Nesse momento, a expressão facial do maestro é bastante característica com olhos bastante abertos e boca aberta denotando certa tensão. Um grande *levare* prepara o próximo ataque com o corpo encurvado (0:20). A batuta ricocheteia novamente com as três notas temáticas e a mão esquerda acompanha o prolongamento da última nota com um movimento ascendente. Harding está de cabeça baixa aqui. Ele levanta levemente o olhar e prepara a entrada das cordas com as duas mãos (0:23). O olhar do maestro acompanha os instrumentos à medida em que eles tem entradas e ele usa gestos circulares com a batuta. A partir daqui, Harding parece imitar com a boca o ritmo da linha principal. No início do *crescendo*, Harding usa um gesto acentuado com a mão esquerda (0:29) e quando começam os ataques das cordas graves (0:31) ele usa as duas mãos e inclina seu corpo levantando-o progressivamente e sua batuta fica cada vez mais agitada até o ponto culminante da frase. Aqui, a mão esquerda faz um gesto incisivo e um movimento ascendente em semicírculo (0:34). Harding continua imitando o ritmo executado pelas cordas com a boca e com o ricochetear de sua batuta. Na retomada da frase (0:36) ele olha para o fundo à direita da orquestra e usa um grande gesto de mão esquerda para indicar a entrada do tímpano. A batuta acompanha o ritmo. No *fortíssimo* (0:39) o maestro olha para o lado esquerdo da orquestra, eleva seu tronco e joga sua mão esquerda para cima. Sua expressão facial continua marcante e tensa. No final da frase, nos dois ataques fortes (0:41), Harding usa um movimento de levantar o corpo nos dois ataques. O primeiro é indicado pela mão direita e o segundo pela esquerda seguido de um *levare* da mão direita com movimento mais circular (0:44)

preparando a entrada das trompas. A postura do maestro aqui é mais ereta e o olhar mais alto. Ao início do segundo tema (0:46), as câmeras não filmam mais o maestro até o *forte* em 1:05. Aqui podemos ver uma preparação de mão esquerda e gestos incisivos e verticais com a batuta. Na retomada da frase com ritmo mais movimentado (1:09), o maestro faz um grande gesto de mão esquerda elevando-a acima da cabeça e depois usando ambas as mãos num plano bem alto. Ao fim da frase (1:13), Harding inclina seu corpo para os primeiros violinos e faz um gesto de mão esquerda baixo e levanta-a no início da frase descendente. No segundo tempo (1:14), o maestro dá um novo impulso com a batuta mostrando a retomada da frase pelos sopros. Gestos similares são usados na repetição da frase até que, para o último acorde (1:20), um gesto mais incisivo da batuta é usado e a mão esquerda se eleva e permanece por um momento no ar. Na repetição da exposição, gestos similares são usados. No momento da repetição da escala ascendente (1:49), Harding usa somente gestos com a mão esquerda voltados para o lado esquerdo da orquestra e com o tronco baixo como se estivesse “cavando” os acordes *fortes*. Os gestos vão ficando cada vez maiores até que a anacruse para a próxima frase é indicada pela mão direita (1:52). No início do segundo tema (2:03), Harding usa em sua expressão facial os olhos abertos mas agora com uma certa leveza. Seus braços estão um pouco mais esticados e seus gestos parecem estar num plano mais alto. A mão esquerda faz gestos circulares e rápidos enquanto a direita desenha o que parece ser um compasso quaternário. Na terceira repetição da frase (2:09), ele se vira para os primeiros violinos e desce um pouco seu corpo porém trabalhando com o gestos num nível alto. Imediatamente volta a atenção para os sopros e usa um gesto rápido com mão esquerda no fim da frase. Nas duas frases que seguem (2:11) Harding mostra um *crescendo* e um *decrescendo* usando um gesto mais “fundo” com a mão esquerda e inclinando corpo e depois a mão esquerda num plano alto. A indicação é repetida terminando a frase com um movimento circular de mão direita. No início do *crescendo* que se segue (2:15), Harding usa seus braços mais esticados e suas mãos num plano mais alto. O segundo tempo é enfatizado com um movimento de ombros (2:17). No segundo compasso, ele usa o mesmo gesto com a batuta e um impulso maior no segundo tempo com um golpe de mão esquerda (2:18) impulsionando mais o *crescendo*. O maestro inclina e levanta seu corpo, usa um gesto de levar continuamente a mão esquerda para fora na horizontal e, finalmente, no ponto culminante da frase (2:22), prepara com um grande *levare* de mão direita e joga sua mão esquerda para o alto acima da cabeça. A frase segue com um movimento incisivo e vertical com a batuta mostrando os ataques *fortes* do acompanhamento (2:23). No momento de entrada dos tímpanos, o maestro simplesmente olha em direção ao instrumentista (2:24). Aqui, Harding continua fazendo o ritmo da melodia



com a boca. Na retomada da frase em *forte* (2:26), o maestro joga novamente a mão esquerda para cima. A exposição é encerrada com movimentos incisivos da batuta. O maestro fica parado enquanto a orquestra não toca preparando somente o *levare* para o próximo ataque (2:38).

