

Orquestração. A arte de combinar os sons de um grande complexo de instrumentos (uma orquestra) para formar uma combinação e equilíbrio satisfatórios. O termo aliado 'instrumentação' é muito mais geral, significando 'o estudo das características dos vários instrumentos' (Percy A. Scholes: *Concise Oxford Dictionary of Music*, 2/1964) bem como o meio pelo qual os instrumentos são selecionados e combinados em uma composição. Os dois termos são geralmente intercambiáveis, mas 'orquestração' deve ser usado mais propriamente somente com referência à música para um grande, mais ou menos fixo conjunto de instrumentos da metade do século XVII em diante.

1. INSTRUMENTAÇÃO ATÉ 1650. Antes do século XVII, os compositores quase nunca indicavam na sua música escrita se eles pretendiam que a composição fosse executada por uma combinação específica de vozes ou instrumentos. Eles aparentemente não concebiam suas obras com uma única sonoridade imutável, mas tinham em conta o fato de que peças individuais poderiam ser executadas por vários conjuntos dependendo da ocasião para a qual a música era destinada, a acústica do espaço no qual era executada, e das forças musicais disponíveis. Assim, um moteto do século XVI poderia ser executado por um coro *a capella*, ou por um coro acompanhado de instrumentos, durante um serviço; por violas¹ ou flautas-doce, ou misturas de vários tipos de instrumentos, para o deleite de amadores em casa ou para entreter os nobres na corte; por cornetas² e sacabuxas³, ou charamelas⁴ e sacabuxas, para cerimônias ou concertos ao ar livre; ou mesmo por alaudistas ou tecladistas, que arranjavam tais peças para tocar como solos e também como acompanhamento para uma ou mais vozes. Nenhuma destas versões pode ser considerada como original ou como arranjo - ao menos do mesmo modo em que uma execução por um pianista, de uma sinfonia de Beethoven, é um arranjo. Assim, a instrumentação era considerada uma prerrogativa dos executantes antes do século XVII e, com exceção de partes especiais preparadas por executantes de instrumentos de cordas, principalmente teclados e cordas picadas, a música era normalmente escrita ou publicada de modo que fosse fácil para os músicos executá-la de várias maneiras.

Alguns repertórios podem ter sido regularmente executados por um grupo mais ou menos estável de músicos. Assim, os *organa* dos séculos XII e XIII podem ter sido executados em Notre Dame em Paris e outras igrejas francesas por um grupo mais ou menos fixo de músicos de igreja empregados regularmente (talvez um ou mais cantores solistas e um organista). A música litúrgica dos séculos XV e XVI poderia ter sido executada *a capella* ou por coros acompanhados por um órgão, embora pela metade do século XVI, e talvez mesmo antes, muitas igrejas contratassem instrumentistas regularmente (principalmente cornetistas e tocadores de sacabuxa, ao que parece) que provavelmente dobravam as linhas vocais a maior parte do tempo. A música de dança

¹ Entenda-se por violas, os instrumentos de arco dos séculos XVII e XVIII, precursores da família dos violinos: como por exemplo: viola da gamba, viola da braccio, viola d'amore, etc. (Cf. a nota 401 em Henrique de Oliveira Marques, *Dicionário de Termos Musicais*, Lisboa: Estampa, 1986, p. 597.) [N.T.]

² Corneto - termo referente à família de instrumentos obsoletos, de bocal, mais ou menos corniformes (direitos, arqueados, em S, em zig-zag). Os membros mais conhecidos são o serpentão, o cornone, etc. (Cf. a nota 126 em Marques, *Dicionário*, p. 567.) [N.T.]

³ Precursor do trombone. (Cf. a nota 153 em Marques, *Dicionário*, p. 569.) [N.T.]

⁴ Instrumento antigo de palheta dupla precursor do oboé. (Cf. as notas 54, 349, e 383 em Marques, *Dicionário*, pp. 558, 592, e 595.) [N.T.]

durante o século XV era geralmente tocada por um grupo consistindo de duas charamelas e uma sacabuxa. Consórcios não mistos de violas, flautas-doce e outros instrumentos, geralmente tocavam fantasias bem como música 'vocal' durante o século XVI, e Thomas Morley em 1559 publicou um volume de "Consort Lessons" orquestrado para alaúde, bandurra⁵, cistre⁶, duas violas e flauta - um agrupamento exclusivamente inglês. Em resumo, haviam alguns grupos convencionais de instrumentos e vozes antes do século XVII, mas os executantes, contudo, tinham possibilidades mais variadas para decidir como executar uma composição específica, do que as que viriam a ter posteriormente. Que princípios eles seguiam para decidir como orquestrar as composições deve ser inferido de anotações casuais descrevendo detalhes de execuções particulares, documentos de arquivo listando músicos empregados por igrejas e cortes, obras de arte representando execuções musicais, considerações da natureza dos instrumentos envolvidos, e outras evidências indiretas semelhantes.

