
Orquestra Barroca da Unirio apresenta

CONVERSA DAS ANTIGAS

Um periódico moderno para (ou sobre) a música barroca

com textos de
DIVERSOS AUTORES

que apresentam

memoriais, entrevistas, recomendações de audição e outras galanterias...

ao uso de todos os amantes

DA ARTE, DA POESIA E DA
IMAGINAÇÃO.

Volume 2



distribuição digital
gratuita

Rio de Janeiro
MMXXII

3 Editorial

Patricia Michelini

4 Consegui uma sonoridade inicial linda neste moteto renascentista! E agora? Pra onde que eu vou?

Caê Vieira

12 Século XIX: é o fim para a viola da gamba?

Kristina Augustin

23 O tonalismo e a retórica barroca

Artur Duvivier Ortenblad

32 O ciclo de cantatas Membra Jesu Nostri (BuxWV 75) e Merleau-Ponty, uma tentativa de paralelo.

Pedro Pastor

35 A Flauta Mágica e o surgimento do sujeito moderno

Lilian Krakowski Chazan

45 Socorro, tenho que escrever notas de programa. E agora?

Laura Rónai

52 Dois movimentos lentos de concertos para flauta transversal: Quantz e Mozart

Gabriel Ferrante

55 A técnica de nossos ídolos

Patrícia Michelini

61 Penélope: dona do próprio destino?

Manoela Rónai

64 Intensidade e sensualidade na interpretação: Martha Argerich e Yuja wang interpretando o 1º de Tchaikovsky

Verónica Fernandes

68 A orquestra barroca na França de Lully a Rameau

Benoît Dratwicky



Dizem que o mais difícil é começar.

Pois eu acho que, em nossos tempos, difícil mesmo é continuar. Continuar interessante, continuar inovadora, continuar atraente, continuar criativa...como conseguir essa proeza quando tudo é tão efêmero, quando as pessoas se desinteressam pelas coisas num piscar de olhos, quando a postagem de ontem virou passado?

Esse foi o desafio encarado pelo time de articulistas que compõem este segundo volume da *Revista Conversa das Antigas*. O lançamento do volume 1, em novembro de 2021 (disponível [AQUI](#)), foi motivo de muita comemoração entre nós. Estávamos pondo em prática o desejo coletivo de publicar textos oriundos de pesquisas e reflexões sobre a música anterior ao século XIX, a chamada Música Antiga, por integrantes e simpatizantes da Orquestra Barroca da Unirio, capitaneados por Laura Rónai. Após algumas temporadas de encontros remotos, a concretização da revista parecia mesmo a realização de um sonho, ilustrado lindamente pela arte de Átila de Paula.

Quando começamos a planejar o segundo volume, veio a pergunta inevitável: e agora? Vamos conseguir manter a leveza da revista, que mistura pesquisas impecáveis com artigos e críticas impagáveis?

Bem, como disse George Scialabba, “talvez a imaginação seja apenas a inteligência se divertindo”. Pois imaginação e inteligência é o que não falta aos autores e às autoras deste volume. O convite para que escrevessem sem as amarras que as publicações acadêmicas impõem resultou numa produção que é criativa até na hora de elaborar o currículo pessoal.

Este segundo volume de *Conversa das Antigas* reúne artigos voltados à prática musical, pesquisas recentes sobre instrumentos e música do passado, crítica musical e questões de gênero na música antiga, além de artigos de utilidade pública (sim, é verdade!).

Em sua coluna *Eu ouço vozes*, Caê Vieira consegue descrever com clareza e concisão como interpretar o delicado fraseado do repertório franco-flamengo, relacionando características daquele momento histórico com a sonoridade que se deve buscar nos Motetos. Um verdadeiro guia para a música renascentista. Já Artur Duvivier explica como a retórica barroca se traduz no tonalismo em sonatas de Leclair e Vivaldi. Um prato cheio para se compreender a música do século XVIII. Completando o trio, Lilian Krakowski nos dá a chave para o surgimento do sujeito moderno a partir de uma análise de *A Flauta Mágica*, de Mozart. Leia os três artigos e entenda o pensamento filosófico por trás da música dos séculos XV ao XVIII.

Estreando a coluna *Ressonâncias*, Kristina Augustin desvela um incrível universo de sonoridades do século XIX

para a barroquíssima viola da gamba. Dando continuidade à exitosa parceria da OBU com o Centro de Música Barroca de Versalhes, Benoît Dratwicki nos presentearia novamente com um belo artigo sobre a orquestra barroca na França, de Lully a Rameau.

Dois jovens músicos aventuram-se pela crítica musical com uma escrita fresca e fluente: Pedro Pastor comprova sua perspicácia e talento para as letras ao traçar um paralelo entre o ciclo de cantatas *Membra Jesu Nostri* (BuxWV 75), de Buxtehude, e Merleau-Ponty; depois de ler a bela análise de Gabriel Ferrante sobre os dois movimentos lentos de concertos para flauta transversal de Quantz e Mozart, impossível não sair louco para ouvi-los.

As discussões sobre gênero também marcam presença neste segundo volume de *Conversa das Antigas*. Em “Penélope: dona do próprio destino?”, Manoela Rónai ressalta a força da personagem título, que toma para si o poder de escolha pelo seu amor. Verónica dos Santos Fernandes faz uma análise muito peculiar sobre as figuras de duas grandes pianistas, Martha Argerich e Yuja Wang, e suas escolhas ao interpretar o 1º Concerto de Tchaikovsky.

Minha contribuição para a revista é uma reflexão sobre a técnica de nossos ídolos. Falo sobre aqueles intérpretes tão fenomenais que, mesmo distorcendo a técnica tradicional, continuam sendo modelos para nós. Até que ponto eles nos influenciam?

O artigo de utilidade pública mencionado anteriormente é o de Laura Rónai, que tem o seguinte título: “Socorro, tenho que escrever notas de programa. E agora?”. Por incrível que pareça, ser um bom músico e escrever bem sobre música frequentemente não são habilidades reunidas em um único ser. É bastante comum que estudantes de música tenham dificuldade para escrever notas sobre o próprio repertório que estão estudando. Daí o texto de Laura ser de utilidade pública – pelo menos para o público de músicos – ao cumprir com louvor a difícil tarefa de ensinar o passo-a-passo da redação.

Para nossa sorte, a equipe de revisores de *Conversa das Antigas* é formada por excelentes músicos e excelentes escritores reunidos nas mesmas pessoas! Acompanhar as discussões sobre os artigos que eram travadas no grupo de *whatsapp* dos revisores foi um aprendizado e tanto para mim, comprovando que a revista é muito bem cuidada em seus mínimos detalhes. Fica aqui o nosso agradecimento a Artur Duvivier, Caê Vieira, Carlos Bertão e Laura Rónai. E um outro especial ao Átila de Paula, que mais uma vez nos arrebatou com sua arte sensível.

Boa leitura!



Consegui uma sonoridade inicial linda neste moteto renascentista! E agora? Pra onde que eu vou?

Uma discussão sobre os significados do fraseado no repertório franco-flamengo

Saudações caros leitores da coluna *Eu Ouço Vozes*. Nossa conversa de hoje é sobre música sacra renascentista e ela engloba história, filosofia, teologia, arquitetura e um pouco de música. Eu vou aqui dividir a questão da sonoridade e dos direcionamentos do repertório sacro franco-flamengo em seis conceitos para serem levados em conta pelo intérprete na hora de fazer suas escolhas interpretativas neste repertório. Os conceitos estão enumerados na tabela abaixo:

Número	Contexto Sócio-Cultural	Conceito Musical
1	Momento de grandes tensões nas camadas constitutivas da Igreja	A música sacra Franco-Flamenga não nega nem a sonoridade nem o fraseado do canto gregoriano
2	Humanismo renascentista	Todas as vozes são iguais
3	Contraposição de Agostinho e Tomás de Aquino	Melodia infinita
4	Da simetria à perspectiva	Não se pode ouvir tudo o tempo todo
5	Da mensura à proporção	Relações proporcionais
6	Repertório cantado em latim	O moteto renascentista se encaminha para as penúltimas coisas

Introdução:

A região Franco-Flamenga, por mais de 200 anos, se tornou uma fonte quase inesgotável de grandes compositores se somarmos a Escola de Borgonha e a subsequente Escola Franco-Flamenga. Essas cidades ficaram muito ricas graças à manufatura têxtil e se beneficiaram com o empobrecimento da Inglaterra e da França que estiveram envolvidos na devastadora Guerra dos Cem Anos (1337-1453). As famílias abastadas dos Países Baixos dessa época demonstraram um grande apreço pela vida cultural e contribuíram para a valorização da arte¹.

Em música, a Escola Franco-Flamenga tem alguns importantes antecessores. O primeiro deles é a um tanto próxima Escola de Borgonha, com nomes como Guillaume Dufay (c. 1400-1474) e

Gilles Binchois (1400-1460), que levou a música medieval a um grande apogeu em termos de complexidade rítmica e contrapontística e desenvolveu as famosas *formes fixes*, como o *virelais*, as *ballades* e os *rondeaux*. Outro antecessor importante foi a música da Inglaterra, particularmente do compositor John Dunstable (1390-1453), que tinha a chamada *English Countenance* com uso de intervalos de 3ª e 6ª, do *faux-bordon* e de harmonias em tríades. Por fim, a Escola também foi um tanto tributária de vários movimentos de *Canzoni* da Itália como a *frottola*, o *strambotto* e a *barzeletta*, com uso de poemas leves, formas menos rigorosas e texturas homofônicas.

A Escola Franco-Flamenga pode ser então dividida em 4 gerações:

1450 a 1485	Johannes Ockeghem e Alexander Agricola	ainda compondo muito dentro dos estilos da Escola de Borgonha, mas já demonstrando alguns estilos novos
1480 a 1520	Josquin des Prez, Antoine Fevin, Antoine Brumel, Jacob Obrecht, Heinrich Isaac, Pierre de la Rue	consolida o estilo em composições sacras como motetos e missas
1520 a 1560	Jacob Arcadelt, Adrian Willaert, Clemens non Papa, Nicolas Gombert, Thomas Crecquillon e Cipriano da Rore	internacionalização e desenvolvimento do madrigal
1560 a 1620	Orlande de Lassus ou Orlando di Lasso, Gilles de Wert e Philippe de Monte	estilo tardio e maduro que transita para o barroco

Conceito 1: A música sacra franco-flamenga não nega nem a sonoridade nem o fraseado do Canto Gregoriano

O fraseado do moteto franco-flamengo nasce de um momento de grandes tensões nas camadas constitutivas da Igreja, contrapondo a Paróquia, o Mosteiro e as Universidades. Os Mosteiros tinham sido a grande força propulsora da produção cristã na Idade Média, quando a vida monástica era vista como o ideal de devoção e a mais nobre escolha para a pessoa neste mundo, ou melhor, afastada desse mundo. Eles estavam predominantemente em áreas rurais em um universo ainda largamente feudal.

As grandes paróquias são mais tardias e começam a aparecer com o advento das cidades. Elas parecem ser o motor do desenvolvimento da polifonia já a partir da Escola de Notre-Dame no século XII. Mas o fato é que o clero das paróquias (padres, bispos, cardeais e papa) era muito mais embrenhado em questões mundanas (política, dinheiro, comércio, sexo, etc.) do que suas contrapartes monásticas e isso vai gerar tensões políticas e religiosas que influenciam muito o período que estamos estudando.

As universidades são um capítulo importante nessa história. Elas surgem a partir do final do século XI como instituições ligadas à Igreja. A mais

¹ Ao final desse período, a casa dos Duques de Borgonha se manteve no topo da vida política europeia pelo casamento de Maria de Borgonha (1457-1482) com o Imperador Maximiliano I (1459-1519), da Casa dos Habsburgos. Eles foram pais do rei Filipe, o Belo (1478-1506), que se tornaria Filipe IV de Borgonha e Filipe I de Castela. Este foi o pai do Imperador Carlos V (1500-1558) e, com ele, a casa tomaria então conta de vastas porções da Europa e de suas muitas colônias.

antiga em atividade é a de Bologna, que foi fundada em 1088. Alunos das universidades eram considerados clérigos e muitas delas se centravam em teologia (como a Universidade de Paris, por exemplo).

Essas questões são introdutórias para as discussões que teremos mais à frente, mas já servem para eu chegar ao meu primeiro conceito: A música sacra franco-flamenga não nega nem a sonoridade nem o fraseado do Canto Gregoriano. A grande diferença se dá no aspecto rítmico, mas o fluxo melódico é o mesmo: leve, fluente, dependente das palavras e, acima de tudo, místico. O canto dos mosteiros quer afastar o fiel do mundo e o levar para uma outra esfera da existência. Esse conceito estava se perdendo na música mais mundana das grandes paróquias dos finais da Idade Média, mas ele volta a ser válido para o repertório que estamos estudando hoje.

Conceito 2: Todas as vozes são iguais

Muitos dentre nós têm uma visão distorcida de Humanismo renascentista imaginando que ele seria uma libertação do homem em relação à Igreja. Isso não é exatamente verdade. O Humanismo do século XVI se deu estritamente dentro do Cristianismo. É verdade que, na Itália, o movimento foi mais secular, mas não chegou a ser antropocêntrico e está muito longe de ser ateu. A discussão do Humanismo é eminentemente teológica e valoriza o homem como ser central no projeto de Deus. Muitos de nós imaginamos que a discussão de Galilei com sua famosa frase “*eppur si muove*” é uma afirmação da Renascença, mas, de certa maneira, ela não o é! Ao menos, as datas não batem, certo? O julgamento de Galileo Galilei foi em 1633 e, para nós músicos, 1633 já é império da *seconda prattica* e já é considerado barroco, não?

É importante então diferenciar Humanismo de Iluminismo. O Século das Luzes será somente o século XVIII. Já o ateísmo só vai ser assunto no século XIX. Esse despojar-se de uma visão teocêntrica do mundo não é um gesto da Renascença. Agora, o que se inicia no Renascimento é a revolução científica e um dos seus precursores, que ajudou a começar a balançar

o edifício teocêntrico da humanidade, foi o modelo de heliocentrismo publicado por Copérnico em 1543.

De forma mais relevante para o nosso repertório de hoje, a mudança radical do Humanismo vem de uma crise institucional na Igreja que começa na contraposição entre o chamado clero secular e as universidades, opondo fortemente o Rei da França e o papado e tendo como epicentro a Universidade de Paris. Em 1309, o rei Felipe IV (1268-1314) fez com que Bertrand de Goth (1264-1314), arcebispo francês, fosse eleito como novo papa, com o nome de Clemente V. Imediatamente, o papado foi transferido de Roma para Avignon. Seguiram-se disputas que se estenderam até 1414 e, como resultado, causaram um profundo enfraquecimento institucional do clero e a abertura de portas para uma renovação teológica e hierárquica do Cristianismo.

Isso nos leva a uma discussão sobre hierarquia e música. O uso do *cantus firmus* na Idade Média baseia-se numa firme convicção de que uma das vozes é o fundamento da escrita polifônica. Florescendo depois dessas tantas crises institucionais e apontando para o que viria a ser a visão de salvação da Reforma Protestante, a Escola Franco-Flamenga trata todas as vozes como iguais. Não há papas e sacerdotes, mas uma devoção pessoal, mendicante e direta que, no entanto, se manifesta através da coletividade da igreja. Ainda assim, de uma forma mais colaborativa e universal.

Chegamos então ao nosso segundo conceito relacionado à sonoridade e ao fraseado do moteto franco-flamengo: Todas as vozes são iguais. Nenhuma delas se sobressai, nenhuma delas é mais importante, nenhuma delas carrega nos ombros o privilégio da salvação ou da redenção da peça musical. Todos são ouvidos e todos usam os mesmos materiais. E, por fim, a partir do uso de técnicas imitativas, todos comungam da mesma fé e da mesma leitura do texto sendo cantado.

Essa ideia inclui necessariamente questões técnicas e interpretativas. Os níveis médios de volume e os timbres das diferentes vozes têm que ser iguais. Para o canto, um fator absolutamente

fundamental é que as vogais precisam ser afinadas, os tempos de articulação das consoantes e a sonoridade delas têm que coincidir. Tem mais: o fraseado, os direcionamentos, a decisão de momentos de tensão e relaxamento, mudanças agógicas, tudo precisa ser igual entre os naipes. A única coisa que não tem que ter muita discussão é a articulação porque, fora exceções pontuais, regra geral, canta-se esse repertório com um senso eterno de legato e de linha. Mas, claro, isso também precisa ser compartilhado por todos os naipes.

Conceito 3: Melodia infinita

O repertório sacro da Renascença é fruto de uma grande mudança teológica na vida do Cristianismo: a substituição da patrística pela escolástica. A patrística tinha em Agostinho (354-430) o seu maior representante. Já a escolástica achou em Tomás de Aquino (1225-1274) sua voz mais importante.

Agostinho representara essa absorção do pensamento de Platão (ca. 428 a.C.-ca. 348 a. C.) pelo Cristianismo da Idade Média. Platão buscou essências inteligíveis às quais denominou Ideias, as quais seriam o ser verdadeiro, sendo que os seres sensíveis seriam apenas aparências. Esse conceito foi apropriado pelas leituras que Agostinho fazia dos textos bíblicos sobre a essência de Deus. Eis o âmago do agostianismo e o mais sólido esteio da filosofia do séc. XIII: um Deus que só é para nós causa do ser, do bem e do conhecimento porque é tudo isso indivisivelmente e ao mesmo tempo. Para ele, só Deus existe e a nossa vivência só acontece como aparência de Deus, como algo temporário e fugaz. Os sentidos nos confundem e querem nos afastar de Deus e, portanto, da nossa própria existência. Nosso pensamento é incapaz de suportar ou incapaz de formular esse Bem, ou o Uno, o que traz o conceito de insuficiência da razão. E eu quero sublinhar este ponto, porque ele vai sofrer uma mudança radical pelos pensamentos que proporcionaram aos compositores franco-flamengos a chance de compor como eles compunham. Aqui, em Platão e em Agostinho, a ascensão do homem e de seu conhecimento é uma jornada pontuada pela mística e que jamais pode

escapar de um mistério inicial, mas que ordena o mundo dentro dessa condição inescapável que forma o assim chamado “quadro da revelação”.

Assim, podemos compreender as bases filosóficas para a arquitetura gótica. Penso, por exemplo, na Catedral de Leon, na Espanha, um prédio que me deixou extremamente impressionado quando o visitei. Ela é conhecida como Catedral das Luzes e sua maior característica é ter um interior muito escuro, o que faz com que os vitrais se tornem muito visíveis durante o dia. É como estar em uma sala de cinema! E aqui está Agostinho em ação. Ao entrar numa igreja gótica, você se sente minúsculo, ínfimo mesmo. Não há possibilidade de ascensão do conhecimento humano. O ser humano jaz nas trevas, nas sombras ou, em termos platônicos, na caverna! A luz, a iluminação, o conhecimento, a razão, a verdade, a beleza, a existência vêm de cima, são reveladas num plano absolutamente superior e inacessível ao ser humano.

No entanto, a Renascença e o Humanismo se baseiam em outras premissas que são fruto das ideias de Aristóteles, as quais inundam a vida das universidades medievais e encontram um tradutor oficial em Tomás de Aquino. A corrente de Aristóteles é uma cosmogonia metafísica que explica não como o tudo veio a ser, mas sim o encadeamento eterno que faz o mundo ser o que é. Aristóteles é descritivo e hierarquizador e volta os olhos para os fenômenos da natureza. Seu texto abaixo, escrito em *De partibus animalium*, traz duas questões muito relevantes para nós:

Das coisas constituídas pela natureza, algumas [as celestes] não tiveram início, são eternas, indestrutíveis, enquanto outras estão sujeitas ao nascimento e à morte. As primeiras são excelentes além de toda comparação e divinas, mas são menos acessíveis ao conhecimento. As sensações nos fornecem poucas evidências que possam lançar luz sobre elas e sobre os problemas que gostaríamos de resolver sobre elas. No entanto, com relação às plantas e

² ARISTÓTELES. *As partes dos animais*, livro I. Tradução e comentários de Lucas Angioni. Cadernos de História e Filosofia da Ciência [série 3] 9, número especial, 1999. Capítulo 5, 644b-21

animais perecíveis, temos informação abundante, já que vivemos no meio deles e podem ser coletados muitos dados sobre seus muitos tipos, desde que desejemos ter esse trabalho.²

Aristóteles reafirma aqui a noção de que o mundo perecível tem valor, merece ser observado e estudado e, a partir dele, grandes verdades sobre o universo podem ser deduzidas. Só isso já nos lança no caminho do Humanismo. Mas tem algo mais aqui: no início da citação, ele diz que as coisas celestes “não tiveram início, são eternas”. Ora, para a visão teocêntrica da Idade Média, nada poderia ser mais problemático. Como assim as coisas celestes não tiveram início? E a criação? E a ideia de Deus como alfa e ômega? E o juízo final? Esses problemas com a noção aristotélica da eternidade do mundo levarão a profundas discussões no período e, eventualmente, vão tingir o pensamento cultural da Renascença e influenciarão uma nova realidade composicional.

E isso nos leva ao terceiro conceito interpretativo: a música dos motetos renascentistas é baseada no conceito de melodia infinita. Embora esse pareça ser um conceito mais composicional do que interpretativo, o desafio para o intérprete existe e precisa ser encarado por alguém que queira fazer moteto renascentista *comme il faut*. A melodia infinita é a razão pela qual as conexões entre as frases sempre acontecem na partitura de forma diagonal; isso é: geralmente, quando uma frase de texto começa, a anterior ainda não acabou. A sonoridade é contínua e fluente. Dentro do estilo, mesmo as pausas gerais após cadências grandes em que todas as vozes param, precisam ser feitas de forma a manter a energia da linha da música.

Conceito 4: Não se pode ouvir tudo o tempo todo

Enquanto a ciência teológica parte dos artigos da fé como seus princípios próprios, a metafísica aristotélica oferece os princípios comuns para as verdades filosóficas fundamentais. Para o músico renascentista, toda essa discussão leva a uma nova maneira de pensar. Não se falava mais do *logos* de Deus revelado ao homem, mas da construção da ciência como elemento humano de

fé que levaria a uma contemplação do *logos* de Deus. E a música, como parte que era do *Quadrivium*, é uma arte da matemática, a qual era considerada um elemento universal e comum a todos os homens que nos permitiria contemplar a harmonia e o *logos* divino.

Isso nos leva a uma nova arquitetura: a perspectiva. A arte, no Renascimento, era vista então como uma parteira do “homem novo” e as manifestações artísticas precisavam apontar para esse novo caminho. As catedrais góticas dos períodos anteriores já eram obras magistrais das formas geométricas, mas havia uma percepção de que essas obras como tais não enfocavam a força criativa do homem. Citando Hansjürgen Verweyen,

A arte da perspectiva, como potência do homem, tornou-se o meio para uma referência da modernidade aberta ao infinito. A pintura perspectivista conduz o sujeito para o infinito, ou seja, na época colonialista, desperta a ideia de que o poder do homem se amplia para além de todas as fronteiras.³

Esta completa mudança de paradigma corresponde a uma nova teoria do conhecimento. Ao falar da arquitetura (e da cultura como um todo) do Renascimento, estamos falando dessa ideia de que o homem tinha poder para ascender ao lugar de Deus. Ora, a teoria musical era parte da formação obrigatória dos mais diversos profissionais de então, inclusive dos arquitetos. Isso explica a influência da música na completa mudança do pensamento matemático da arquitetura de um viés quantitativo baseado em simetria para um qualitativo, baseado em eurritmia, um conceito musical que, desde a Grécia, é ligado à ideia de uma fluidez orgânica e vista como expressão das harmonias da natureza. Segundo Vasco ZARA,

a linguagem das proporções atesta não apenas uma ampliação do paradigma, mas também uma especificidade do sentimento renascentista. Enquanto na Idade Média era a repetição que fornecia significado, beleza e verdade

³ VERWEYEN, Hansjürgen. *Philosophie und Theologie*. Darmstadt: WBG, 2005, p. 238

⁴ ZARA, Vasco, (2021), Music, Architecture, Proportion and the Renaissance Way of Thinking, *European Review*, 29, issue 2, p. 226-241, https://EconPapers.repec.org/RePEc:cup:eurrev:v:29:y:2021:i:2:p:226-241_6.

universal, para o humanista, até a Idade Moderna, é a variedade que vai fornecer significado, beleza e verdade individual.⁴

O Renascimento foi então o período da história em que a linguagem das proporções começou a se manifestar como instrumento de criatividade, tanto de um ponto de vista filosófico como intelectual e artístico. Isso nos leva a nosso quarto conceito: Não se pode ouvir tudo o tempo todo. No moteto franco-flamengo, não é para o ouvinte ouvir tudo. Quem ouve tudo é Deus! Nós ouvimos a partir de um ponto de vista (ou seria um ponto de audição?) x ou y. E o grande barato dessa polifonia em que todas as vozes têm o mesmo nível de importância, é que você pode acessar a arquitetura musical por qualquer um dos lados. Eu posso ouvir uma vez seguindo o baixo, uma outra o contralto, e etc. Para o intérprete, cabe propor o que deve estar em primeiro plano e o que deve ir para o fundo, ajudando a dar profundidade à paisagem sonora. O mais interessante é quando essas mudanças de profundidade são dinâmicas e o ouvido é guiado de uma voz para outra, seguindo os momentos mais importantes de cada ponto de imitação.

Conceito 5: Relações proporcionais

A música renascentista é, antes de tudo, uma construção complexa de elementos matemáticos absolutamente racionais. É fundamental notar aqui o quanto esse princípio da racionalidade nos afasta do Barroco em termos interpretativos e estéticos. No Barroco, falamos em afetos. É claro que os afetos são mais complexos do que aquilo que nós hoje em dia denominamos de sentimento, mas eles apontam para esse outro reino das sensações humanas: o reino do sentir. Aqui não! O compositor de um moteto franco-flamengo não quer nos fazer sentir. Ele quer que “pensemos” sua música.

O conceito de proporção começa a substituir o de mensura como força motriz da composição musical no início do século XV. Mensura era o sistema em voga na Idade Média, de ter modos rítmicos e esperar que cada música tivesse uma certa regularidade rítmica e métrica. O ápice dessa

mudança é o tratado *Proportionale musices*, de Johannes Tinctoris, publicado em 1472.

A história que está sendo delineada por esses tratados advindos da muito ativa *musica speculativa* do século XV é uma gradual mudança de foco dos aspectos quantitativos da música para os qualitativos, o que revelou uma condição de relacionamento que era mais retórica do que matemática. O compositor podia então se libertar da regra para experimentar com a criatividade formal de relações matemáticas inusitadas. Quantas vezes, como regentes ou cantores, já não estudamos uma peça renascentista e tivemos dificuldade com entradas que aconteciam mais cedo ou mais tarde do que seria esperado? Não interessa a esses compositores a simetria, mas sim a surpresa e a variedade. É assim que essa música constrói sentimentos.

Em seu *Liber de arte contrapuncti* de 1473, Tinctoris faz um resumo das oito regras de contraponto que determinam a composição musical. É surpreendente que, em sua última regra, ele subverte completamente as ideias então correntes sobre composição:

A oitava e última regra [de composição] é que a variedade deve ser procurada com mais precisão em todos os contrapontos, pois, como diz Horácio em sua Poética: 'Aquele que canta para a cítara é motivo de riso se andar sempre na mesma corda. Portanto, de acordo com a opinião de Tullius [Cícero], como a variedade na arte de falar mais deleita o ouvinte, também na música uma diversidade de harmonias provoca veementemente o deleite nas almas dos ouvintes.⁵

No entanto, nós, do século XXI, precisamos tomar muito cuidado ao ler essas palavras. O Barroco iria propor uma variedade enorme de articulações, o Classicismo uma variedade de dinâmicas, o Romantismo uma variedade harmônica e o século XX uma variedade tímbrica impressionantes. Na Renascença, não estamos falando de nenhuma dessas variedades. Em Tinctoris ela é matemática, formal. É fazer cânones que aconteçam com mensurações diferentes, ou

⁵ TINCTORIS, Johannes. *Liber de Arte Contrapuncti*. Ed. Albert Seay. American Institute of Musicology, 1961, pág. 140

que sejam tratados em inversões, aumentações, diminuições, transposições, etc. Essa variedade era suficiente para mostrar a maestria do compositor e dos intérpretes sem quebrar a delicadeza e a sobriedade de uma linha que era, acima de tudo, sagrada.

Aqui está nosso conceito número cinco: A força de uma composição sacra da Escola Franco-Flamenga vem de suas relações proporcionais. Ao intérprete cabe, acima de tudo, mostrar as proporções com um *tactus* regular, com limpeza rítmica e sem arroubos emocionais, sejam eles agógicos ou dinâmicos.

Conceito 6: O moteto renascentista se encaminha para as penúltimas coisas

Para falar desse conceito, proponho um exercício para você leitor(a): pegue um pedaço de papel e escreva 10 palavras em latim que te vierem à memória. (Pausa para você fazer o exercício...) Feito? Agora, me diga: da tua lista, quantas palavras são oxítonas? Pouquíssimas, certo? Então, é isso! Diferentemente do francês que tanto marcou a estrutura do repertório da Escola de Borgonha, o latim é uma língua eminentemente paroxítona ou, em alguns casos, proparoxítona. Palavras oxítonas como *Amen* e monossílabos tônicos como *Est* são importantes na literatura, mas acontecem em frequência imensamente menor. Sendo assim, posso ir para meu sexto e último conceito do artigo: O moteto renascentista se encaminha para as penúltimas coisas.

Toda frase de texto é tratada nos motetos com uma ideia musical própria que é compartilhada por todos os naipes em caráter imitativo. A esse tratamento musical damos o nome de pontos de imitação. Quase todos eles serão encerrados por uma fórmula cadencial, muitas vezes advinda da famosa cadência de Landini. Como já disse antes, essa cadência, muitas vezes, acontece quando uma outra voz já começou o próximo ponto de imitação. Portanto, o fim aqui não é ponto de tensão, mas de dissolução. As tensões são criadas nas suspensões. É necessário crescer delicadamente dentro da nota sustentada indo em direção ao momento em que a suspensão se torna dissonante e é fundamental relaxar a tensão logo depois, na resolução da dissonância, para que os elementos importantes das outras

vozes ganhem espaço na paisagem sonora que se está pintando. Sendo assim, caminhamos para as penúltimas coisas por força da língua latina e por conta da importância expressiva das suspensões neste repertório.

Quero então propor um pequeno resumo dos nossos seis conceitos a fim de formar uma radiografia do que seria a Sonoridade e o Direcionamento no Repertório Sacro Renascentista. Vou arriscar aqui afirmar que três dos conceitos têm relação com a **Sonoridade** desse repertório: Eles são os conceitos número 1: A música sacra Franco-Flamenga não nega nem a sonoridade nem o fraseado do Canto Gregoriano, 2: Todas as vozes são iguais e 4: Não se pode ouvir tudo o tempo todo. Acredito que, se um coro ou um grupo de solistas parar para pensar um pouco nessas três ideias, ele terá a chance de se aproximar da beleza que tanto queremos ouvir nesse repertório. O som do moteto tem a fluência do canto gregoriano que nos faz querer sair do mundo ou, em situação de concerto, admirar a arquitetura da igreja ou mesmo a riqueza dos nossos pensamentos e da vida interior. Não há variedade na articulação. Tudo é leve, liso, fluido e angelical. Não há voz mais importante, mas sim uma flutuação dinâmica entre as vozes de forma a convidar o ouvinte a assumir uma perspectiva do todo, deixando que o todo mesmo seja somente ouvido por Deus (ou por esse ser estranho do século XXI que escuta com a partitura na mão, coisa que não existia na época).

Por fim, outros três conceitos podem ser relacionados ao **Direcionamento** que precisa ser dado a essa música. Os conceitos 3: Melodia infinita, 5: Relações proporcionais e o 6, que afirma que O moteto renascentista se encaminha para as penúltimas coisas. À guisa de resumo, dissemos que cada frase do texto é tratada em um ponto de imitação com um tema musical novo e eles se articulam, regra geral, de maneira diagonal, gerando a sensação de uma melodia sem fim. As forças proporcionais e não-simétricas ditam que a imitação nunca é exata, o que gera variedade para a música. O *tactus* é constante para que as proporções sejam sempre corretas, exceto em grandes cadências gerais que dividem seções e que são comuns antes de finais de seções da composição. Fora isso, usam-se fórmulas cadenciais para diluir cada ponto de imitação e o

peso das frases caminha para as penúltimas ou antepenúltimas sílabas em direcionamentos que levam sempre em conta o texto e deságuam nas sílabas tônicas das palavras mais importantes de cada frase. Os centros de tensão do estilo são as suspensões, todas seguidas de imediato relaxamento.

E, por fim, algo que não falei, mas que me parece relevante, é que a maioria dessas peças tem um ponto culminante que, em muitos casos, coincide com a proporção áurea (cerca de 2/3 da peça). Esse clímax é geralmente marcado por acumulação de tensão rítmica ou contrapontística, por um aumento de atividade das vozes, por pontos culminantes agudos nas linhas melódicas ou por distanciamento maior entre as vozes extremas. A primeira vez que me dei conta disso foi vendo o *King's Singers* em um concerto ao vivo numa peça longa de William Byrd (1543-1623). Eles começavam de um pianíssimo extremamente liso e leve e iam cantando as frases da peça de forma muito equilibrada, expressiva e delicada. E o tempo foi passando... de repente, quase no fim da

peça, notei que estava um sonzão! E daí, também de repente, eles começaram a decrescer e diluir a tensão. Mas na hora, não entendi bem essa coisa de mudar tanto de volume e também não entendi de onde isso veio. Depois, pensando sobre eles, fui me lembrar da história da rã na panela⁶, sabe? É isso! É um crescendo e um acúmulo de tensão de longo prazo que vai se estabelecendo tão lenta e paulatinamente que o ouvinte não percebe. E não percebe mesmo! A gente só vai se dar conta de que eles estão cantando forte quando eles começam a decrescer. É muito mágico e é nessa mágica sutil, matematicamente calculada, lenta e quase imperceptível que reside o âmago da escultura musical renascentista.