Ao início do “desenvolvimento”, gestos similares ao início da execução são usados, mas a nota sustentada é indicada com a mão esquerda levantada em frente ao corpo, aberta e ligeiramente retorcida (2:41). O maestro olha para o lado direito da orquestra e faz um *levare* para seguir a execução (2:43). Com a mão esquerda, Harding usa um gesto contínuo de seu lado esquerdo indo até a frente de seu corpo mostrando o prolongamento da nota tocada pelos violinos (2:49). Nesse momento, a batuta interrompe a marcação dos tempos e, no tempo seguinte retoma a pulsação. O maestro usa gestos circulares de mão esquerda para mostrar o crescendo da frase (2:52) e em seguida, dirige sua atenção ao lado direito da orquestra, abre os braços, deixa sua mão esquerda parada por um segundo e faz um movimento contínuo com a batuta (2:56). O maestro inclina seu corpo em direção a seu lado direito e com a mão esquerda faz um gesto como se estivesse “depositando” o som conduzindo o *crescendo* da frase (2:58). Nesse momento, Harding mostra um *levare* conduzindo a entrada dos sopros e alterna seu olhar entre os sopros e os músicos em seu lado direito (2:59). No início do *crescendo* que se segue, Harding faz um gesto curto com a ponta da batuta obtendo um som *stacatto* dos sopros (3:01). Ele eleva seu plano de regência e usa gestos mais baixos nas resoluções das frases (3:02). O maestro imita com os lábios as articulações tocadas pelos instrumentistas. Em seguida, ele faz um gesto ascendente com sua mão esquerda como se estivesse apontando, abre os lábios e os olhos indicando um *crescendo* (3:06). Um grande *levare* e gestos grandes e intensos seguem com a dinâmica *forte* (3:07). O maestro parece acompanhar com o mover da ponta da batuta as articulações tocadas. Um gesto “jogando” a mão esquerda para cima salienta uma entrada “explosiva” dos trompetes (3:10). Um novo gesto jogando a mão esquerda para cima antecede um outro gesto afundando a mão esquerda e a batuta juntas mostrando um *sforzato* (3:13). O corpo do maestro vira-se subitamente para a direita e ele usa um gesto abrupto com ambas as mãos induzindo o ataque sincopado que se segue (3:14). Um gesto incisivo com a batuta acompanha a entrada de tímpano (3:18). No trecho em que alternam sopros e cordas, Harding usa gestos incisivos parecendo mostrar a intenção de ataques nas notas e muda o plano de regência, mais alto para os sopros e mais baixo para as cordas (3:24). O maestro faz um gesto afundando a mão esquerda mostrando uma resolução harmônica nos sopros e muda a sensação da prosódia da frase (3:31). Ele usa então gestos profundos com a batuta e com a mão esquerda, gestos de

fora para dentro como se estivesse “carregando” o som das cordas. Um grande e incisivo *levare* é feito para mostrar os ataques *fortes* que se seque e um gesto afundando a mão esquerda e com rebote longo mostra um *sforzato* na orquestra e a prolongação da nota (3:45). Gestos altos e leves conduzem o som *piano* da orquestra e com a mão esquerda o maestro mostra as entradas dos sopros (3:46). Um novo *levare* violento prepara o ataque *forte* (3:50) e, subitamente, o maestro deposita suas mãos num plano mais baixo marcando os tempos com gestos curtos e, no momento do último ataque da frase, faz um *levare* bastante incisivo (3:56), usa um gesto elevando sua mão esquerda mostrando o prolongamento da nota e, sem *rallentando*, novo *levare* com as duas mãos (3:58) usando novamente a mão esquerda ascendente para prolongar a nota. O maestro não faz *rallentando* para seguir para a reexposição.

Na reexposição, o maestro usa gestos leves e mostra os apoios da frase de fagote inclinando o corpo para a frente e afundando sua mão esquerda (4:02). Gestos circulares com a mão esquerda são usados e a batuta retoma a pulsação aumentando sua amplitude embora com gestos leves (4:06). O último ataque é feito com um gesto maior de mão direita e um rebote circular mostrando o corte do som (4:08).