Na Idade Média, os instrumentos aparentemente tomavam parte regular na performance de música artística secular. Ao menos, dos menestréis se esperava que fossem capazes de tocar uma variedade de instrumentos - *fiddle*⁷, cornamusa⁸, harpa, *hurdy-gurdy*⁹, *rebec*¹⁰, saltério¹¹, etc. - bem como cantar e dominar várias outras habilidades como contar histórias, e fazer truques e acrobacias. Embora não seja claro o que os instrumentos possam ter tocado, imagina-se que eles acompanhavam os cantores em performances de canções monofônicas, dobrando-as literal ou heterofonicamente, ou acrescentando *drones*¹², prelúdios, interlúdios, e poslúdios.

A polifonia secular dos séculos XIV e XV (principalmente canções de Machaut, os 'maneiristas', Dufay, Ockeghem, Busnois, e seus contemporâneos) deve ter sido geralmente executada por um ou mais cantores solistas, acompanhados por um ou mais instrumentos suaves ('bas'), tais como *fiddle*, alaúde, harpa ou saltério. Mas as canções poderiam também ter sido tocadas em instrumentos ruidosos ('haut') em vez de serem cantadas, e elas poderiam ocasionalmente ter sido cantadas *a capella*. A música sacra, por outro lado, era provavelmente cantada mais frequentemente sem acompanhamento do que com, embora instrumentistas tomassem parte no serviço litúrgico, pelo menos em ocasiões especiais (como na consagração da abóbada da Catedral de Florença em 1436).

⁵ Instrumento antigo de cordas palhetadas ou dedilhadas, do tipo do alaúde. (Cf. a nota 11 em Marques, *Dicionário*, p. 554.) [N.T.]

⁶ Instrumento antigo de braço e cordas palhetadas parecido com o alaúde mas de fundo chato. (Cf. a nota 98 em Marques, *Dicionário*, p. 564.) [N.T.]

⁷ Instrumento medieval, de arco, precursor da viola de arco. (Cf. a nota 269 (acepção 1) em Marques, *Dicionário*, pp. 582-3.) [N.T.]

⁸ Gaita de foles. (Cf. a nota 11 em Marques, *Dicionário*, p. 553.) [N.T.]

⁹ Instrumento de teclado e cordas friccionadas por meio de disco enresinado movido por manivela, também conhecido por Viela. (Cf. a nota 269 (acepção 2) em Marques, *Dicionário*, pp. 582-3.) [N.T.]

¹⁰ Rabeque - um dos muitos nomes dos instrumentos antigos de cordas friccionadas derivados do instrumento primitivo perso-árabe Rababe ou Rabebe, dando lugar à família dos violinos. (Cf. a nota 377 em Marques, *Dicionário*, p. 594.) [N.T.]

¹¹ Instrumento antigo semelhante ao Dulcimer mas quase sempre de cordas picadas e de forma trapezoidal. (Cf. a nota 98 em Marques, *Dicionário*, p. 564.) [N.T.]

¹² Algo como um bordão, ou nota pedal grave, predominante de certos instrumentos como gaita de foles, sanfona, etc. (Cf. a nota 385 (acepção 3) em Marques, *Dicionário*, p. 595.) [N.T.]

As autoridades da igreja freqüentemente declaravam-se contrárias à participação de instrumentos, e muitas igrejas durante aqueles séculos parecem ter empregado somente um ou mais organistas além dos cantores. Em todo caso, nenhuma afirmação dogmática sobre a presença ou ausência de instrumentistas nos serviços sacros durante os séculos XIV e XV pode ser feita, e a investigação das convenções de orquestração da música sacra permanece um dos problemas mais prementes para os historiadores da música medieval tardia.