Para fechar essa nossa conversa e ver isso tudo sendo posto em prática, quero convidar vocês agora a ouvir um moteto de **JOSQUIN DES PREZ: UM SALVE REGINA A 4 VOZES**. Que a sonoridade e os direcionamentos sejam as bússolas que nos conduzem pela intensa e sublime navegação dessas linhas infinitas. Muito obrigado.



Caê Vieira é Professor de Canto da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É doutor em Regência Coral (DMA) pela The University of Alabama, é mestre em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo e possui Bacharelado em Música - Habilitação em Canto pela Universidade Estadual Paulista (2000). Na área de regência, tem experiência na área de Música Coral, Música Antiga e Música Sacra. Como cantor, atua principalmente em Música Antiga, *Lieder* e na Canção de Câmara Brasileira. Coordena o grupo Gesto da Voz UFRJ, um grupo vocal de pesquisa e *performance* em Música Antiga que trabalha em parceria com a Orquestra Barroca da Unirio.

⁶ Encontrei uma explicação leve sobre a rã na panela no link <https://metaforas.com.br/2013-06-22/a-ra-que-nao-sabia-que-estava-sendo-cozida.htm>



Ainda hoje, muitos músicos e amantes da viola da gamba ainda acreditam que a prática do instrumento desapareceu com a morte de Carl Friedrich Abel (1723- 1787) e foi revivida por Arnold Dolmetsch (1858-1940) no início do século XX. Ainda é comum o pensamento de que o instrumento e sua sonoridade não pertencem ao século XIX. Partindo de uma perspectiva moderna, é difícil compreender como a viola da gamba, que foi um instrumento com grande protagonismo nas cortes europeias e na própria história da música ocidental, possa ter sido abandonada no século XIX.

Graças as pesquisas iniciadas nos anos de 1990, descobriu-se que a viola da gamba não desapareceu em 1787 com a morte do gambista Abel. Ela têm uma história do século XIX, mesmo que não seja tão grandiosa como nos séculos anteriores. Segundo Edward John Payne (1844-1904), a tradição da viola da gamba nunca morreu na Inglaterra; o instrumento sobreviveu em uma sucessão constante de músicos amadores (PAYNE, 1888, p.93). Mas parece que as atividades desses músicos amadores não foram fortes o suficiente para exercer uma influência

significativa. Em vez disso, a viola da gamba desfrutou de uma sucessão de “resgates históricos” que são o ponto distintivo de sua história no século XIX até meados do século xx.

Hoje é comumente aceito que a viola da gamba surgiu em torno de 1490 quando um instrumento de cordas friccionadas de tamanho único, um pouco maior que o violino, proveniente da região de Valencia na Espanha, foi introduzido nas cortes do norte da Itália. O berço da viola da gamba foi a Itália, onde os luthiers aprimoraram a estrutura do instrumento e adicionaram uma

sexta corda e ainda desenvolveram uma família com violas de vários tamanhos. Destacam-se os gambistas que entraram para a história como Alfonso dalla Viola (ca.1508 ca.1573), Sylvestro Ganassi dal Fontego (1492-1565) e DIEGO ORTIZ (c.1510 - c.1576), sendo que esses dois últimos escreveram dois volumes que detalham inúmeros aspectos técnicos do instrumento assim como regras para improvisar e ornamentar. Com intuito de traçar um possível caminho histórico percorrido pela viola da gamba ao longo do século XIX, faz-se necessário buscar a compreensão de como ocorreu o seu fim em cada país.

Itália

A viola da gamba tornou-se um dos principais instrumentos da escrita polifônica da Renascença italiana. Entretanto, em torno de 1600, o cenário musical passou por uma profunda mudança estilístico-composicional com o advento da monodia acompanhada que proporcionou uma revolução musical decisiva: o público e os músicos não queriam mais ouvir a homogeneidade de timbre representado por instrumentos de uma mesma família como flautas doce, alaúdes, violas da gamba: uma sonoridade considerada obsoleta e radicalmente ligada à prática polifônica muito em voga na Renascença.

Para a nova concepção do fazer musical, os italianos se voltaram para os violinos e conjuntos com um instrumental misto, desenvolvendo uma escrita musical mais virtuosística e ornamentada. Em pouco tempo a viola da gamba se tornou um instrumento “antiquado” e pouco atraente nas cortes italianas.

Viajantes como Jean-Jacques Bouchard (1606-1641) e André Maugars (c. 1589- c.1645) registram em seus relatos de viagem a ausência da viola da gamba no cenário musical italiano em torno de 1628. Vincenzo Giustiniani (1564–1637) relatou que era difícil manter um conjunto de violas afinado e que a uniformidade do som e das consonâncias era muitas vezes monótona e fazia as pessoas dormirem (GIUSTINIANI, 1628, p. 125).

De acordo com a gambista Betina Hoffman o país que foi o primeiro a dar à viola uma literatura específica e que inicialmente desenvolveu um verdadeiro virtuosismo no instrumento não procurou se conectar com as escolas europeias para viola do período barroco. “A arte de um Maugars, Young, Stöeffken, Hesse, Zannoni ou Vivaldi não foram suficientes para dar um novo impulso à viola” (HOFFMAN, 2028, p.200). Hoffman conclui: “a Itália continuou a carregar o estigma arraigado de um instrumento que era adequado, na melhor das hipóteses, a colecionadores de antiguidades, meninas órfãs e estrangeiros” (HOFFMAN, 2008, p.200).⁷

Inglaterra

A trajetória da viola da gamba no Reino Unido iniciou-se em meados do século XVI, com músicos italianos, dentre eles a família Ferrabosco. O instrumento se tornou muito popular entre amadores e músicos profissionais. A música para conjunto de violas — *Consort* — caiu na aceitação geral e toda grande casa possuía um baú de violas (*Chest of Viols*) provido com seis violas: 2 baixos, 2 tenores e 2 sopranos (MACE, 1676, p.246). Sentados em círculo, entusiastas amadores e músicos profissionais passavam horas tocando esse repertório a quatro ou cinco vozes. Essa prática era apreciada como uma atividade musical para os participantes e não era destinada a uma plateia. A prática de conjunto teve um papel determinante na formação musical das crianças. Nas escolas de coró da igreja, o *consort* era uma ferramenta para o ensino da notação musical e solfejo para cantores profissionais da liturgia. Assim, durante todo o

século XVI e parte do XVII, o *Consort* esteve associado a dois mundos conectados, mas distintos: instituições educacionais e privadas e à música social amadora.

Entretanto, os dois períodos de guerra civil, entre 1649-1653 e 1659-1660, a vida cultural no Reino Unido sofreu uma grande paralisação. Quando Carlos II voltou de seu exílio na França e assumiu o trono inglês em 1660, o monarca parecia determinado a incorporar as ideias francesas à vida cultural inglesa. Carlos II não demonstrou grande interesse pela sonoridade e repertório da viola da gamba. Impôs seu gosto pessoal favorecendo a música de dança criando uma nova formação instrumental - *Les Vingt-quatre Violons du Roi* - uma cópia do modelo utilizado na corte de Luís XIV (HARDEMAN, 2013, p. 2).

A introdução da família do violino diminuiu em muito a função das violas soprano e tenor fazendo com que a música para conjunto fosse perdendo sua função e a predileção do público. A viola baixo permaneceu no gosto dos monarcas que se seguiram e continuou na cena musical realizando a linha do baixo contínuo e atuando como instrumento solista. O repertório foi adaptado às novas tendências e renovado. As transcrições e arranjos de peças para violino, sonatas, cantatas e árias italianas tornaram-se cada vez mais populares, como o *OPUS V DE A. CORELLI* para violino transcrito para gamba baixo; arranjos de cantatas de Francesco Gasparini e do organista romano Tommaso Bernardo Gaffi, com as partes *obbligato* para viola. Essas mudanças alteraram a forma de notação, sendo abandonada aos poucos a clave de fá e dó e cada vez mais foi sendo adotada a clave de sol, transpondo uma oitava abaixo quando tocada na viola baixo. O domínio na leitura da clave de sol possibilitava aos gambistas acesso a qualquer música composta para a tessitura de soprano, seja vocal ou instrumental (HOLMAN, 2010, p. 9).

⁷ No original: *The artistry of a Maugars, Young, Stöeffken, Hesse, Zannoni or Vivaldi was not sufficient to give the viol a new impetus in Italy. It continued to bear the ineradicable stigma of an instrument that was suitable at best for collectors of antiquities, orphaned girls and foreigners.*

Figura 1- Exemplo de uma sonata para viola da gamba e baixo continuo de Carl Friedrich Abel utilizando a clave de sol para a viola da gamba.



Disponível [AQUI](#). Acessado em: 19 nov. 2022

Além dos arranjos de canções e danças ou ainda, peças com várias combinações instrumentais vale citar obras de John Christopher Pepusch com partes obrigatórias para viola da gamba (HOLMAN, 2007, p.23). Esses são alguns exemplos do novo repertório que convivia com o repertório tradicional como tablatura e *Divisions upon a ground*. Mas, a partir do final de meados do século XVII, observa-se que vários dos compositores ou gambistas protagonistas no Reino Unido foram músicos estrangeiros, principalmente de origem germânica como Carel Hacquart (c.1640 - d.1686), Gottfried Finger (1655? -1730), John Christopher Pepusch (1667-1752), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Jan Frederick Rhieman (?-?), Jean-Francois Saint-Hélène (? - após 1741), Andreas Lidel (c.1740 - c.1789), Carl Friedrich Abel (1723 -1787).

França

Na França, observa-se um retardo no desenvolvimento de um repertório específico e mais virtuosístico, provavelmente atribuído a questões relacionadas aos aspectos estruturais do instrumento. Eram violas muito grandes, difíceis de serem sustentadas pelas pernas e muitas vezes apoiadas no chão, com o braço redondo e maciço e cordas muito grossas (ROUSSEAU, 1687, p.19). Possuíam cinco cordas e eram afinadas em quartas (JAMBE DE FER, 1556, p.58). De um modo geral o repertório estava centrado em danças e motetos simples e homofônicos (OTTERSTEDT, 1994, p.23 e 24). Até meados de 1550 as fontes históricas disponíveis não mencionam gambistas de destaque, professores ou publicações de peças específicas para o instrumento.

Acredita-se que francês Jacques Mauduit (1557-1627) foi um dos primeiros a incentivar a música para conjunto para violas. É provável que em suas viagens conheceu a viola da gamba com seis cordas e em menor tamanho e introduziu esse modelo na França. Rousseau concordou que os

ingleses conseguiram reduzir o tamanho de suas violas para que pudessem ser sustentadas pelas pernas, mas defendeu as modificações feitas pelos luthiers franceses que realizaram aperfeiçoamentos como a inclinação do braço, facilitando em muito o dedilhado da mão esquerda (ROUSSEAU, 1687, p. 22). Nesse momento, a viola da gamba iniciou seu período de apogeu com grandes mestres como Nicolas Hotman (?- 1663), Sainte- Colombe (c. 1640-1693), Du Buisson (1622-1680/1), De Machy (?- 1700); Marin Marais (1656- 1728), A. Forqueray (1671-1745), dentre outros. Foi o período em que se deu o maior número de publicações de partituras, métodos e tratados para o instrumento.

Mas, em torno de 1720, percebe-se uma preferência pela música italiana, pela forma sonata, um repertório novo e revigorante. Tanto na prática composicional quanto na consciência coletiva, a música italiana começou a se impor já anunciando uma mudança no “gosto” musical. Na década de 1730, o violoncelo conquistou sua posição excluindo a viola da gamba do *Petit*

*Choeur*⁸ na ópera de Paris. Em 1741, Michel Corrette⁹ teve seu método para violoncelo publicado e adicionou uma seção especial, o capítulo XV, dedicado aos gambistas que pretendiam migrar para o violoncelo.

A Revolução Francesa (1789) foi fator determinante para o desaparecimento da viola da gamba do cenário musical francês. O novo regime mudou o modo de vida de todos e buscou apagar tudo o que lembrasse ou fizesse alusão ao antigo regime (*Ancien regime*). A viola da gamba e o alaúde eram instrumentos emblemáticos do “gosto” da monarquia absolutista. Embora não se possa dizer que o instrumento tenha desaparecido totalmente no fim do século XVIII, mas a perda de seu lugar na sociedade, a falta de um repertório revigorado e novos gambistas tiveram o mesmo efeito.

Alemanha

Ao abordar a viola da gamba na Alemanha deve-se ter em mente o conceito de Nação Germânica, ou seja, uma imensidão territorial, com muitas fronteiras internas e externas disputadas; uma colcha de retalhos de questões políticas, linguísticas, culturais e alianças religiosas. O escopo geográfico incluirá várias regiões que, na época em questão, estavam associados a um ideal de nação ou ao Império dos Habsburgos, e que hoje são países conhecidos como Alemanha, Áustria, República Tcheca, Hungria, Bélgica, incluindo os Países Baixos (Holanda).

A prática do conjunto de violas encontrou grande aceitação na música e gosto desses países acima citados, principalmente na música sacra. Observa-se nesse repertório estruturas harmônicas assim como polifônicas amplamente elaboradas. Portanto o fluxo contínuo de refinadas composições na produção musical tanto católica como protestante, acompanhando a voz cantada solista e ou coro, constituiu um importante repertório para o instrumento. Essa prática de conjunto não ficou limitada à música sacra. Nas primeiras décadas do século XVII foram publicadas várias coleções de música para dança a quatro ou cinco vozes. Nas cortes germânicas a viola da gamba desempenhou um importante papel na música de câmara, principalmente na forma sonata, mesclada com outros instrumentos. A

versatilidade da viola nesse repertório é demonstrada pelo fato de ora dobrar a linha do baixo ou tocar variações dele, assim como a execução de uma linha musical mais aguda, na região do contralto ou tenor. Além das sonatas compostas nesse período, desenvolveu-se a forma concerto para viola da gamba como solista acompanhada por uma pequena orquestra de cordas.

É pertinente notar que esse grande repertório, tanto sacro como de suítes de dança, foram obras produzidas por compositores que não foram necessariamente gambistas como Johann Hermann Schein, SAMUEL SCHEIDT, Heinrich Schütz, William Brade, Dietrich Buxtehude, J.S.Bach entre outros. No final da década de 1680, todas essas atividades multifacetadas e dinâmicas envolvendo a viola abriu caminho para a criação de um repertório solo independente. Nesse momento, liderado pelos gambistas que dominavam tecnicamente o instrumento, expandiram o potencial da viola em todas as suas possibilidades, fundindo a técnica dos acordes com a fluência das melodias. Nesse momento foi desenvolvido um repertório composto por gambistas para gambistas, valendo mencionar Constantijn Huygens (1596-1687) e Dietrich Stöeffken ou Steffkins (d.1600-1673?). As sonatas de JOHANNES SCHENCK (1660-1712), obras que exigiam o mais alto grau do domínio técnico, foram amplamente distribuídas, em cópias manuscritas bem como impressas pelo editor Roger. Em 1698 deu-se a publicação da obra de August Kühnel e em 1710, Jacob Richmann (ou Riehmman) teve suas sonatas publicadas em Amsterdã.

A viola da gamba também encontrou grande acolhimento em Berlim, na corte de Frederico o Grande (*Friedrich der Grosse*, 1712-1786). Um dos gambistas mais proeminentes em Berlim foi Ludwig Christian Hesse (1716-1772) que executou as sonatas de seu colega Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788) e os cinco concertos para gamba solo e orquestra de JOHANN GOTTLIEB GRAUN (1702/03-1771), ambos compositores músicos contratados do monarca. Outro gambista de destaque nessa corte foi Christoph Schaffrath (1709-1763) cujos duetos provavelmente foram executados por ele, acompanhado por Hesse.

⁸ Formação instrumental menor responsável pelo baixo contínuo dos recitativos e das árias das óperas.

⁹ *Méthode pour apprendre le violoncelle* (Paris, 1741)

Figura 2 - Exemplo da primeira página do concerto em Lá menor para viola da gamba concertante de J. G. Graun, cerca de 1700



Fonte: Disponível [AQUI](#). Acessado em: 19 nov. 2022

A Nação Germânica habituada à diversidade linguística, cultural e político-religiosa, possuía uma aguçada receptividade cultural às influências estrangeiras, principalmente vindas da Itália e da França, que impactaram decisivamente o desenvolvimento da viola da gamba no período barroco nesses territórios e cortes germânicas. As novidades e modismos musicais chegavam, espalhavam-se pelos palácios e cidades para depois se transformarem em variantes frutíferas e contrastantes na formação de um repertório germânico para viola da gamba. Talvez isso explique a longevidade da viola da gamba nas cortes germânicas, em especial Viena, com a presença de Andreas Lidel (1740-1789), Josef Fiala (1748-1816) e Franz Xaver Hammer (1741-1817) que tocavam viola da gamba, violoncelo e baryton na corte da família Eszterházy, uma importante e rica família do Império Austro-húngaro, onde Franz Joseph Haydn foi o mestre de capela de 1761 a 1790.



Carl Friedrich Abel

O gambista alemão Carl Friedrich Abel exerceu profunda influência na imagem da viola da gamba em um período bastante tardio. Ele chegou à Londres em 1758 e além de se apresentar como gambista, compôs várias sonatas e prelúdios para o instrumento assim como promoveu uma série de concertos públicos em parceria com Johann Christian Bach (1735-1782), filho mais novo de J.S. Bach. Esses concertos realizados no *Hanover Square Rooms*¹⁰ se tornaram um dos mais populares entretenimentos públicos, com a presença constante de obras para viola da gamba.

A capacidade artística musical de ABEL, certamente lhe rendeu uma atividade didática capaz de encorajar e manter viva a prática musical da viola da gamba nas gerações mais jovens que se seguiram. Visando estimular seus amigos à prática da viola, compôs para a família da condessa de Pembroke uma série de Minuetos e Allegros de fácil execução. Entre os entusiastas do instrumento destacou-se especialmente o pintor Thomas Gainsborough, amigo de Abel, a quem retratou em desenhos e pinturas.

¹⁰ *Hanover Square Rooms* ou *Queen's Concert Rooms* eram salões para apresentações musicais, na esquina da Hanover Square, em Londres. O prédio foi demolido em 1900.

Quando Abel faleceu em 20 de junho de 1787 deu-se certa comoção no ambiente musical londrino. Dois dias após a sua morte o jornal da época — *Morning Post* — escreveu que a viola da gamba provavelmente morreria com o gambista.¹¹ Essa referência não passou despercebida por Charles Burney¹² (1726-1814) que repetiu essa informação em sua grande obra *A general History of Music* (BURNEY, 1789, 679). Existe uma lenda de que o gambista teria sido sepultado com o próprio instrumento, até hoje sem comprovação. Mas parece que essa história teria alimentado uma sensação de sepultamento da viola da gamba, o fim da vida musical do instrumento nos salões londrinos. De certa maneira essa informação ganhou legitimidade e foi sendo replicada nos verbetes de dicionários, enciclopédias criando o mito de que a viola da gamba desaparecera em 1787 e que os gambistas estavam excluídos do universo sonoro do século XIX.

Entretanto havia gambistas em plena atividade tanto na Alemanha e na Áustria, assim como em Londres. Acredita-se que o último gambista profissional na Inglaterra foi ao holandês Johannes Arnoldus Dahmen (1766-1812), também anglicizado por John Arnold Dahmen. Tocava tanto violoncelo como viola da gamba, uma prática comum na época. Existe uma descrição de sua performance em Huddersfield (Yorkshire) relatando que foi muito apreciado por tocar arpejos para os quais o instrumento foi realmente concebido. São conhecidas várias atuações dele em Londres, nas quais, por exemplo, realizou suas próprias obras em trio (HOLMAN, 2010, pp.283-286). Morreu jovem, com 46 anos, e parte de sua obra se perdeu. O seu principal legado hoje, foi o de ter adentrado como gambista profissional no século XIX, tocando profissionalmente até 1812 em Londres.

Na esfera amadora, os alunos e seguidores de Abel como Wilhelmen Cramer (1746-1799) e Barthelemon (1741-1808) continuaram se

apresentando com viola da gamba. As recentes pesquisas revelaram outras damas da aristocracia inglesa que também se dedicaram à viola da gamba e provavelmente conheceram ou até mesmo estudaram com Abel. Vale citar Elizabeth Herbert, Condessa de Pembroke (nascida Spencer; 1737-1831), Margaret Georgiana Spencer (1737-1814) e Lavinia Spencer (nascida Bingham, 1762 - 1831).

Vale citar Ann Ford ou Thicknesse (1737-1824): uma mulher de múltiplos talentos cujo principal interesse era a música. Segundo relato de seu marido “quando criança, seus dedos eram habituados a tocar a viola da gamba” (HOLMAN, 2010, p.236). Ela também possuía uma bela voz, mas suas primeiras tentativas de se apresentar em locais públicos não tiveram sucesso; seu pai chegou a prendê-la duas vezes. Em uma fuga bem-sucedida, Ann realizou seu primeiro concerto público tocando viola da gamba, por assinatura, em 18 de março de 1760, seguido de vários outros concertos no mesmo ano (LEE, 1898, p. 131). Nove dias após o falecimento de Abel, 29 de junho de 1787, foi reportado:

Com a morte de Abel agora há apenas um executante magistral de Viol di Gambo na Inglaterra e é uma senhora, cujos adagios não são amplamente ornamentados com graça, mas não são inferiores em termos de sentimento e delicadeza, o tocar dessa grande mestra.¹³ (HOLMAN, 2010, p.241).

A influência de Abel se estendeu além das fronteiras geográficas da Inglaterra chegando à Prússia através Conde Joachim Carl Maltzan (1733-1817), um ministro prussiano plenipotenciário em Londres. Do ponto de vista musical ele foi o elo entre a sua cidade provincial, então prussiana de Militsch (Silésia), com o gambista Abel em Londres. Maltzan provavelmente assistiu regularmente à famosa série de concertos promovida pela dupla Abel/Bach e foi um dos nobres alunos de Abel.

¹¹ No original: [...] would probaly dye with him.

¹² Charles Burney (1726-1814) foi um músico, organista e cravista, assim como historiador respeitado. Após receber o grau de doutor em música pela Universidade de Oxford em 1769 realizou uma viagem pela França e Itália para coletar material para suas obras teóricas. O resultado foi a publicação de *The Present State of Music in France and Italy* (1771). Em 1772 fez outra grande viagem com os mesmos objetivos, resultando no trabalho *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*. Em 1776 surgiu o primeiro volume de *A general History of Music*, terminando a edição em 1789 com quatro volumes.

¹³ No original: *By the death of Abel there is now but one capital Viol Di Gambo player in England, and that is a Lady, whose adagios, if not so highly dressed with graces, are not inferior, in point of sentiment and delicacy of touch, to that great master.*

Em 2017, a doutora em musicologia e diretora da seção de música da Biblioteca Nacional da Polônia, Sonia Wronkowska, descobriu na biblioteca da Universidade Adam Mickiewicz em Poznań um manuscrito contendo duas novas fontes de obras de Carl Friedrich Abel que pertencera ao conde Joachim Carl Maltzan.¹⁴ Essa descoberta impulsionou novas pesquisas sobre quem foi exatamente o conde Maltzan e seu envolvimento com a prática da viola da gamba, assim como quem foram os seus músicos contratados. Descobriu-se que em seu castelo ele criou uma orquestra onde o jovem músico Karl Ferdinand Guhr (1781-1848), compôs concertos, sextos e quartetos com a presença da viola da gamba.

O filho do conde, Joachim Kasimir Alexander von Maltzan, ampliou a tradição familiar promovendo recitais semanais no palácio em Militsch e nas cidades vizinhas e acredita-se que tocava a viola de seu pai. Manteve a seu serviço o irmão do compositor Karl Guhr, Friedrich Heinrich Florian Guhr (1791-1841) que escreveu variações para viola da gamba e orquestra, com uma instrumentação orquestral mais característica do século XIX: 2 violinos, viola, 2 clarinetes, 2 trompas, fagote e contrabaixo.¹⁵

O descobrimento desses manuscritos fornece exemplos de práticas até agora desconhecidas na transmissão da obra de Abel na Polônia, assim como traz à tona novos estudos acerca do repertório e gambistas pouco conhecidos, como os da família Guhr, que estiveram atuantes até cerca de 1840 na Polônia. Nas últimas décadas observou-se um aumento de edições e gravações disponíveis no Youtube de dois gambistas que trabalharam na corte da família Eszterházy na Áustria: JOSEF FIALA (1748-1816) e Franz Xaver Hammer (1741-1817).

Todas essas pesquisas, edições, gravações trouxeram à tona uma série de informações e descobertas de gambistas e obras que comprovam o fato de que a viola da gamba não desapareceu com o falecimento de Abel e que foi tocada por muito mais tempo do que provavelmente se acredita.

A viola da gamba e o movimento de música antiga

Paralelamente as atividades dos últimos gambistas profissionais e amadores que adentraram o século XIX, iniciou-se o movimento do resgate da “Música Antiga”. Em Paris, Alexandre-Étienne Choron (1771-1834) já começava a reviver obras musicais da Renascença e do Barroco. Em 1820 fundou a *Institution Royale de Musique Religieuse* que, a cada quinze dias, promovia concertos com a música vocal de Palestrina, Monteverdi, Josquin e Marenzio.

Em 1829 tem-se o marco da Paixão segundo São Mateus de J.S. Bach regida por Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) que foi um grande sucesso e causou forte impacto na época. Os concertos históricos organizados por François-Joseph Fetis (1784-1871) em torno de 1832-5 no Conservatório Real de Bruxelas tinham como meta executar a música de séculos passados com instrumentos originais. Porém, a maioria dos músicos que se dispunham a se apresentar com esses instrumentos possuíam pouco conhecimento sobre como tocá-los. No caso específico da viola da gamba, geralmente eram os violoncelistas que empunhavam à viola e aplicavam uma abordagem fundamentada nos padrões estilísticos do século XIX.

O que se buscou ao longo de 1800 foi revelar o patrimônio artístico musical que havia sido abandonado. O senso histórico do homem do século XIX encarava esse repertório “antigo” como um legado cultural da arte que cada geração poderia e deveria interpretar de acordo com o idioma estilístico vigente (AUGUSTIN, 1999, p.15). A prática comum era o de buscar integrar os instrumentos dos séculos passados, principalmente as cordas, num aparato orquestral moderno.

Imbuídos desse espírito Henry Saint-George (1866-1917) e Paul de Witt (1852-1925) buscaram inserir a viola da gamba em obras já existentes, agregando novas nuances sonoras. Saint-George acreditava que a viola da gamba deveria ser provida com um novo repertório para reintegrá-la à vida musical: “Tocar apenas a música antiga não é reviver o instrumento, mas simplesmente deixá-lo permanecer onde estava antes.”¹⁶ (RUTLEDGE, 1991, p.410)

¹⁴ Artigo completo disponível em: <<https://rism.info/rediscovered/2017/01/19/karl-friedrich-abel-manuscripts-found-in-poland.html>>

¹⁵ Informações baseadas no texto do encarte do Cd *The 19th-Century Viol* produzido pelo gambista Thomas Fritsch. Alemanha: Coviello Classics, 2019.

¹⁶ No original: *To play nothing but the old music is not to revive the instrument but to simply let it remain where it was before.*

Tornou-se uma prática o empréstimo de obras compostas originalmente para violino, viola ou violoncelo. Saint-George forneceu uma lista de composições “modernas” como: Largo de Odoardo Barri (1844-1920) e *Nocturnes* de J. W. Kalliwoda (n.º 2, 3, 4, 6), ambas as peças para viola. Do repertório para violino, ele tomou emprestado a Dança Espanhola de M. Moszkowski e *Träumerei* de R. E Wuerst da Suíte Russa (RUTLEDGE, 1991, p. 414). Havia uma predileção pelos noturnos, gênero de composição que evocava ou era inspirada pela noite. Acreditava-se que era a forma musical mais propícia às características do instrumento. As pesquisas recentes, principalmente aquelas desenvolvidas pelo gambista Thomas Fritsch, revelaram arranjos de *Consolation* 4 de Franz Liszt, **ABENDLIED** de Robert Schumann e *Romanze: Wartend* de Mendelssohn para viola da gamba sempre acompanhada pelo piano.

O aumento da demanda de instrumentos históricos pelos colecionadores e músicos estimulou falsificações ou intervenções drásticas nos originais. Várias violas da gamba foram convertidas em violoncelos e uma grande quantidade sofreu “atualizações”. É preciso refletir sobre o fato da viola da gamba ter sido transformada numa espécie de instrumento híbrido com o violoncelo. Sua estrutura foi reforçada para aguentar a tensão maior das cordas de aço, foi introduzido um espigão, o braço foi encurtado, os trastes foram retirados para permitir glissando e vibrato — alterações e elementos típicos do gosto romântico. No que tange a mão esquerda, optou-se quase que exclusivamente pelo arco e técnica empregada no violoncelo, no século XIX, ignorando a técnica desenvolvida pelos gambistas do período barroco.

Desta forma Auguste Tolbecque (1830-1919), Josef Werner (1837-1922), Edward John Payne (1844-1904), Henry Saint-George (1866-1917), Josef Werner (1837-1922) e Paul de Wit (1852-1925) e Christian Döbereiner (1874-1961) proporcionaram a reintrodução da viola da gamba no cenário musical europeu. Se apresentavam com violas originais, mas a maioria adaptada, reformada e tocada com a técnica e padrão estético musical do século XIX. A inflexão musical, os andamentos escolhidos, as dinâmicas e

articulações seguiam o “gosto” romântico e o repertório era extremamente variado com combinações instrumentais inusitadas.

A família Brousil, proveniente de Praga, se apresentava com um repertório variado que transitava por Bach, Händel, Beethoven, Mendelssohn e Spohr. Adolphus com 11 anos na época tocava a viola da gamba como um instrumento substituto para a voz da *viola da braccio*. Essa viola da gamba também havia sofrido intervenções: modificação do braço, diminuição do número de cordas para quatro e os trastes foram retirados. A família chegou a Londres em 1856 e obteve sucesso, apresentando-se inclusive em três ocasiões diferentes no palácio de Buckingham para a rainha Vitória. Excursionou pelo Reino Unido e Adolphus continuou tocando a viola da gamba até pelo menos 1862 (HOLMAN, 2010, pp 294-297).



Figura 4 - Foto da família Brousil, 1857, com recorte de Adolphus com uma gamba com quatro cordas, facilmente visível pelo número de cravelhas.

Ao mesmo tempo, quase que em um tempo paralelo, Arnold Dolmetsch (1858-1940) iniciou a sua revolução musical de forma modesta na Inglaterra. Comprava instrumentos modificados ou instrumentos originais danificados e os restaurava à sua forma original. Começou a buscar pelos “velhos” tratados e métodos reunindo uma bibliografia onde procurava resgatar as práticas de execução e técnicas mais aproximadas dos mestres do barroco. Estudou vários instrumentos, em 1920 começou a fabricar flautas doce e organizou festivais e cursos além dos vários concertos que realizava com seus filhos. Quase todos na família tocavam viola da gamba, inclusive a esposa Mabel. Duas de suas filhas, Hélène (1878-1924) e Nathalie (1905-1989), se destacaram mais fortemente como gambistas. Dolmetsch foi um dos fundadores da *Viola da Gamba Society* na Inglaterra estimulando o surgimento de novos adeptos à prática historicamente informada da viola da gamba e a criação de centros de formação.¹⁷

No início do século XX existiu, portanto, duas correntes ideológicas: aqueles que tocavam a viola da gamba empregando a técnica e padrão estético musical do século XIX e a outra corrente proposta por Dolmetsch e seus seguidores que argumentavam que existia uma sonoridade, técnica e aspectos interpretativos próprios para executar o repertório dos séculos passados. Nas fotos abaixo, ambas da década de 1920, retratam perfeitamente as duas diferentes abordagens empregadas à prática da viola da gamba que coexistiam no mesmo espaço de tempo.

A viola da gamba original do luthier Vincenzo Rugeri (1663-1719), utilizada por Paul de Wit sofreu adaptações no estandarte, recebeu um espigão, os trastes foram retirados e a técnica de arco e o próprio arco em si, eram aqueles utilizados no violoncelo. O conjunto de violas da família Dolmetsch conta com várias violas restauradas, algumas originais, todas com trastes e arcos barrocos. Todos os membros utilizavam a técnica de arco específica para o instrumento.

Nesse período, verificou-se um aumento na demanda por escolas que oferecessem formação acadêmica profissional para aqueles que buscavam capacitação nos instrumentos históricos. Com esse intuito, em 1933, o mecenas Paul Sacher e o gambista August Wenzinger fundaram a *Schola*

Cantorum Basiliensis (Suíça/Basiléia), com o objetivo de proporcionar uma abordagem das práticas interpretativas do ponto de vista histórico, teórico e prático. O debate entre a recuperação do antigo e a modernização da técnica permaneceu um tema central para a essa geração de gambistas representada por Eva Heinitz (1907-2001), August Wenzinger (1905-1996) e Hannelore Mueller (1930 - 2021).