No retorno do segundo tema, Harding usa gestos circulares e pequenos *levares* com a mão esquerda para conduzir a polifonia nos sopros (4:43) afundando o gesto nos apoios das frases. Depois, o maestro usa a mão esquerda para as cordas e a batuta para os sopros com gestos contínuos (4:52) usando gestos mais profundos na repetição da frase. No início do *crescendo* (4:57), Harding traz suas mãos para um nível mais baixo e usa gestos pequenos que vão crescendo gradativamente. Na mudança de nota nos violinos (5:02) ele usa um gesto de mão esquerda em direção ao naipe. Em seguida, o maestro posiciona seus dois braços esticados para baixo e atrás de seu corpo e gradativamente levanta-os os mostrando um *crescendo* muito expressivo (5:03). Gestos similares aos do início do movimento são usados a partir daqui até o momento em que Harding usa um gesto contínuo de mão esquerda num nível mais alto para conduzir as notas repetidas das cordas (5:26). No final do grande *crescendo* (5:50), Harding usa gestos longos e profundos de mão esquerda mostrando o contorno e os apoios da frase, deixando de lado a marcação da pulsação. No fim da frase (5:56) ele retoma a pulsação e mostra um ataque mais incisivo para os violinos no fim da frase (5:58). Em seguida, ele inclina o corpo e afunda o batuta em cada apoio da frase que se segue. Harding usa uma expressão facial muito marcada quando as notas o início do movimento são repetidas agora ao fim (6:22). Para encerrar, o maestro usa *levares* incisivos para os ataques finais e faz um *piano súbito* e *crescendo* na última frase (6:32) conduzido com gestos menores

que crescem gradativamente encerrando com um gesto grande mão esquerda e com ambas as mãos fazendo um rebote circular cortando a prolongação do som.

### 5.3 Daniel Barenboim

A regência do maestro argentino Daniel Barenboim não é nada ortodoxa. Ao conduzir esse movimento, ele opta por fazer diferentes *tempi*, usa gestos expressivos em ambas as mãos, solta a batuta, para de reger, dentre outras particularidades que veremos agora.

Já no início do movimento, após dar dois passos para a frente sobre o pódio, Barenboim faz um grande *levare*, e rege as quatro notas iniciais da sinfonia com ricochetear de batuta e com a mão esquerda fechada erguida ao alto enquanto a nota é prolongada e, na segunda vez, a mão esquerda erguida numa posição média, na frente de seu corpo. Ao iniciar o primeiro tema (0:11), o maestro faz um *tempo* diferente do que escolheu para os compassos iniciais. Ele rege com ambos os braços esticados para a frente e com impulsos para cima olhando para os naipes que estão a tocar. No fim da primeira frase (0:19), Barenboim faz um grande *rallentando* e rege os dois últimos ataques da frase com movimentos grandes e descendentes de mão esquerda terminando com o braço esquerdo esticado para fora e olhando para os primeiros violinos. Na repetição do motivo inicial (0:24), ele olha de volta para a orquestra, prepara um grande *levare* e termina com o braço direito esticado na frente do corpo. Essas quatro notas também são tocadas em um *tempo* mais lento. Após preparar os primeiros violinos trazendo seu corpo para o lado esquerdo e juntando as mãos (0:28) ele segue a sinfonia com os mesmos gestos com braços esticados e fazendo impulsos para cima. Após o *crescendo* da orquestra, as notas repetidas descendentes (0:42) são regidas pelo maestro com a mão esquerda esticada para baixo e a mão direita a continuar marcando a pulsação. No acorde diminuto, antes do fim da frase (0:47), Barenboim para de reger e, nas últimas notas, faz dois gestos para baixo com a mão esquerda e mostra a entrada de trompas com um grande *levare* de mão direita. No início do segundo tema (0:55), o maestro usa gestos expressivos e contínuos com a mão esquerda, primeiro para o lado, depois para cima, e para o lado novamente, enquanto a mão direita timidamente apenas pulsa, a princípio, depois fica imóvel. No início do *crescendo* (1:03), Barenboim, após olhar subitamente para os primeiros violinos, retoma a marcação da pulsação na mão direita e depois olha para toda a orquestra. No próximo trecho (1:10), Barenboim faz um *levare* incisivo para os contrabaixos e antes do próximo *levare*, um gesto incisivo de mão esquerda para fora, como se estivesse “tirando algo