Muito mais informações sobrevivem sobre as convenções de orquestração da música do século XVI, embora nunca tenham sido juntadas em um estudo ou levantamento. A música secular - canções, madrigais, *lieder*, etc. - podiam ser executadas de várias maneiras: por cantores sem acompanhamento, por grupos de instrumentos não mistos (cujas homogeneidade de sonoridade adequava-se às linhas uniformes e independentes da nova polifonia do século XVI), por grupos mistos de instrumentos, por um ou mais cantores solistas (ou um ou mais instrumentos solistas) acompanhados por alaúde (ou algum outro instrumento de cordas picadas) ou, especialmente no final do século, por teclado. Combinações de vozes e instrumentos eram também possíveis; no final da década de 1520 e na década de 1530 em Ferrara, por exemplo, os madrigais eram executados em ocasiões festivas por um cantor e uma viola para cada parte, com muitos instrumentos de sopro, tais como flautas-doce, cromornos¹³, flautas ou cornetas, e muitos instrumentos de cordas opcionais, tais como cravos e alaúdes. Os tecladistas, alaudistas, e às vezes mesmo os violistas, eram geralmente requisitados para acompanhar um cantor solista ou um grupo de cantores, tocando todas as linhas 'vocais' tão literalmente quanto a técnica de seu instrumento permitisse, uma convenção que precedeu e eventualmente possibilitou a realização improvisada de um baixo figurado ou não. No caso de instrumentos de sopro ruidosos, os conjuntos não mistos deram lugar à mistura de cornetas (cujos membros de afinação grave eram aparentemente fracos) e sacabuxas ou trombones (cujos membros de afinação aguda eram aparentemente fracos); e as bandas de cornetas e trombones, hábeis tanto em tocar sozinhas como acompanhando um coro, deram lugar à combinação mais sonora e penetrante de charamelas e trombones nas ocasiões onde um som mais 'rouco' fosse apropriado. Em resumo, os músicos Renascentistas fizeram uso de um amplo espectro de sonoridades, da calma delicada de um madrigal executado por voz solo e alaúde ao esplendor das *canzonas* venezianas do final do século XVI tocadas por cornetas e trombones com a adição ocasional de instrumentos de cordas friccionadas e órgão, e a suntuosidade de grandes conjuntos (às vezes com cerca de 100 cantores e instrumentistas) demandadas por alguns dos *intermedi* festivos. Esta tradição levou eventualmente ao colorido espetáculo do *Orfeo* (1607) de Monteverdi, com sua bem conhecida sugestão para a instrumentação. As informações mais copiosas sobre o modo como os músicos de igreja do século XVI combinavam os instrumentos com as vozes podem ser encontradas na *Syntagma musicum*, iii (1618) de Praetorius. Com sua usual eficácia, Praetorius esforçou-se para transmitir aos mestres de coro tudo o que eles precisavam saber sobre as convenções e técnicas de instrumentação do final do século XVI e início do século XVII.

¹³ Instrumento antigo de palheta dupla embutida, com a extremidade do tubo curvada em J, e provido de seis furos na frente e um para o polegar atrás. (Cf. Sibyl Marcuse, *Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary*, New York: W.W. Norton, p. 134.) [N.T.]

2. ORQUESTRAÇÃO NO BARROCO. A orquestração barroca era largamente governada por três princípios básicos. Um deles era a criação de um conjunto compacto, quer composto de instrumentos do mesmo tipo ou de um amálgama de instrumentos de diferentes tipos unidos num todo. À este respeito, as grandes e diversas forças instrumentais usadas no *Orfeo* de Monteverdi representam uma tradição mais antiga que existia na ópera da corte no século XVII, ao menos até a produção vienense de *Il pomo d'oro* (1668) de Cesti. Durante a primeira metade do século XVII a instrumentação, dentro ou fora do teatro, tendeu a ser *ad hoc*¹⁴, e numa extensão considerável *ad libitum*¹⁵. A *Selva morale e spirituale* de Monteverdi contém muitas peças para serem executadas 'com quatro violas ou quatro trombones, que podem ser omitidos se necessário'. A orquestração para o teatro era largamente determinada pela situação e caracterização, mas, pela influência da ópera pública, logo houve um movimento em direção à combinação padronizada de cordas de três até cinco partes, com um contínuo variado. O *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) de Monteverdi usa cordas à quatro partes, com efeitos especiais como *pizzicato*, e *tremolos* medidos de semicolcheias reiteradas. A textura orquestral básica da música do século XVII é: uma das duas partes superiores (ou imitativa ou movendo-se em terças e sextas paralelas) e um baixo. As partes intermediárias são geralmente independentes, mas exceto por imitações iniciais, elas executam mais um 'contínuo' do que partes contrapontísticas. Partes solistas para sopros tornaram-se comuns no final do século, tanto na ária operística como na música concertante, tais como as sonatas para trompete da escola de Bologna.