Entre os principais problemas técnicos propostos foi a escolha da retirada do espigão, técnica aplicada ao arco e o uso ou não dos trastes. Wenzinger imediatamente confiou nos mestres do passado e retornou ao uso dos trastes de tripa transmitindo seu credo como professor e cofundador da *Schola Cantorum Basiliensis* na Suíça. Eva Heinitz e Paul Grümmer decidiram adotar os trastes por volta da década de 1950.

Conclusão

Graças as pesquisas as iniciadas na Europa em meados dos anos de 1990, constatou-se que a viola da gamba não desapareceu em 1787 com a morte de Carl Friedrich Abel. Ela possui uma história no século XIX, mesmo que não seja tão gloriosa como nos séculos anteriores. Na verdade, a tradição da viola da gamba nunca se extinguiu. Em vez disso, desfrutou de uma sucessão de “resgates históricos” que são o ponto distintivo de sua história no século XIX até meados do século XX.

Hoje tem-se conhecimento sobre um dos últimos gambistas profissionais na Inglaterra, o holandês Johannes Arnoldus Dahmen, que viveu até 1812, desmitificando a ideia do desaparecimento da viola da gamba com a morte de Abel. Outros profissionais, amadores e compositores que atuaram até cerca de 1840 foram descobertos comprovando o fato de que a viola da gamba foi tocada por muito mais tempo na Europa do que se acredita.

Porém, o século XIX concentrou três abordagens diferentes do instrumento, que coexistiram, mas pouco dialogaram entre si. A primeira foi a continuação da prática da viola da gamba por músicos amadores e alguns profissionais que permaneceram tocando a viola da

¹⁷ Maiores informações em *Dolmetsch on Line* disponível em: <https://www.dolmetsch.com/Dolworks.htm> e AUGUSTIN, Kristina. Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil. Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999. pp 16-17. Acesso em: 19 out. 2022.

forma tradicional, apreendida com os grandes mestres do barroco até meados de 1840. Porém, eram atividades privadas que não foram fortes o suficiente para exercer influência no cenário musical europeu.

A segunda prática foi o surgimento de uma nova geração de músicos e colecionadores que buscavam “atualizar” os instrumentos históricos originais as tendências de seu tempo (século XIX) modificando sua estrutura, empregando aspectos técnicos e interpretativos da prática musical romântica e adaptando obras de compositores do século XIX com o argumento de que estavam “modernizando” a viola da gamba e seu repertório.

E por fim, o interessante contraponto proposto por Dolmetsch e seus seguidores que buscaram o caminho da prática historicamente informada. Ele reuniu em si próprio e em sua família várias atividades como performance, pesquisa, formação e construção de instrumentos contribuindo para o desenvolvimento e fortalecimento do movimento da Música Antiga na Europa que se alastrou com a criação de vários centros de pesquisa e ensino ao longo do século XX.

Frente a todas essas informações e as novas pesquisas em andamento no século XXI, estão sendo descobertas e revistas uma série de informações que vem contestando a inexistência de repertório e da impossibilidade dos gambistas de hoje executarem obras do período Romântico. Para os gambistas que quiserem adentrar nessa produção musical, hoje já dispõem de um repertório, mesmo que ainda pequeno, com arranjos do século XIX de peças de Schumann, Mendelssohn, Bartholdy e Liszt. Mas esse é só o início de uma longa pesquisa que, com certeza, trará ainda muitas surpresas.

Fontes Primárias:

AGRICOLA, Martin. *Musica instrumentalis deutsch*. Wittenberg, 1545.

BURNEY, Charles. *A general History of Music from the Earliest to the presente*. Londres, 1789, vol. IV.

CORRETTE, Michel. *Méthode théorique and pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*. Paris, 1741.

GIUSTINIANI, Vincenzo. *Discorso sopra la musica de suoi tempi*. Roma, 1628.

MAUGARS, Philibert. *Epitome Musical*. Lion, 1556.

MAUGARS, André. *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*. Roma, 1639.

MERSENNE, Marin. *Harmonie Universelle, Livre qvatriesme des instrvments a chords*. Paris, 1636.

ROUSSEAU, Jean. *Traité de la Virole*. Paris, 1687.

THOMAS, Mace. *Musick's Monument*. Londres, 1676.

SIMPSON, Christopher. *The Division Viol*. Editio Secunda. Londres, 1665.

Referências:

AUGUSTIN, Kristina. *Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil*. Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999.

BOUCHARD, Jean-Jacques. *Journal II Voyage dans le royaume de Naples; Voyage dans la campagne de Rome*. Turin: Giappichelli, 1977.

BOER, Johannes. *The viola da gamba and the nineteenth century*. (Utrecht) Disponível em: https://www.academia.edu/3769418/The_viola_da_gamba_in_the_19th_Century

The 19th Century Viol da Gamba. Direção FRITZSCH, Thomas. Alemanha: Coviello Classics, 2019. 1 Cd com encarte.

HARDEMAN, Anita. *The French Connection: French influences on English music in Restoration England*. Western Illinois University, 2013. Disponível em: http://www.wiu.edu/libraries/music_library/Hardeman.pdf. Acesso em: 19 out. 2022.

HOFFMANN, Bettina. *The Viola da Gamba*. Paul Ferguson (Trad.). Abingdon: Routledge, 2018

HOLMAN, Peter. *Life after death: The Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*. Reino Unido: Woolbridge: The Boydell Press, 2010.

HOLMAN, Peter. *Continuity and Change in English Bass Viol Music: the Case of Fitzwilliam Mu. MS 647*. In: *The Viola da Gamba Society Journal*, vol. 1, pp.20-50. 2007. Disponível em: <https://vdgs.org.uk/journal/Vol-01.pdf> Acesso em: 19 out. 2022.

LEE, Sidney, ed. (1899). "Thicknesse, Ann". *Dictionary of National Biography*. Vol. 58. London: Smith, Elder & Co, 1899

LUDWIG, Loren Monte. "Equal to All Alike": A Cultural History of the Viol Consort in England, c.1550-1675. Tese de doutorado, Universidade de Virginia, 2011. Disponível em: <http://lorenludwig.com/wp-content/uploads/2014/01/Ludwig-Loren-Equal-to-All-Alike-A-Cultural-History-of-the-Viol-Consort-in-England-c.1550-1675.pdf> Acesso em: 19 out. 2022.

OTTERSTEDT, Annette. *Die Gambe*. Kassel: Bärenreiter, 1994.

PAYNE, Edward John. "The Viola da Gamba" In *PM -A Proceedings of the Musical Association*. Volume 15:1, pp.91-107. Londres, 1888.

RUTLEDGE, John B – “Late 19th-Century Viol Revivals” In *Early Music*, Aug., Vol. 19, No. 3, pp. 409-418. Oxford University Press, 1991. <https://www.jstor.org/stable/3127778>

RUTLEDGE, John B. – “Paul de Wit A reviver of the Viols”. In *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, vol.23, pp 19-26. Dez 1986.

WRONKOWSKA, Sonia. “Karl Friedrich Abel Manuscripts Found in Poland”. In *Répertoire International des Sources Musicales (RISM)*, 2017. Disponível em: <<https://rism.info/rediscovered/2017/01/19/karl-friedrich-abel-manuscripts-found-in-poland.html>>. Acesso em: 19 out. 2022.

Kristina Augustin é reconhecida pela sua ampla atuação como intérprete e divulgadora da viola da gamba no Brasil sendo seu nome citado no dicionário Novo Aurélio (séc. XXI) nos verbetes “viola da gamba” e “gambista”. Recebeu a *Moção Aplausos* da Câmara Municipal de Niterói pelo trabalho de divulgação da Música Antiga e sua biografia consta no verbete do *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira* de Olga Cacciatore. Doutora em Música pela Universidade de Aveiro-Portugal e Mestre pela Unicamp, Kristina Augustin tem formação em viola da gamba pelo *Birmingham Conservatoire* (Inglaterra) e pela *Schola Cantorum Basiliensis* (Suíça). Integrando grupos como o Música Antiga da UFF, Quadro Antiquo, Concerto a 3 e em parceria com o gambista Mario Orlando, apresentou-se por todo o Brasil e em algumas cidades de Portugal. É autora do livro *Um Olhar sobre a Música Antiga* e da tradução comentada *A Defesa da Viola da Gamba contra as investidas do Violino e as pretensões do Violoncelo*, além dos vários artigos publicados. Em 2021, a convite da Unespar e Capela da Glória





O tonalismo e a retórica barroca

Uma análise comparada entre o primeiro movimento da sonata opus 2 n.1, de Jean-Marie Leclair e o primeiro movimento da sonata RV53, de Antonio Vivaldi.

Introdução

Alguns princípios do tonalismo já estão presentes na música na virada do século XVI para o XVII; a escrita do baixo cifrado a partir da *seconda prattica* impôs a necessidade de se definir e categorizar o pensamento vertical das estruturas autônomas às quais chamamos de acordes. Esta nova forma de pensar a música abre um arcabouço de procedimentos composicionais que contribuiriam para desenvolvimento do pensamento tonal no decorrer do século XVII, sendo Corelli visto como o compositor que aplica esses princípios de forma completa, no fim do século XVII (BUKOVZER, 2013). A partir dele, diferentemente da composição baseada nas regras de consonância e dissonância vigentes no modalismo, há uma normalização de certas progressões padronizadas que direcionam à resolução previsível em uma tonalidade, como por exemplo o ciclo de quintas em um determinado campo harmônico, do qual a cadência ii-V-I é o final (HILL, 2005). Naturalmente, esse foi um processo de transformação gradual. Robert Wienpahl (1971), por exemplo, fala da coexistência entre tonalismo e modalismo durante todo o século XVIII, como a presença comum de inflexões modais em progressões harmônicas de caráter tonal. É interessante observar que paradoxalmente, apesar

da evolução da linguagem harmônica rumo ao tonalismo ter sido encabeçada na Itália, os teóricos daquele país continuaram se baseando nos modelos de consonância e dissonância da harmonia modal, assim como o ensino continuou a empregar práticas herdadas do modalismo, como a solmização, diferentemente do que aconteceu em outros países (BROVER-LUBOVSKY, 2008). J.S. Bach soube conjugar magistralmente o senso de direção harmônica e o movimento das vozes com todas as possibilidades imagináveis de jogos imitativos, mas podemos dizer que foi a partir do condicionamento da rica tradição polifônica anterior, herdada do Renascimento, aos códigos do tonalismo, desenvolvidos ao longo do século XVIII pelos italianos, entre eles, Corelli e Vivaldi, que Bach pode realizar essa síntese.

A forma musical na música instrumental não sacra do barroco foi fortemente influenciada pela dança, principalmente no caso da França, onde a textura musical tendia a valorizar a homofonia. É claro que o pensamento polifônico também esteve sempre presente, e há até mesmo uma sarabanda em cânone de Louis Couperin. Contudo, na música italiana existe maior presença do contraponto no esquema formal das peças. Por exemplo, é comum encontrar uma escrita imitativa em movimentos rápidos das sonatas. Em todo caso, o mais comum nas formas barrocas é a harmonia ir para a região

do quinto grau ou da relativa (em geral quando no modo menor) na parte B, na forma binária (com ou sem reprise), ou no caso de ser uma forma rondó, essas mudanças de região tonal ocorrerem nos episódios, enquanto o refrão permanece na tonalidade principal. A variedade harmônica se dá a partir do contraste entre seções de harmonias diferentes.

Mesmo na música italiana, em que diferentemente da suíte, os movimentos geralmente não eram nomeados a partir da dança, mas apenas em relação ao seu andamento e caráter, a mesma estrutura harmônica poderia estar implícita. Nos *allegri* italianos é comum haver esse mesmo percurso harmônico que vimos nas danças de forma binária. Já os movimentos lentos são em muitos casos *sicilianas*, mesmo quando o título do movimento não o explicita. Em alguns casos, as formas eram baseadas na repetição, como a *chacona*, que repete uma progressão harmônica variando-a, e a *passacaglia*, onde a linha do baixo se repete e a melodia e a harmonia são construídas a partir dela, em uma série de variações.

Essas considerações sobre harmonia e textura deverão ser úteis para contextualizar a comparação que farei entre dois movimentos de sonata escritos em *passacaglia* no segundo quarto do século XVIII; um na Itália, por Antonio Vivaldi (1678-1741) e um na França, por Jean-Marie Leclair (1697-1764). Nossa discussão se dará a partir de como cada compositor se utiliza dos elementos melódicos, harmônicos e rítmicos para desenvolver sua retórica musical. É bom lembrar que justamente nessa época a música italiana passa a influenciar mais fortemente a francesa.

Análise comparativa entre o primeiro movimento da sonata para oboé e baixo contínuo RV53 de Antonio Vivaldi e a sonata opus 2 n.1 para violino e baixo contínuo de Jean-Marie Leclair

Jean Marie Leclair é considerado o fundador da escola de violino francesa, tendo composto 37 sonatas e 12 concertos para esse instrumento, além de 12 sonatas para dois violinos e 13 trio-sonatas para dois violinos e contínuo. Quando jovem, estudou violino e dança em Turim, na Itália, onde

assimilou o estilo italiano e o empregou em suas obras.

Antonio Vivaldi foi o grande representante do barroco na Itália, sendo o continuador das inovações propostas por Corelli no desenvolvimento da música instrumental. Compositor prolífico, principalmente para o violino, compôs perto de 150 concertos para esse instrumento, além de mais de 20 concertos duplos, com três e até quatro violinos, e se se considerar seus concertos para outros instrumentos, chega-se a aproximadamente 500 obras. Além dos concertos, há mais de cem peças suas escritas para orquestra de cordas. A obra de câmara também é abundante para violino: pelo menos 50 sonatas e 27 trio-sonatas. Grande parte de suas peças foi descoberta em Turim. Assim, é certo que Leclair tenha conhecido e tocado as obras de Vivaldi e provável que tenham se conhecido pessoalmente.

Para ilustrar nossa discussão, sugiro a audição das gravações apresentadas a partir dos seguintes links:

Para a sonata de Leclair há **ESTA EXECUÇÃO** realizada em 2021 no festival Svatováclavský Hudební na República Tcheca pela flautista Linde Brunmayr-Tutz no traverso barroco e o cravista Carsten Lorenz.

A OUTRA VERSÃO foi retirada de um CD lançado em 2013 pela Naxos, no qual a parte do instrumento solista é tocada pelo violinista inglês Adrian Butterfield e acompanhada por Jonathan Manson pela viola da gamba e Laurence Cummings no cravo.

É interessante observar como a flautista toca as semicelhas da melodia inicial de forma pontuada, o que na música barroca francesa, era prática comum e chamada de *inégalité*, enquanto na versão inglesa essas semicelhas são tocadas com o mesmo valor rítmico.

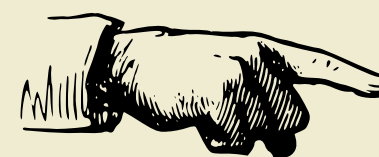
Para a sonata de Vivaldi, sugiro a audição da gravação de **IL GIARDINO ARMONICO, DE 1992, COM PAOLO GRAZZI NO OBOÉ**, acompanhado pelo fagote e cravo (não consegui descobrir o nome dos músicos).

A OUTRA VERSÃO é de 2022, realizada em um concerto na Alemanha pela oboísta barroca israelense Ayelet Karni no oboé

barroco, Kevin Bourdat no violoncelo barroco e Eva-Maria Hamberger no cravo. Além das diferentes escolhas de ornamentação da melodia pelos solistas, há, entre as duas gravações, algumas discrepâncias nas notas da melodia, causadas pelas diferentes interpretações dos acidentes musicais presentes no manuscrito. Paolo Grazzi toca um si natural como última nota do oboé no compasso 15, enquanto na outra versão ouvimos um si bemol; na versão do italiano, a escala descendente da melodia do oboé no compasso 16 é tocada como uma harmônica menor, ou seja com o lá bemol, enquanto na versão de Ayelet Karni essa escala é tocada como uma menor melódica, com o lá natural. Assim, as escolhas harmônicas de Grazzi são mais “apimentadas”. A gravação da israelense é mais lenta e enfatiza com uma pequena fermata o suspense causado pelo si natural que inicia essa escala menor descendente do compasso 16 da qual falamos.

Para não me alongar demais, deixo para o ouvinte apreciar outras diferenças nas execuções.

Começemos pelas similaridades entre os dois movimentos: ambos estão em tonalidade menor, começando e terminando com uma melodia pontuada de três compassos e meio, tocada pelo baixo, que se repete, mesmo depois que o instrumento solista se cala, no fim do movimento. Por causa dessas similaridades, ambas as peças carregam um sentido de destino inflexível, aquele que, por mais que se lute contra, se está fadado a sucumbir, como é o caso da morte. O mais surpreendente, é que ambos os movimentos têm 22 compassos de duração.



Cette Sonate peut se jouer Sur la Flûte Allemande 1

I.
Sonata
Adagio

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there is a title in French: "Cette Sonate peut se jouer Sur la Flûte Allemande" followed by the number "1". Below this, the movement is identified as "I. Sonata" and the tempo is marked "Adagio". The music is written in common time (C) and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The bass staff contains a dense texture of sixteenth-note patterns, while the treble staff has a more melodic line. The notation includes various ornaments and fingerings, with numbers 1-7 indicating finger positions. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Fig.1 Primeiro movimento da Sonata opus 2 n.1 para violino e baixo contínuo, de Jean-Marie Leclair

Sonata in do minore
per oboe e basso continuo

Antonio Vivaldi

Adagio

Fig. 2 Primeiro movimento da sonata para oboé e baixo contínuo RV53, de Antonio Vivaldi

A retórica foi uma ciência indispensável ao Barroco. A música era mais do que nunca considerada um discurso, e como tal, deveria suscitar emoções nos ouvintes. Como a ópera também foi um gênero muito importante, sua influência se refletiu na música instrumental, que por mais que não tivesse um texto, procurava manter a mesma dramaticidade da ópera. Assim como as árias operísticas, os movimentos musicais buscavam retratar um determinado *affeto*, ou seja, emoção ou sentimento, e no caso da forma ser ABA, dois afetos contrastantes. Esse tipo de forma musical era ideal para corroborar o afeto inicial, que se sairia “vencedor,” ou seja, haveria a persuasão, depois de uma seção em que o afeto contrastante era exposto. Isso na retórica equivalia ao exórdio, ou seja, a proposição do assunto; a narração, que incluía as provas, a refutação ou digressão, onde os argumentos são alinhados e novas ideias são propostas; e a peroração, onde a ideia inicial é enfatizada e a tese proposta é provada.

Devemos lembrar que é durante o período barroco quando se consolidam as monarquias de regime absolutista, onde havia um Estado, encarnado pelo rei, e que esse deveria fazer prevalecer sua vontade, mas sempre através da lei, num consenso pelo menos aparente, diferentemente do sistema feudal, onde a noção de estado não era clara, e o poder espiritual era da Igreja. O senhor feudal era praticamente a encarnação de Deus na terra, já que representava o poder temporal da Igreja. Em um sistema desse tipo não havia a necessidade de retórica, já que as coisas eram porque sempre foram e porque Deus assim as tinha feito. Mesmo no Renascimento, a música procurava reproduzir a harmonia das esferas, as proporções ideais e a resolução para a consonância. Foi somente aos poucos que as paixões humanas passaram a ser objeto de investigação das artes. O jogo dialético e a consequente síntese, tão presente nos discursos oratórios, foram então a maneira de acomodar as paixões contrastantes e paradoxais da alma humana na arte. Além disso, com a Reforma e a Contra-Reforma, houve a necessidade de se convencer os fiéis a seguirem por um ou outro lado. Esse convencimento, por mais que se fizesse também pela força, surtiria mais resultados quando embasado em argumentos válidos. A música, assim, ajudava a incutir a ideia de

civilização, ao representar a negociação organizada dos inevitáveis conflitos de interesses dos diversos setores que compunham a sociedade. Portanto, temos, por um lado, a emoção trazida pelos diversos afetos, responsável por gerar empatia nos ouvintes; por outro, a ordem, mostrando que a razão deve prevalecer, e que cada coisa deve estar no seu devido lugar para que não se caia em um caos social.

Agora vamos às particularidades trazidas por cada peça:

1º movimento da sonata opus 2 n.1 de Leclair

A sonata opus 2 n.1 em mi menor de Jean-Marie Leclair foi publicada em 1728, portanto, na juventude do compositor. Ela faz parte de uma coleção de doze sonatas dedicadas a Monsieur Bonnie de La Mosson, um nobre rico, coletor de impostos amante das artes e ciências.

Estrutura do movimento:

A melodia do baixo de 3 compassos e meio em cromatismo descendente ocorre 6 vezes no decorrer do movimento (fig. 3). Por não ter 4 compassos completos e já se repetir de forma ininterrupta, seu início se alterna entre o início e o meio do compasso, no decorrer da peça.



Fig. 3 Melodia do baixo nos compassos 1 a 4, com a omissão de sua repetição.

A primeira e segunda vez em que o tema do baixo aparece corresponde ao exórdio: é a tonalidade que se afirma e a melodia que é apresentada, primeiro apenas com o movimento rítmico harmônico do baixo (compassos 1 a 4), depois com a melodia (compassos 4 a 7).

A terceira e a quarta vez correspondem à narração (compassos 8 a 11 e 11 a 14). A harmonia é modificada com dissonâncias e o movimento cromático na melodia prepara a peroração (fig. 4).

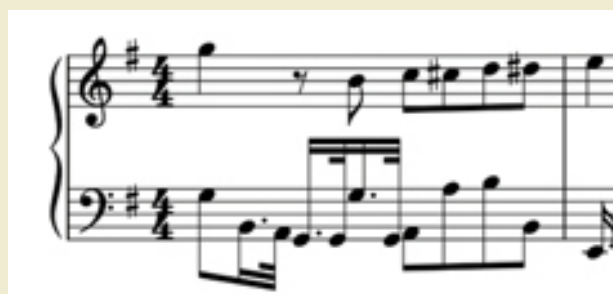


Fig. 4 Preparação para a peroração no compasso 16.

A quinta e a sexta vez correspondem à peroração: a melodia do início não se repete, mas há caráter cadencial (compassos 15 a 18) depois com o baixo que se repete sozinho (compassos 18 a 22).

Detalhes retóricos

A melodia do instrumento solista (essa sonata em geral é tocada por flautistas, mesmo fazendo parte da obra para violino do compositor) apresenta salto de quinta justa descendente e sexta menor ascendente (também presente na melodia de Vivaldi) e depois uma figura de graus conjuntos se repete descendente (fig. 5). Esse desenho melódico transmite a ideia de melancolia (são duas figuras de retórica aí presentes: a primeira é o *saltus duriusculus*¹⁸ e a segunda *gradatio em catabasis*¹⁹, que reforça o sentido de dor e melancolia da primeira).

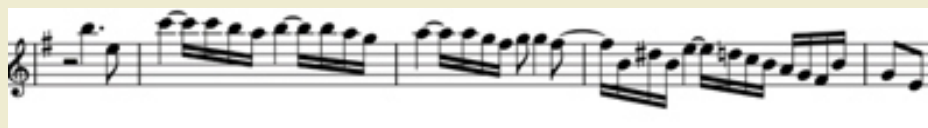


Fig. 5 Salto de 6ª menor na melodia no compasso 4.

As dissonâncias da parte do desenvolvimento são o dó contra o si do baixo no compasso 10 (fig. 6) e o lá# contra o mi do baixo no compasso 12 (fig. 7), ambas no primeiro tempo do compasso. É o momento em que a melodia não segue o mesmo padrão rítmico do início e também não cadencia ao fim do 3º ciclo do baixo.

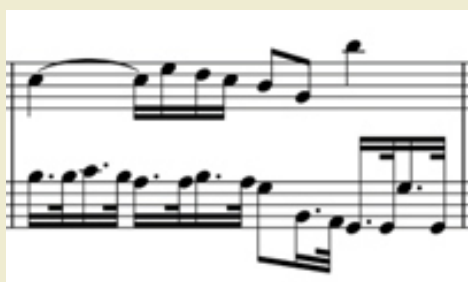


Fig. 6 Dissonância de 9ª menor entre a linha do baixo e da melodia no compasso 10.



Fig. 7 Dissonância de 11ª aumentada entre a linha do baixo e a melodia no compasso 12.

A estrutura da melodia do penúltimo ciclo do baixo, formada por uma figura que se repete descendente, é semelhante à estrutura da melodia inicial, o que dá uma simetria ao discurso, mesmo sem haver a repetição da melodia. Esse procedimento emprestado da retórica discursiva se chama paralelismo (fig. 8). Esse movimento em sua forma se aproxima à variação, pois não há uma unidade melódica que se perpetua. No entanto, vale salientar o artifício brilhante do qual o compositor se utiliza no compasso 11: ele modifica a harmonia mesmo sem modificar o baixo, pois no acorde de resolução no final do 3º ciclo do baixo (mi menor) ele cifra uma 4ª e uma 9ª, transformando-o em um acorde de passagem em uma progressão que direciona à resolução em si maior no segundo tempo compasso seguinte. Com isso, onde seria o final de um ciclo do baixo e a resolução em mi menor, temos agora a continuação da melodia para o próximo ciclo, permitindo que o discurso flua por mais tempo. Mesmo assim, Leclair ainda fica obrigado a seguir nesse movimento as opções limitadas pelas harmonias possíveis a partir da linha do baixo. Veremos que o mesmo não acontece com Vivaldi.

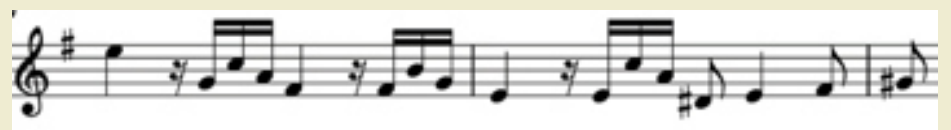


Fig. 8 Paralelismo da melodia nos compassos 16 e 17.

1º movimento da sonata RV 53 de Vivaldi

A sonata RV53 em dó menor de Antonio Vivaldi foi publicada entre 1715 e 1740, portanto aproximadamente na mesma época que a de Leclair. Vivaldi desenvolve o esquema utilizado por Leclair, tornando-o mais complexo, sendo seu discurso de um tonalismo mais articulado (uma herança de Corelli que Vivaldi expandiu), um elemento retórico por si só muito forte que imprime maior dramaticidade à obra. Esse movimento tonal significa a passagem temporária por centros tonais relacionados ao dó menor, como mi maior, sol menor, a utilização do ciclo de quintas, o movimento harmônico em direção a dó menor e a cadência de engano que posterga a resolução. Nesses processos realizam-se três características importantes para a retórica discursiva: a variação, o paralelismo e a preterição. Essa última é que dará maior força à ideia quando ela finalmente é rerepresentada.

¹⁸ *Saltus duriusculus* é um salto dissonante, por exemplo uma sétima diminuta; uma figura retórica que expressa sofrimento, conflito, dor. Neste caso, o salto não é exatamente dissonante, mas por ser grande, cumpre a função retórica do *saltus duriusculus*.

¹⁹ *gradatio em catabasis* é o que chamamos de sequência melódica, que tem a função de criar um padrão melódico e assim deixar o discurso musical com mais sentido.

Estrutura do movimento:

A apresentação da melodia inicial do baixo (compassos 1 a 4) (fig. 9) e sua repetição com a melodia inicial do oboé (também com uma figura que se aproxima do *saltus duriusculus* (fig. 10) que cadencia em Mi \flat Maior (compassos 4 a 8) correspondem ao exórdio. Assim como em Leclair, a melodia tem 3 compassos e meio e portanto sua entrada vai se alternar entre o início e o meio do compasso, no decorrer da peça. O contorno melódico é bastante dramático, com saltos de duas 8^{as}, o que mesmo para uma linha de baixo, é incomum.

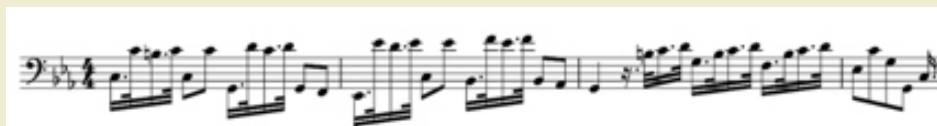


Fig. 9 Melodia do baixo nos compassos 1 a 4.

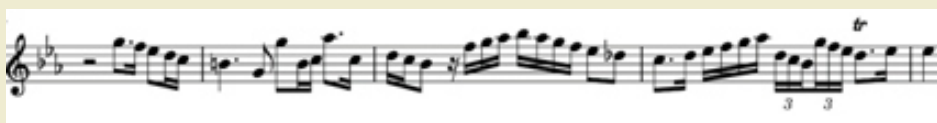


Fig. 10 Melodia do oboé nos compassos 4, 5 e 6.

O desenvolvimento do discurso leva à modulação para Sol menor (compasso 10) e à utilização do ciclo de quintas (compassos 11 a 15), passando por ré, sol, dó, fá e si bemol até chegar na dominante de dó menor (sol maior). Os compassos 16 a 18 intensificam a tensão, com o baixo sinalizando um movimento cadencial em dó menor, que é postergada pela cadência de engano do compasso 18 (fig. 11). Enquanto isso, a melodia repete padrões ascendentemente (*gradatio in anabasis*) até ser “contaminada” pelo ritmo do baixo. A resolução só ocorre finalmente no compasso 19.



Fig. 11 Cadência de engano, que deveria se resolver em dó menor, mas em vez disso, vai para um acorde de fá! diminuto, no compasso 18 e sua resolução no compasso 19.

A peroração (compassos 19 a 22) cabe inteiramente ao baixo, mas por conta do retardamento da resolução anterior, ele é encurtado em meio compasso (na segunda parte do compasso 20) para manter a estrutura total do movimento em 22 compassos (fig. 12).

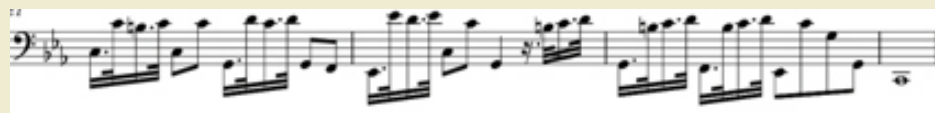


Fig. 12 Melodia do baixo encurtada em meio compasso nos compassos 19 a 22.

Como se pode ver, Vivaldi não mantém o ciclo harmônico sugerido pelo baixo original. Em vez disso, ele o quebra ou alonga, deixando assim a forma mais viva e dinâmica. Para poder construir um discurso melódico coerente, que abarque o movimento inteiro e não apenas cada ciclo de repetição do baixo, Vivaldi modifica o baixo, para que o percurso harmônico possa dar sustentação à melodia.

Conclusão

Percebe-se, através da análise das duas peças, que a ênfase de Leclair na preservação da estrutura formal da *passacaglia* privilegia a simetria e gera uma música mais estática harmonicamente. As dissonâncias da melodia em relação ao baixo são o principal recurso retórico causado pela harmonia, um pensamento em certo sentido ainda derivado do modalismo, que se baseava principalmente na relação de consonância e dissonância entre as vozes superiores e o baixo. Já na música italiana da mesma época, representada por Vivaldi, a utilização de recursos do tonalismo na linguagem harmônica desempenhou uma importante função retórica. O discurso não se faz mais somente a partir da melodia e sua relação com a harmonia. As transposições melódicas e as modulações passam a ter cada vez maior importância no direcionamento do discurso musical e possibilitam a ampliação do arco melódico. A repetição do tema alternando entre o modo maior e menor, a utilização de regiões harmônicas remotas como recurso expressivo, os pedais na dominante e as progressões em quintas são alguns dos procedimentos comuns do tonalismo que foram se desenvolvendo a partir da necessidade de se dar força retórica ao discurso musical na sua dimensão harmônica. Assim, a hierarquia entre as diferentes regiões tonais é um novo elemento a condicionar a duração das frases musicais, e, portanto, a forma musical. Se por um lado, o jogo retórico se erige a partir da coerência e da ênfase, elementos da razão conseguidos através do paralelismo, e da repetição; por outro, a variedade e o contraste, a partir da quebra da previsibilidade, são necessários para suprir o elemento emocional capaz de mover o público. Em

Leclair, é preciso que o executante forneça a variedade e o contraste a partir de sua ornamentação, da expressividade com que ele articula as notas na execução do *inégale*, na maneira como ele desenvolve as notas longas, completando assim o discurso do compositor, para que esse possa mover o público de fato. Já em Vivaldi, o discurso está tão bem estruturado e apoiado pela harmonia, que se o executante apenas tocar as notas sem ornamentação, a comunicação com o público já acontecerá.

A relação entre as tonalidades e sua utilização como recurso retórico enriqueceu progressivamente a linguagem harmônica, articulando-a com a criação e rompimento contínuos de padrões cada vez mais complexos de progressões. Esse vetor de direção gerado pela tensão e resolução, tão peculiar ao sistema tonal, ao ser desenvolvido cada vez mais, começa a moldar as formas musicais a partir do ritmo harmônico sugerido por elas, procedimento que atingirá seu mais alto grau de elaboração na forma sonata clássica, roubando do executante e levando ao compositor o lugar de principal responsável pela retórica do discurso musical.