do caminho”. O fim dessa frase (1:16) é regido com um gesto de mão esquerda fechado como um “soco” e o trecho *forte* em seguida é conduzido com o gestual padrão do maestro. A repetição da exposição é regida basicamente da mesma forma. Interessante também notarmos o uso da batuta com a ponta virada para baixo e a mão esquerda erguida, desta vez, aberta num forma diferente do início (1:38). O maestro faz um gesto de mão esquerda como que “depositando” para os primeiros violinos (1:50) e termina a frase (1:53) com gestos incisivos com a batuta para baixo, como se “furasse” e a última nota com a mão esquerda deixando-a para baixo do lado do corpo. Para preparar o *levare* para a próxima entrada (1:58), Baremboim chega a encurvar o tronco para trás e usa a ponta da batuta. No início do *crescendo* (2:08), o maestro usa gestos de ricochetear com a batuta junto à resposta rítmica dos baixos. Após o *crescendo*, Baremboim prepara a última frase tocada sobre um acorde diminuto com um *levare* mais incisivo (2:20) e para de reger até os ataques finais regidos pela mão esquerda. No início do *crescendo* (2:29) o maestro usa o mesmo gesto incisivo com a batuta mas agora, a mão esquerda executa um gesto como que “chamando”. Ao fim da frase (2:49), Baremboim aponta para os primeiros violinos e, depois de dar dois passos em direção a eles, usa novamente o gesto de batuta “furando”. Um *levare* com a batuta prepara a próxima frase. Até o final da exposição, o maestro continua usando gestos similares aos descritos até aqui.

No início do desenvolvimento, Baremboim parece se engajar em uma comunicação específica com algum instrumentista da orquestra (3:17). Ele faz duas expressões faciais de difícil interpretação (a primeira parecendo uma expressão de satisfação e a segunda parecendo uma expressão de suspensão) combinadas com movimentos de mão esquerda abrindo e levando-a junto ao corpo e abrindo novamente. Segue-se um sorriso mais aberto que as primeiras expressões faciais. No início do *crescendo* (3:36), ele fica com o direito erguido para o alto, sem a batuta, fazendo somente alguns impulsos pequenos e, depois de retomar a batuta que repousava escondida na mão esquerda atrás do corpo (3:40) faz um gesto grande de mão esquerda e quase não rege marcando a pulsação com gestos mínimos de mão direita. O maestro dá somente os impulsos dos novos ataques (3:45 e 3:47).

No *decrecendo* em 4:12, Baremboim usa a mão esquerda virada para cima, depois virada para baixo enquanto a direita gradativamente diminui sua gesticulação. Para mostrar o *decrecendo* seguinte (4:18) Baremboim traz a mão esquerda até os lábios numa posição que lembra o ato de pedir silêncio e encurva seu corpo para baixo dobrando os joelhos. Depois de esfregar os olhos (4:22), gesto que parece não ter nada a ver com a expressão musical sugerindo ser uma limpeza de olhos com suor), ele dá um impulso para

baixo “furando” o ar com a batuta para preparar o próximo ataque *forte*. A nota longa (4:27) é sustentada com a mão esquerda levantada e aberta na frente do corpo. Em seguida, o maestro usa a mão esquerda para as entradas de trompas e a mão direita para as entradas das madeiras até os ataques fortes do fim da seção onde a nota longa é sustentada com um movimento contínuo e ascendente da batuta (4:41).

No início da reexposição, Baremboim usa um gesto de mão esquerda aberta e virada para cima e parece olhar em direção ao oboé (4:48). O som do instrumento é destacado na orquestra nesse momento. Gestos similares aos usados na exposição são repetidos aqui até o final da reexposição. No início da coda (6:27), o maestro salienta as entradas dos metais com gestos de mão esquerda alta com o dedo indicador levantado. Nos momentos finais da seção (7:10), Baremboim usa a batuta virada para baixo e com movimentos de ricochetear conduz o ritmo tocado pelas cordas e com um movimento contínuo para frente com a batuta na mesma posição, conduz a nota longa. No piano que antecede a última frase (7:45), o maestro usa sua mão esquerda espalmada para os músicos. Ao mostrar o *levare* para a última frase, Baremboim traz sua mão esquerda junto ao corpo (7:50) e faz um movimento juntando as pontas dos dedos. Ele termina o movimento com ambas as mãos para baixo, coluna ereta e olhar alto.