O segundo princípio que governava a orquestração do Barroco era o de contraste, tanto entre os instrumentos de diferentes tipos dentro de um só movimento, quanto entre as orquestrações de movimentos sucessivos numa obra. Isto pode ser observado nas óperas francesas e italianas da segunda metade do século XVII, mais claramente nas obras de Lully, onde um trio de dois oboés e fagote é usado em contraste com um corpo homogêneo de cordas à cinco partes. Exemplos podem igualmente ser encontrados em outros países, tanto no século XVII como na primeira metade do século XVIII. O movimento final de *Dioclesian* (1690) de Purcell tem um brilhante contraste entre dois trompetes, dois oboés e oboé tenor, e cordas, todos sobre um baixo *ostinato*. As óperas de Steffani incluem muitos exemplos de um trio de palhetas alternando com cordas. No *Saul* (1738) de Handel, o contraste na 'sinfonia da batalha' é entre dois oboés e fagote; dois trompetes, três trombones e tímpanos; e cordas, com o órgão reforçando o contínuo. A sinfonia de abertura da segunda parte do *Christmas Oratorio* (1734) de Bach, contrasta dois oboés *d'amore*¹⁶ e dois oboés *da caccia*¹⁷ com cordas, as partes dos violinos sendo dobradas por flautas. Inicialmente um grupo independente, usado antifonalmente, os oboés fundem-se de tempos em tempos com o conjunto geral. Um exemplo notável de contraste ocorre no coral de abertura da cantata *Es ist nicht Gesundes an meinem Leibe* (BWV25) de Bach, onde uma corneta e três trombones (com três flautas-doce em uníssono dobrando a melodia na oitava acima) tocam o coral da Paixão (*O Haupt voll*

¹⁴ Do latim, significando: 'para isso', 'para este caso'. [N.T.]

¹⁵ Do latim, significando: 'à vontade'. [N.T.]

¹⁶ Soa uma terça abaixo do oboé. (Cf. a nota 342 em Marques, *Dicionário*, p. 591.) [N.T.]

¹⁷ Antecessor do Corne Inglês, soando uma quinta abaixo do oboé. (Cf. a nota 342 em Marques, *Dicionário*, p. 591.) [N.T.]

Blut und Wurdem) como um fundo¹⁸ para a polifonia coral. Como os instrumentos de sopro variavam consideravelmente em força, o uso de grupos antifônicos criava certos problemas de dinâmica, com os quais os compositores da época parecem ter se preocupado muito pouco, embora isto pudesse ser modificado com a prática de dobrar os instrumentos de madeira.

O princípio de contraste é particularmente evidente no concerto, onde um ou mais instrumentos solo são distinguidos do corpo principal. Os instrumentos solistas, bem como o corpo principal, podiam ser cordas (geralmente dois violinos e um violoncelo) ou instrumentos de sopro, ou uma combinação de sopros e cordas, como no segundo dos Concertos de Brandenburgo de Bach, onde os instrumentos solistas são trompete, flauta-doce, oboé e violino. O termo 'concerto grosso', que propriamente significa um conjunto orquestral em oposição à um conjunto de música de câmara, não deve ser interpretado literalmente. Os Concerti Grossi op. 6 de Corelli (publicados em 1714) eram descritos como 'con duoi Violini, e Violoncello obligati, e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare' (i.e. para dois violinos e violoncelo solo com um corpo opcional de cordas com dois violinos, viola e baixo, que podiam ser executados por instrumentistas individuais ou por mais do que um para cada parte). O *Armonico tributo* (1682) de Georg Muffat consiste de uma *sonate da camera* que poderia ser igualmente tocada por um grupo de câmara como por uma orquestra de cordas. Ao menos dois dos Concertos de Brandenburgo de Bach - n^{os}. 3 e 6 - são indiscutivelmente música de câmara, e os outros quatro podem ser, e tem sido, efetivamente executados como tal. Tão tarde quanto 1755, Johann Stamitz indicava que as suas *Six sonates à trois parties concertantes* op. 1 podiam ser tocadas 'ou à trois ou avec tout l'orchestre'. A distância entre música de câmara e música orquestral era estreita e, às vezes, virtualmente inexistente.

O terceiro princípio era a aceitação de um instrumento de teclado como parte integrante do conjunto. Ele pode aparecer de tempos em tempos como um solista, como o cravo faz no Quinto Concerto de Brandenburgo de Bach, ou o órgão em algumas de suas cantatas, mas a sua principal função era suprir um fundo harmônico. As exceções são suficientemente incomuns para serem marcadas com a indicação 'senza cembalo', como na ária 'Patrii numi' na *Il Mitridate eupatore* (1707) de Alessandro Scarlatti, ou 'senza l'organo', como na ária 'Ach, schlage doch bald' na cantata *Christus, der ist mein Leben* (BWV95) de Bach. Este fundo harmônico tornou possível a concentração da atenção na linha superior e no baixo; por isso há muitos movimentos com somente duas partes instrumentais além do teclado contínuo. A linha superior era enfatizada por dobramentos. Os primeiros e segundos violinos em uníssono (às vezes com as violas também) eram freqüentemente fundidos, e similarmente, os violinos eram geralmente dobrados por um ou dois oboés e flautas. Numa orquestra pequena, tais dobramentos proviam uma sonoridade particularmente forte. O dobramento de oitava era menos comum, embora flautas ou flautas-doce eram às vezes escritas para soarem uma oitava acima dos violinos, e Handel, no coral 'Behold Darius great and good' do *Alexander's Feast* (1736), criou uma sonoridade rica dobrando os primeiros e segundos violinos com os fagotes uma oitava abaixo.