Artur Duvivier Ortenblad se graduou em piano pela Universidade de São Paulo, obteve o mestrado em oboé pela State University of New York e o doutorado em Práticas Interpretativas pela UNIRIO. Desde 2006 é professor de oboé da UFPE onde tem coordenado projetos e participado de publicações e pesquisas sobre música no contexto hospitalar. Também tem participado de inúmeras iniciativas para a divulgação da música brasileira de concerto, como a 1ª Mostra UFPE de Música de Câmara, no Teatro Luiz Mendonça, em Recife (2011) e o 1º Workshop de Música de Câmara do Recife (2018). Desde 2014 atua esporadicamente com o oboé barroco, tendo dado recitais de música de câmara e participado desde 2015 dos concertos realizados pela Orquestra Barroca da UNIRIO em conjunto com o Centre de musique baroque de Versailles, na Sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro. É membro da Associação Brasileira de Palhetas Duplas, de cujos eventos tem atuado como professor, palestrante, organizador, apoiador e executante. Desde 2019, se dedica também ao choro, se apresentando regularmente com o grupo *Chorinho da Roça*.



Referências:

BROVER-LUBOVSKY, Bella. *Tonal Space in the music of Antonio Vivaldi*. Indiana University Press: Bloomington e Indianapolis, 2008.

BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era*. Von Elterlein Press. 2013.

HILL, John Walter. *Baroque Music. Music in Western Europe (1580-1750)*. WW Norton & Co. 2005

LECLAIR, J.M. *Second livre de sonates pour le violon e pour la flute traversiere avec le bass continue*. MS, 1728. 1 partitura (83p.). Disponível em <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/18123%2Foeocr>

VIVALDI, A. *Sonata per oboe solo*. MS. 1 partitura (7 p.). Disponível em <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/54844/oeocr>

WIENPAHL, Robert. *Modality, Monality and Tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Oxford University Press. *Music & Letters*. Vol. 52, No. 4 (Oct., 1971), pp. 407-417



Colaboradores
Pedro Pastor
pedrosearapastor@gmail.com

O ciclo de cantatas Membra Jesu Nostri (BuxWV 75) e Merleau-Ponty, uma tentativa de paralelo.



“Se um fenômeno — seja por exemplo um reflexo ou um sopro leve do vento — só se oferece a um de meus sentidos, ele é um fantasma, e só se aproximará da existência real se, por acaso, ele se tornar capaz de falar aos meus outros sentidos, como por exemplo o vento quando é violento e se faz visível na agitação da paisagem.”

Merleau-Ponty

Sentimos. Poucas afirmações me parecem tão consensuais quanto essa. Bem, nós, como seres humanos, sentimos as coisas. E nos inserimos no mundo, conseguindo traçar precisamente as fronteiras entre o que é nosso corpo e o que é o resto, justamente através dos sentidos. Em 1945, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty publica o livro *Fenomenologia da Percepção*, de onde retirei o trecho que preludia esse texto. Neste livro, Merleau-Ponty expande a concepção do corpo, compreendendo-o como figura central na organização de nossa existência. O ser como substância exclusivamente pensante defendida por Descartes por exemplo em sua máxima “penso, logo existo”, dá lugar a conciliação simbiótica entre corpo e mente. Existimos porque pensamos, mas existimos também porque além de pensarmos, sentimos, e mais: sempre que pensamos sentimos. Dar significado ao mundo torna-se então uma ação tanto mental quanto corporal. O fluxo constante, infinito e intencional da consciência (a consciência é sempre a consciência de algo), base da fenomenologia, é também a constância infinita do corpo e dos sentidos (nunca paramos de sentir, e nos inserimos no mundo através de nosso próprio

corpo). Longe de ser um área por onde navego com tranquilidade, imagino que seja a partir disso que o título *Fenomenologia da Percepção* é cunhado. Merleau-Ponty sim navega por esses mares com sossego, e, acreditem, é um ótimo timoneiro.

Mordido pela leitura de Merleau-Ponty, principalmente essa frase que utilizei como epígrafe, logo me veio à mente o ciclo de cantatas de Dieterich Buxtehude, *Membra Jesu Nostri*. Datado de 1680, o ciclo de 7 cantatas *Membra Jesu Nostri* se distingue da obra de Buxtehude por diversos fatores, dentre eles ser o único conjunto de cantatas escrito por Buxtehude organizado em um ciclo, e ser uma de suas poucas produções exclusivamente com textos latinos. Aqui tentarei tratar somente de algumas questões relacionadas ao texto, parte fundamental e protagonista das obras vocais barrocas.

Cada uma das sete cantatas tem como cerne estrofes retiradas do poema conhecido durante o século 17 como *Rhythmica Oratio*, escrito no século 13 por Arnulfo de Lovanio. O poema, também dividido em sete, tem cada um de seus segmentos dedicado a uma parte diferente do corpo de Cristo crucificado - respectivamente seus

pés, joelhos, mãos, lateral, peito, coração e cabeça. Na composição de cada uma das cantatas deste ciclo, Buxtehude utiliza três estrofes do referido poema, além de um verso bíblico que retrata a mesma parte de corpo.

Buxtehude segue também a ordem original do poema, e aqui vejo o paralelo com a frase de Merleau-Ponty começando a ser traçado. Não é novidade, principalmente para nós estudantes de música barroca, a importância que a música possuía na liturgia luterana dos séculos 17 e 18, a música como viva voz do evangelho, um meio de edificação da humanidade. Uma música que, através da retórica, conseguiria nos persuadir, despertando nossos afetos e fazendo com que a palavra divina fosse efetivamente compreendida e sentida.

Escancarando a conexão entre o latim-alemão de Buxtehude e o português-francês da frase traduzida de Merleau-Ponty, me pergunto: não seria a tal aproximação de um fenômeno à existência real uma forma satisfatória de cumprir os ideais retórico-musicais luteranos? E, voltando à exaustiva frase mais uma vez, fazer com que o fenômeno dialogue com mais de um sentido não seria a forma de trazê-lo para a existência real? Bem, de certa maneira me parece que Buxtehude procura constantemente expandir a experiência auditiva da obra para uma vivência que vai além do fenômeno sonoro.

Na velocidade proposta pelas figuras de retórica, a cena da crucificação de Cristo é montada por Buxtehude. De baixo para cima, nossos olhos olham o pé, joelho, mão, lateral, peito, coração e cabeça de Cristo crucificado. A escolha das estrofes revela a intensidade visual que Buxtehude buscava ao descrever cada membro. Na primeira seção (Ad Pedes), o poema original continha a palavra ‘pé’ em suas diferentes declinações em três das 10 estrofes; na versão reduzida utilizada na cantata, a palavra aparece duas vezes em três estrofes. O mesmo se repete na terceira cantata (Ad Manus), onde a palavra ‘mão’ aparece em três das três estrofes. O ciclo não somente descreve, membro a membro, o corpo de Cristo na cruz, mas ambiciona colocar-nos de corpo inteiro diante do acontecimento máximo para a liturgia cristã.

A ambivalência da crucificação como testemunho tanto do sofrimento, dor, tortura e morte, quanto da esperança, do amor sacrificial e da ressurreição, é constantemente representada ao longo da cantata. Tomemos como exemplo, a primeira frase da cantata Ad Manus “Quid sunt plagae istae?” (“O que são esses machucados?”). A forma com que tal frase nos é apresentada: um questionamento que se demonstra humano, sensível e, até certo modo, banal, logo é unido a duras dissonâncias que rapidamente tocam o humano e banal e o carregam, instituindo a ambivalência do horizonte de maior extremidade da fé luterana, a paixão. A dúvida entre o existencial e espiritual me parece ser traçada constantemente, e para isso, o uso de uma construção que sempre leva em conta a formação de uma imagem visual, tátil, auditiva, sensível e multissensorial mostra-se uma ferramenta efetiva para se aproximar da existência real.

Por fim, o paralelo com Merleau-Ponty não me parece ser pura ficção. A intenção luterana de uma música elevada ao nível da palavra divina me parece quase metonimicamente representada por essa obra. A explícita intencionalidade de Buxtehude em transbordar a música cantada para domínios não auditivos, a meu ver, tenciona uma certa (desconhecidamente certa) tentativa de inserir-nos numa situação real, impossivelmente real.

P.S. Procurando me endireitar após uma autocobrança, me pergunto se tentar traçar um paralelo entre Buxtehude e Merleau-Ponty não seria um dos níveis mais básicos do anacronismo e da falta de contexto, males que perseguem a nós estudantes da música antiga. A cobrança que me faço é: ao retirar uma longínqua frase do livro de Merleau-Ponty, deslocada de todas as outras 473 páginas anteriores que exercem uma pressão quase atmosférica sob tais letrinhas, não estaria eu subjugando todo o restante do livro? Tirando-o de seu contexto, seu habitat natural e trazendo para uma discussão onde talvez pouco importe sua presença. Penso nos seres marinhos de grandes profundidades, que quando repentinamente

retirados de seu habitat, constantemente influenciado pela pressão de muitas atmosferas, para o nosso, de uma simples atmosfera, se despedaça em infinitos fragmentos de peixemoluscoencéfalonervos. Não estaria eu despedaçando a constantemente remetida frase de Merleau-Ponty ao retirá-la de todo o texto e contexto que a precede? Retificando-me exponho que as intenções do texto não seriam idealizar um paralelo certo, buscar uma certeza real, ou defender que Merleau-Ponty possui uma chave para a leitura das músicas barrocas. No final das contas, o que quero é indicar a quem porventura leia essas letras que ouçam com os olhos a tal peça de Buxtehude, e leiam com os ouvidos o tal livro de Merleau-Ponty.



Aluno do curso de Licenciatura em Música da UNIRIO, **Pedro Pastor** iniciou seus estudos de música no Centro Educacional de Niterói. Lá integrou o Coral Juvenil durante sua adolescência, e o Coro de Ex-Alunos do Centro Educacional (Excêntrico), ambos regidos por Luiz Carlos Franco Peçanha. Posteriormente fez parte do Coro de Câmara Pró-arte, regido por Carlos Alberto Figueiredo. Como compositor teve sua peça "Tenha isso em mente" estreada no festival mineiro Escuta Aqui em 2021. Atualmente trabalha como catalogador no Vocal Music Instrumentation Index e assume o arquialaúde nos ensaios da OBU.



A Flauta Mágica e o surgimento do sujeito moderno

Introdução

O objetivo deste artigo é abordar alguns aspectos do surgimento do Indivíduo moderno, seu ideário e as vicissitudes ocorridas na transição.

Considerando que o artista como representante de um *habitus* de classe²⁰ (Bourdieu, 1994) capta de forma tanto consciente quanto inconsciente as principais questões da época em que vive, e é capaz de transformar suas percepções em obras que tocam a sensibilidade de seus contemporâneos, vou utilizar a ópera de Mozart-Schikaneder *A Flauta Mágica* como ponto de partida para ilustrar a visão sobre o Indivíduo no momento de sua emergência.

Esta abordagem é necessariamente esquemática. Uma obra de arte, principalmente uma obra-prima como é o caso de *A Flauta Mágica* de Mozart, admite infinitas interpretações e é uma fonte perene de emoções. Por isto deixo claro desde o início que não pretendo em absoluto entrar no mérito da intencionalidade dos autores e menos ainda esgotar o assunto. Gostaria apenas de apontar mais uma das múltiplas possibilidades de compreensão que esta ópera comporta. Embora contenha alguns aspectos que poderiam ser

considerados panfletários, *A Flauta Mágica* não pode de forma alguma ser considerada como um panfleto.

Para isto situarei muito brevemente Mozart em sua época, e *A Flauta Mágica* entre as obras de Mozart. Após uma breve sinopse da ópera escolho alguns exemplos nas falas e/ou ações dos personagens, eventualmente acrescentando alguma informação musical que auxilie no esclarecimento das questões a serem abordadas.

Por não se tratar de uma análise musical nem muito menos do texto do libreto, adoto a estratégia de apenas algumas vezes delinear mais claramente os personagens. Considerando a ópera como um todo, penso que cada personagem pode ser entendido como a encarnação de um ou mais dos aspectos característicos do Indivíduo moderno, que ganha contornos mais claros na Revolução Francesa. Refiro-me aqui ao Indivíduo indiviso, autônomo, livre e racional (Russo, 1997a:13), herdeiro direto – ou mesmo a própria encarnação – do Iluminismo. Não se trata ainda do sujeito psicológico, interiorizado que, emergindo no final do século XVIII, floresceria plenamente no decorrer do século XIX.

²⁰ Bourdieu define *habitus* de classe como: “(...) produto do trabalho de inculcação e de apropriação necessário (...) [para que] as estruturas objetivas (por exemplo, da língua, da economia, etc.) consigam reproduzir-se, sob forma de disposições duráveis, em todos os organismos (...) duravelmente submetidos aos mesmos condicionamentos (...)”. (Bourdieu, 1994:78-79).

A *Flauta Mágica* foi escrita em um dos momentos mais significativos na emergência do Indivíduo moderno – apenas dois anos após a Revolução Francesa. Por este motivo, muitas das ambigüidades encontradas na ópera podem ser consideradas ilustrativas daquele momento de transição de um paradigma para outro. Refiro-me à passagem do que Dumont (1985) chama de universo holista da sociedade tradicional, hierárquica, onde os indivíduos têm seu lugar determinado por sua posição na hierarquia, para o universo individualista, igualitário, da nova sociedade. Nesta, as únicas coisas dadas de antemão são a igualdade e a liberdade. O lugar de Indivíduo autônomo e independente dentro desta nova sociedade deverá ser conquistado por cada um a partir de seu esforço pessoal. Esta transição se dá de forma não-linear e sujeita a diversas variações em seu curso. Portanto, até mesmo falar em ‘paradigma’ é uma referência muito esquemática a um processo longo e complexo. Russo (1997b) considera que não há propriamente oposição entre holismo e individualismo, e sim uma relação hierárquica em que o holismo contém o individualismo como uma possibilidade evolutiva, e mesmo em uma sociedade onde a configuração predominante de valores é de tipo individualista persistem traços da configuração holista.

Mozart e *A Flauta Mágica* em sua época

Na Alemanha, a *intelligentsia* das camadas médias da sociedade desenvolveu-se afastada da corte, e seus valores e ideais eram colocados em contraposição aos da aristocracia (Elias, 1994:36). Na França, tanto a *intelligentsia* desse estrato social quanto a alta burguesia eram aceitas na corte e a barreira de classes não era tão nítida quanto na Alemanha (Elias, 1994:51). A Áustria era um estado católico de língua alemã (Chailley, 1994:59). A corte austríaca na segunda metade do século XVIII admitia, mesmo que em grau hierarquicamente bastante inferior, a existência de uma “burguesia de corte” da qual Leopold Mozart, pai de Wolfgang, fazia parte (Elias, 1995:27). Desse modo, é possível situar esta configuração, *grosso modo*, como um meio termo entre a corte alemã e a francesa.

Mozart, que pode ser considerado na origem como membro da “burguesia de corte” afasta-se cada vez mais da aristocracia em busca de maior autonomia e reconhecimento para sua criação musical. Neste sentido, sua própria trajetória tem alguma analogia com a do herói principal da *A Flauta Mágica*, na medida em que busca um lugar na sociedade não mais como resultante de uma posição numa determinada hierarquia, mas uma posição de Indivíduo conquistada através de seu próprio valor criativo. Segundo Elias (1995) esta busca determinou a desgraça de Mozart pois a sociedade em que vivia ainda não era capaz de comportar e, menos ainda, valorizar o artista autônomo, cidadão, como viria a ocorrer alguns anos mais tarde.

A *Flauta Mágica* foi a penúltima ópera escrita por Mozart, em 1791. Sua primeira récita foi regida por ele em 30 de setembro e obteve enorme sucesso de público desde a estreia. A primeira edição do libreto, bastante luxuosa, estava disponível já na primeira noite, evidência de quão grandes eram as esperanças de Schikaneder²¹ neste novo trabalho (Branscome, 1991).

A obra era marcadamente populista, principalmente se comparada com *La clemenza di Tito*, da mesma época, escrita conscientemente de forma pomposa e antiquada (Norrington, 1991). Durante os dez anos seguintes a companhia de Schikaneder circulou por toda a Europa com a ópera, sempre com extraordinário sucesso. Mozart havia falecido em 5 de dezembro de 1791. Esta grande receptividade de público evidencia que os sentimentos, ideias, e as formas, teatral e musical, que estavam sendo veiculados pela obra estavam inteiramente consonantes com a sensibilidade, as idéias e os sentimentos predominantes da audiência – essencialmente burguesa e popular – à qual se destinava.

No catálogo de suas obras Mozart registrou *A Flauta Mágica* como “Ópera Alemã”. O fato de ter sido escrita em alemão, quando a grande maioria das óperas na época (inclusive do próprio Mozart) era escrita em italiano nos dá algumas pistas interessantes. Em primeiro lugar, foi uma obra escrita na tradição dos *Singspiel*²², com os

²¹ Emanuel Schikaneder (1751-1812): Cantor, ator e autor teatral em Viena, dono do Theater auf der Wieden, onde a ópera foi encenada a primeira vez. Autor do libreto d’*A Flauta Mágica* em conjunto com Mozart. Foi o primeiro Papageno.

²² Os *singspiel* eram óperas cômicas, de cunho popular, em contraposição à *opera seria*.

quais não só Mozart estava totalmente familiarizado como também costumava assistir com frequência, conhecendo pessoalmente seus executantes. Portanto o fato de ter sido escrita em alemão reforça a indicação de para qual público a obra era dirigida. Uma de suas características principais é a de ser leve e cheia de humor. É despida de pompa, majestade ou reverência. O público ao qual se destinava teria sido impiedoso se notasse qualquer afetação, gritando e vaiando ruidosamente (Norrington, 1991) conforme o costume em vigor na época.

Esta opção pelo uso da língua alemã numa obra artística inscreve-se na *Kultur* conceituada por Elias (1994), que “(...) dá ênfase especial a diferenças nacionais e à identidade particular de grupos” (Elias, 1994:25). A língua alemã, considerada pela aristocracia da época como inculta e bárbara, vinha ganhando espaço na literatura desde meados do século XVIII (Elias, 1994:31) e seu uso era um dos pontos fundamentais da afirmação dos valores da *Kultur* alemã.

O libreto d’A *Flauta Mágica* tem sua origem nas fontes as mais diversas possíveis, que vão desde um conto medieval em que um príncipe se apaixona pelo retrato de uma princesa, até uma coletânea de contos orientais publicada alguns anos antes em Viena, passando pelo proselitismo da maçonaria, da qual tanto Mozart quanto Schikaneder eram membros. O que de toda maneira parece ser consensual entre os estudiosos da obra de Mozart em geral e d’A *Flauta Mágica* em particular é que Mozart teria colaborado estreitamente com Schikaneder na construção do libreto (Chailley, 1994).

Sinopse da ópera

A ação cênica inicia-se com um príncipe perdido, Tamino, sendo perseguido por uma serpente. Apavorado, pede ajuda aos deuses e desmaia de medo. Três damas fulminam o monstro com lanças de prata e encantam-se com a beleza do príncipe. Afastam-se para contar à Rainha da Noite o ocorrido. Aproxima-se Papageno, o caçador de pássaros, vestido como um deles; Tamino acorda, perguntando onde está, e atribui a Papageno seu salvamento. Este, lisonjeado, aceita os agradecimentos do príncipe. As três damas, ao

retornarem, desmascaram-no e trancam sua boca com um cadeado para que não minta mais. Em seguida mostram a Tamino o retrato de uma princesa e ele apaixona-se por ela. Surge a Rainha da Noite e chora sua tristeza por ter tido sua filha amada raptada por um vilão, Sarastro. Promete a Tamino que se libertá-la poderá casar-se com ela. Papageno, contra a sua vontade, é obrigado a acompanhar Tamino. Tem sua boca destrancada, mas deve prometer nunca mais mentir. Tamino recebe uma flauta mágica e Papageno, um jogo de sininhos igualmente mágicos. Além de proteger Tamino dos perigos a flauta vai conferir-lhe “grande poder”, pois ela “pode mudar as paixões dos homens” e por isto “vale mais do que ouro ou coroas [de reis]”. Três meninos vão guiá-los para chegarem ao vilão.

No palácio de Sarastro a princesa, Pamina, tentou fugir e foi recapturada por Monostatos, o empregado mouro de Sarastro. Ele tenta seduzi-la, e neste momento chega Papageno. Ambos se assustam um com a aparência do outro, e fogem. Papageno volta e conta a Pamina acerca da paixão do príncipe Tamino por ela, ao mesmo tempo em que, de forma galante, tenta fazer-se interessante para a princesa. Fala de sua vontade de ter uma esposa. Ambos decidem fugir.

Nesse meio tempo os três meninos conduziram Tamino à entrada do templo de Sarastro, aconselhando-o a ser “constante, paciente e silencioso”. Tamino quer atacar o templo e libertar Pamina imediatamente, mas vozes ocultas dizem-lhe que recue. Surge um sacerdote, que lhe pergunta o que veio fazer ali. O príncipe diz que veio libertar a princesa do vilão Sarastro e o sacerdote diz que ele deve ter sido “enganado por uma mulher”, porque Sarastro teve suas razões e ele, príncipe, precisa ouvi-lo. Tamino é informado de que Pamina vive e, animado, faz soar sua flauta mágica.

Papageno e Pamina ouvem a flauta e tentam ir ao encontro de Tamino. Monostatos e alguns escravos estão no seu encalço. Ao capturarem os fugitivos, são transformados em figuras dóceis pelo toque dos sininhos de Papageno. Continuam em fuga e Sarastro surge, acompanhado de seu povo. Pamina, mesmo assustada, resolve dizer-lhe a verdade “mesmo que seja para confessar um crime”. Diz que tentou fugir por causa do assédio de Monostatos. Sarastro a perdoa e de forma dúbia

revela seu amor por ela; diz que não pode impô-lo, pois conhece seu coração e sabe que ela ama um outro. Explica que não pode libertá-la logo, porque teve que retirá-la da influência de sua mãe, “aquela criatura orgulhosa”. Acrescenta que sem um homem para orientá-la “toda mulher tem o hábito de ultrapassar seu domínio de ação”.

Monostatos encontrou Tamino e o traz para Sarastro, querendo ser recompensado por isto. Sarastro dá-lhe a “recompensa que merece: não mais que 77 bastonadas”. Pamina e Tamino, que se vêem pela primeira vez, abraçam-se, mas são afastados e conduzidos ao templo para que sejam purificados. Todos cantam a virtude e a equidade de Sarastro.

Sarastro anuncia aos sacerdotes que Tamino deverá ser admitido na aliança dos Iniciados da Sabedoria e poderá casar-se com Pamina caso consiga vencer as provas às quais será submetido. Um sacerdote diz que ele poderá nem sobreviver às provas, e Sarastro responde que neste caso ele “terá parte nas alegrias divinas”. Pedem ajuda aos deuses Ísis e Osíris numa prece.

Tamino e Papageno são preparados para as provas no saguão do templo. Tamino está pronto, desprezando a morte. Papageno, pelo contrário, só aceita passar pelas provas após ser-lhe prometida “uma mulherzinha” em recompensa. A recomendação é de silêncio total. Quando os sacerdotes se afastam surgem as três damas que tentam fazê-los mudar de idéia. Papageno, apavorado, desata a falar e é repreendido por Tamino. Os sacerdotes descobrem as damas e mandam-nas para o inferno. O comportamento de Tamino é louvado, e os dois devem continuar as provas.

No jardim de Sarastro, Monostatos confessa seu amor a Pamina adormecida; quando vai beijá-la surge a Rainha da Noite com um trovão e o afasta. Ela pergunta a Pamina pelo “jovem rapaz que lhe mandei”, ficando furiosa quando a princesa lhe conta que ele vai ser iniciado. Dá à filha um punhal para que ela assassine Sarastro, depois de contar-lhe que em seu leito de morte, seu pai, o Rei da Noite, delegou a Sarastro os poderes sobre o Sol, o “Círculo Solar dos Sete Anéis”. Quer que Pamina assassine Sarastro e traga para ela, Rainha, o poder sobre o Sol e a claridade. Desaparece com outro trovão, jurando vingança e

renegando a filha caso esta desobedeça. Pamina não é capaz de cometer um assassinato, e Monostatos se oferece para fazê-lo por ela, no que é rejeitado. Sarastro surge, expulsa Monostatos, e Pamina implora para que Sarastro poupe sua mãe.

O príncipe e Papageno continuam as provas. Devem manter o silêncio, o que é praticamente impossível para Papageno. Surge uma velha que oferece água a ele, dizendo que tem “18 anos e dois dias” e que seu namorado se chama Papageno. Ele ri dela e lhe pergunta o nome. Quando ela vai dizer, um trovão afasta os dois e a velha desaparece. Os três meninos trazem comida em nome de Sarastro e devolvem a flauta e os sininhos que tinham sido confiscados no início das provas. Papageno come e bebe a mais não poder. Pamina aproxima-se e pede que Tamino fale com ela. Ele se mantém em silêncio e ela se afasta, morta de dor e tristeza.

Tamino e Pamina devem despedir-se “num último adeus” diante dos sacerdotes. Tamino põe corajosamente sua vida nas mãos dos deuses, enquanto Papageno renuncia “às alegrias dos Iniciados”, dizendo que prefere as alegrias “de um bom vinho”. A velha feia reaparece e faz com que ele prometa se casar com ela. Dizendo que “é melhor uma mulher velha do que mulher nenhuma”, ele acede. Imediatamente ela se transforma numa linda jovem vestida de pássaro como ele. Quando ele vai abraçá-la, um sacerdote chega, dizendo que ele ainda não é digno dela e afasta os dois. Furioso, Papageno afunda no chão.

Pamina está à beira do suicídio, com o punhal dado por sua mãe. Não tem medo da morte. Os três meninos impedem-na de fazê-lo e a conduzem até Tamino. Os sacerdotes permitem que eles se falem, e ela se propõe a cumprir as últimas provas com ele. Caminham através do fogo e da água para chegarem à purificação total. Vencem as provas com a ajuda da flauta mágica e penetram no templo de Ísis.

Papageno procura desesperadamente sua Papagena. Quando está a ponto de se suicidar enforcado numa árvore surgem os três meninos que lembram-no de usar os sininhos mágicos. Papagena surge diante dele. Cantam juntos a celebração do casamento e a formação de sua família, com muitos filhinhos.

Monostatos, juntamente com a Rainha da Noite, seu exército e as três damas tentam invadir o templo, mas são lançados na “Noite Eterna” por Sarastro.

Pamina e Tamino são admitidos entre os Iniciados de forma cerimonial, e em coro final todos cantam a união eterna entre a força, a sabedoria e a beleza (Leopold, 1987b).



A trajetória em direção ao indivíduo moderno

A trajetória percorrida pelos personagens Tamino, Papageno e Pamina ilustra diversos aspectos componentes da trajetória em direção ao que Dumont (1985) chama de Indivíduo moderno. Para este autor, o individualismo “subentende, ao mesmo tempo, igualdade e *liberdade*” (grifo do autor) (Dumont, 1985:91). Ao longo d’A *Flauta Mágica* há várias odes à liberdade, em diversos momentos e nas mais variadas situações, como uma constante. Este é o primeiro ponto que permite estabelecer a conexão entre esta ópera e o Indivíduo moderno.

Todos os três personagens – mesmo Papageno, que aparentemente desiste – passam por uma iniciação²³. Diz-nos Dumont (1985:74) que “(...) A afirmação ideológica do Indivíduo faz-se acompanhar empiricamente de um grau inusitado de interdependência (...)”. Para que os nossos personagens sejam dignos de um *status* de “Homem” e saiam de uma relativa indiferenciação como seres, é necessário que passem por provas que vão permitir que eles integrem uma comunidade (como Iniciados ou não). Cada um deve passar por provas, individualmente, para que possa ser aceito por um grupo.

Nessa trajetória, o príncipe Tamino – filho de um rei poderoso, como é frisado logo na sua segunda fala – parte de uma situação em que está perdido, em três sentidos. Não sabe onde está, geograficamente falando, está sendo ameaçado por uma serpente terrível e de si sabe apenas que é “filho de um rei poderoso”.²⁴ Podemos também entender que está perdido como aristocrata, pós revolução francesa e diante da ascensão da burguesia. É frágil, medroso a ponto de desmaiar. Precisa da ajuda dos deuses, a quem apela antes de perder os sentidos. A partir de um momento de interiorização, em que se apaixona pelo retrato de Pamina (e se pergunta “o que é este sentimento?”), inicia uma trajetória na qual vai gradualmente descobrindo a verdade e encontrando coragem dentro de si para chegar até a enfrentar a própria morte. Neste sentido, transita do que Dumont (1985:75) chama de sujeito no sentido empírico, relativamente indiferenciado, para sujeito no sentido moral, autônomo e independente.

Seu ponto de partida é a tradição: afinal ele tem sua condição primeira dada pelo fato de ser um príncipe. Ao se submeter à iniciação torna-se um como os outros, saindo do que seria a *universitas* (na medida em que tem nela sua posição hierárquica garantida), para a *societas* (Dumont, 1985:88), onde através de seu esforço voluntário vai associar-se a um grupo de iniciados. Sua opção por entrar no processo de iniciação estaria indicando a rejeição da hierarquia, passando de um universo holista para um universo individualista. O universo holista do qual parte está duplamente determinado: é filho de um rei e o início de sua trajetória se dá em aliança com a Rainha da Noite, que como vimos no desenrolar da ação na sinopse, tem pretensões de cooptá-lo.

O momento em que Tamino chega às portas do templo de Sarastro e pretende invadi-lo para resgatar Pamina, sendo impedido pelo sacerdote, ilustra o momento da passagem do “estado de natureza” para o social ou político, segundo Hobbes (Dumont, 1985:99-101). O diálogo que se estabelece entre o jovem e o guardião do templo é bastante revelador. O sacerdote lhe pergunta: “Aonde vai? O que procura neste santuário?” O príncipe responde: “Tudo que pertence ao amor e à virtude”. Diz o guardião: “Estas palavras são nobres/ mas como você espera encontrá-las?! Você não é guiado pelo amor e pela virtude/ mas sim

²³ O processo de iniciação em si não caracteriza a passagem do paradigma holista para o individualista, uma vez que há processos de iniciação em sociedades tradicionais. O que penso ser diferente nesta situação é que, primeiro, o príncipe e o plebeu caçador de pássaros são admitidos juntos às provas, em pé de igualdade e sem apelo à magia, já que a flauta e os sininhos lhes são confiscados e, segundo, a Irmandade de Sarastro prega acima de tudo a liberdade e a igualdade entre os homens.

²² Todas as falas dos personagens citadas foram extraídas do libreto integral, com traduções em inglês e francês, que consta no encarte da gravação regida por Roger Norrington (1991).

tangido pela morte e pela vingança”. Segue-se uma conversa em que Tamino é esclarecido sobre quem é Sarastro e quais foram seus motivos para raptar Pamina, invertendo a visão que o jovem tinha da situação. Ele faz diversas perguntas, angustiado, para as quais não obterá resposta imediata: “Quando esta escuridão será varrida?” Responde então o guardião: “Assim que uma mão amiga tiver te conduzido dentro do templo para formar laços eternos”. Tamino estabelece então um “contrato”, dispondo-se a passar pela iniciação a fim de obter Pamina. Neste momento rompe seu vínculo com o universo hierárquico, holista. Nesse contrato consciente o seu patrimônio é sua “virtude”, como diz Sarastro aos sacerdotes ao determinar que Tamino deverá passar pela iniciação. Podemos considerar a virtude como um equivalente da “força”, no sentido moral, que para Hobbes (*apud* Dumont, 1985:99-101) é a única coisa que os indivíduos podem trazer para a transação de inclusão no grupo. Alusões dos sacerdotes que acompanham a iniciação à força e virilidade de Tamino aparecem durante as várias etapas do processo.

A questão da igualdade também surge neste momento. Enquanto os sacerdotes discutem a admissão de Tamino às provas, um deles diz a Sarastro temer pela vida do jovem: “(...) Ele é um príncipe!”, ao que responde Sarastro: “Mais do que isso – ele é um homem!”. O personagem de Tamino ilustra a faceta mais racional da transição do sujeito do universo hierárquico para o Indivíduo moderno.

O personagem Papageno é o contraponto cômico da ópera e à racionalidade de Tamino. Ele afirma todo o tempo que só quer “uma mulherzinha”, renuncia à iniciação dizendo preferir “as alegrias do vinho às alegrias dos Iniciados”, mas é interessante notar que ele só se torna digno de receber sua “mulherzinha” depois que tenta se matar. Em outros termos, torna-se digno da recompensa que demandou depois que sai da indiferenciação quase animal – aliás, ele está vestido como tal – para um estágio em que, autônomo e independente, pensa em tirar sua própria vida. Não chega a tornar-se um Iniciado, mas passa a integrar a comunidade que cerca Sarastro e poderá formar uma família, com muitos “pequenos papagenos e pequenas papagenas”. Papageno é o único personagem que come e bebe

em cena, louva a cozinheira de Sarastro e o bom vinho da sua adega. Seu desejo por “uma esposa”, que permeia toda a ópera, é calcado na afirmação de que isto “é o natural”, assim como formar uma família e ter muitos filhos. No dueto com Pamina, quando resolvem fugir, há uma ode ao amor na qual Papageno frisa de forma maliciosa: “[O amor] Tempera cada dia de nossas vidas/ e faz girar a roda da Natureza”. Ele parece ilustrar ao mesmo tempo a concepção antiga de Direito Natural (Dumont, 1985:87), a “ordem da natureza” e a resistência à transição. Nosso personagem resiste aos perigos da iniciação e dela tenta escapar de todas as formas possíveis, usando todo tipo de subterfúgios. Papageno encarna “o ser humano particular, o *individuum* humano”, do qual Hobbes parte, para “obedecendo ao conselho da razão e de seu próprio desejo de conservação” entrar em um Estado (político) em que abrirá mão de parte de seus poderes em troca de segurança e conforto (Dumont, 1985:99-100). O preço desta transação é a sujeição às regras da Irmandade, às quais Papageno resiste de forma às vezes hilariante, mas acaba se rendendo no final, mesmo não completando a iniciação. Ele parece estar mais próximo do *individuum* hobbesiano do que do *bon sauvage* ingênuo e puro de Rousseau. Papageno é amoral: sensual, mentiroso, incontrolado, imodesto, malicioso e um tanto calhorda. A qualidade que o redime é apontada por Pamina quando se decide a fugir com ele: “(...) Você tem um bom coração”.