#### 5.4 Análise

Analisando os três vídeos aqui apresentados, fica claro que a técnica de regência tem uma parcela racionalizada a qual diz respeito à marcação dos compassos com a mão direita e à escolha de alguns gestos com características similares em trechos específicos – como no caso dos impulsos maiores e mais vigorosos nos trechos fortes ou nas entradas sincopadas, da regência executada com leveza e com gestos pequenos nos trechos em *piano*, e o uso do *levare*. Logo no início da obra, os três maestros fazem um *levare* seguido de um gesto vertical incisivo marcando a pausa, a saída para que todos os instrumentos toquem juntos. Não há outra forma de executar o trecho sem ônus na sincronia do grupo. O gesto de *levare* e os gestos incisivos em melodias sincopadas são um aspecto absolutamente racionalizado da técnica de regência. No início do primeiro tema, os três maestros usam de um gestual padrão marcando os tempos num mesmo ponto – já que esse movimento, por causa de seu tempo rápido, é comumente regido com apenas um *battere* por compasso. Porém, é possível, em alguns momentos, perceber que dois dos maestros eventualmente usam um padrão de gesto que lembra o desenho de um compasso quaternário. Ora, o fato de

identificar facilmente o desenho do padrão e o fato de que esse desenho é usado nos mesmos lugares por Karajan e Harding indica uma compreensão fraseológica similar da obra que se expressa através do padrão gestual. Esta é outra característica da técnica de regência que está racionalizada. Em qualquer orquestra profissional do mundo, hoje, se um maestro executa esse mesmo desenho, ele será identificado como um compasso quaternário sem sombra de dúvida. A sustentação das notas também é executada da mesma forma pelos três regentes: deixando suas mãos paradas ou num movimento contínuo e ligeiramente lento. A direção do movimento, entretanto, cabe a cada maestro. O movimento de corte usado pelos maestros também é o mesmo: um movimento circular para fora, normalmente com a mão esquerda. Quando os regentes pretendem fazer diferenciação entre sonoridade *forte*, com ataque e expressão, e sonoridade *piano*, macia, suave, o comportamento dos braços no ar tende à igualdade de modo que os gestos incisivos, grandes, violentos e mais tensos são usados no primeiro caso e gestos suaves, menores e mais relaxados no segundo.

É possível perceber, entretanto, que os elementos não racionalizados da regência extrapolam (e muito!) o uso da mão esquerda. A própria mão esquerda tem sua parcela de racionalização à medida em que os gestos por ela executados obedecem a uma lógica de escolha conforme a sonoridade intencionada. Se os maestros querem uma nota prolongada, por exemplo, um gesto de mão esquerda será usado de forma contínua, como vimos e não de outra forma. Contudo, há um vasto repertório de gestos à disposição. Os três maestros observados fazem uso de gestos de mão esquerda diferentes nos mesmos trechos obtendo resultados sonoros similares ou ainda escolhendo formas divergentes de interpretar. As duas primeiras diferenças interpretativas que saltam aos olhos relacionam-se à escolha do *tempo* do movimento em geral e do *tempo* dos compassos iniciais. Karajan e Harding optam um *tempo* mais rápido enquanto Baremboim escolhe um andamento um pouco mais lento. O primeiro maestro só executa um *rallentando* no motivo inicial de quatro notas no fim do desenvolvimento, ponto culminante de todo o movimento; o segundo não faz nenhum *rallentando* e o terceiro o faz em cada frase desde a apresentação do motivo nos primeiros compassos. Aliás, sempre que esse motivo é tocado, Baremboim o faz mais lento que o restante da música. O próprio gesto de sustentação do som nos primeiros compassos, apesar de aparecer de apenas duas formas gerais, como vimos, assume alguma diferença: Karajan deixa suas mãos baixas e a mão esquerda numa forma retorcida; Harding usa a mão esquerda num gesto contínuo para fora e depois para cima enquanto Baremboim eleva sua mão esquerda na frente do corpo embora fechada. Curioso notar que todos os maestros reproduzem o ritmo do motivo inicial com o ricochetear da batuta, apesar do gesto não ser padronizado.

Antes do início do segundo tema da exposição há uma frase descendente que culmina em dois acordes *fortes*. Karajan rege o trecho (1:02-1:11) com um padrão de compasso quaternário privilegiando a estrutura da música. Sempre com os olhos baixos, ele os levanta nas entradas dos tímpanos e nos dois acordes *fortes* do fim da frase, lança os braços para baixo com um aspecto cansado. Harding, por outro lado, quando atinge o acorde diminuto no mesmo trecho (0:39) eleva seu tronco e joga sua mão esquerda para cima. Nos dois acordes finais, o maestro faz gestos verticais com a mão esquerda mas joga seu tronco para cima mantendo a expressão facial marcante e tensa. Baremboim, no mesmo trecho, quanto chega ao acorde diminuto (0:47) para de reger e, somente nos acordes finais usa dois gestos para baixo apenas com a mão esquerda. Karajan parece reger a frase como uma grande massa sonora que “deságua” nos acordes finais aliviando a tensão acumulada. Harding, entretanto, estabelece três pontos chave na frase, as notas descendentes *fortes*, o acorde diminuto onde ele cria um novo impulso, e os acordes finais soam como uma continuação da tensão crescente e não um alívio do som como com Karajan. Já Baremboim, parando de reger e retomando nos acordes finais cria uma ênfase nesses acordes maior que os outros dois maestros. É como se o ponto culminante da frase, para Baremboim, fosse o seu fim. Na entrada de trompas que segue, Baremboim é o único a usar um gesto de batuta para cima como que “furando o ar” enquanto os outros maestros usam um gesto de *levare* convencional. Ele ainda é o único a usar a mão esquerda espalmada após o segundo ataque obtendo um efeito de *fortepiano*, ataque *forte* e um recuo do som para *piano* súbito (0:54).