¹⁸ No original 'background'. [N.T.]

Os instrumentos solistas eram usados regularmente na orquestração barroca, não somente em concertos mas na ópera, oratório, cantatas, aberturas e suítes. Os mais comuns eram flauta (ou flauta-doce), oboé (ou oboé d'amore), trompete e violino (ou violino *piccolo*). Menos freqüentemente o oboé *da caccia*, fagote, trompa, viola, violoncelo (ou violoncelo *piccolo*) e viola baixo. O tratamento dos instrumentos solistas correspondia exatamente ao tratamento das vozes em uma ária. O mesmo era aplicado quando dois instrumentos solistas eram combinados para formar um dueto, como por exemplo, violino e fagote na ária 'Lass mich kein Lust' da cantata *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV177) de Bach. O trompete entrou na orquestra de ópera como um acompanhamento natural para cenas marciais e heróicas mas rapidamente adquiriu aceitação como um instrumento orquestral normal para música de caráter imponente ou festivo, notadamente nas assim chamadas 'trumpet sonatas' associadas com S Petronio em Bologna, na segunda metade do século XVII. Além das fanfarras convencionais, sua atividade como solista era limitada à oitava superior de sua tessitura, pois podia tocar somente as notas da série harmônica. Quando Bach queria dobrar a linha do soprano de um coral com um trompete, ele recorria à *tromba da tirarsi*¹⁹ ou *Zugtrompete*, a qual, por meio de uma válvula²⁰, podia tocar, num andamento relativamente lento, notas fora da série harmônica. Além da aparição ocasional do fagote como solista, há também exemplos de dois ou mais fagotes usados para preencher a harmonia. Mas a função principal do instrumento era a de dobrar a linha do baixo, prescritas ou não na partitura, assim como os oboés geralmente dobravam os violinos. Os trombones eram normalmente restritos ao dobramento das linhas de contralto, tenor, e baixo de um coral. No *Saul* de Handel eles são usados para enriquecer o conjunto orquestral e, associados com cordas e flautas, para criar a atmosfera apropriada para uma marcha fúnebre lenta. O uso de um conjunto de cornetas, trombones e fagotes para acompanhar a ária no Hades de Proserpina no *Il pomo d'oro* de Cesti é um sobrevivente da prática antiga.

É uma ilusão supor que a orquestração barroca era consistentemente polifônica. Há inumeráveis exemplos do contrário, por exemplo, a ária 'Doch weichet ihr tollen vergeblichen Sorgen' da cantata *Liebster Gott, wann werd' ich sterben?* (BWV8) de Bach, onde muito do *ritornello* consiste de uma melodia alegre, tocada pela flauta sobre o acompanhamento harmônico mais simples possível das cordas. O primeiro movimento do Sexto Concerto de Brandenburgo de Bach, fornece outro exemplo: a maior parte do tempo, as duas violas baixo, o violoncelo e o contrabaixo, tocam um simples acompanhamento em acordes sob as partes das duas violas. Em muito da Abertura em Fá maior de Telemann (a que inclui 'Die hamburgischen Glockenspiele'), quatro trompas executam uma função similar. Os compositores do tempo de Bach estavam também conscientes da possibilidade de escrever acordes sustentados para sopros como um fundo para as figurações das cordas, como por exemplo, o coral de abertura da *Paixão segundo São João* de Bach. Um exemplo mais notável é a ária das bruxas, 'Infernal spirits', no *Saul* de Handel, onde dois oboés e um fagote sustentam acordes em 3/4 contra um motivo das cordas que é virtualmente em 4/4.

É evidente que os compositores tinham um ouvido aguçado para o timbre instrumental e escolhiam os seus instrumentos deliberadamente, embora eles fossem, às vezes,

¹⁹ Trompete (ou trompeta) de varas. (Cf. a nota 149 em Marques, *Dicionário*, p. 569.) [N.T.]

²⁰ No original 'slide'. [N.T.]

compelidos por necessidades práticas, a permitir alternativas. A escolha entre flauta-doce e flauta, ou entre oboé e oboé *d'amore*, não era mecânica. Numa obra extensa, há sempre considerável variedade entre um movimento e outro, e os instrumentos que mais chamam a atenção são constantemente mantidos de reserva até que seu uso possa ser justificado. Os compositores parecem não ter se preocupado com o fato de alguns de seus instrumentistas passarem muito tempo sem fazer nada. A trompa solo no 'Quoniam tu solus sanctus' da Missa em Si menor de Bach, não tem mais nada a fazer no resto da obra inteira. A sugestão de que a parte era tocada por um dos três trompetistas é inaceitável, não somente porque ela é escrita em uma linha diferente na partitura, mas também porque as partes instrumentais incluem uma parte separada para a trompa e porque seria quase impossível em um único compasso de 3/4 (*vivace*) trocar de um instrumento para outro. No *Giulio Cesare* (1724), Handel escreveu para quatro trompas mas, apesar de no último ato ele tirar vantagem do fato de que duas delas estavam afinadas ²¹ em Sol e Ré, ele fez somente um uso limitado delas na obra como um todo.