Tamino e Papageno em conjunto passam pelo que Dumont define como uma transição através de dois contratos sucessivos: o social e o político. O indivíduo “natural”, isolado, precisa estabelecer primeiramente uma igualdade²⁵ para em seguida firmar um contrato social. O percurso de ambos vai levá-los, ainda que com *status* diferentes, ao contrato político, na medida em que vão juntar-se no final ao povo que tem Sarastro como governante absoluto e esclarecido (Dumont, 1985:90).

Pamina também parte de uma posição tradicional – é a filha da Rainha – para, apesar de ser mulher, chegar a merecer ser introduzida nas provas. Isto só se dá após ela pretender suicidar-se²⁶, demonstrando assim, ao mesmo tempo, que é corajosa e dona de sua vontade.

²⁵ Tamino e Papageno se acompanham no caminho para resgatar a princesa e Papageno chega aos primeiros estágios da iniciação. Há uma igualdade relativa neste ponto. Persiste ainda algum grau de hierarquia.

²⁶ É interessante observar que a tentativa de suicídio é também um ponto de inflexão e reconhecimento de qualidades na trajetória de Papageno. Cada indivíduo passa a contar na formação de uma coletividade, e por ela é reconhecido.

Assim como Tamino, mostra-se dona de uma força moral que lhe permite estabelecer o “contrato” à maneira hobbesiana, mesmo sendo mulher.

Nesta linha de raciocínio, a Rainha da Noite seria uma referência à posição da Igreja após ter já perdido parte de seu poder hegemônico. Podemos supor que seu casamento com o Rei da Noite seria equivalente à posição de superioridade e dominação da Igreja na Idade Média (Dumont, 1985:81), na medida em que então eles reinavam a luz e sobre a escuridão – ou seja, a totalidade. Em seu leito de morte, o Rei da Noite teria delegado a Sarastro o poder sobre o dia e o Sol, impedindo assim a total dominação da Rainha. Esta, quando ordena à filha que assassine Sarastro e traga para ela a claridade e o Sol, parece estar querendo reconquistar a todo o custo a hegemonia perdida. Para reconquistar o poder a Rainha usa primeiramente de sedução com Tamino, mostrando-se como uma pessoa doce, mãe sofredora.²⁷ No segundo ato ela perde o disfarce bondoso do início e mostra sua face francamente autoritária e cruel.²⁸

Sarastro é um personagem que encarna um déspota esclarecido. Tem escravos e exerce seu poder de diversas formas, tanto fazendo justiça e distribuindo prêmios e castigos, quanto raptando Pamina. Embora ao longo de toda a ópera haja a louvação à verdade e castigo aos mentirosos, nem sempre Sarastro é muito fiel à mesma. Dá três versões diferentes e sucessivas para o rapto de Pamina: primeiro porque queria seu amor, depois porque queria subtrai-la à influência maléfica da mãe, “aquela criatura orgulhosa”, e orientá-la, e finalmente explica aos sacerdotes que foi “porque os deuses a destinavam a Tamino”. Fica-se na dúvida se algumas das três versões é a verdadeira.²⁹ Ao mesmo tempo é tratado por seu povo como um sábio, e mesmo há algumas indicações de que teria sido inspirado em um Venerável de uma loja maçônica (Chailley, 1994). Sua comunidade pode ser considerada como um exemplo de *Herrschaft*: há a igualdade entre os membros, mas um elemento mantém a liderança, de caráter representativo. Sarastro é um exemplo para todos (igualdade por identificação), e está numa posição hierarquicamente superior (Dumont, 1985:92, 97).

Monostatos, o mouro, também é apresentado como um sujeito que tem sentimentos, quando se apaixona por Pamina e diz: “(...) [Todos conhecem as alegrias do amor] e só eu, porque um homem negro é feio!/ Não recebi um coração?/ Não sou de carne e sangue?/ Viver eternamente sem uma mulher/ vale por todos os tormentos do inferno! (...)”. De alguma maneira está próximo ao *individuum* citado mais acima, com a diferença que se recusa a estabelecer o “contrato” com a comunidade de Sarastro. Apesar de ser um serviçal deste – e talvez até mesmo por isto – está todo o tempo tentando agir por seus próprios parâmetros. É punido, mas não expulso, o que finalmente acaba ocorrendo perto da cena final quando se associa à Rainha da Noite – representando a Velha Ordem – e então é fulminado de forma exemplar juntamente com ela e suas damas.

Dois elementos estabelecem uma continuidade entre passado, presente e futuro. São eles: a flauta mágica e a Irmandade governada por Sarastro.

Ao se juntar a Tamino para passarem pela última prova da iniciação Pamina diz que a flauta foi fabricada por seu pai, o Rei da Noite: “Meu pai, num instante mágico,/ talhou esta flauta das mais profundas/ raízes de um carvalho de mil anos,/ sob a tempestade, o trovão e o raio (...)”. A flauta, como vimos, tem poder sobre as paixões dos homens e a possibilidade de com sua música “aumentar as alegrias e a felicidade dos homens” em um ideal de harmonia e sem estabelecer diferenças. A Rainha da Noite, ao maldizer a filha, diz que seu pai “deu voluntariamente aos Iniciados o círculo solar dos Sete Anéis; este círculo solar, fonte de poder, Sarastro leva em seu peito”. Pamina mais adiante acrescenta outra informação: a de que seu pai “(...) ele mesmo tinha laços com estes homens sábios: ele louvava sua bondade – sua razão – sua virtude (...)”. Neste ponto fica claro haver uma continuidade e não uma ruptura entre um universo holista e uma nova ordem individualista, continuidade esta mediada pela flauta mágica e pela música.

Por fim, a Irmandade de Sarastro na qual os heróis ingressarão contém em germe alguns dos

²⁷ Mozart já neste ponto (primeira ária da Rainha da Noite, no início da ópera) nos dá musicalmente uma pista do que será revelado adiante. A primeira parte da ária começa como um lamento para subitamente adquirir um andamento quase marcial quando a Rainha praticamente íntima Tamino a resgatar Pamina. O final da ária é um vocalise, que na linguagem musical da época indicava loucura e desvario.

²⁸ O vocalise com que esta ária é encerrada pode ser facilmente associado ao canto de uma ave de rapina.

²⁹ Este aspecto da personalidade de Sarastro pode ser um reflexo da desconfiança de Mozart em relação aos poderosos. Mesmo o sábio que representa a luz, a justiça e a razão não é totalmente confiável. Nikolaus Harnoncourt (1987), por exemplo, especula se o verdadeiro motivo do rapto de Pamina não seria uma vingança contra a Rainha da Noite. Pergunto-me se o que está em pauta não é uma disputa – e afirmação – de Poder.

valores que remetem a uma época posterior. Trata-se da questão da união dos homens por um sentimento, não mais por um “contrato” racional. O sentimento é o Amor, tantas vezes exaltado como um valor fundamental ao longo da ópera. Embora não ocupe ainda o primeiro lugar em relação aos outros valores, como a Razão, a Igualdade e a Liberdade, ele permeia e mesmo muitas vezes é o motor da ação. O triunfo do Amor como elo entre os homens, parece prenunciar o que depois seria desenvolvido por Saint-Simon: a idéia de que uma nova religião, o novo cristianismo deverá ser o elemento de ligação entre os homens, pelo sentimento (Dumont, 1985:116). Com isto será restaurado “o equilíbrio e a unidade no espírito dos homens” (Idem). Neste sentido, a Irmandade de Sarastro estaria indicando um futuro que viria.

Conclusão

A multiplicidade de elementos presentes n’A *Flauta Mágica* parece-me estar conectada com a ebulição da época em que foi composta. Até 1968 seu libreto era considerado como uma autêntica e bizarra colcha de retalhos. Deve-se a Jacques Chailley (1994) a primeira tentativa sistemática de encontrar um fio condutor que unisse os elementos aparentemente disparatados em um todo coerente. Em linhas muito gerais, sua tese é de que toda a ópera representa um processo iniciático na maçonaria, à qual pertenciam Mozart, Schikaneder assim como um sem-número de músicos, atores, intelectuais e escritores da época.³⁰

No século XVIII a maçonaria oferecia uma alternativa espiritual – quando não uma franca oposição – à Igreja que, esvaziada como instituição, vinha sofrendo diversos abalos desde a Reforma. O ensinamento humanitário pretendia ultrapassar o particularismo das religiões e ritos que se digladiavam em toda a Europa. Havia um cunho nitidamente religioso, mas colocando em pé de igualdade a Bíblia, o Corão, Vedas e outros “Livros da Lei Sagrada”. Possibilitava a seus

membros a liberdade de escolha da confissão que preferissem (Chailley, 1994:59).

Há diversos outros aspectos da maçonaria que fogem ao foco deste trabalho, e nos quais não vou me deter. Os pontos em que penso haver uma conexão entre a maçonaria e a emergência do Indivíduo moderno são a igualdade entre os homens pregada pelos maçons e a liberdade de consciência. A igualdade, juntamente com a liberdade são, segundo Dumont (1985), requisitos básicos para o surgimento do novo homem. A liberdade de consciência:

(...) foi o direito essencial, o núcleo em redor do qual os direitos do homem iriam constituir-se mediante a integração de outras liberdades e outros direitos (...) (Dumont, 1985:111),

e é a precursora da separação Igreja-Estado, permitindo que as especulações de direito natural se transformem em realidade política (Idem). A igualdade e a liberdade de consciência que estão na base da maçonaria impregnam profundamente *A Flauta Mágica* e a meu ver são parte do mesmo ideário que deu origem ao Indivíduo moderno. Em outras palavras, a congruência das ideias explicitadas ao longo da ópera com o ideário Iluminista que está na base da emergência do Indivíduo está duplamente determinada pelo fato de Mozart estar imbuído do espírito de sua época e além disto ser maçom.

Ainda que fazendo apologia da igualdade, há um aspecto na ópera que chama a atenção. É o fato de mesmo na ‘nova ordem’ persistir algum grau de hierarquia, aparentemente relacionada com a origem aristocrática. Tamino e Pamina, de origem nobre, cumprem todas as etapas da iniciação; Papageno vai até metade do caminho, nem é cogitada a possibilidade de Papagena ser iniciada e o mouro Monostatos é lançado ao inferno com a Rainha da Noite. Ao mesmo tempo são personagens (exceto Papagena) que têm algum grau de interioridade e em determinado momento da ação revelam seus sentimentos. Poderíamos considerá-los Indivíduos, com igualdade no sentido deste *status*, o da interioridade e singularidade,

³⁰ Por exemplo, Haydn e Goethe; anos mais tarde possivelmente Beethoven e Schubert também.

mas desiguais em relação às posições que ocupam. Acredito que esta hierarquização esteja relacionada exatamente com o fato de se estar diante do momento de transição de uma configuração tradicional holista e hierárquica para outra, igualitária e individualista. Há ainda outro aspecto a ressaltar: cada personagem tem sua aparição identificada por um tema musical específico e que corresponde a uma estrutura musical (Leopold, 1987a). Esta marca musical sublinha o sentido da *uniqueness* de cada um. Talvez Mozart possa ser situado numa interseção entre o que Georg Simmel chama de individualismo “quantitativo” da Revolução Francesa e o individualismo “qualitativo” do século XIX, que colocaria ênfase na *uniqueness* (Simmel, *apud* Russo, 1997b). Minha hipótese em relação a esta “interseção” é a de que ela estaria calcada por um lado no catolicismo de Mozart e seu pertencimento à maçonaria (responsáveis pelo aspecto ‘quantitativo’) e por outro lado no fato de ele estar imerso numa cultura de língua alemã, que responderia pela tendência ao individualismo “qualitativo”.

A figura de Papageno³¹ traz à baila a tensão “natureza-cultura”, o que Sennett (*apud* Russo, 1997b) considera como separação público-privado, em que a família estaria estreitamente conectada com o estado “natural”. Papageno resiste e finalmente se opõe ao prosseguimento da sua iniciação, ou se quisermos, opõe-se à “cultura”. Não por acaso este personagem tem a busca de “uma mulherzinha” e uma família como mote durante toda a ópera. Ele é o protótipo do homem comum, “natural”; é cômico em virtude da identificação imediata do público – popular, burguês e decididamente não aristocrático – com suas qualidades e mesmo com seus defeitos (mentira, covardia, oportunismo, calhordice) explícitos e “naturais”.

A Irmandade de Sarastro tem um caráter misto de sacralidade/transcendência e secularismo. Há referências aos deuses, mas a partir do cumprimento das provas iniciáticas e conseqüente purificação dos indivíduos: “Quando a virtude e a justiça/ pavimentam de honra o Grande Caminho/ a Terra será um paraíso/ e os mortais serão iguais aos deuses” (grifos meus). Em outras palavras, o homem comum, “natural”, pode atingir a

transcendência através de um processo iniciático. Não se trata mais da visão religiosa de ordenação do mundo, mas também não se chegou ainda a uma secularização total. A transcendência mostrada na ópera não é atingida senão após um perigoso processo de iniciação. Não estamos ainda diante da concepção de “Ordem Natural superior a qualquer arranjo social dado” de que nos fala Russo (1997b). Esta configuração estaria a meio caminho entre a visão religiosa do mundo e a marcada secularização calcada na Ciência que viria a seguir. É como se a Irmandade de Sarastro fosse um meio termo entre o universo holista em decadência, da Rainha da Noite, e o universo individualista emergente.

O que inicialmente parecia um conto de fadas um tanto confuso passa a poder ser compreendido como um retrato concentrado em que passado, presente e futuro se fundem. O aspecto mágico desta obra-prima é que nenhuma análise ‘secular’ é capaz de modificar a sua capacidade de atingir as emoções das pessoas, dois séculos depois, em condições histórico-culturais tão diferentes (em alguns aspectos) das quais *A Flauta Mágica* foi produzida. O atributo da flauta mágica, de ser capaz de “mudar as paixões dos homens”, poder “aumentar as alegrias e prazeres humanos” e por isto “valer mais do que ouro ou coroas [de reis]” é o mesmo que *A Flauta Mágica* – ópera – detém. Penso que nisto reside a sua transcendência e atemporalidade.



³¹ E também Monostatos, quando declara: “(...) Viver eternamente sem uma mulher vale por todos os tormentos do inferno”.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. “Gostos de classe e estilo de vida” in *Pierre Bourdieu*, ORTIZ, R. (org.). 2ª edição. Rio de Janeiro: Ática, 1994.

BRANSCOME, Peter. “The Genesis and First Performance of ‘Die Zauberflöte’” in *Encarte da gravação ‘Die Zauberflöte’*. Schütz Choir of London & London Classical Players. Regência Roger Norrington. EMI Records, 1991.

CHAILLEY, Jacques. *A Flauta mágica – ópera maçônica*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994.

DUMONT, Louis. “Gênese, II” in *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985. Pps.: 73-121.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador I: uma história dos costumes*. Trad. Ruy Jungman, 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994.

_____. *Mozart: sociologia de um gênio*. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995.

HARNONCOURT, Nikolaus, “A Family Drama” in encarte da gravação *Die Zauberflöte*. Chor und Orchester des Opernhauses Zürich. Regência Nikolaus Harnoncourt. Teldec, 1987.

LEOPOLD, Silke. “The Magic Flute” in encarte da gravação *Die Zauberflöte*. Chor und Orchester des Opernhauses Zürich. Regência Nikolaus Harnoncourt. Teldec, 1987a.

_____. “Synopsis” in encarte da gravação *Die Zauberflöte*. Chor und Orchester des Opernhauses Zürich. Regência Nikolaus Harnoncourt. Teldec, 1987b.

NORRINGTON, Roger. “Performance Note” in encarte da gravação *Die Zauberflöte*. Schütz Choir of London & London Classical Players. Regência Roger Norrington. EMI Records, 1991.

RUSSO, Jane A. “Os três sujeitos da psiquiatria”. *Cadernos do IPUB* n. 8, 1997a.

_____. “Indivíduo e transcendência: algumas reflexões sobre as modernas “religiões do eu”. *DOXA - Revista Paulista de Psicologia e Educação* ano III vol 3, 1997b.

Lilian Krakowski Chazan se graduou em Medicina pela UFRJ, tem formação psicanalítica pela Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro – SBPRJ, mestrado em Saúde Coletiva pelo Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e doutorado em Saúde Coletiva pelo Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ambos os títulos vinculados ao Departamento de Ciências Humanas e Saúde. Atuou academicamente em especial nos seguintes temas: cultura visual médica, visualidade, tecnologia de imagem e ultrassonografia obstétrica. A partir do seu Pós-doutorado no Departamento de Política, Planejamento e Administração em Saúde do IMS/UERJ, dedicou-se aos Estudos Sociotécnicos, com ênfase na análise de tecnologias de imagem aplicadas à medicina, em especial o ultrassom obstétrico e o ensino da obstetrícia mediado pela tecnologia. Atualmente dedica-se exclusivamente à prática clínica de psicanálise. Com uma gama de interesses muito diversificada, apaixonada por música desde sempre, desenvolveu o presente ensaio como trabalho da disciplina *Indivíduo e Sociedade*, durante seu mestrado, em que estudou teoria social.





Socorro, tenho que escrever notas de programa. E agora?



Grças ao pedido de ajuda de uma colega que teve a excelente ideia de dar a seus alunos de segundo grau a tarefa de escreverem as próprias notas de programa para o recital de fim de ano, fui procurar textos escritos sobre o assunto e me dei conta de que, em português, temos pouquíssimo material que aborde a escrita especializada em música, o que representa de fato uma lacuna na nossa formação. O aluno de música chega à universidade sem ter ideia de como escrever um mísero parágrafo de notas de programa... e sai da universidade pior ainda.

Como músicos, é natural que a nossa educação esteja centrada nas matérias ligadas à construção de um bom intérprete ou compositor. Nos dedicamos a harmonia, solfejo, contraponto, música de câmara. E, naturalmente, aprendemos alguma coisa sobre história da música. Mas

normalmente o aluno de música entra na universidade convencido de que as únicas habilidades necessárias para uma carreira fulgurante são tocar/compor muito e tocar/compor bem. Sabemos todos como é isso: o som é o que importa, todo o resto é perfumaria. Citamos orgulhosamente os muitos intérpretes e compositores insuportáveis ou maltrapilhos, ou aqueles quase inviáveis socialmente que ainda assim alcançaram o estrelato. E é verdade, alguns gênios conseguem se impor apesar de sua personalidade desagradável, sua falta de traquejo social ou sua aparência repulsiva. Mas eles são a exceção, não a regra.

Aos poucos a vida real interfere e percebemos que além de tocar/compor bem, o músico precisa saber “vender o peixe”: deve conseguir redigir um projeto consistente para obter

patrocínios para suas apresentações, deve saber falar razoavelmente bem para conseguir se dirigir à plateia, ter uma ideia de como se vestir adequadamente para um concerto, e saber escrever notas de programa palatáveis. Ah, mas os grandes nomes da música não têm assessores para fazer tudo isso? Têm. Mas até chegar lá, eles mesmos precisam pôr as mãos na massa.

Então este artigo é uma tentativa de preencher essa lacuna, ainda que de modo incompleto. Tentarei fazer isso de maneira muito prática, respondendo à pergunta: o que deve conter um bom programa? Bom, antes de mais nada, a relação das peças e as informações padrão, ou seja:

- Um cabeçalho listando o nome da instituição ou local em que o evento acontecerá, com endereço completo.
- A data e horário do evento.
- O título do evento (Exemplo: “Uma noite na ópera”. Ou “*Vive la France!*”. Ou “Recital da classe de violino da UNIRIO”. Ou “Cecília Bartoli canta árias italianas”).

Para cada peça devem constar do programa:

- O nome do compositor, seguido das datas de nascimento e morte entre parênteses. (Ah, atenção! Se essas informações já estiverem nesta listagem do repertório, não precisarão ser repetidas nas notas de programa propriamente ditas);
- O nome da peça, com número de opus, tonalidade e possível data de composição;
- Se a peça tem um nome conhecido, este deve vir entre aspas (Exemplo: Missa em dó maior, K. 317, “Coroação”);

A lista de movimentos. Se não houver títulos específicos para os movimentos, você pode usar as indicações de caráter ou andamento Assim:

Robert VALENTINE (c.1671-1747)	Concerto em si bemol maior, IRV 2, para flauta doce e cordas [1725] Adagio Allegro Adagio Allegro
-----------------------------------	---

- Os nomes dos intérpretes e seus instrumentos;
- Se você tiver espaço para isso, é interessante acrescentar ao programa um breve currículo dos intérpretes;
- E se você quiser ser muito detalhista, pode oferecer entre parênteses ou colchetes o tempo de duração aproximado de cada obra.

No que tange as notas de programa em si, você deve tomar cuidado para que elas sejam informativas, para que espicacem a curiosidade do ouvinte mas não sejam maçantes ou técnicas

demais. Seu texto não deve ser pernóstico nem acadêmico, não deve conter mil referências bibliográficas e deve ser acessível mesmo para pessoas que não tem ainda o hábito de frequentar salas de concertos. Citações podem ser usadas (com o devido crédito) se servirem para esclarecer algum ponto, e principalmente se apresentarem a opinião do compositor sobre aquela obra. Mas não devem ser utilizadas para corroborar a sua própria opinião. Você não está escrevendo uma tese! Eis aqui os pontos básicos que você pode usar como referência: uma introdução falando do programa como um todo; um breve comentário sobre cada obra, situando-a dentro de seu contexto histórico e comentando as circunstâncias de sua composição; a descrição da obra. A seguir, ofereço um pequeno guia para a redação desses itens.

Em primeiro lugar: o programa tem uma lógica interna? Reúne obras de uma mesma época, ou de um só compositor? São obras de autores que dividem a mesma nacionalidade? Todas as peças tratam de uma única ideia (por exemplo, peças que têm como temática a noite ou o luar; que se inspiram na música espanhola; que são baseadas em pinturas; que reúnem instrumentos incomuns; que têm a mesma forma, como *Tema e variações*; e assim por diante)? O programa tem um título? Se tem, esse título deve ser esclarecido, e os pontos em comum entre as peças devem ficar explícitos. Seu texto vai começar falando do geral — esclarecendo qual o fio condutor entre as obras — para apenas depois abordar cada peça individualmente.

Ouça, muitas e muitas vezes, as peças incluídas no programa (se possível acompanhando a partitura), tentando perceber de que maneira elas se complementam. Procure encontrar as semelhanças entre elas e perceber suas particularidades antes mesmo de começar a escrever. Na verdade, essa prática de escuta atenta é excelente também para oferecer subsídios para a interpretação. Desde quando comecei a me dedicar a esta tarefa profissionalmente, passei a entender melhor as intenções dos compositores e acredito que me tornei uma musicista mais competente.

É útil dar alguns dados biográficos sobre os compositores, geralmente em um parágrafo. Se todas as peças forem do mesmo compositor, esse texto pode ser mais extenso. Evite, porém, a tentação de falar sobre detalhes da vida do

compositor que você achou fascinantes... mas que não são relevantes para programa (Exemplo: Qual marca de vinho ele preferia? Qual o nome de seus filhos? Etc...); Deve-se ter em mente que quanto mais importante ou reconhecido o compositor, menos será necessário falar sobre sua vida. Assim, Johann Sebastian Bach não requer uma introdução longa, pois é velho amigo da maior parte da plateia. Mas se o autor for o sueco Johann Helmich Roman, por exemplo, convém se estender um pouco mais. Eis aqui algumas perguntas que podem nortear essa minibiografia:

- Quem foi (ou é) ele?
- Em que época viveu?
- Com quem estudou?
- Teve ou não sucesso em vida?

Em relação à peça em si, existem perguntas que nos ajudam a decidir o que escrever. Eis algumas:

- De qual fase da carreira deste compositor é a obra escolhida?
- Qual a origem da obra? Foi escrita para uma ocasião, evento ou local específico?
- A obra faz parte de alguma tradição ou ritual?
- A peça foi encomendada? Por quem? (Exemplo: “Escrito nos EUA, o *Concerto para Piano Op.42*, foi resultado de uma encomenda feita por Oscar Levant, pianista, maestro e celebridade do rádio, que desistiu do negócio ao ver que Schoenberg queria lhe cobrar muito mais do que estava disposto a pagar. A obra foi finalmente financiada por Henry Clay Shriver, advogado e músico amador, a quem foi dedicada”).
- Qual foi a fortuna crítica desta peça? Certas obras são cavalos de batalha, obras de confronto em todo e qualquer concurso para aquele instrumento específico. Outras caíram no esquecimento. É interessante apontar em qual grupo ela se situa.
- Ela se encaixa na produção de câmara/sinfônica/vocal da época ou é uma peça singular?
- E dentro da obra do compositor, ela é única?
- A peça tem um nome (Exemplo: Sonata *Undine*; Missa da Coroação, Sinfonia Primavera)? Se tem, qual a história por trás deste nome? (Exemplo: “Ninguém sabe exatamente o porquê do epíteto “O filósofo”, que foi dado à Sinfonia nº 22. Uma das teorias prevalentes menciona as perguntas e respostas das trompas e cornes ingleses do primeiro movimento, outros ainda afirmam que é a presença de um inabalável tique-taque que representaria o tempo passando enquanto o filósofo pensa na vida, em vez de viver. Outros ainda citam a escolha, na instrumentação, de dois

sopros que representam a união de contrários (o corne inglês e o corne francês, que designa a trompa). Talvez a própria contradição entre a seriedade e a ironia, a angústia e a despreocupação, faça referência ao oximoro que é o pensar, uma atividade intrinsecamente passiva.”)

- Qual a forma da peça? E qual a sua formação instrumental/vocal?
- Ela é ousada melódica, rítmica ou harmonicamente?
- É uma peça de caráter virtuosístico? Lírico?
- É idiomática para os instrumentos?
- Tenta evocar o espírito de outras épocas ou de outras nacionalidades (exemplo: *Folies d’Espagne*)?
- Mostra a influência de outro compositor (Exemplo: G. Ph. Telemann, *Sonates Corellisantes*)?
- Influenciou outros compositores?
- Num caso de duo (ou outra formação), é um diálogo (ou conversa) equilibrado ou privilegia um desses instrumentos? (Exemplo retirado de texto sobre o Concerto para Violino em ré menor, Op.47 de Jean Sibelius: “Em que pese a escrita mais sombria do acompanhamento, ao violino e à orquestra são dados materiais igualmente importantes, e assim se estabelece um cunho verdadeiramente sinfônico, sem nada da leveza habitual das partes orquestrais de concertos.”)
- O que te atraiu para esta peça em particular? O que é cativante nela?
- Para quais traços o ouvinte deveria estar especialmente atento? Ela tem alguma característica particular que a destaque de outras peças do gênero? Instrumentos pouco usuais? Técnicas estendidas? Seções de improviso?
- Existe alguma história curiosa a respeito desta obra? (Exemplo: “Revelar que a Sinfonia nº 94 recebeu o nome de “Surpresa” por causa de um acorde fortíssimo que irrompe após um trecho particularmente suave no segundo movimento seria dar um *spoiler*, se este fato não fosse tão conhecido que tornou esta obra a mais famosa das mais de cem sinfonias compostas por Haydn. Conta a lenda – rejeitada pelo compositor – que ele se irritava com os frequentadores de concertos que não apenas não prestavam atenção à música, como adormeciam acintosamente nas primeiras poltronas da sala de concertos. Daí, apreciador de piadas e brincadeiras, Haydn teria pensado numa maneira refinada, ainda que brusca, de acordar a sua plateia. Se não é verdade, foi bem inventado, como dizem os italianos. A história tomou ares de verdade e o nome se immortalizou.”)
- No caso de música antiga: os instrumentos que serão utilizados no concerto são modernos ou de época?

- No caso de peças vocais, quem é o autor do texto? Qual o conteúdo da letra?
- Se a letra for em língua estrangeira, tenha a gentileza de oferecer a seu público o texto original e uma tradução deste texto. O ideal é formatá-lo em duas colunas, uma ao lado da outra. A tradução não precisa ser literária, e não precisa ser feita por você. Mas se o autor da tradução é conhecido, deve receber o crédito devido.

É muito efetivo chamar a atenção do teu ouvinte para uma ou outra característica especialmente interessante da obra, por assim dizer apontar o fecho de luz de sua lanterna para algum ponto obscuro da obra que é particularmente charmoso. Mas nada de fazer uma análise harmônica ou fraseológica da obra, e tente se expressar usando o menor número de termos técnicos possível. Seu leitor/ouvinte não é necessariamente um *expert* em análise musical e longas descrições cheias de jargão não ajudam ninguém a mergulhar naquele mundo sonoro, muito antes pelo contrário. Além do mais, seu leitor provavelmente não vai estar com a partitura nas mãos. Você pode até comentar aspectos composicionais importantes, mas precisa fazer isso de maneira compreensível até para leigos.

Veja um exemplo (aqui, estamos comentando a *Paixão segundo São Mateus*, de J. S. Bach): “Recursos de caracterização e pintura de palavras como esses são inúmeros e constantes no desenrolar da trama. Ao contrário das árias das outras personagens, normalmente acompanhadas por órgão e reforçadas por instrumentos de baixo, na música que cabe ao personagem Jesus são apenas as cordas que lhe servem de base, criando um efeito que Leonard Bernstein chamou de “aura”, uma sonoridade etérea e especial que efetivamente o separa dos outros, reles mortais. É apenas no momento exato de sua morte (nº 71), em que clama aos céus “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?” que a aura se quebra: tendo ele também uma natureza mortal, acompanhado apenas pelo baixo e sem o apoio de seu séquito de anjos, pela primeira vez substituindo a fórmula de tratamento “Meu pai” pela mais servil e menos íntima “Meu Deus”, Jesus se iguala a todos. Logo em seguida, um acorde extremamente dissonante intervém, como a foice que ceifa a vida, e o Evangelista explica, em alemão, a imprecisão de Jesus (utilizando a mesma melodia em outro tom,

como se traduzisse as palavras). Tais efeitos, apesar de sutis em sua simplicidade, são poderosos em suas implicações e não podem deixar de abalar o ouvinte mais atento.”)

Evite descrever a peça em detalhes. “Há uma longa escala que desemboca em um acorde de dominante com sétima...” é o tipo da informação que você deve guardar para você. Detalhes demais podem cansar o ouvinte. No caso de uma apresentação de música barroca, por exemplo, talvez os frequentadores habituais tenham curiosidade a respeito de qual o modelo (e o fabricante) de seu instrumento. Mas dificilmente estarão interessadíssimos em saber qual esquema de ajuste intervalar foi usado para a afinação do cravo! Você também não necessita passar para o ouvinte/leitor todas as informações que obteve sobre a peça ou o compositor. Lembre-se que a leitura das notas será feita no breve espaço de tempo entre a chegada à sala de concertos e o apagar das luzes.

Uma das coisas mais importantes para quem deseja escrever bem é ler muito. Parece besta e até óbvio, mas ler livros (não necessariamente sobre música) é uma das melhores maneiras de “afiar” o cérebro e treinar o ouvido para o ritmo e o equilíbrio das frases. Ler muito não faz de ninguém um escritor. Mas certamente os melhores escritores costumam ser leitores vorazes. Ler notas de programa, evidentemente, ajuda ainda mais. Lendo as notas de outras pessoas podemos decidir o que nos parece essencial e o que nos parece supérfluo. Existem sites em que é possível ter acesso a boas notas de programa. O site da OSESP é um dos melhores. Outros sites em português incluem o da Santa Marcelina Organização Social de Cultura, o da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, o da Orquestra Sinfônica de Goiânia, entre outros. Como você pode perceber, sites das principais orquestras do país disponibilizam suas notas de programa gratuitamente. O site da Casa da Música, de Portugal, também franqueia o acesso às suas notas de programa. E a maior parte das grandes orquestras do mundo faz o mesmo.

Finalmente, existem boas fontes para coletar informações sobre as peças do programa: *Oxford Music Online*; *Grove Dictionary of Music and Musicians*; *The New Harvard Dictionary of Music*, *Baker's Biographical Dictionary of*

Twentieth-Century Classical Musicians; *Garland Encyclopedia of World Music*; *Musica Brasilis*, para compositores brasileiros; *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music*, entre outros. A Wikipedia (por incrível que pareça!) também pode ser consultada. Se a peça é de um compositor que você conhece, que tal entrar em contato com ele e lhe perguntar diretamente o que ele considera os pontos mais notáveis de sua peça? Uma citação direta do compositor é sempre bem-vinda. Mas cuidado! Só faça isso depois de ouvir a peça algumas vezes e ter uma ideia sobre como ela é. Isso vai te ajudar a entender o que o compositor tinha em mente e não vai dar a ele a desagradável sensação de que você está simplesmente querendo que ele faça o seu dever de casa!