No início do segundo tema (1:16-1:23), Karajan usa gestos horizontais e grandes mas sem peso. O fraseado é demonstrado com um movimento de corpo para frente e para trás. Karajan parece privilegiar a continuidade da frase regendo muito *legato*. No mesmo trecho, Harding usa seus braços esticados e elevados num plano mais alto (2:03) regendo o que lembra um desenho de compasso quaternário. Seus gestos ficam mais circulares aqui. O fraseado é mostrado usando gestos “fundos” com a mão esquerda e inclinando o corpo e depois a mão esquerda elevada (2:11). Harding parece estar regendo as microfrases que compõem o trecho. Baremboim, no entanto, usa aqui gestos contínuos para fora e para cima com a mão esquerda e para de reger com a direita (0:55). Baremboim parece valorizar a audição do aspecto macro desse trecho em diametral oposição a Harding. As frases que seguem não são regidas por Baremboim com valorização de nuances de fraseado como os outros dois maestros mas marcando a pulsação com a mão direita e a esquerda esticada em frente ao corpo. A orquestra não faz nuances de modo que a frase é “esticada” até o início do *crescendo*.

No *crescendo* seguinte, Karajan parece querer privilegiar o efeito dinâmico pois rege cada vez com mais intensidade usando até os cotovelos para obter maior peso nos gestos enquanto Harding parece querer valorizar também as respostas dos contrabaixos que tocam as notas do motivo inicial. Barenboim, por sua vez, usa um gestual de difícil interpretação, como comentamos antes. Ele usa de impulsos incisivos para marcar a saída dos contrabaixos (rege virado para eles) mas faz também um gesto abrupto como se tirasse algo do caminho. Com isso, o maestro parece intencionar que o corte dos contrabaixos seja abrupto. Ele segue conduzindo o *crescendo*. Outro ponto em que o gesto de Barenboim é curioso é o *crescendo* (2:08) já na repetição da exposição. O maestro para de reger com a batuta e passa a usá-la imitando o ritmo da resposta dos contrabaixos no trecho. Parece ficar claro aqui que mesmo a mão direita pode executar gestos não racionalizados. O resultado é que com Barenboim a parte dos contrabaixos ganha destaque e é tocada com grande intenção e expressividade ao passo que com os outros dois maestros a linha fica restrita ao “background” sonoro e, no caso de Karajan, acompanhando o *crescendo* do restante da orquestra.

No desenvolvimento, o grande *crescendo* das cordas é regido pelos três maestros também de forma distinta. Karajan usa de gestos mais convencionais mas direciona seu olhar aos naipes nos momentos de suas entradas e depois usa gestos curtos e precisos aumentando gradativamente (3:31- 3:47). Harding usa de gestos longos com a mão esquerda e a batuta valorizando, primeiro, notas longas do primeiro violino e depois uma escala descendente de cellos e contrabaixos (2:52 e 2:56). O *crescendo* é conduzido pelo maestro com um gesto de mão esquerda elevado e uma grande expressão facial e usa de impulsos com seus braços para o ataque *forte*. O segundo ataque é mais *forte* ainda quando o maestro joga sua mão esquerda para cima. Barenboim, nesse momento do *crescendo*, segura a batuta com a mão esquerda atrás de seu corpo escondendo-a e rege com a mão direita levantada ao alto mostrando apenas as inflexões da frase (3:36). O maestro parece privilegiar a audição estrutural da peça agregando vários compassos numa grande estrutura. O maestro retoma a batuta e segue marcando apenas as inflexões da frase. Os ataques continuam *fortes* mas, quando Barenboim retoma a marcação da pulsação com gestos vigorosos, a orquestra responde com um súbito acréscimo de intensidade sonora.