Uma característica saliente da orquestração barroca é a sua clareza, mesmo quando há um grande número de partes independentes. É só raramente que a textura no registro grave é adensada, por exemplo, pela inclusão de dois fagotes *obbligato*²². O teclado *continuo* não afetava materialmente a textura, desde que, o instrumentista normalmente tocava somente a linha do baixo com a mão esquerda, reservando os acordes para a mão direita. A escrita para o corpo completo das cordas em uníssono e oitavas era comum, mas o dobramento de uma melodia em oitavas nos primeiros e segundos violinos - uma sonoridade característica em músicas posteriores - era estranho à prática barroca. Há, entretanto, um exemplo de violas tocando uma oitava abaixo dos violinos na ária 'Tu mia speranza' no *Amadigi* de Handel. As cordas com surdina ocorrem frequentemente de Lully em diante; bem como o *pizzicato*, tanto para os violoncelos e contrabaixos sozinhos quanto para todas as cordas. As surdinas eram também prescritas para trompetes, como por exemplo, na ópera *Der geduldige Socrates* (1721) de Telemann, para trompas, e mesmo para as madeiras de palheta dupla; numa ária de uma *Paixão segundo São Lucas* de um anônimo (atribuída uma vez a Bach) um coral é introduzido com dois oboés, oboé *da caccia* e fagote, com a instrução: '*piano, und zwar die Hoboen mit Papier gedämpft*'.

Um padrão elevado de performance está implícito na música escrita durante este período, não somente para solistas mas para o corpo principal das cordas, posto que é difícil acreditar que os compositores, que eram homens práticos, pudessem ter posto no papel o que eles sabiam que poderia ser tocado inadequadamente. Embora a extensão da escrita para violino seja comparativamente limitada, a figuração é geralmente elaborada. Passagens em escalas impetuosas, arpejos enérgicos e *tremolos* medidos são comuns, notadamente nos concertos de Vivaldi e nas óperas de Rameau. O propósito de tais figurações é geralmente dramático, por exemplo, o acompanhamento para o recitativo 'Mein Herz' da *Paixão segundo São João* de Bach, onde, contra um fundo de duas flautas

²¹ No original 'crooked', que traduzimos por afinadas. Os 'crooks' são pequenos tubos usados para mudar a afinação das trompas, antes de elas serem providas de válvulas, portanto, são aqueles instrumentos providos com os tubos que lhes modificam o comprimento, afinando-os, neste caso, em Sol e Ré. (Veja a nota 132 em Marques, *Dicionário*, pp. 567-8.) [N.T.]

²² Indicação de parte essencial da composição com determinado instrumento. Por vezes, em contradição, indica que determinada parte da composição pode ser omitida. (Cf. a nota 197 em Marques, *Dicionário*, p. 574.) [N.T.]

e dois oboés *da caccia*, as cordas sugerem vividamente o tremor da terra e o rasgar da cortina do templo que o texto descreve. Muitas representações instrumentais de fenômenos naturais ocorrem nas óperas de Rameau. Os tímpanos, além de aparições solísticas na música cerimonial, como por exemplo, na sinfonia do Ato 4 de *The Fairy Queen* (1692) de Purcell, ou no coral de abertura da cantata *Tönet, ihr Pauken* (BWV214) de Bach, podiam ser usados, sem os trompetes, para propósitos puramente dramáticos, como por exemplo, nos corais 'Avert these omens' e 'Cease, cease your vows, da *Semele* (1743) de Handel.