Perguntei a um amigo, Jairo José da Silva, frequentador assíduo de concertos, o que ele espera de boas notas de programa. Eis o que ele respondeu:

Umberto Eco dizia que a função do crítico é revelar o segredo do truque. Como o autor conseguiu produzir esse efeito? Por que meios? Eu concordo. Por isso acho que notas de programa têm que mostrar o outro lado do cenário, o arcabouço da arquitetura, mas sem nunca cair em tecnicismos. Mais especificamente, notas têm que situar a peça no contexto da história da música e da história geral. Têm que revelar aspectos técnicos da obra em linguagem compreensível aos não iniciados. Acho um fracasso quando o resenhista fala em modulação, inversão de acorde, tonalidade ou contraponto para um público totalmente ignorante em teoria musical como se estivesse falando com outro músico. Têm que chamar a atenção do ouvinte para detalhes relevantes. Olha, aqui o piano dialoga com a percussão ... Vejam, a soprano repete a linha melódica da flauta. Alertar para pontos importantes do discurso musical. E, claro, têm que estar escritos em linguagem elegante e coloquial, sem pedantismo ou arrogância.

Em suma, seu texto tem como objetivo seduzir o leitor/ouvinte, compartilhar com ele sua paixão pelo repertório escolhido e engajar a sua audição, mais ou menos como o guia turístico que

engaja a nossa visão ao apontar os pontos mais relevantes da paisagem e da arquitetura local. Não é uma releitura exibição de erudição ou de conhecimento técnico que irão encantar o turista, ainda que erudição e conhecimento técnico estejam na base de um discurso bem elaborado e bem-sucedido. O mesmo vale para um eficiente texto de notas de programa. O desejável não é que o ouvinte pense “nossa, que resenhista culto!” mas sim que ele pense “nossa, essa peça deve ser muito interessante, estou curioso!” ou “nunca soube disso a respeito dessa obra, vou ouvi-la com carinho redobrado!”. Assim como agimos como intérpretes, devemos sempre estar a serviço da música e dos compositores, e não vice-versa. Bom concerto!

Observação: Todos os exemplos foram retirados de notas de programa escritas pela autora do artigo.

Observação 2: À guisa de exemplo de organização na página, abaixo está um programa básico padrão.



Orquestra Barroca da UNIRIO

Direção artística: Laura Rónai

Sopros:

Alfredo Zaine – Oboé
Carlos Rodrigues – Flauta doce
Elione Medeiros – Fagote
Erick do Carmo – Traverso
Gabriel Ferrante – Traverso
Laura Rónai – Traverso
Simon Bechémin – Fagote
Victor Zangrando – Traverso

Cordas:

Gabriel Vaillant – Viola
Karen Barbosa – Cello
Kristina Augustin – Viola da gamba
Leonardo Truda – Violino
Luan Braga – Violino
Lucas Figueredo – Violino
Matheus Souza – Violino
Miguel Barrenechea – Viola
Renato de Oliveira – Violino
Roger Ribeiro* – Violino

**spalla*

Teclados e cordas dedilhadas:

Luiz Mello – Teorba
Thiago Debossan – Órgão

Barítono solista:

Caê Vieira

Bolsistas:

Júlia Requião
Leonardo Truda

Arquivista:

Erick Conrado do Carmo

A OBU agradece imensamente à Marcia Manfrini, que alimenta nossa turma. E à Sra Anna Rita, pelos pudins deliciosos que incrementam os ensaios.

Série CLÁSSICOS DE DOMINGO

Igreja de Nossa Senhora da Candelária

Praça Pio X, sem número, Centro - RJ (21) 2233-2324.

Entrada Franca

**Jean-Baptiste
LULLY**
(1632-1687)

De *Atys* [1676]
Onverture
Air pour les nymphes de Flore /
Air pour la suite de Flore /
Menuet

Georg Philipp TELEMANN
(1681-1767)

Concerto em mi menor, TWV 52:e2 [c. 1750], para flautas, fagote e cordas
Largo
Presto
Cantabile
Menuet

Georg Friedrich HANDEL
(1685-1759)

Da serenata *Aci, Galatea e Polifemo*, HWV 72 [1708], *Sibilar languì d'Aletto*, para barítono e orquestra

**Robert
VALENTINE**
(c. 1671-1747)

Concerto em si bemol maior, IRV 2, para flauta doce e cordas [1725]
Adagio
Allegro
Adagio
Allegro

Johann Sebastian BACH
(1685-1750)

Concerto em ré menor, BWV 1043, para 2 violinos e cordas [1718-20]
Vivace
Largo, ma non tanto
Allegro

**Jean Féry
REBEL**
(1666-1747)

La Fantaisie, para orquestra



Doutora em música, **Laura Rónai** é professora titular da UNIRIO, onde é responsável pela cadeira de flauta transversal e Chefe do Departamento de Canto e Instrumentos de Sopro. Ministra também o curso “Apreciação e crítica musical”, no Programa de Pós-Graduação em Música, além de pertencer ao corpo docente do PROEMUS. Já fez tournées e ministrou cursos e master-classes por todo o Brasil, tendo se apresentado também na Espanha, Hungria, Inglaterra e Estados Unidos. É a diretora da Orquestra Barroca da UNIRIO. Como crítica musical, foi colaboradora das revistas *Early Music America*, *Flute Talk*, *Goldberg* e *Fanfare*. Atualmente, escreve notas de programa para os concertos da OSESP. Como curadora, já propôs séries de concertos para o MIDRASH, o CCBB (no RJ e SP), a FUNARTE, o SESC, o Fórum de Ciência e Cultura (UFRJ), e a Secretaria de Cultura do RJ.



Dois movimentos lentos de concertos para flauta transversal: Quantz e Mozart



O concerto para instrumento solista e orquestra, que floresceu no Barroco e atingiu seu auge no Romantismo, é uma das formas clássicas mais populares, que se perpetuou até os nossos dias. Baseada na oposição entre o tutti orquestral e um solista (ou mais), se alimentou do gosto do século XVIII pelos contrastes, e durante o século seguinte virou uma autêntica vitrine para as exhibições de virtuosismo que tanto agradavam ao público. E se no início do Barroco mover as emoções era o objetivo principal de qualquer intérprete, o concerto, tipicamente em três movimentos, rápido-lento-rápido, satisfazia ao mesmo tempo o desejo por lirismo e por passagens tecnicamente desafiadoras. Ainda que não seja o instrumento solista preferido dos compositores em geral, a flauta transversal mereceu inúmeras obras deste tipo. Para este artigo, escolhemos comparar uma peça de Quantz com uma de Mozart: ambas, movimentos centrais de concertos para flauta, na mesma tonalidade, sol maior.

Quantz foi um compositor barroco que exerceu grande influência em seus pares. Sua relação com o rei Frederico, o Grande, da Prússia, conquistada por mérito do compositor, lhe trouxe o conforto necessário para a escrita de mais de 200 sonatas e 300 concertos, para uma ou duas flautas.

Na juventude, Quantz especializou-se no estudo e na confecção da flauta com o famoso flautista francês Pierre Buffardin. Em 1728 tornou-se flautista da capela de Dresden, na qual, durante

um concerto, conheceu o então príncipe Frederico da Prússia, entusiasta da flauta, que o tomou como professor particular do instrumento. Com a ascensão de Frederico ao trono, Quantz foi nomeado compositor da corte, cargo que ocupou até sua morte.

Seu tratado, o “Ensaio de um método para tocar a flauta transversal”, é uma obra basilar não apenas para a compreensão dos hábitos de estudo e das práticas de execução do período, como ainda contém conselhos utilíssimos e atuais mesmo para músicos do nosso tempo. Suas observações perspicazes são pertinentes e interessam a qualquer músico, independentemente de seu instrumento, que tenha curiosidade a respeito do repertório do século XVIII, já que em suas páginas diversos temas estilísticos são abordados, como sugestões de ornamentação e articulação, em textos fluentes contendo inúmeros exemplos musicais.

Focado em escrever para o Rei, Quantz precisava equilibrar as limitações técnicas da partitura às de seu aluno, sem perder a elegância e a qualidade de escrita que se esperavam de um compositor de seu jaez. Se hoje já encontramos dificuldade em contradizer nossos chefes, imagine o trabalho delicado de compor para o chefe dos chefes, O Grande. Quantz conseguiu conciliar muito bem a tarefa de adaptar a música ao rei e o rei à música, tanto assim que sua obra sobreviveu com galhardia até os dias de hoje.

No concerto que abordamos aqui, principalmente no segundo movimento, podemos testemunhar belíssimas páginas de música que unem graça, nobreza e exigência técnica. Um possível indício de que este concerto foi composto para Frederico é o cuidado de manter as cordas sob controle, principalmente neste movimento lento. Normalmente ferozes oponentes às quase indefesas flautas da época, a parte das cordas deste movimento são escritas sempre em regiões mais graves do que as do solista, fazendo com que o som da flauta esteja sempre pairando acima do acompanhamento.

Neste *Arioso e mesto*, título que evoca lirismo e melancolia, a instrumentação escolhida para acompanhar a flauta é composta de dois violinos, viola e baixo contínuo. Em contraste com a tonalidade básica do concerto, e como era muito comum à época, o movimento central é na tonalidade de sol menor.

O primeiro violino inicia o movimento em um doloroso salto de sexta menor, atingindo o si bemol da primeira oitava, nota de cor escura – e, no traverso, opaca e sussurrante – anunciando que as cores quentes do movimento precedente não retornarão tão cedo. Apesar de suntuosa entrada, os primeiros violinos são frustrados pela falta de melodia própria ao longo do movimento, que lhes reserva apenas comentários pontuais, a serviço do solista. A entrada da flauta reexpõe o tema inicial e agora, com o instrumento “certo”, podemos entender a escolha pela tonalidade, que, segundo o próprio Quantz, em seu tratado, deve ser executada *pesarosamente*. Em contraste com as impetuosas repetições de semínimas do primeiro movimento, que evocam a força dos trompetes de batalha, aqui estamos diante de notas curtas e pontuadas, marcas quase didáticas da representação da nobreza em música, precedendo longas e dramáticas apojaturas e trilos. Ao longo do movimento, o acompanhamento discreto, respeitoso e pouco imitativo, já aponta na direção das décadas por vir, nas quais o apreço pela polifonia vai cada vez mais se enfraquecendo.

Ao abordarmos o concerto de Mozart, todo o respeito, pompa, e deferência observados na relação de Quantz e seu patrão se desmantelam em falcatruas, atrasos e calote.

Mozart e sua relação conturbada com a flauta tem rendido assunto em diversas reuniões de flautistas ao longo do tempo. Como é possível um compositor que escreveu momentos tão brilhantes para o instrumento afirmar que não conseguia sequer suportá-lo? Talvez a resposta para isto esteja em 1778, data da composição de seus dois primeiros concertos e dos quartetos para flauta, escritos por encomenda de De Jean, um rico comerciante holandês, que Mozart conhecera em Mannheim.

Em dezembro de 1777, Mozart escreveu a seu pai que havia aceitado uma encomenda de De Jean para escrever “três concertos curtos e simples e alguns quartetos para flauta”.

É bem provável que a promessa de um pagamento generoso tenha ajudado o compositor vienense a esquecer qualquer possível querela com o instrumento, já que, ainda em correspondência com seu pai, se comprometera a terminar o trabalho em apenas dois meses. Mas nem mesmo o generoso montante pôde superar a força da procrastinação do compositor, que não entregou todos os quartetos e um dos dois concertos para flauta que “compôs”. As aspas aqui se justificam: o concerto em ré era na verdade uma transposição descarada de seu concerto em dó maior para oboé, que escrevera não muito antes, tendo se tornado um sucesso de bilheteria.

Em trocas de cartas com o pai, na tentativa de desenvolver desculpas esfarrapadas para sua patetice, incluiu o famoso comentário que tem incomodado flautistas desde então: “...você sabe que fico impotente sempre que sou obrigado a escrever para um instrumento que não consigo suportar”. Apesar da pataquada, o Concerto n.º 1 em Sol maior, K. 313, que de fato escreveu para De Jean, foi recebido com entusiasmo pelo contratante e ainda hoje é considerado uma joia do repertório para a flauta.

O concerto é composto por uma orquestra padrão de cordas, oboés e trompas – flautas substituem os oboés no movimento central. Em sol maior, este *Adagio ma non troppo*, precedido pelo *Allegro maestoso*, oblitera qualquer sinal de inabilidade social do compositor e nos faz crer que Mozart nasceu em berço de ouro, cercado de criados e dos mais sofisticados tecidos de sua época.

Algumas décadas à frente de Quantz, a orquestra de Mozart já dispõe de sopros acompanhando a flauta solista. No primeiro compasso, a orquestra de cordas acrescida das trompas anuncia um acorde de dominante em uníssono para que as flautas *ripieno* possam expor a melodia que será o principal tema do movimento. Este tema é extremamente generoso com o instrumento. Na região média, as flautas da época podiam brilhar com conforto -- provavelmente De Jean tocava algum instrumento de 5 ou 8 chaves, sistema mais complexo do que o das flautas barrocas de apenas 1 chave.

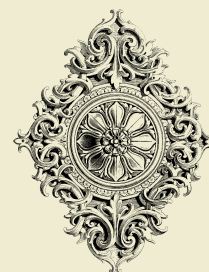
Após breve introdução, a entrada do solista é anunciada pelo mesmo acorde em uníssono da abertura, mas agora, os outros sopros se calam, para que apenas o concertino brilhe sobre a orquestra. Como em Quantz, o acompanhamento é discreto, todas as cordas sussurram com *sordine* e a linha de violoncelo se assemelha a uma linha de baixo contínuo, como se nos transportássemos brevemente ao barroco, com seus saltos direcionando a harmonia.

A linha melódica principal revela seu momento histórico pelo uso desprezioso das notas muito agudas e do cromatismo, aqui sem a carga da dor tão comum aos barrocos, mas evocando sensualidade flexível. Se em Quantz a tonalidade menor e a própria escrita *lamentabile* nos levava e um estado de espírito queixoso e melancólico, em Mozart o movimento lento não deixa de conter uma dose de exibicionismo, ao apresentar um tema de extremo lirismo e beleza,

sem precisar recorrer ao elemento de súplica ou de dor. Há aqui um certo orgulho de dominar tão bem o instrumento a ponto de fazê-lo cantar. Mesmo o cromatismo, ainda um tanto exótico até para Mozart é utilizado para evocar a sensualidade, mais do que o sofrimento.

Três décadas separam a composição desses dois concertos. O concerto de Mozart foi escrito apenas cinco anos após a morte de Quantz. Assim, não seria de se esperar que esses concertos apresentassem entre si diferenças abissais. Contribui para a sua proximidade estilística o fato de Quantz já ser um compositor que flertava com o estilo galante, e de Mozart ser ainda um compositor plenamente arraigado no século XVIII.

Mas as diferenças, ainda que sutis, já acenam para um mundo em mutação. O concerto de Mozart segue a tendência da época, de obras mais extensas, sendo pelo menos 50% mais longo do que o de Quantz. E tem uma orquestração mais densa e colorida, explorando a região mais aguda da flauta com maior frequência. Mas a principal diferença de caráter é exatamente a contraposição entre o espírito mais introspectivo de Quantz e o mais extrovertido de Mozart, que já aponta para a diferença de posição do artista frente à sociedade: de servidor fiel de um patrão para um *free-lancer* a ser admirado e bajulado pela sociedade.

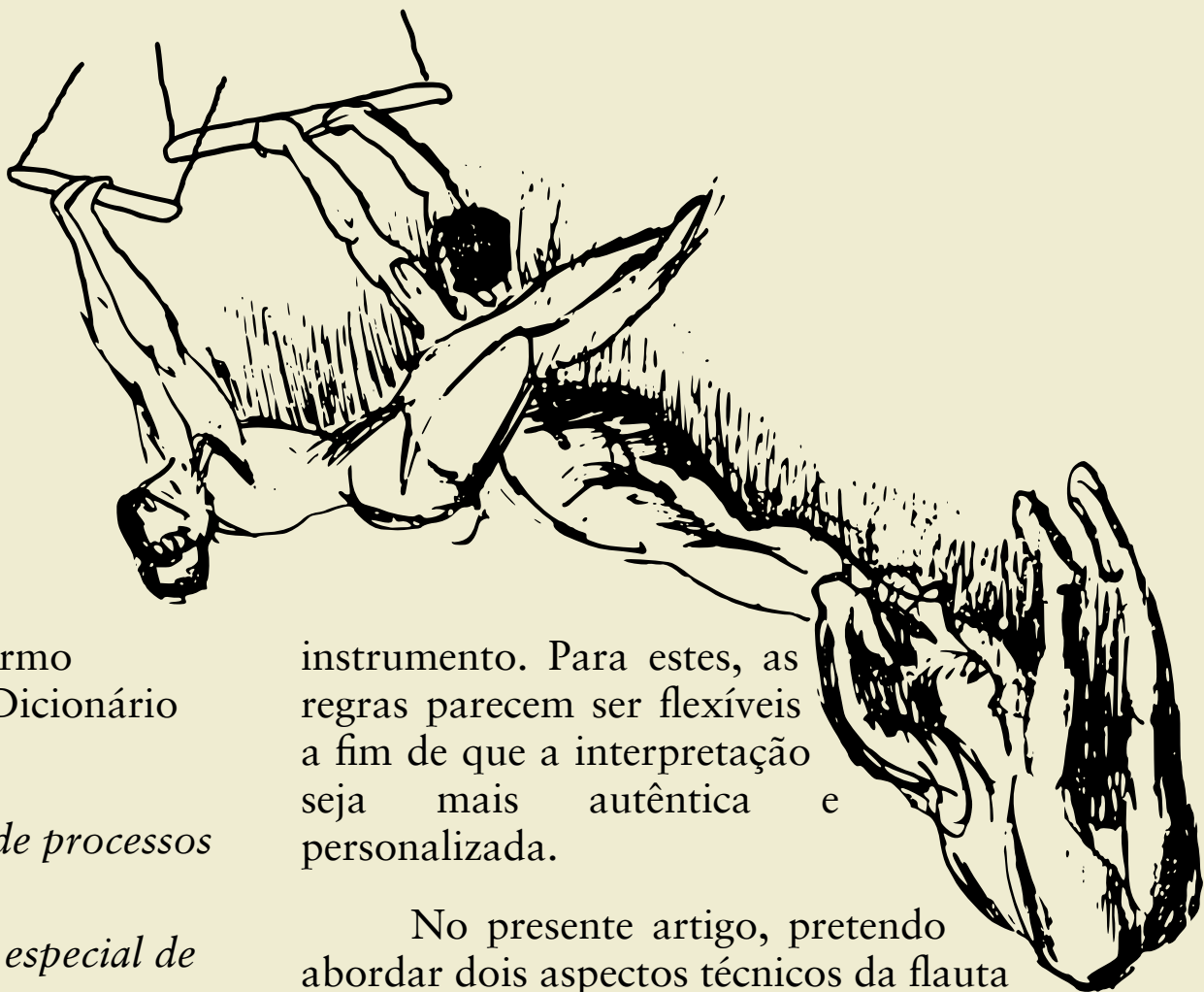


Gabriel Ferrante

é um jovem flautista, que diante da concorrência esmagadora do mercado e de sua impaciência em realizar seus estudos diários, se viu constrangido a se tornar escritor e produtor cultural, tarefas que exerce com relativo sucesso, já que, atualmente, está empregado. Seus primeiros passos na direção do abismo inefável da música se deram aos 13 anos, quando integrou a Orquestra de Vozes Meninos do Rio, sob a batuta imaginária de Júlio Moretzsohn, que sempre preferiu reger com as mãos. Foi cobaia da primeira turma do Curso Técnico em Instrumento Musical do Colégio Pedro II, no qual se formou em Flauta com Ana Paula Cruz. Persistindo em seus erros, seguiu no Bacharelado em Flauta na UNIRIO, sob orientação de Laura Rónai, que lhe apresentou uma das drogas mais viciantes de sua vida, o Traverso. Por causa desta nova paixão se filiou à OBU, que oferece aos seus integrantes como única remuneração amor e acolhimento incondicionais. Graças ao seu belo sorriso e à sua lealdade inquestionável à OBU, foi o primeiro bolsista brasileiro selecionado pelo Centro de Música Barroca de Versailles, para três meses de imersão cultural em Paris; nos quais teve aulas e viajou à Praga, onde tocou excertos de *Atys*, de Lully; e à Budapeste, onde acompanhou os ensaios, concerto e gravação de *Dardanus*, de Rameau, já disponível no Spotify. O tempo do projeto foi reduzido para um mês, em função da crise sanitária mundial, porque é óbvio que justo na vez em que o filho da secretária com o motorista de ônibus vai pra Paris, o mundo desaba em caos.



A técnica de nossos ídolos



Dentre as definições do termo “técnica” presentes no Dicionário Aurélio, encontramos:

A parte material ou o conjunto de processos de uma arte

Maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo.

Tomo emprestado tais conceitos para definir a *técnica para se tocar flauta doce* como sendo um conjunto de processos, uma série de procedimentos mais ou menos padronizados necessários à prática instrumental. Estes processos são ensinados e aprendidos por meio de explicações escritas e orais, além de recursos de imagem e vídeo. Por outro lado, quando falamos em *técnica do(a) flautista*, fazemos menção à *maneira*, ao *jeito especial* que cada um tem de tocar. Aqueles detalhes e pequenos cacoetes que nos permitem diferenciar um flautista do outro.

Estudantes e profissionais costumam seguir a mesma cartilha, o tal conjunto de processos, para orientar sua técnica instrumental. Mas existem alguns músicos excepcionais, seres iluminados, que ultrapassam os limites da técnica tradicional e encontram o seu próprio jeito de se expressar no

instrumento. Para estes, as regras parecem ser flexíveis a fim de que a interpretação seja mais autêntica e personalizada.

No presente artigo, pretendo abordar dois aspectos técnicos da flauta doce, a postura e a técnica do polegar esquerdo, personificados em dois grandes flautistas: Frans Brüggen e Michala Petri. Ao descrever tais técnicas e relacioná-las ao modo como estes flautistas as executam, espero provocar uma reflexão sobre a influência que os ídolos exercem na formação dos flautistas que os admiram.

Frans Brüggen e a postura

Não é preciso ser flautista para saber que é preciso ter postura correta para alcançar bons resultados na prática instrumental. Postura pode ser definida como sendo “o alinhamento de todos os segmentos corporais num determinado momento”.³² Basta ler ou ouvir a palavra “postura” que imediatamente endireitamos nossa coluna e miramos o horizonte com aquela atitude confiante. Mas, na prática instrumental, essa postura firme de momento precisa servir a um propósito maior e mais duradouro, e por isso este

³² A definição é de Nicolas Gangnet et. al., citada por Elizabeth Alves Gonçalves Ferreira em sua tese de doutorado *Postura e controle postural: desenvolvimento e aplicação de método quantitativo de avaliação postural* (USP, 2005).

é um dos aspectos da técnica instrumental que merece muita atenção.

A melhor postura para se tocar flauta doce é aquela que favorece a ação dos músculos respiratórios, o movimento mínimo e preciso da língua e que seja suficientemente relaxada para que os dedos se movimentem com agilidade e eficiência. Tudo isso, claro, cuidando para que nenhum dano físico seja causado ao flautista.

A opção da postura em pé é melhor para a função respiratória, já que o diafragma pode se movimentar livremente quando a posição está correta. Deve-se distribuir o peso do corpo nas duas pernas e pés, mantendo-os ligeiramente afastados. O quadril, tórax, pescoço e cabeça devem estar confortavelmente eretos e alinhados na vertical. É importante manter ombros relaxados e cuidar para não pender o corpo para frente ou para trás.

Na vida prática do flautista, é bastante comum que se toque sentado. Isto em si não é problema. A questão é que, em geral, as cadeiras não favorecem a melhor postura. Elas são concebidas para descanso, para facilitar seu transporte e armazenamento ou como peças de *design*. “Sua altura não é regulável, o espaço onde se senta é deitado para trás, curvado para dentro ou almofadado, seu encosto se encontra inclinado e não tem condições de oferecer apoio onde este se faz necessário”, explica William Waterhouse.³³

Como quase nunca temos a opção da cadeira ideal, devemos procurar ao menos uma cadeira com assento largo e reto, sem braços. Deve-se sentar do meio para a ponta do assento, evitando apoiar as costas no encosto; manter as pernas ligeiramente afastadas, pés apoiados no chão, tórax, pescoço e cabeça confortavelmente eretos. Ainda que haja uma perda no movimento do diafragma, com essa postura é possível respirar com liberdade, o que vai favorecer uma boa sonoridade.

Seja em pé ou sentado, deve-se ter atenção para não manter a cabeça abaixada — isso acontece com frequência quando usamos estantes baixas para a partitura, ou quando adotamos a partitura digital. Aliás, é de chamar a atenção a quantidade de flautistas com má postura pela opção de ler a partitura no celular ou *tablet*. Pode

ser prático e econômico, mas é bom verificar se não há danos para a postura.

A grande maioria dos métodos e materiais instrucionais de flauta doce indica caminhos consensuais para a abordagem de questões técnicas. As orientações podem ser ligeiramente diferentes, mas raramente contraditórias; via de regra, elas permitem alcançar resultados semelhantes. Dentre estes livros, nenhum é mais completo que a coletânea *The Modern Recorder Player*, do flautista holandês Walter van Hauwe. São três volumes que esmiúçam todos os aspectos técnicos necessários para se tocar: postura, posição das mãos, movimentação dos dedos, embocadura, respiração, articulação, vibrato, além de tabelas de dedilhados, indicações de exercícios de escalas e arpejos, trilos e um volume inteiro sobre técnicas estendidas. Walter foi aluno de Frans Brüggen, que pode ser considerado o precursor da técnica moderna da flauta doce. Ele conseguiu sintetizar nestes volumes o legado de uma geração que repensou o papel da flauta doce na história da música, tanto pela dedicação à interpretação do repertório do passado, baseada em fontes primárias, quanto pelo fomento à produção contemporânea no trabalho em colaboração com compositores de seu tempo.³⁴

Walter van Hauwe não se estende muito nas explicações sobre a postura geral. O foco maior será dado na posição das mãos e embocadura. Além das principais instruções já apresentadas aqui, ele recomenda ao flautista que, “quando sentado, não cruze as pernas”. Isso porque essa postura provoca um pequeno desvio do eixo natural da articulação do quadril, induz o indivíduo a ficar com a coluna levemente curvada e interfere na ação dos músculos respiratórios.

Agora observe a imagem abaixo:



³³ Este trecho se encontra em *Fagott*, de William Waterhouse (Bärenreiter, 2006). Parte do livro foi traduzido por Hary Schweizer e está disponível em: <https://www.haryschweizer.com.br/Textos/postura_Waterhouse.htm>

³⁴ Particularmente, considero os métodos um tanto complexos para flautistas brasileiros menos experientes, não apenas por estarem em inglês, como pelo tom um tanto seco e categórico que o texto do autor em geral carrega. Ainda assim, não há como falar de técnica de flauta doce sem se embasar nesta coletânea que se tornou uma verdadeira bíblia dos flautistas.



Trata-se de Frans Brüggen, o flautista que é referência unânime de todos os flautistas doces. A foto acima não é uma exceção, Frans cruzava as pernas com frequência em suas apresentações, como se constata nos vídeos e fotos disponíveis na internet; aliás, este hábito era quase uma marca registrada dele. Por quê um flautista do calibre de Frans Brüggen adotava uma postura considerada inadequada até por um de seus alunos?

Infelizmente não tive a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente, nem ir a algum de seus concertos. Sempre ouvi dizer que ele optava por tocar sentado porque era um homem muito alto, se sentia mais confortável no palco dessa forma. Curiosa, há algum tempo perguntei a Ricardo Kanji, flautista que foi tão próximo do mestre holandês, se em algum momento Frans ou algum de seus alunos fez comentários sobre o assunto, ao que ele respondeu: “De fato acho que ele queria se sentir à vontade no palco, e talvez fazer um gênero *nonchalant*”.

Nonchalant, ou indiferente, foi precisamente a expressão que Joel Cohen usou ao definir a postura de Frans, acrescentando que ele segurava a flauta em um ângulo “estranho e ligeiramente desafiador em relação à boca.”³⁵ Fazendo menção às interpretações peculiares do flautista holandês, inéditas para a época, Cohen entendeu que sua *persona artística* refletia a alma de um homem que

se envolveu com o movimento da contracultura holandês, que tinha a contradição como um de seus princípios. Frans conseguiu construir a sonoridade “moderna” da flauta doce e da música barroca a partir de sua própria concepção das instruções em fontes primárias.

É curioso notar que muitos flautistas das gerações seguintes imitaram a postura de pernas cruzadas de Frans Brüggen. Uma homenagem ao ídolo um tanto questionável já que, como disse Cohen, “para alguém com o temperamento rebelde e individualista de Brüggen, isso deve ter sido irritante”. Particularmente, acho que deveríamos nos inspirar em muitas das suas outras qualidades. Só para enumerar algumas, Kanji lembra que Frans “podia tocar em pé, deitado ou de qualquer jeito, um gênio. Super inteligente, culto, musical, ousado, original e charmosamente desafiador. Excelente combinação entre racionalidade e sentimento”.

Michala Petri e o polegar esquerdo

As notas agudas da flauta doce são obtidas a partir dos sons harmônicos das suas equivalentes dos registros grave e médio. A flauta doce dispõe de um engenhoso mecanismo para ajudar neste processo, que é o orifício do polegar esquerdo (orifício 0). Ao abrir levemente este furo, associando essa abertura ao dedilhado original e a um sopro mais veloz, criamos um gatilho para que a coluna de ar se divida em duas partes, produzindo uma nota com o dobro da frequência (uma oitava mais aguda). Com pequenos ajustes no dedilhado para corrigir a afinação e melhorar a entonação, este princípio vale para todas as notas do registro agudo.

Assim, todo flautista precisa conhecer e praticar a técnica de abertura parcial do orifício 0. Em outras palavras, ele precisa dominar a técnica de se abrir um pouco o furo de trás da flauta por meio do deslizamento do polegar esquerdo.

O quanto se deve abrir o orifício varia de acordo com a nota. As notas do registro agudo tendem a ser mais “tolerantes” em relação à abertura do polegar — se o flautista abrir um pouco mais ou um pouco menos do que o necessário, ainda assim conseguirá tocá-las, isso se a emissão de ar estiver adequada, obviamente. Já as notas do registro superagudo demandam uma

³⁵ As citações de Joel Cohen foram retiradas do artigo *An Appreciation: Frans Brüggen (1934-2014)*, e por mim traduzidas. O texto original está disponível em: <https://www.classical-scene.com/2014/08/14/brueggen-1934-2014/>

abertura tão precisa, mas tão precisa, que basta uma escapada milimétrica para cima ou para baixo do polegar para arruinar aquela linda melodia.

A maneira recomendada pela grande maioria dos métodos é dobrar a primeira falange, de modo que a ponta do polegar fique voltada para o orifício. Com essa ação o polegar é ligeiramente retraído e obtemos uma pequena abertura na parte superior do furo. Para melhor controle e estabilidade da nota, é a parte rente à unha do polegar que determina o limite da abertura. A unha, por ser dura, estabelece uma linha de corte precisa; já a parte mole da ponta do dedo se acomoda pelo restante do furo, não permitindo escapes de ar. Mas para que esse conjunto funcione perfeitamente, a unha não pode estar nem muito comprida, nem muito curta!

Repare que, quando o orifício está fechado, o polegar fica numa posição diagonal em relação à flauta; para abrir, o movimento é mínimo, obtido quando dobramos a primeira falange. Durante todo o percurso, o dedo permanece em contato com a flauta, tanto para abrir quanto para fechar.



Esse movimento requer uma leve pressão do polegar contra a flauta, mas deve-se ter cuidado para não o apertar com força, principalmente para não “machucar” a borda do orifício com a unha. Nas flautas de madeira é comum que esse furo fique desgastado com o tempo, por isso alguns flautistas colocam em sua borda um anel de osso, marfim (quando era permitido) ou plástico. Mas o melhor mesmo é ter cuidado e buscar uma posição eficiente sem grandes danos ao instrumento.

Um outro movimento possível é empurrar levemente o polegar para baixo, sem dobrar a falange. A sensação é a de deslocar minimamente o polegar em direção ao pé da flauta, quase sem tirá-lo do lugar, gerando uma pequena abertura na parte de cima do orifício. Com este movimento o flautista consegue muita agilidade, entretanto é mais difícil ter controle da abertura do furo, o que pode ocasionar falhas principalmente nas notas mais agudas. Ainda assim, esse método pode ser útil em passagens que demandam movimento rápido do polegar.

Tanto um como outro movimento pressupõem a abertura *superior* do orifício do polegar. Essa é a regra em 99,9% dos métodos. Em toda a minha vida de flautista soube de um único método que recomendava algo diferente, porém as

informações nele contidas me parecem um tanto ambíguas e imprecisas.³⁶

Pois bem. Há alguns anos me deparei com um artigo da revista *Windkanal*³⁷, uma publicação da fábrica de instrumentos alemã Mollenhauer, de autoria de Julie Pi Hedeboe, uma antiga aluna da grande flautista dinamarquesa Michala Petri. No artigo, Julie revela que observou com atenção o movimento do polegar de sua professora virtuose, e percebeu que ela utilizava uma técnica de abertura *inferior* do orifício 0:



Logo descobri, para minha surpresa, que a maneira como o polegar esquerdo é usado é completamente diferente do tradicional. Como provavelmente a maioria dos intérpretes de flauta, eu aprendi a abrir parcialmente o orifício do polegar na parte superior. Mas Michala sempre abre na parte de baixo do buraco! Ela me mostrou como fazer isso tecnicamente, mas me deu a liberdade de tocar como eu queria.³⁸

Julie conta que decidiu mudar sua própria técnica e que, “após dois a três meses de trabalho

concentrado — tudo em ritmo lento — e um ano inteiro de mais prática”, acostumou-se ao novo movimento. Observou ainda que sua taxa de acerto pessoal “aumentou significativamente ao mudar para essa técnica. Sons que exigem uma abertura parcial rápida agora respondem mais facilmente do que antes”.