Nos acordes alternados entre sopros e cordas, Karajan usa ambas as mãos paralelamente e, no *decrecendo*, seus gestos estão menores, num nível mais baixo e mais próximos ao corpo (4:05 e 4:15). Harding usa de outros gestos: usa um plano de regência alto, de início e usa mãos diferentes e em planos diferentes para sopros e cordas (3:24). Seus gestos não são *legato* de início o que a orquestra responde articulando cada nota e tocando *non-*



*legato*. Ele usa gestos profundos e a mão esquerda como se carregasse o som o que a orquestra responde com uma sonoridade densa. No meio da frase é possível vê-lo claramente mudando o apoio da frase, a prosódia, usando a mão esquerda para indicar um apoio (3:31). Seus gestos não ficam menores mas mantém o mesmo tamanho embora pareçam mais leves e mais altos, ao contrário de Karajan. No mesmo trecho Baremboim parece também usar a mão esquerda aberta e num plano alto para os sopros e a direita quase imóvel e baixa para as cordas. Entretanto, no *decrescendo*, o maestro faz um gesto com a mão esquerda usando o dedo indicador à frente dos lábios, pedindo silêncio. A orquestra responde com um grande *decrescendo*. Ao fim do desenvolvimento podemos observar que Karajan faz pouco *rallentando*, Harding não faz nenhum *rallentando* e Baremboim faz *molto rallentando*.

No início da reexposição, Baremboim parece ser o único dos três maestros a indicar com sua mão esquerda a entrada do oboé e permanecer com ele. Dessa forma, em sua gravação o contracanto do oboé fica em primeiro plano ao passo que com os dois outros maestros, esse contracanto só aparece próximo ao fim da frase.

Por fim, chama a atenção um terceiro elemento – a expressão facial-corporal – que, ao que parece, é quase que inteiramente irracional salvo pela sua lógica de escolha: um trecho musical “tranquilo” pode ser conduzido com uma expressão facial “tranquila” e assim por diante. Karajan, por exemplo, rege quase o movimento inteiro de olhos fechados apenas levanta-os em alguns momentos em que há uma entrada expressiva ou musicalmente importante acontecendo.

Antes mesmo do início da música podemos observar Harding fazendo movimentos com a cabeça e os lábios que demonstram uma certa inquietação. Parece que o maestro intenciona ambientar os instrumentistas, preparar a intenção com a qual deve-se tocar aqui, a saber, de agitação, de inquietação ou tensão. Baremboim, antes do início dá dois passos para frente. É difícil identificar o motivo pelo qual o maestro escolheu essa movimentação. Aparentemente, avançar em direção aos músicos parece coloca-los em estado de “alerta” de modo que as notas iniciais sejam tocadas com bastante tensão.

Harding é o único a imitar o ritmo tocado pela orquestra com os lábios. Não há razão aparente para que o maestro tenha feito essa escolha a não ser manter uma estreita conexão com o que os músicos tocam.

Alguma semelhança no uso da elevação do tronco e sua movimentação para frente e para trás também pode ser observada. Os três maestros usam o corpo de formas bastante distintas embora todos eles, de algum modo, obtenha som mais forte ao inclinar o corpo para

frente e som mais contido ao incliná-lo para trás. Baremboim chega a dobrar os joelhos e abaixar todo o corpo quando faz um sinal de silêncio para obter um *piano* (4:18).

No início do desenvolvimento Baremboim usa uma série de expressões faciais e corporais no que parece ser uma comunicação específica com algum instrumentista ou naípe. Dos três maestros, Baremboim é o único a se engajar nesse tipo de comunicação. As expressões passam por um sorriso, uma expressão de surpresa ou suspensão e novamente um sorriso ainda mais aberto. O maestro pode indicar satisfação com um trecho bem tocado ou incentivo numa parte difícil de ser tocada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo foi realizado em três partes. Na primeira, apresentamos sucintamente o desenvolvimento do que conhecemos como a orquestra moderna e analisamos de que forma esse desenvolvimento é a manifestação do processo de racionalização nessa prática musical. Na segunda parte, discutimos o desenvolvimento da técnica de regência e analisamos de que forma se deu o processo de racionalização nesta prática musical. Na terceira parte, tentamos dar conta da parcela da moderna técnica de regência, sobretudo o que envolve o uso da mão esquerda, que não funciona sobre a base da racionalidade, mas é irracional porque pressupõe um processo de escolhas interpretativas e gestuais.

A racionalização da música parece ter atingido seu grau máximo no temperamento, conforme exposto por Weber. Paralelamente, as práticas musicais também passaram pelo mesmo processo, porém ainda não atingiram seu grau máximo. No caso específico da orquestra, os meios técnicos estão ainda avançando junto com a escrita para o grupo e as técnicas de orquestração na medida em que novas propostas estéticas e novas ideias musicais surgem apesar do alto nível de racionalização da prática. A possibilidade do não uso da batuta pelo maestro ou seu uso com uma técnica totalmente diferenciada já são indícios do alto nível técnico atingido pelas orquestras profissionais no mundo.