Orquestrações pitorescas eram particularmente comuns em obras para vozes e instrumentos. Além dos exemplos óbvios como o uso do trompete para uma canção de batalha, as trompas com referência à caça (mesmo metaforicamente como na ária de Caesar 'Va tacito e nascosto' no *Giulio Cesare* de Handel) e flautas-doce e flautas para cenas pastorais, há muitos exemplos de orquestrações deliberadamente escolhidas para representar um situação particular ou ilustrar um estado de ânimo. No *L'allegro, il penseroso ed il moderato* (1740) o repicar dos sinos e a dança da gente do campo, também sugeridos pelos violinos, é tornado mais vívido ainda pela adição de um carrilhão. No *Giulio Cesare* de Handel a harpa supre um colorido exótico, como faz também no *Alexander Balus* (1748), onde à ela se junta um bandolim. Qualquer referência no texto de uma cantata à última hora de um Cristão, tendia a evocar em Bach uma alusão ao tique-taque dos relógios por meio de notas repetidas nas flautas ou flautas-doce e cordas em *pizzicato*. Mais significativas do que as representações literais são aquelas passagens onde a instrumentação intensifica a expressão emocional, como por exemplo, no *Alexander's Feast*, onde Handel apresenta a 'banda espectral' dos 'fantasmas Gregos' com três fagotes dobrando as violas divididas e os violoncelos; o efeito, sem os violinos, é o mais notável já que esta é a seção intermediária de uma ária brilhante em Ré maior com trompete *obbligato* ('Revenge, Timotheus cries').

3. DE 1750 À 1800. A mudança de estilo que ocorreu na música instrumental na metade do século XVIII naturalmente afetou os métodos de orquestração. Sob a influência da abertura de ópera italiana e o gosto aristocrático predominante, os compositores passaram a adotar um escrita que enfatizava uma só linha melódica, geralmente baseada inicialmente na tríade maior ou menor, e confiaram-se nos ritmos ondulantes nos movimentos *allegro*. Não houve, entretanto, uma ruptura completa com o passado. Movimentos fugais ocorriam, geralmente como *finales*, nas obras de Richter, Monn, Wagenseil, os dois Haydns, e Dittersdorf, e pode ser dito que alcançaram o seu clímax no *finale* da Sinfonia 'Jupiter' (nº. 41) de Mozart. A clareza da orquestração barroca foi mantida, tanto quanto as cordas, geralmente, são harmonizadas à duas partes, com os primeiros e segundos violinos em uníssono e as violas uma oitava acima dos violoncelos. A razão para tratar as violas deste modo dificilmente pode ser a alegada incapacidade dos violistas, desde que deles se esperava que fossem tão ágeis quanto as outras cordas. O propósito é obviamente o de acrescentar uma maior clareza à linha do baixo, como um organista pode acrescentar um registro de 4' nos pedais. A prática de escrever baixos figurados desapareceu gradualmente durante a segunda metade do século XVIII, embora possa ser encontrada nas sinfonias de C. P. E. Bach, e continuada em Londres por algum tempo (por exemplo, nas sinfonias de J. C. Bach e Boyce). Um instrumento de teclado,

entretanto, permaneceu como parte essencial da orquestra e presumivelmente supriu a harmonia faltante quando a textura era à duas partes.

Muitas das primeiras sinfonias são escritas para uma orquestra de dois oboés, duas trompas, fagotes e cordas, algumas vezes com a adição de uma só flauta e às vezes com duas flautas substituindo os oboés. Até 1788 Mozart, na primeira versão da sua Sinfonia em Sol menor (nº. 40, K550), escrevia para uma orquestra deste tamanho. Estes recursos limitados proveram menos oportunidades de contraste do que os grandes conjuntos do Barroco, mas o princípio do contraste era ainda observado, embora operasse de maneira diferente. Os oboés dobravam os violinos num *tutti* e intervinham de tempos em tempos como solistas. O dobramento, entretanto, não era consistente, e um uso maior para os oboés e trompas encontrava-se no provimento de um fundo harmônico, ou sustentando, ou enfatizando os tempos em um *tutti*. Quando quatro trompas eram usadas, como por exemplo em sinfonias ocasionais de Vanhal, Haydn e Mozart, um fundo mais rico era possível, particularmente, se os dois pares de trompas fossem afinadas²³ em diferentes fundamentais. Os fagotes, usados de início meramente para dobrar o baixo, tornaram-se mais e mais independentes: como os oboés e trompas, eles podiam contribuir para o fundo harmônico, e um só fagote podia repartir passagens solo com as outras madeiras. Mozart em particular, apreciava escrever para a flauta e o fagote separados por duas oitavas. As passagens para os sopros sozinhos, em contraste com as cordas, como por exemplo na Sinfonia 'Militar' (nº. 100) de Haydn, são comuns, como elas teriam sido na primeira parte do século, mas mais característica é a aparição ocasional de um ou mais instrumentos de sopro do conjunto.

A introdução do clarinete, em uma forma melhorada, acrescentou recursos à família das madeiras, mas não foi senão nos últimos anos do século que ele tornou-se generalizadamente disponível. Além dos concertos (como por exemplo aquele de Carl Stamitz) os compositores da época mostraram pouco entendimento das capacidades do instrumento e tenderam a tratá-lo como uma variedade de oboé, para o qual, sem dúvida, ele é uma alternativa. A escrita para os clarinetes na Sinfonia 'Paris' (K297/300a, 1778) de Mozart não mostra evidência da abordagem sensível encontrada em seus trabalhos de poucos anos depois. Nas poucas sinfonias de Londres de Haydn que incluem clarinetes, há somente uma ou duas passagens solo isoladas mas com pouca escrita idiomática, embora pouco tempo depois ele escreveu efetivamente para o instrumento na *A Criação* (1798).