Entretanto, ela faz uma ressalva: “aqueles que não têm tempo e paciência para uma mudança de longo prazo devem manter suas mãos longe disso”.

De fato, é realmente impressionante a clareza do toque de Michala Petri. Não consigo me lembrar de algum outro flautista que toque mais “limpo” que ela — sem falhas de notas, com sincronia absolutamente precisa entre dedos e articulação da língua, e sempre com a emissão sonora ideal, independente do registro e da flauta em que toca. Foi um choque para mim saber que sua técnica de polegar esquerdo está na contramão de todos os métodos e orientações da maioria absoluta dos professores de flauta doce.

Nessa altura do campeonato, não tenho nem tempo nem paciência para mudar minha técnica, portanto vou seguir as recomendações de Julie e “manter minhas mãos longe disso”. Entretanto, costumo contar essa história a meus alunos e, caso algum deles queira se aventurar, em nada me oponho.

Fico pensando que casos como os de Frans Brüggen e Michala Petri são fenômenos do passado. Em tempos de comunicação por vídeo, um jovem flautista que apareça tocando de pernas cruzadas ou com qualquer outro desvio técnico certamente receberá muitos comentários negativos e “dislikes” em suas redes sociais. Até onde sua confiança e sua personalidade vão lhe permitir ir adiante sem que sucumba à fiscalização dos comentaristas de plantão? Ou será que uma técnica diferentona (e sedutora!) atrairia um grande número de seguidores e imitadores?

³⁶ *El ABC de la flauta dulce*, de Hans Bodenmann e Kurt Pahlen. O motivo da imprecisão é que a imagem indicando a posição do polegar esquerdo para as notas agudas é a mesma para uma nota que deveria ser executada com o furo inteiramente aberto. Por quê os autores usariam a mesma imagem para posições distintas do polegar?

³⁷ Disponível em: <<https://www.windkanal.de/windkanal-ausgabe-2001-2>>. O nome do artigo é *Über den Daumen gepeilt*, de Julie Pi Hedeboe, está no volume 2001-2 de *Windkanal*. É possível baixar a revista em PDF gratuitamente.

³⁸ A tradução do alemão para o inglês foi feita pelo *google* tradutor; a do inglês para o português foi feita por mim.

Deixo claro aqui que não se trata de questionar a importância de se seguir os preceitos técnicos consolidados. Se eles existem, é porque muita gente pensou e testou métodos até encontrar os mais eficazes. Apenas fico curiosa para saber como será a técnica dos nossos ídolos futuros.

Assista [AQUI](#) Frans Brüggen em ação (ouça o som maravilhoso que sai de sua postura improvável); assista [AQUI](#) Michala Petri (supreenda-se com o movimento de sua mão e seu toque perfeito).



Patricia Michelini é Doutora em Música pela ECA-USP, onde desenvolveu tese sobre a história da flauta doce no Brasil. Ao longo de seu percurso, vem conciliando atividades nas áreas de performance, musicologia, criação e educação musical, sempre com foco na prática da flauta doce e seus desdobramentos.

Patricia está na Escola de Música da UFRJ desde 2011, sendo docente do curso de Licenciatura e, mais recentemente, do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), onde atua também como coordenadora. É ainda responsável pelo projeto de extensão Flauta doce em Sistema (2020-21), que teve grande repercussão nacional e importantes desdobramentos, e pela curadoria do Festival de Música Antiga (2011-2015) e do Seminário de Flauta Doce (2015 e 2018).





Colaboradores
Manoela Rónai Porto
manoelarporto@gmail.com

O ano é 2013. Uma professora de análise e crítica musical do Programa Pós-graduação em Música da UNIRIO se propõe a discutir de que maneira a música pode auxiliar na construção de personagens, a partir da ópera *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, do compositor italiano Claudio Monteverdi. Apresenta o prólogo, uma ária cantada pela figura alegórica “Fragilidade Humana”, na qual o Amor, o Tempo e a Fortuna zombam e ridicularizam a personagem principal. Depois, fala um pouco da história da ópera, de modo geral, e dessa ópera, especificamente, mostrando então a cena final: um belo dueto de amor cantado por Penélope e Ulisses. Num canto da sala, um aluno e uma aluna dão as mãos e ele tenta esconder dela que está chorando.

Se este aluno, nessa circunstância, sente a necessidade de se comportar de acordo com uma performatividade de gênero esperada para um homem heterossexual, podemos somente imaginar como os papéis de “feminino” e “masculino” exerciam pressão nos membros da sociedade no ano de 1640, em que foi composta a peça em questão. Tentar – ainda que como exercício de imaginação – se situar nessa atmosfera do século XVII é essencial para a análise que proponho aqui, de uma passagem musical e textual que foi escrita em um período temporalmente tão distante de nós. Talvez, tivesse sido escrita hoje, a peça pudesse ser analisada sob outro filtro e isso certamente mudaria várias de minhas conclusões, mas o que é subversivo e revolucionário em uma determinada época e sociedade pode ser o banal e até mesmo o tradicional e conservador de outra(s).

Penélope: dona do próprio destino?

Esta obra é uma das mais importantes óperas do período barroco e é considerada essencial para estabelecer a ópera como forma. Por isso, não foi de maneira nenhuma um desvio, mas sim uma consagração do estilo musical feito na época. No entanto, foi nesse período que compositores e libretistas começaram a abrir caminho para críticas aos papéis de autoridade, como nos aponta Susan McClary, uma importante musicóloga e estudiosa dos gêneros:

Mas essa construção de mulheres poderosas pode também ser entendida como potencialmente libertadora, pois a mudança em representação de

gênero estava atada à crise mais genérica em todas as formas de autoridade – política, econômica, religiosa e filosófica – durante a primeira metade do século XVII. Significativamente, compositores e libretistas garantem o direito de lançar ataques contra a autoridade tradicional não apenas aos personagens femininos, mas também aos serviçais, que reclamam constantemente sobre a opressão de classes.³⁹



³⁹ But these constructions of powerful women may also be understood as potentially liberating, for the shift in gender representation was bound up with the more general crisis in all forms of authority – political, economic, religious and philosophical – during the first half of the seventeenth century. Significantly, composers and librettists grant the right to launch attacks on traditional authority not only to women characters, but also to servants, who complain constantly about class oppression.

Il Ritorno d'Ulisse in Patria foi escrita nesse contexto, com *libretto* de Giacomo Badoaro baseado na epopeia de Ulisses, que parte para a Guerra de Tróia com objetivo de resgatar Helena de Paris, mas acaba se perdendo pelo caminho e vivendo uma trajetória muito difícil – aquela que é narrada por Homero na Odisseia. A ópera começa quando Ulisses finalmente chega, depois de anos de luta em Tróia – que também é tema de Homero, dessa vez na *Ilíada* – e de perambulação pelo mar. Neste meio tempo, as pressões se acumulam sobre a fiel Penélope para que tome um marido dentre os reis de regiões vizinhas. Por vinte anos, apesar de não receber qualquer prova de vida de Ulisses, e utilizando o subterfúgio da manta tecida de dia e desfeita à noite (talvez uma apta simbologia para sua vida, em que o dia é ativo e produtivo e as noites vazias e insones) ela consegue driblar seus inúmeros pretendentes. Quando seu esposo finalmente chega a Ithaca, é natural que ela se mostre extremamente desconfiada de sua identidade, e seca em relação a ele.

Mesmo depois de Ulisses ter sido reconhecido pelo filho, pelo servo fiel, pela aia de Penélope e por vários outros personagens, a rainha só aceita a identidade do marido quando ele descreve sua cama – na qual nenhum outro homem jamais havia posto os olhos – que tem uma manta de seda feita por ela, com o bordado de Diana, a virginal deusa da caça. Aqui, mesmo sem conhecimento algum da história pregressa, já temos o início de uma caracterização dessa mulher como uma personagem forte. Mesmo em sua cama, local de repouso e de amor, Penélope escolhe fazer uma homenagem a Diana e não a Vênus, deusa do amor, como poderia ser mais natural.

O período de ausência de Ulisses não foi só um período de guerra para ele, mas também para ela, que reinou sozinha tendo que enfrentar a pressão da sociedade. Para isso, chegou a convocar deuses para matar pretendentes insistentes e indesejados, que tentavam convencê-la ao casamento, afirmando que ela precisava de um marido para ajudá-la a tomar as decisões em Ithaca (ou seja, homens que queriam tomar-lhe o poder e que declaravam, em seu canto, que sem o homem a mulher é incompleta). Para manter sua posição de comando, Penélope teve de se tornar cada vez mais dura, lançando mão de certos artifícios que eram atribuídos à masculinidade. Ulisses, por outro lado, já sabe que está diante de sua amada e por isso se permite momentos de muita doçura e ternura. Tal exposição dos sentimentos no século

XVII, certamente não era habitual para um homem, ainda mais um herói guerreiro, um marinheiro rude. Se até hoje há quem sustente esse retrocesso, de impedir homens de manifestarem sentimentos, imagine o que seria a praxe de 400 anos atrás.

Uma coisa importante do texto é ver como Ulisses tenta se utilizar das palavras – e somente delas – para convencer a esposa. A postura respeitosa é essencial para que possamos ver essa obra como crítica dos papéis de gênero esperados da época. Ulisses poderia ter imposto um beijo à esposa, e ela teria reconhecido o seu beijo. No contexto de 1640 isso não causaria espanto. Mas os autores tiveram a sensibilidade de retratar o amor como fruto de delicadeza, e nunca violência. Diálogo, nunca força. Mais ainda: na cena dos pretendentes à mão de Penélope, a sedução dos três reis, que a cobrem de presentes (a referência óbvia aqui é a dos reis magos, com suas ofertas de mirra e ouro) não funciona, pois eles insistem em apontar que ela é incompleta, e que precisa deles para se tornar um ser viável. É o mendigo (Ulisses disfarçado) que nem ao menos reivindica o prêmio (até porque considera que sua esposa não pode ser “coisificada”, transformada em troféu), quem acaba vencendo o desafio do arco e da conquista. O amor só lhe convém se for oferecido e não imposto.

No dueto final são dois iguais que dialogam. Apesar de ir contra muitas análises que consideram essa ária como um reforço dos papéis de gênero tradicionais, entendo que é, antes, uma peça que mostra a força da personagem feminina que possibilita o final feliz. Antes de reconhecer o marido, e aceitá-lo de volta, Penélope afirma “nem mágica nem feitiços poderão perturbar a minha fé, a minha vontade.” Aqui vemos a importância da vontade dela em detrimento da vontade dele. Ulisses festeja o amor reencontrado, comparando sua amada a imagens caras ao homem do mar: as ondas calmas, o porto seguro, o repouso. Penélope, ao reencontrar o sentimento esquecido, dá ordens à natureza: “Resplandeçam em glória, oh Céus, refloresçam, prados! Brisas alegrem-se! Cantem pássaros, riachos, murmurem docemente, alegrem-se agora, folhagens verdejantes. E ondas sussurrantes, consolem-se agora!”. Não são palavras de uma mulher submissa ou fraca. São ordens de rainha.

É notável ainda que esta introdução, bastante extensa (quase 60 compassos!) pertence integralmente à rainha. A Ulisses cabe escutar, embevecido. Mais ainda: a palavra central, em torno da qual finalmente irão girar a ação e os sentimentos, não é ‘amor’, não é ‘paixão’. É simplesmente “sim”. Ulisses roga a Penélope: solte as amarras da língua (ou seja, encontre a sua voz), abra-se para este amor. O que possibilita o amor é a aceitação de seus próprios sentimentos, é a permissão – que apenas ela pode dar – para amar e ser amada. O ‘sim’ é a chave, e é ela, Penélope, a única que detém o poder de abrir este cadeado.

Peça analisada:

AQUI ou ESTE e AINDA ESTE

Escolhi duas versões, pois me ative à música, não às caracterizações visuais que dependem do diretor artístico de cada montagem. Abaixo está o texto original em italiano e sua tradução.

TEXTO E TRADUÇÃO:

<p>ULISSE O delle mie fatiche meta dolce e soave, porto caro amoroso dove corro al riposo.</p>	<p>ULISSES Ó, meta suave e doce das minhas fadigas, querido porto amoroso, para onde eu corro para o repouso.</p>
<p>PENELOPE Fermati, cavaliere, incantator o mago! Di tue finte sembianze io non m'appago.</p>	<p>PENÉLOPE Pare, cavaleiro, feiticeiro ou mágico! Da tua aparência falsa eu não me satisfaço.</p>
<p>ULISSE Cosi del tuo consorte, cosi dunque t'appressi a' lungamente sospirati amplessi?</p>	<p>ULISSES É assim que você se apressa aos abraços do teu consorte, longamente ansiados?</p>
<p>PENELOPE Consorte io sono, ma del perduto Ulisse, né incantesimo o magie perturberan la fè, le voglie mie.</p>	<p>PENÉLOPE Consorte eu sou, mas do Ulisses perdido, nem mágica nem feitiços poderão perturbar a minha fè, a minha vontade.</p>
<p>ULISSE In onor de tuoi rai l'eternità sprezzai, volontario cangiando e stato e sorte. Per serbarmi fedel son giunto a morte.</p>	<p>ULISSES Em honra do teus olhos desdenhei da eternidade: alterando, assim, voluntariamente, o destino e o estado. Para me manter fiel me aproximei da morte.</p>
<p>PENELOPE Quel valor che ti rese ad Ulisse simile care mi fa le stragi degli amanti malvagi. Questo di tua bugia il dolce frutto sia.</p>	<p>PENÉLOPE Esse valor que te faz semelhante a Ulisses me faz caros os morticínios dos maus amantes. Que seja este o fruto doce da tua mentira.</p>
<p>ULISSE Quell'Ulisse son io delle ceneri avanzo, residuo delle morti, degli adulteri e ladri fiero castigato e non seguace.</p>	<p>ULISSES Aquele Ulisses sou eu, das cinzas renascido, residuo dos mortos, dos adúlteros e ladrões o orgulhoso algoz, e não um seguidor.</p>
<p>PENELOPE Non sei tu 'l primo ingegno che con nome mentito tentasse di trovar comando o regno.</p>	<p>PENÉLOPE Você não é o primeiro esperto que mentindo o nome tenta se apossar do comando ou do reino.</p>
<p>ERICLEA Or di parlar è tempo. È questo Ulisse, casta e gran donna; io lo conobbi all'ora che nudo al bagno venne, ove scopersi del feroce cinghiale l'onorato segnale.</p>	<p>ERICLEIA Agora é hora de falar. Este é Ulisses, casta e grande mulher; Eu o reconheci quando foi tomar banho nu, quando descobri o honroso sinal do feroz javali. Eu peço que me perdoe se fiquei calada; a loquaz língua tagarela feminina se calou sob o comando de Ulisses, e assim me mantive em silêncio e não o disse.</p>

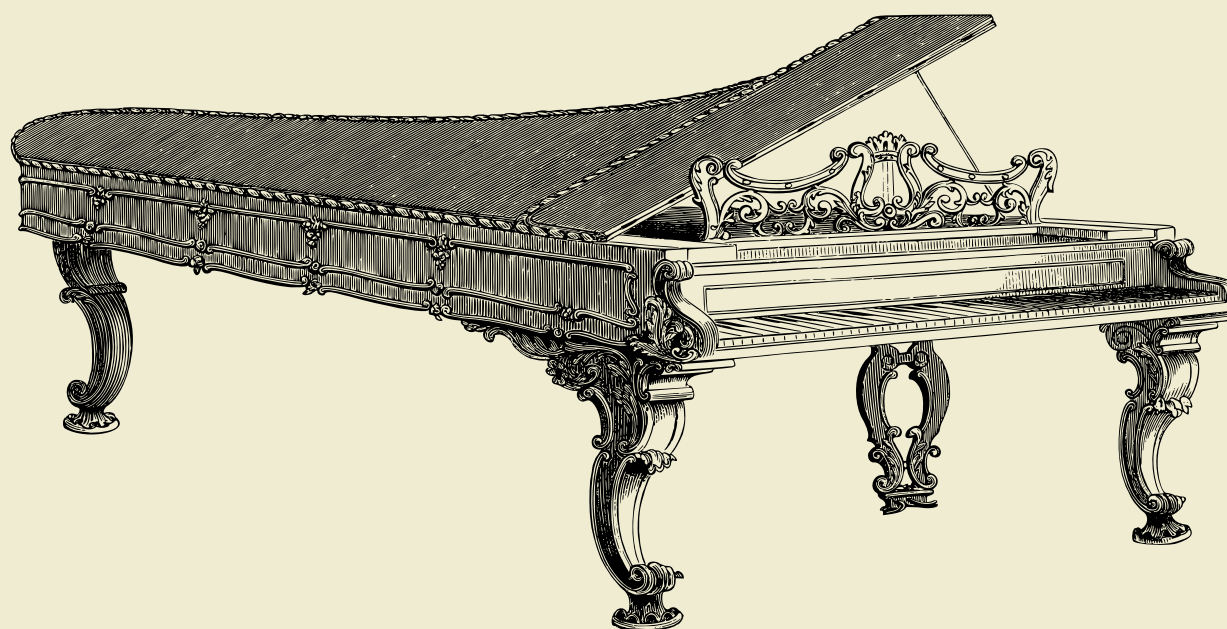


Manoela Rónai é bacharel em Letras pela UNIRIO e desenvolveu pesquisa de iniciação científica sobre formas de arte em contaminação. Depois de uma passagem pelo mercado editorial, se especializou em escrita voltada para produtos digitais e experiência do usuário. Atualmente trabalha a Bradesco, mas nunca perdeu a paixão pela literatura e seus contatos com outras formas de arte.





Intensidade e sensualidade na interpretação: Martha Argerich e Yuja Wang interpretando o 1º de Tchaikovsky



Num momento em que questões ligadas à igualdade de gênero na música e nos palcos são cada vez mais urgentes e, felizmente, estão a ser cada vez mais debatidas, trago para reflexão a performance de duas pianistas mulheres que, embora estejam separadas pela distância geracional e cultural, estão unidas pelo virtuosismo, talento, e assumida irreverência. Falo de Martha Argerich – pianista argentina nascida em 1941 - e Yuja Wang – pianista chinesa nascida em 1987.

A minha proposta é analisar, a partir das interpretações que disponibilizarei abaixo do 1º de Tchaikovsky, o que nos comunica o visual, nomeadamente a roupa e o gestual destas duas pianistas que possuem características tão distintas e particulares e, a partir daí, trazer as seguintes reflexões: será que existe um *dresscode* para subir ao palco? O que uma pianista deve vestir? Uma mulher deve ou não levar a sua sensualidade para o palco? Sensualidade (e até mesmo sexualidade) é um recurso que deve ser explorado pela mulher

intérprete? O uso dessa sensualidade pode desmerece-la enquanto profissional ou, pelo contrário, empodera-a ainda mais? O que é ser uma intérprete de música do século XIX hoje em dia, numa era tão visual e que necessita de tantos estímulos?

Posto isto, a minha proposta é a de trazer dois exemplos de apresentações que considero sensacionais, veiculadas por duas mulheres pianistas que estão entre as melhores intérpretes do nosso século. Mulheres que, com recurso a ferramentas completamente diferentes uma da outra, prendem a nossa atenção e dominam completamente a cena, se impondo num palco regido por homens.

Para tal, escolho o Concerto para piano e orquestra nº 1 em si bemol menor, op. 23, de Tchaikovski (1874/1875). Esta escolha deve-se à minha relação afetiva com ele. Escutei-o vezes sem conta, quando criança, numa vitrola da minha mãe. Escutar este concerto pelas mãos de Vladimir Horowitz e batuta de Arturo Toscanini com a NBC

Symphony Orchestra, numa gravação de 1943 no Carnegie Hall, mexeu muito com o meu imaginário e me fez desejar um dia poder me expressar através da grandiosidade daquelas melodias.

Mesmo sem um entendimento mais profundo, foi este concerto que, através dos seus acentuados contrastes de dinâmica e de momentos, assim como através das suas maravilhosas melodias, me mostrou o enorme poder de comunicação através da música. Trata-se de uma obra desordenada e genial que, muito além de ser o protótipo do virtuosismo pianístico, com todas aquelas temidas oitavas, é a exteriorização de uma força interna de sentimentos contraditórios e difíceis de domar.

Devido à extensão e profundidade da obra, vou focar a minha análise no primeiro movimento, cuja abertura possui uma das melodias mais famosas de todos os tempos, a qual é introduzida pela orquestra. Neste primeiro movimento, toda a qualidade subjetiva, apaixonada e emotiva deste concerto é dada a conhecer. Logo após esta introdução, surge o piano que, ora dá seguimento às ideias introduzidas pela orquestra, ora se afasta trazendo novas ideias, todas estas expressas através de uma escrita extremamente virtuosística.

Ao longo deste movimento, aparecem três novos temas principais: o primeiro é apresentado pelo piano, e é uma menção que Tchaikovsky faz de uma nervosa canção folclórica ucraniana; o segundo tema é melancólico e aparece pela primeira vez nos clarinetes; o terceiro é mais gentil e esperançoso, sendo introduzido pelas cordas. Estes temas vão aparecendo em alternância entre si, sendo por vezes interrompidos por passagens emocionais do solista.

De seguida, convido à visualização do primeiro movimento do concerto nos seguintes vídeos:

MARTHA ARGERICH
e *Orchestre de la Suisse Romande*
Regente: Charles Dutoit, 1975.

YUJA WANG
e *National Youth Orchestra of China*
Regente: Ludovic Morlot, 2017.

Existe uma característica que considero pertinente mencionar: a presença do próprio piano. Um dia me disseram que o piano é dos poucos instrumentos que não podemos agarrar, o que põe o pianista num papel de quase pedir licença para tocar naquele ser imponente que o espera no palco.

A posição do piano no palco, esticado em toda a largura do palco, paralelo ao público para que o solista se sente de lado, imediatamente marca o pianista como diferente. Outros instrumentistas e cantores se voltam para o público, seja como solistas ou em conjunto, e assim sua conexão com o público é mais imediata, por meio de gestos, contato visual e som. Depois, temos o tamanho do instrumento que limita a mobilidade do intérprete ao se ver cingido ao espaço daquele banco posto à frente daquela fera negra imóvel. Portanto, o pianista deve criar uma sensação de ser, de conexão com o público e de “presença”, de outras maneiras.

A partir do momento em que o intérprete entra em cena, envolvemo-nos com ele por meio de sua linguagem corporal e vice-versa. Uma reverência, por exemplo, é a forma do artista cumprimentar e reconhecer o público. O modo como o pianista se comporta ao piano pode ser crucial para nosso relacionamento com o intérprete e a música, e a presença de palco e os gestos corporais criam um importante canal de comunicação que pode manter o público cativo durante uma apresentação.

Assim, esta percepção da “presença” começa no momento em que o pianista atravessa o palco. A confiança demonstrada, a roupa, a sua consciência e comunicação corporal, a sua respiração: tudo é sentido e comunicado ao público. Um intérprete que está totalmente presente desde o início tem a capacidade de prender a atenção do público durante toda a apresentação. Como espectadores, sabemos que é possível perceber rapidamente se um artista não está totalmente engajado, entediado, ansioso ou se prefere estar em qualquer lugar, exceto se apresentando.

Infelizmente, não é possível observarmos a entrada de Martha Argerich no palco. Por outro lado, todo o desenrolar da execução nos direciona para uma total e inquestionável presença. É incrível como, neste caso, o vestido escuro e recatado de Martha Argerich aumenta a beleza e o mistério de

sua atuação, como se aquela presença modesta lhe conferisse ainda maior poder e intensidade.

Nesta execução, conseguimos ver algo que faz parte do temperamento de Argerich. Ela não é uma pianista especialmente gestual, mas seu senso de foco silencioso e concentração intensa, associados à sua postura contida e sóbria, têm o poder de fazer com que o público se renda e a escute com total atenção num estado de admiração. Assim, ao mesmo tempo que almejamos nos aproximar ao máximo dela, não perdendo um único olhar ou uma respiração que nos permitam chegar um pouco mais perto, percebemos que existe em Argerich um mundo privado que será para nós sempre inatingível. É este fogo interno que espicaça a nossa curiosidade e atiza nossa imaginação: julgamos adivinhar uma paixão imensa reprimida, como água prestes a romper uma represa.

No vídeo da Yuja Wang, a sua entrada no palco já é contemplada e é impossível não ficarmos completamente vidrados no seu visual tão diferente do que esperamos de uma pianista que toca um repertório tão difícil do século XIX. Yuja parece uma estrela de Rock, completamente consciente de que está a ser vista e analisada em todos os seus movimentos, apresentando-se com uma roupa bem curta e justa, nuns saltos sádicos (de tão altos e pontiagudos), dominando totalmente o piano que a espera, assim como a esta peça difícil.

Como mulher e pianista já me deparei muitas vezes com situações em que optei por roupas mais discretas por medo de ser julgada. Medo de que o fato de demonstrar uma preocupação maior com o visual e, eventualmente, estar bonita no palco, pudesse se reverter numa avaliação negativa da minha execução. É como se, para poder vestir tal roupa, fosse necessária uma segurança muito maior.

Percebo que as escolhas por roupas atraentes e surpreendentes por parte de Yuja não apenas ecoam o fascínio de quem a vê, assim como a surpresa de sua musicalidade. A verdade é que quando uma mulher assim vestida entra no palco parece que tem mais ainda a provar. E o importante é que está provando. Além do mais, os seus vestidos minúsculos e saltos pontiagudos chamam a atenção para o quão pequena é esta grande pianista e quão forte é o contraste entre seu corpo

e a força que ela alcança em seu instrumento. Esse contraste cria drama e transforma um recital em uma *performance*.

Porém, esta escolha de Yuja, que resulta em respeito e admiração, além de nos permear com um espetáculo extremamente ousado e sensual, funciona porque transmite uma verdade. Funciona porque é ela, e porque ela também representa um tempo em que a interpretação da música dita erudita precisa ser repensada até para podermos continuar a ter público.

Por sua vez, embora com uma postura mais serena, ainda hoje considero esta interpretação da Martha Argerich um misto de força, destreza e sensualidade. Existe um domínio sobre toda a situação ao mesmo tempo que os olhares denotam o seu profundo amor e respeito pela música. A meu ver, a sensualidade em Argerich resulta da combinação da sua coragem, da sua presença forte e imponente, liberdade, independência e extrema segurança, características essas que, aliadas a uma forte intuição musical, se manifestam na naturalidade do seu fraseado, na sua destreza e perfeição técnicas.

Vejam, por exemplo, a forma como Argerich parece jogar as mãos para o teclado sem qualquer cálculo, sem qualquer cuidado ou predeterminação: elas simplesmente "caem" nas notas certas. O gesto tão forte, tão natural e impulsivo, parece dizer: "essas notas não poderiam ser nenhuma outras, só essas". E essa certeza e determinação comunicam a sua ligação ao piano de uma maneira lógica, natural e inexorável.

A obra de Tchaikovsky é apaixonada e emocionalmente intensa. Para mim, só intérpretes com um grande conteúdo emocional poderão ser capazes de absorver e interpretar esta obra com verdade, como estas duas pianistas o fizeram.

Olhando para as interpretações inebriantes destas duas pianistas, vejo Argerich se despindo - no sentido de partilhar todo um conteúdo emocional extremamente profundo - mas, ao mesmo tempo, sinto-a inatingível tamanha é sua perfeição. Ela transmite força e fragilidade ao mesmo tempo. Por sua vez, vejo Yuja confortável e feliz em sua sensualidade desafiadora e sua sensação de nudez, dominando por completo a

situação, se mostrando totalmente à vontade num terreno em que poucos ousam caminhar.

E agora me pergunto: o que está sendo visto é uma distração? Ou será que a parte visual pode aumentar a nossa experiência musical? A verdade é que a presença feminina num palco acarreta consigo olhares e significados com os quais ainda estamos a aprender a lidar. Por outro lado, fica claro, com estes dois vídeos, a necessidade de termos a consciência de que a experiência da performance ao vivo engloba uma dimensão auditiva, visual e sensorial, o que traz consigo uma grande responsabilidade para o interprete que, além das inúmeras horas de estudo solitário deve ter a tão aclamada presença em palco (o que se traduz de diferentes formas, como vimos nestes dois exemplos).



Verónica Fernandes é uma pianista, acordeonista, arranjadora, pesquisadora e professora de música portuguesa que iniciou os seus estudos de piano clássico aos 8 anos no Conservatório de Música do Porto. Em 2012, a sua paixão pelos ritmos e manifestações populares da cultura brasileira a trouxeram para o Rio de Janeiro, onde reside até hoje. Possui bacharelado em piano pelo UNIRIO, instituição onde reingressou, em 2021, para desenvolver a pesquisa de piano no *Jongo*. Atualmente, atua como pianista e arranjadora no grupo de música instrumental PianOrquestra, é integrante da Orquestra Sanfônica do Rio de Janeiro, e atua também em teatro musical. Além dos seus trabalhos enquanto performer, atua como professora de piano particular e teoria musical.



Assim, esta minha breve reflexão teve como objetivo analisar o porquê de mulheres tão diferentes serem capazes de nos prenderem tanto nas suas execuções e nos atentarmos para esta questão: será que a mulher, para ser respeitada num mundo que ainda é fundamentalmente masculino precisa abdicar de características que lhe são inerentes, como a sedução?

Por fim, quando falamos em performance musical, referimo-nos a uma série de características inerentes à interpretação, as quais vão muito além da música propriamente dita. Assim, num mundo extremamente visual, cada vez mais nós, músicos, precisamos atentar para o fato de que a música que apresentamos não está apenas a ser ouvida.



A orquestra
barroca
na França
de Lully a
Rameau

O uso de orquestras grandes e diversificadas em timbres e registros foi uma das especificidades mais marcantes da música na França nos séculos XVII e XVIII.⁴⁰ Esta é a origem desta arte de orquestração e instrumentação que, de Rameau a Ravel, passando por Berlioz e Debussy, caracteriza a arte musical francesa. Essas orquestras, então únicas na Europa, despertaram a admiração de todos os contemporâneos. Representavam uma das consequências mais visíveis de uma arte a serviço de uma monarquia que, no final do Renascimento, tinha reconhecido o papel político que a música e o entretenimento podiam desempenhar a nível nacional e internacional. Henrique IV, Luís XIII e especialmente Luís XIV trabalharam para desenvolver e institucionalizar os corpos musicais da Corte ao longo do século XVII. Os grandes teatros de Paris, bem como a famosa sociedade do Concert Spirituel, aproveitaram a mesma generosidade real e seguiram o exemplo em Versalhes, equipando-se com impressionantes conjuntos instrumentais. A Regência de Philippe d'Orléans (1715-1723) acelerou este desenvolvimento que, até a Revolução, não parou de se amplificar.

As orquestras da Corte

Cada vez mais centralizado sob os reinados de Francisco I e Henrique IV, o reino da França organizou as principais estruturas musicais em torno dos grandes locais de culto (abadias e catedrais), mas especialmente em torno da Corte e da figura central do rei. No século XVII, a sedentarização do poder e depois a sua centralização em Paris e Versalhes facilitou e acelerou o desenvolvimento e a institucionalização dos vários departamentos de música real, cujos campos de ação até então não eram claros. Foi aqui que nasceu a noção de orquestra na França, do ponto de vista administrativo, logístico e estrutural, bem como do ponto de vista artístico e musical.

Organização da música real

Foram Luís XIII⁴¹ e principalmente seu filho Luís XIV que terminaram de estruturar a música da Corte. A instalação do rei em Versalhes (1683) e a inauguração da grande capela (1710) foram as últimas ocasiões para reconsiderar os elementos em

jogo. Deste período, e até os decretos de 1761 e 1782, a *Music du Roi* manteve a sua fisionomia, caracterizada sobretudo pela tripartição entre Música do Estábulo (ou da Cavalaria), Música da Capela e Música de Câmara.⁴²

A música do estábulo

A sua função cerimonial destinava a Música do Grande Estábulo sobretudo para acompanhar os desenvolvimentos equestres, os carrosséis, as procissões, as entradas reais e, em geral, todas as festas ao ar livre. No início do século XVII, era, portanto, a orquestra mais procurada e emblemática. A Música do Estábulo também podia intervir em determinados espetáculos (corridas, balés, óperas), retornos de caça, até passeios no parque. Tendo-se tornado autônoma na segunda metade do século XVI, foi então subdividida em cinco grupos de “instrumentos altos”: as “Trombetas, Oboés, Sacabuxas, Cornetas e Violinos”; os “oboés e *Musettes de Poitou*”; os “Pifes e Tambores”; os “Cromornes e as trombetas marinhas”. Cada um podia atuar de forma independente (como “consort”) mas, na maioria das vezes, a formação se apresentava completa, independentemente de haver alternância ou fusão dos diferentes grupos. A evolução das práticas e gostos, assim como o progresso organológico fez com que este conjunto de sonoridades evoluísse consideravelmente: no século XVIII, a Música do Estábulo podia ser reduzida por um lado a trombetas e tímpanos, por outro a uma banda de oboés e fagotes. A autonomia deste corpo musical esmaeceu, a formação completa só se encontrando em circunstâncias excepcionais, como no dia de Saint-Louis, quando a “Banda dos Oboés” acordou o monarca com uma serenata tocada sob suas janelas da *Cour de Marbre*. Manuscritos copiados por Philidor testemunham o estilo específico em uso no século XVII, muito limitado em tonalidade, tessitura e dificuldade técnica por instrumentos ainda rudimentares e complexos de manusear.