No caso da regência, é possível identificar três elementos básicos que a compõe – a saber, a mão direita, a mão esquerda e a expressão facial-corporal –, cada um com um nível diferente de racionalização. A mão direita parece, de longe, o elemento mais racionalizado. O uso da batuta representa um avanço nos meios técnicos proveniente de praticamente três séculos de desenvolvimentos na prática da regência. Entretanto, como vimos, há alguma liberdade quanto ao seu uso, inclusive na escolha de uma regência mais “escolástica”, mais racional, ou de uma regência mais expressiva, mais livre. A mão esquerda parece funcionar racionalmente somente no âmbito da escolha teleológica dos gestos a serem usados. Há grande liberdade de escolha de gestos dentro de um vasto repertório à disposição. Desse modo, o uso da mão esquerda está num nível muito mais baixo de racionalização do que o uso da mão direita. A expressão facial-corporal parece ser o elemento mais livre dentre os citados. As possibilidades são infinitas. O próprio uso da ferramenta pressupõe um nível de subjetividade e especificidade para cada maestro.

Como tipo ideal, o conceito de racionalização nos ajuda a entender grande parte das práticas musicais aqui discutidas embora nenhuma delas seja encontrada na sua forma pura, isto é, totalmente racionalizada, mas em níveis de racionalização distintos. A parcela

não racionalizada envolve um processo de escolha de gestos pelo maestro e pressupõe a interpretação dos músicos de modo que os resultados sonoros dos gestos escolhidos emergirão na interação do maestro com a orquestra. Muito embora a escolha seja feita teleologicamente, há um grande repertório de gestos à disposição do maestro tornando possível que uma mesma passagem musical seja conduzida por gestos diferentes ou que um mesmo gesto seja usado para designar elementos musicais diferentes de acordo com o contexto musical específico, a saber, a partitura.

Desse modo, acreditamos dar uma contribuição genuína ao conceito de racionalização em virtude da aquisição de novo material empírico relacionado a ele, e ainda aos estudos em sociologia da música. Faz-se necessário o empreendimento de novas investigações que permitam compreender com maior profundidade os mecanismos cognitivos acionados pelos músicos na interpretação do gestual do condutor e a influência de questões culturais nos resultados da interação entre maestro e orquestra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Regente e orquestra – Aspectos sociopsicológicos. In.: *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 217 – 238.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música: volume 1*. Tradução Eduardo Brandão; revisão da tradução Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FARBERMAN, Harold. Beating Time: How Not to Make Music. *Music Educators Journal*, vol. 88, n. 3, p. 39-45, nov. 2001

\_\_\_\_\_. *The Art of Conducting Technique: a new perspective*. Miami: Warner Bros. Publications, 1997.

LAGO, Sylvio. *A arte da regência: história, técnica e maestros*. São Paulo: Algor Editora, 2008.

MUNIZ NETO, José Viegas. *A comunicação gestual na regência de orquestra*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2003.

NETTEL, Reginald. *The orchestra in England: a social history*. Pomona Press, [1946] 2006.

ROCHA, Ricardo. *Regência uma arte complexa: técnicas e reflexões sobre a direção de orquestras e corais*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2004.

ROSEN, Charles. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded ed. New York, London: W.W.Norton & Company, 1998.

SCHERCHEN, Hermann. *Handbook of Conducting*. Trad. de M. D. Calvocoressi. Oxford: Oxford University Press, 1989.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução Eduardo Seincman. 2 ed. São Paulo: USP, 1993.

SPITZER, John; ZASLAW, Neal. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

TENENBAUM, Roberto A.; VASCONCELOS, Lenine. Sobre a influência do teto móvel na qualidade acústica da Sala São Paulo. In.: *Seminário Música Ciência Tecnologia*, n. 1, 2004. Disponível em < <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/13>>, acesso em 23/12/2014.

VIEGAS, Silvio César Lemos; LANNA, Oiliam José. *Questionamentos sobre a atuação do regente: o ensino da performance*. 2009. 127 f. Dissertação (mestrado em Estudo das Práticas Musicais) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/GMMA-7XNLM3/disserta\\_o\\_final\\_de\\_mestrado\\_revisada.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/GMMA-7XNLM3/disserta_o_final_de_mestrado_revisada.pdf?sequence=1) Acesso em 29/01/2014

WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort e prefácio de Gabriel Cohn. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. 11ª reimpressão. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda., 2012.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.