A Música da Capela

A Música da Capela exercia sua arte por ocasião dos muitos serviços semanais.⁴³ Sua origem remonta aos primeiros reis merovíngios. Posta sob a autoridade administrativa do Mestre da Capela,

⁴⁰ De maneira geral, ver James R. Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeux à Rameau*, Paris: Flammarion, 1992 (nova edição ampliada – tradução de Béatrice Vienne).

⁴¹ Georgie Durosoir et Thomas Leconte, *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, Centre de musique baroque de Versailles, Langres: Guéniot, 2003.

⁴² Marcelle Benoît, *Musique de cour – Chapelle, Chambre, Écurie – 1661/1733*, Paris: Picard, 1971.

⁴³ Alexandre Maral, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV*, Paris: Mardaga, 2002.

e de dois ou quatro Sub-Mestres (entre 1683 e 1761) compondo os motetos e dirigindo as execuções, reunia tanto eclesiásticos designados para a recitação do cantochão, quanto músicos seculares interpretando missas em música e motetos. Entre os instrumentistas, os organistas podiam orgulhar-se de gozar de prestígio especial. Se as missas proferidas na Capela Real instalada no local atual instalada na atual localização do Salon d'Hercules (1682-1710) reuniam um pequeno conjunto vocal acompanhado por apenas alguns instrumentistas, a mudança para a grande capela em 1710 foi acompanhada por uma ampliação considerável de membros até atingir, por volta de 1780, uma centena de executantes.

No século 17, o desenvolvimento da escrita congelou o coro em um arranjo vocal em cinco vozes único na Europa, que se manteve até a Revolução. As vozes agudas (reunindo pajens, vozes de falsete e depois castrati e vozes agudas femininas) eram apoiados pelos *haute-contres*, *tailles*, *basses-tailles* e baixos. Depois de 1760, a escrita em quatro partes gradualmente ganhou vantagem, enquanto a orquestra se modernizava: pouco antes de 1770, Blanchard introduziu a trompa e o clarinete. A Capela acompanhava o monarca em suas viagens e era então reduzida a menos de uma dúzia de artistas. Para grandes solenidades – coroações ou casamentos – era, ao contrário, reforçada por músicos da Câmara, do Estábulo, da Real Academia de Música ou ocasionais supranumerários. Um plano feito por Métoyen em 1773 atesta as práticas que existiam desde a instalação do corpo de música em 1710: estrados de cada lado do órgão reuniam músicos e cantores misturados, sem lógica de agrupamento. O baixo contínuo, executado em um grande órgão com som de fundo, era para colorir fortemente o todo. Esta presença do órgão, que voltaremos a encontrar no *Concert Spirituel* para a execução de obras sacras, explica um ponto em comum entre as duas orquestras: a sub-representação das cordas intermediárias, desnecessárias em tal ambiente. Notemos que a principal sutileza de orquestração de compositores como Lully, Lalande, Desmarest ou Colasse residia em não dobrar sistematicamente as vozes do coro *colla parte*, mas cruzar as partes e, para melhor reproduzir os efeitos das modulações e aproveitar um desdobramento total do espectro harmônico, de dobrar em oitavas

certas porções de voz melódica. Sob o reinado de Luís XV, a orquestra ganhou independência: os violinos receberam peças cada vez mais independentes, fórmulas de acompanhamento mais dinâmicas, enquanto o baixo contínuo tendia a se concentrar em harmonias funcionais. Ao mesmo tempo, o fagote teve uma expansão idêntica à adquirida na música secular, enquanto oboés, trompas e depois clarinetes coloriam certas páginas.⁴⁴ Ao contrário de outros países europeus, o uso do trombone permaneceu muito episódico e limitado. Daí a originalidade da sua utilização por Gossec, em 1760, no "Tuba mirum" da sua *Missa pro defunctis*.

A Música da câmara

As origens da Música de Câmara remontam a Francisco I, que optou por diferenciar os entretenimentos íntimos da música para desfiles e cerimônias públicas. Sob o reinado de Luís XIV, a distinção Câmara-Capela-Estábulo era relativamente fácil. Em seguida, os limites gradualmente se borraram até que os três corpos se fundiram em um (1761). A Música de Câmara foi posta sob a autoridade do *Grand Chambellan*, delegando seu poder aos Primeiros Cavalheiros. À frente do corpo musical estavam dois Superintendentes, dois Mestres de Música e dois Compositores, todos por semestre. A equipe musical incluía cantores solo e coristas (homens e mulheres), pajens, os chamados músicos solistas ditos "de Gabinete" (alaudistas, violistas, violinistas e flautistas) e numerosos instrumentistas tocando o *tutti*. A Câmara, portanto, permitia uma formação flexível à vontade: podia fornecer concertos de câmara (um a quatro ou cinco artistas), conjuntos vocais e instrumentais de tamanho médio para concertos em apartamentos (de dez a cinquenta artistas), ou formações maiores para entretenimento, bailes, balés, comédias e óperas (às vezes atingindo mais de uma centena de artistas).⁴⁵ A orquestra dos *Vinte e Quatro Violinos do Rei* era a base para os grandes concertos, com os Pequenos Violinos se ocupando dos concertos menos formais. É difícil definir uma composição orquestral típica da Música de Câmara, uma vez que esta estava totalmente ligada ao contexto e à época. É, porém, ao lado dos Pequenos Violinos ou Violinos de Gabinete que devemos buscar a base orquestral da Música de

⁴⁴ Bernadette Lespinard, «La Chapelle royale sous le règne de Louis XV», *Recherches*, Paris: Picard, 1985, XXIII.

⁴⁵ Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, New York: Da capo press, 1970.

Câmara. Este conjunto havia sido confiado a Lully em 1653: o Superintendente o favoreceu muito, já que achava que tinha menos peso e imobilidade do que os "Vinte e Quatro". Os *Pequenos Violinos* consistiam em até vinte cordas (seis a oito agudos, dois *haute-contre*, três *tailles*, dois *quintes* e quatro ou cinco baixos de violino), aos quais foram acrescentados em seguida oboés e fagotes. No entanto o conjunto desapareceu com a morte de Louis XIV. Para além das dificuldades de gestão inerentes a uma instituição tão pesada, é necessário sublinhar a qualidade artística e a homogeneidade que este corpo musical podia reivindicar, obtida especialmente pela vida quase comunitária de alguns dos seus membros.

Os Vinte e Quatro Violinos do Rei

Mais do que qualquer outra falange musical da Corte, os Vinte e Quatro Violinos ou "Grande Bande" personificavam a magnificência real. Primeiro anexados ao Estábulo, os violinos entraram na Câmara por volta de 1570 e se reagruparam em uma "banda". 22 em 1609, eram 23 no ano seguinte e 24 em 1614. Foi por volta de 1620 que Luís XIII os estabeleceu oficialmente como um corpo autônomo. Seu prestígio aumentou dez vezes quando Lully assumiu a gestão (1653). Ele foi o primeiro a dar-lhes uma aura aumentada, exigindo disciplina e rigor incomuns na época. Tendo se tornado um emblema da música real, eles fascinaram a Europa e foram copiados em um grande número de cortes estrangeiras. A reunião da *Grande Bande* era necessária para os principais festivais religiosos e momentos significativos na vida do rei. Acompanhavam principalmente jantares e ceias no "Grand Couvert". Lalande foi um dos poucos a compor suítes especificamente para esse fim, conhecidas como *Sinfonias para as ceias do Rei*. No século XVII, também eram responsáveis pelos bailes a fantasia e de máscaras da corte e pelas apresentações de óperas e comédias-balés. O arranjo inicial das estantes refletia uma concepção herdada do *consort* renascentista: seis *dessus* de violino, quatro *hautes-contre* de violino, quatro *tailles* de violino, quatro *quintes* de violino e seis baixos de violino. Destinada principalmente ao ar livre, esta orquestra podia "soar" de forma independente, sem a presença de instrumentos de sopro ou baixo contínuo: a importância numérica

das três partes intermediárias dava ao conjunto uma espessura harmônica, mas também uma base rítmica importante. A função primária desta orquestra explica o lado relativamente rudimentar de seu repertório: uma escrita muitas vezes homorrítmica e harmonias não muito complexas. Desde o início do século 18, as práticas evoluíram, com os *Vinte e Quatro* atuando cada vez menos ao ar livre. O baixo contínuo e os sopros começaram a ser chamados regularmente, causando uma reformulação do núcleo das cordas: as *quintes* desapareceram a partir de 1700; os *haute-contres* e *tailles* se fundiram por volta de 1740. Ao mesmo tempo, o número de *dessus* aumentou, até que se separaram em "1^a" e "2^a" estantes. A proporção de graves também ficou mais forte. Quando desapareceram em 1761, os Vinte e Quatro Violinos haviam adquirido a aparência de uma orquestra pré-clássica do tipo da orquestra de Mannheim contemporânea.

A evolução sob o reinado de Luís XV

As transformações da Música do Rei no século XVIII foram de dois tipos: primeiro, em geral, um permanente aumento dos efetivos de cada um dos corpos, devido em particular à venalidade dos cargos e muitas posições duplicadas. Em seguida, um alinhamento dos meios com as práticas e gostos: citemos em particular a autorização para empregar mulheres em coros e solos vocais, o desenvolvimento de estantes de violino em detrimento de estantes de viola, a introdução progressiva de instrumentos como contrabaixo, clarinete, trompa ou harpa.⁴⁶ Este desenvolvimento estava parcialmente ligado ao surgimento de novos centros de expressão musical, incluindo os concertos da Rainha Marie Leczinska e o *Théâtre des Petits-Appartements* da Marquesa de Pompadour.

Os éditos de 1761 e 1782

Em 1761, Luís XV promulgou um edital visando reduzir o quadro musical da Corte: o aumento incessante do número de membros aumentara consideravelmente seu custo. Foi imposta uma despesa máxima de 320.000 libras por ano. A Capela e a Câmara foram fundidas; os Vinte e Quatro Violinos foram abolidos. Poucos anos depois, Luís XV, no entanto, alterou sua

⁴⁶ Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, Wavre: Mardaga, 2007.

decisão: a *Déclaration du roi, concernant la forme du compte du Trésorier général de l'Argenterie et Menus-Plaisirs, donnée à Versailles le 10 septembre 1769*, ratificava que a partir do ano de 1767, os gastos da Música real podiam ser superiores ao total previamente fixado. Assim a reestruturação não foi proposta novamente.

Após a morte de Luís XV, o déficit da França aumentou ainda mais devido à sua participação na Guerra da Independência dos Estados Unidos (1778-1783). Além disso, após o *Relatório ao Rei de Necker* (1781), uma série de medidas foi imediatamente tomada por Luís XVI, dentre as quais o Édito de 1782, pelo qual o rei completou a reestruturação da Música da Corte, mantendo em Versalhes apenas os músicos encarregados de serviços religiosos e confiando todos os espetáculos ao pessoal dos teatros parisienses. As despesas foram reduzidas para menos de 300.000. O número de músicos do rei foi limitado a 143 pessoas, incluindo uma orquestra com 42 músicos (16 violinos, 4 violas, 6 violoncelos, 2 contrabaixos, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 4 fagotes, 2 trompas, 1 trompete, tímpanos), aos quais foram adicionados 1 cravista e 2 organistas.

II. As orquestras de Paris

Sem dúvida, foi a escolha de Luís XIV por se mudar de Paris que favoreceu o desenvolvimento de instituições artísticas autônomas na capital do Reino, sem ficar à sombra da Corte. Fundada em 1669, a Academia Real de Música sintetizou as ambições francesas na música e no entretenimento. Meio século depois, em 1725, o estabelecimento do *Concert Spirituel* permitiu aos parisienses desfrutar de concertos de qualidade incomparável na Europa.

A Academia Real de Música

Originalmente, a orquestra da Academia Real foi copiada daquela reunida para apresentações na corte. Em 1680, havia uma base de cordas amplamente semelhante aos Vinte e Quatro Violinos, um aparato de contínuo combinando teorbas e cravo, e estantes de sopro em que flautas, oboés e fagotes eram posicionados lado a lado. No início do século XVIII, chegamos a um grupo de cerca de quarenta músicos caracterizado por um aumento das estantes de violino (cada vez mais frequentemente divididos a partir da década de 1715) e de contrabaixo (em que surgiu um contrabaixo em 1701, enquanto os baixos de violino e depois os violoncelos eclipsaram os baixos de viola).⁴⁸ As três partes intermediárias, ligeiramente menos representadas do que nos *Vinte e quatro violinos* (3/3/2), foram reduzidas a duas com o desaparecimento das *quintes* por volta de 1720. Esta orquestra – a de Campra, Destouches, Rebel, Francœur e Rameau – pouco mudou até meados da década de 1760.⁴⁹ Foi a chegada de Berton e Trial à direção da instituição, em 1767⁵⁰, que foi sinônimo de aumento de numerário (cerca de dez músicos): foram acrescentados violinos e instrumentos de sopro, introduzindo as trompas, clarinetes e trombones mais regularmente. É esse efetivo que Gluck encontrou quando chegou a Paris em 1773.⁵¹ Sua música “reformada” exigia uma orquestra ainda maior: em 1778, quase oitenta músicos estavam reunidos no fosso da Ópera, incluindo vinte e oito violinos, seis violas, doze violoncelos e quatro contrabaixos.⁵² A grande especificidade da orquestra da Academia Real era opor um grande coro instrumental a um pequeno coro de solistas: o primeiro tocava em aberturas, balés, peças descritivas, e apoiava as massas vocais; o segundo acompanhava os recitativos (quatro violoncelos, um contrabaixo e um cravo juntos) e

⁴⁷ Brigitte François-Sappey, « Le Personnel de la musique royale de l'avènement de Louis XVI à la chute de la Monarchie (1774-1792) », *Recherches sur la Musique française classique*, Paris: Picard, 1988-1990, XXVII, p. 138.

⁴⁸ Jérôme de La Gorce, « L'Orchestre de l'opéra et son évolution de Campra à Rameau » in *Revue de musicologie* n°76 (1990), p. 23-43.

⁴⁹ Lois Rosow, « From Destouches to Berton: Editorial Responsibility at the Paris Opéra » in *Journal of the American Musicological Society* n°40 (1987), p. 285-309.

⁵⁰ Ibid p. 285-309.

⁵¹ Solveig Serre, *L'Opéra de Paris (1749-1790). Politique culturelle au temps des Lumières*, Paris : CNRS Éditions, 2011.

⁵² Hervé Audéon, « État des orchestres en Europe à la fin du XVIII^e siècle : le cas de la France » dans Michael Latham (éd.), *Musique ancienne – instruments et imagination*, Publications de la Société Suisse de Musicologie, Série II, vol. 46, Bern: Peter Lang, 2006, p. 133-150.

pequenas árias de solo (cujas linhas superiores foram confiadas a dois violinos solo e uma flauta).

Essa concepção orquestral terminou com a reforma de 1799, instituindo notadamente o emprego de solistas e super-solistas.⁵³ A orquestração maciça da era lullysta, atuando em blocos, deu lugar a uma verdadeira arte da instrumentação nos anos 1710-1730 com autores como Campra, Destouches, Rebel ou Francœur.⁵⁴ Antes deles, Colasse, Marais e Desmarest realizaram os primeiros experimentos acústicos (uso original da flauta, do trompete ou das percussões). Mas foi Rameau quem, entre 1733 e 1763, revolucionou a escrita orquestral. Explorando recursos até então desconhecidos (cordas múltiplas, tessitura extrema, duplicações originais, cruzamento de partes), ele incorporou novos timbres como o flautim, a trompa e o clarinete (notadamente em *Acanthe et Céphise*, *Zoroastre* e *Les Boréades*).⁵⁵ Ao mesmo tempo, violinistas como Leclair, Mondonville e Dauvergne, empurraram os limites do virtuosismo orquestral, ao mesmo tempo introduzindo um “jeito italiano” herdado de Vivaldi e Locatelli que pavimentou o caminho para a abertura da Academia Real ao estilo clássico internacional.

O *Concert Spirituel*

Fundado em 1725, o *Concert Spirituel* foi a principal companhia de concertos públicos em Paris até a Revolução.⁵⁶ Composta principalmente por músicos e cantores da Real Academia de Música com alguns músicos da Corte, realizava cerca de vinte sessões musicais por ano, nos dias de encerramento impostos aos espetáculos na capital pelo calendário de festas religiosas. As apostas – artísticas e comerciais – eram altas. Desde o início, ao reunir cerca de sessenta músicos, metade dos quais instrumentistas, seu fundador Anne Philidor tinha certeza de que atrairia o público, pouco acostumado a tal efetivo. Muito rapidamente, a qualidade dos intérpretes somou-se à notoriedade do concerto, e isto por toda a Europa. Ao longo do século XVIII, a instituição evoluiu junto com o gosto do público. No final do século, os grandes motetos, que inicialmente formavam a maior parte do repertório musical, haviam desaparecido em

favor de gêneros musicais mais modernos, como a sinfonia, o concerto ou o oratório. Se a composição da orquestra não é bem conhecida antes de 1750, sabemos que o número de instrumentistas então oscilava entre 36 e 58. Os violinos eram mais numerosos lá do que na Academia Real (cerca de vinte, sistematicamente divididos em dois naipes). Os contrabaixos consistiam de seis a oito violoncelos e de dois a quatro contrabaixos. Embora houvesse até seis violas em 1778, seu número era geralmente muito pequeno (duas ou três). Isso se explica tanto pelo repertório tocado (muita música italiana) quanto pela presença de um órgão para o contínuo. Os sopros, em grupos de três ou quatro, apresentavam-se como na Academia Real (flautas, oboés, fagotes). Ocasionalmente presentes antes de 1750, os clarinetes, trompas, trompetes e tímpanos se juntaram realmente ao conjunto apenas em 1778. Os trombones sempre foram contados como supranumerários. Em 1780, o *Concert Spirituel* tinha adquirido uma fisionomia muito semelhante à da futura orquestra romântica, com sopros a dois (exceto fagotes, a quatro). Admirada por sua amplitude, a orquestra também era louvada por sua qualidade e, em particular, por sua capacidade de tocar sem um batedor de compasso, mas apenas sob a regência do primeiro violino.

Comédie Française, Théâtre de la Foire e Opéra-Comique

Embora devotados ao repertório declamado, os grandes teatros da capital possuíam todos uma orquestra cuja função era introduzir as apresentações com uma abertura, e pontuar o desenrolar da ação com intervalos. Se necessário, a orquestra também podia acompanhar interlúdios e entretenimentos vocais ou coreográficos. O tamanho da orquestra refletia os meios à disposição da instituição: de alguns instrumentistas para a Feira a cerca de trinta músicos para a *Comédie Française*, os conjuntos privilegiavam as vozes superiores e os baixos, chegando mesmo a dispensar totalmente as violas. As peças compostas especificamente para essas orquestras – notadamente as comédias misturadas com *ariettes* e as primeiras óperas cômicas – mostram que os sopros eram pensados *ad libitum* (conforme sua

⁵³ Alexandre Dratwicky, « La réorganisation de l'orchestre de l'Opéra de Paris en 1799 : de nouvelles perspectives pour le répertoire de l'institution », *Revue de Musicologie* 88/2 (2002), p. 297-325

⁵⁴ Edmond Lemaître, *L'Orchestre dans le Théâtre lyrique français chez les Continuators de Lully : 1685-1715*, Paris : CNSM, 1977; Robert Fajon, *André Cardinal Destouches et l'évolution du répertoire de l'Académie Royale de Musique de 1687 à 1730*, Paris, Université de Paris IV – La Sorbonne, 1982; Robert Fajon, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève/Paris: Slatkine, 1984.

⁵⁵ Paul-Marie Masson, *L'Opéra de Rameau*, Paris: Laurens, 1930.

⁵⁶ Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)*, Paris: Société Française de Musicologie, 2000.

presença efetiva ou não na orquestra) e dobravam as cordas ou reforçavam a harmonia sem tomar uma parte ativa no discurso musical. Foi a partir de 1770 que algumas destas orquestras (a da *Opéra-Comique Salle Favart* em particular) adquiriram uma estrutura duradoura, equilibrada e capaz de rivalizar com a da Academia Real de Música.

Algumas especificidades orquestrais francesas

Em sua **concepção**, a orquestra francesa do período barroco foi herdada diretamente do *consort* renascentista. Estabeleceu-se na segunda metade do século XVII e, a partir daí, evoluiria lentamente ao longo do século XVIII, até adotar uma fisionomia próxima da orquestra clássica "europeia" na esteira da escola sinfônica de Mannheim.⁵⁷

Se a **disposição** dos músicos orquestrais varia de acordo com o local (seja hemisférica ou paralelepípeda, em timbres mistos ou agrupados por famílias instrumentais), é para acompanhar a música teatral que ela é mais restritiva: a solução adotada foi formar um semicírculo voltado para o palco (disposição oposta à adotada hoje), favorecendo a proximidade entre os cantores, o batedor de compassos e o coro pequeno.⁵⁸ A disposição geralmente responde a uma separação em dois grupos distintos característicos de uma concepção francesa: o "pequeno coro" ou reservatório de solistas e o "grande coro" ou *tutti*, uma dualidade que lembra a de "recitativo" e "registros completos" usados no órgão. Estes dois coros encontram uma realidade tanto do ponto de vista vocal como instrumental, e são utilizados tanto na capela como no teatro. Na orquestra, o pequeno grupo reúne em geral uma parte dos instrumentos de contínuo (cravo, órgão, teorba, de acordo com o caso), alguns baixos com arco (até quatro violoncelos e um contrabaixo tocando em uníssono, na Academia Real de Música) e instrumentos mais agudos acompanhavam as partes solistas (flautas, violinos, um por parte ou em pequeno grupo).

Os **efetivos orquestrais** franceses distinguem-se particularmente pela sua importância, sejam quais forem os campos considerados (locais de concerto, espetáculo ou culto): os meios dados pelo mecenato real ou principesco, bem como a

centralização parisiense característica do século XVIII, fazem das orquestras francesas falanges permanentes sem iguais na Europa barroca. Estes grandes números orientaram uma escrita orquestral particular, permitindo tanto a exploração de timbres diferentes e originais (com um gosto típico pela flauta, fagote ou *musette*), mas sobretudo uma gestão das grandes massas orquestrais e sua relação com a voz solista ou com o coro de forma imponente e enfática: isto se encontra tanto na abertura "à la française", nos balés, nos recitativos teatrais acompanhados como nos grandes coros: todas essas especificidades francesas que foram imitadas em toda a Europa do Iluminismo.

O **baixo contínuo**, onipresente na escrita orquestral do período barroco, na França porém assumiu formas muito variadas: ausentes das bandas instrumentais ao ar livre e mesmo dos *Vinte e Quatro Violinos* originalmente, os instrumentos polifônicos (cravo, órgão, teorba) foram neste contexto substituídos por uma maior presença de cordas responsáveis pelo preenchimento harmônico (*haute-contres*, *tailles* e *quintes*). Dependendo do local, o número de instrumentos encarregados das partes intermediárias variava: quatro, três, dois ou um, dependendo do caso. Na Capela Real ou no *Concert Spirituel*, a utilização do órgão como instrumento contínuo, com registros muito presentes, dispensava abastecer muito esses naipes: um instrumento por parte era suficiente para garantir a homogeneidade de timbre entre o grupo de cordas e o órgão. Alguns autores, como Mondonville, aliás, reduzem as cordas a três partes (violino 1, violino 2 e baixo), deixando que o órgão preencha a harmonia.

O tratamento das **cordas** manteve-se específico por muito tempo, particularmente influenciado pelos *Vinte e Quatro Violinos*, órgão oficial da Corte e o primeiro grupo orquestral institucionalizado no século XVII. O ideal são cinco partes (e não quatro) evoluindo de uma parte de violino, três partes intermediárias – *haute-contre*, *taille* e *quinte* – e uma parte de baixo sem o 16 pés (sob o reinado de Luís XIV), a duas partes de violino, duas partes intermediárias – *haute-contre* e *taille* – e uma parte de baixo incluindo o contrabaixo (sob a Regência e o reinado de Luís

⁵⁷ Florence Gétreau (éd.), *Orchestres aux XVIII^e et XIX^e siècles : composition, disposition, direction, représentation. Musique-Images-Instruments*. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale, 12, Paris : CNRS Éditions, 2011.

⁵⁸ *Orchestres aux XVIII^e et XIX^e siècles : composition, disposition, direction, représentation*, « Musique. Images. Instruments », Revue française d'organologie et d'iconographie musicale n°12, Paris : CNRS édition, 2011.

XV). Esse desenvolvimento ocorreu com compositores como Campra e Destouches, uma ruptura observada no início da década de 1720. Embora em minoria, a escrita em cinco partes foi exportada para muitos compositores estrangeiros: Purcell, Muffat, Handel, J.S. Bach, Telemann, Haydn e até Mozart irão usá-la. Na França, as vozes são consideradas desiguais: a atenção está voltada para as partes extremas, a melodia sempre sendo dada às vozes superiores e o acompanhamento principal ao baixo. As partes intermediárias não têm existência autônoma e são subservientes às partes extremas. Sua função é antes de tudo completar a harmonia e enriquecer a rítmica. A concepção raramente é contrapontística e a escrita fugal estrita, puramente orquestral, é quase inexistente.

Os sopros também são usados de uma maneira específica. Devemos primeiro notar seu grande número, favorecendo uma mistura de timbres solistas. Flautas, oboés e fagotes são geralmente usados em grupos de 4 ou 5 (o que permanecerá assim até o início do século XIX). Em *tuttis*, flautas e oboés dobram as vozes superiores, enquanto os fagotes dobram os baixos, acentuando a sensação de polarização nas partes extremas. No início do século XVIII, os sopros vão se dividir cada vez com mais regularidade em “1^{os}” e “2^{os}”, estes últimos dobrando os 2^{os} violinos. O período de Rameau viu o desenvolvimento do uso de clarinetes (por volta de 1750), primeiro dobrando os oboés, depois de maneira autônoma. Compositores como Gossec e Dauvergne contribuíram muito para sua aclimatação. Ao mesmo tempo, as trompas abandonaram seu caráter idiomático vinculado à evocação da caça e passaram a desempenhar um papel de preenchimento harmônico dentro da orquestra, dobrando ou substituindo os *haute-contre* e os *taille* de violinos. Este uso particular dá à orquestra francesa dos anos 1750-1770 uma cor única, que caracteriza as últimas obras de Rameau e as de Dauvergne, Berton ou Laborde. Se a escrita para cinco é *de rigueur* para as cordas, a escrita em trio predomina para os sopros quando estes são tratados de forma autônoma, desde o início do século XVIII. Seu uso como solista se desenvolveu à medida que o gênero tipicamente francês da sinfonia concertante nasceu por volta de 1760 e gradualmente contaminou todos os gêneros,

incluindo ópera e balé. Nasceu então uma verdadeira escola francesa, apoiada – a partir de 1795 – nas conceituadas turmas do Conservatório de Música confiadas a virtuosos, eles próprios solistas da Ópera ou da *Société des Concerts du Conservatoire*.



⁵⁹ Alexandre Dratwicky, *Un nouveau commerce de la virtuosité : émancipation et métamorphoses de la musique concertante au sein des institutions musicales parisiennes (1780-1830)*, Lyon: Symétrie, 2006.

Anexo:

**COMPOSIÇÃO DE CERTAS ORQUESTRAS DA CORTE
E DE PARIS (1636-1789)**

VINTE E QUATRO VIOLINOS DO REI (1636-1727)

1636: 24 músicos 6 vln – 12 altos (4 hc/ 4 t/ 4 q) 6 <i>basses de violon</i>	1712: 24 músicos 10 vln – 7 altos (2 hc/3 t/2 q) 7 <i>basses de violon</i>	1727: 24 músicos 11 vln – 5 violas (3 hc/2 t) 8 <i>basses de violon</i>
--	--	---

MÚSICA DE CÂMARA DO REI (1718-1789)

1718: 23 músicos 6 vln – 3 altos (1 hc/1 t/1 q) 4 vlc – 2 violas 4 fl e ob (2/2) – 3 fgt 1 cravo	1738: 24 músicos 8 vln 7 basses (violas, vlc, cb) 6 fl e ob – 2 fgt 1 cravo	1789: 43 músicos 16 vln – 4 violas 6 vlc – 2 cb 2 fl – 2 ob – 2 clar – 4 fgt 2 trmp – 1 trpt – 1 tímp – 1 cravo
--	---	---

THÉÂTRE DES PETITS-APPARTEMENTS (1750)

1750:
31 músicos
10 vln (5/5)
2 violas – 7 vlc
4 fl e ob (2/2) – 4 fgt
1 trmp – 1 trpt – 1 tímp – 1 cravo

THÉÂTRE DE LA COUR DES PRINCES (1773)

1773:
23 músicos
8 vln – 2 altos
4 vlc – 1 cb
4 fl e ob – 2 fgt
2 trmp

THÉÂTRE DE FONTAINEBLEAU (1773)

1773:
31 músicos
14 vln – 2 violas
10 vlc – 1 cb
5 fl e ob – 4 gt
2 trmp

OPÉRA ROYAL (1770-1773)

1770: 79 músicos 26 vl (12/14) – 8 violas 16 vlc (4 pc/ 12 gc) – 4 cb 9 fl e ob – 2 clar – 8 fgt 2 trmp – 2 trpt – 1 tímp – 1 cravo	1773: 74 músicos 26 vln – 6 violas 18 vlc (4 pc/ 14 gc) – 4 cb 5 fl e ob – 2 clar – 6 fgt 4 trmp – 1 trpt – 1 tímp – 1 cravo
---	--

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE (1704-1778)

1704:

43 músicos

12 vln – 8 violas (3 hc/ 3 t/ 2 q)
2 bv/ 10 vlc e cb
4 fl/ob – 4 fgt
1 cravo – 2 teorbis

1735:

43 músicos

15 vln – 6 violas (3 hc/ 3 t)
11 vlc e cb (4 pc/ 8 gc)
5 fl/ob – 5 fgt
1 cravo

1754:

46 músicos

16 vln – 6 violas (3 hc/ 3 t)
2 vlc e cb (4 pc/ 8 gc)
5 fl/ob – 4 fgt
1 trpt – 1 tím – 1 cravo

1767:

53 musiciens

19 vln – 6 violas (3 hc/ 3 t)
12 vlc e cb (4 pc/ 8 gc)
6 fl/oboé – 4 fgt – 1 musette
2 trmp – 1 trpt – 1 timp – 1 cravo

1778 :

74 musiciens

28 vln – 6 altos
12 vlc (5 pc/ 7 gc) – 5 cb
8 fl/ob – 2 clar – 7 fgt
2 trmp – 2 trp – 1 tamb – 1 timp

CONCERT SPIRITUEL (1755-1778)

1755:

42 músicos

19 vln – 2 altos
6 vlc – 2 cb
5 fl/ob – 3 fgt
2 trmp – 1 trpt – 1 timp
1 órgão

1769:

45 musiciens

19 vln (8/10) – 2 altos
8 vlc – 2 cb
5 fl/ob – 4 fgt
2 trmp – 1 trpt – tím – 1 órgão

1778:

55 musiciens

20 vln (10/10) – 6 violas
8 vlc – 6 cb
2 fl – 2 ob – 2 clar – 4 fgt
2 trmp – 2 trpt – 1 timp

THÉÂTRE DE LA FOIRE (1754)

1754:

15 músicos

7 vln
2 vlc
2 fl e ob – 2 fgt
2 trmp

Historiador da música e teórico especializado em ópera francesa do século XVIII, **Benoît Dratwicki** é diretor artístico do *Centre de musique baroque de Versailles* desde 2006. A instituição financiada pelo Estado concentra-se na redescoberta da música barroca francesa e sua reintrodução nos palcos internacionais. Benoît Dratwicki, que originalmente estudou violoncelo e fagote no Conservatório de Metz e depois musicologia na Sorbonne em Paris, é autor de várias monografias aclamadas pela crítica.

Desde 2006 atua como diretor artístico (2006-2009) e consultor de elenco no Palazzetto Bru-Zane, o Centro de Música Romântica Francesa em Veneza. Desde 2021 é diretor artístico do Haydneum em Budapeste. É regularmente convidado como convidado em colóquios, conferências e como membro de júri em concursos internacionais. Há muitos anos se dedica à produção e execução de obras significativas da história da música e do teatro musical.



Ficha Técnica

Conselho editorial

ARTUR ORTENBLAD
ÁTILA DE PAULA
CAÊ VIEIRA
CARLOS BERTÃO
KRISTINA AUGUSTIN
LAURA RÓNAI
PATRICIA MICHELINI

Editora chefe

LAURA RÓNAI

Projeto gráfico e diagramação

ÁTILA DE PAULA

Revisores / Tradutores de texto

ARTUR ORTENBLAD
CAÊ VIEIRA
CARLOS BERTÃO
LAURA RÓNAI

Volume 2 Edição 1

Rio de Janeiro • Manaus

Dezembro de 2022

TERMO DE RESPONSABILIDADE

Os textos aqui reunidos são de responsabilidade exclusiva de seus autores;

Não representam necessariamente a opinião da revista.

Prazos para futuras submissões serão divulgados nas redes sociais da Orquestra Barroca da Unirio. Acompanhe!



ORQUESTRABARROCA.DAUNIRIO.5



@ORQUESTRA_BARROCA_DA_UNIRIO

Fale com a gente!

OBU.UNIRIO@GMAIL.COM