Um dos primeiros exemplos de arpejos no registro grave do clarinete ocorre no Andante da abertura do *Temistocle* (1772) de J. C. Bach, escrito para Mannheim. Há três clarinetes aqui, descritos como 'clarinetti d'amore'. A notação é para instrumentos em Ré, com o terceiro instrumento escrito na clave de Fá e transpondo uma nona acima de acordo com a convenção da época. Desde que, entretanto, os arpejos do terceiro instrumentos vão além do Dó₁ escrito (soando Ré₂) é provável que as partes, à despeito da notação, são na verdade, para *clarinetti d'amore* em Sol, a tonalidade do movimento. Exemplos efetivos posteriores de arpejos no registro grave ocorrem na introdução de *A Criação* de Haydn e no trio do Minueto da Sinfonia em Mi bemol (nº. 39, K543) de Mozart. Arpejos cobrindo uma extensão mais ampla são comuns em concertos e em peças como a ária 'Parto' de *La Clemenza di Tito* (1791) de Mozart, onde o clarinete

²³ Veja a nota 21. [N.T.]

obbligato é tocado por um instrumento com uma extensão de uma terça maior abaixo de sua tessitura. Pode ter sido a crescente apreciação do timbre do registro grave do clarinete que induziu os compositores a substituí-lo ocasionalmente pelo *bassethorn*.²⁴

Num conjunto consistindo de madeiras, trompas, e cordas, não havia nenhum problema sério de equilíbrio; mas era obviamente sentido, entretanto, que as partes agudas de trompete escritas pelos compositores anteriores poderia perturbar este equilíbrio. Tais partes eram ainda escritas na Inglaterra por Boyce até a década de 1770, mas os compositores continentais preferiam evitar o registro mais agudo e usar os trompetes principalmente para reforçar um *tutti*, embora o número limitado de notas disponíveis impusessem algumas restrições desconfortáveis quando a música modulava para longe da tonalidade da tônica. Quando Mozart proveu acompanhamentos adicionais para o *Messiah* em 1789 ele suprimiu ou rescreveu todas as partes de trompete de Handel, embora ele tivesse pensado originalmente em manter o *obbligato* no 'The trumpet shall sound'. Uma conseqüência natural da mudança de estilo foi que os trompetistas perderam a arte de tocar partes floridas no registro agudo. Os trompistas não sofreram do mesmo fato. Passagens de extrema dificuldade, tanto na tessitura aguda como grave, ocorrem em um número de obras do final do século XVIII, como por exemplo, na Sinfonia n.º 51 (c 1772) de Haydn, onde no *Adagio*, a primeira trompa (em Mi bemol) sobe por graus conjuntos até o 22.º harmônico (soando Lá bemol₄) e a segunda trompa desce até a nota soando Si bemol₁. Mozart fez uma demanda menos extravagante mas não excluiu o virtuosismo, como por exemplo, na ária de Fiordiligi 'Per pietá' de *Così fan tutte* (1789). Os tímpanos, como no passado, eram normalmente, mas não invariavelmente, associados com os trompetes. Os compositores descobriram que tanto os trompetes quanto os tímpanos podiam ser usados tranqüilamente, bem como para reforçar um *tutti* sonoro. No *Adagio* da Sinfonia n.º 102 de Haydn, tanto os trompetes quanto os tímpanos são com surdina, embora eles sejam requisitados para tocar tanto *forte* como *piano*. Um uso efetivo do *piano* nos tímpanos, sem trompetes, está no final do 'Et incarnatus' da *Theresienmesse* (1799) de Haydn.

Até a invenção do trompete de válvulas no século XIX, um conjunto de metais flexível e homogêneo era dificilmente possível. Gluck, no *Orfeo ed Euridice* (1762), seguiu a velha tradição de associar cornetas com trombones; mas naquela época a corneta era virtualmente obsoleta, e Gluck teve de trocar os instrumentos por clarinetes quando ele revisou a obra para Paris em 1774. A reintrodução dos trombones na ópera foi natural numa época onde os compositores procuravam intensificar o impacto do drama. Por isso Gluck os usou no *Orfeo* para dar uma ênfase extra à voz das Fúrias de 'No' e para criar um contraste surpreendente com a harpa e as cordas em *pizzicato* que acompanham Orfeu. Os trombones são também associados com as Fúrias na *Iphigénie en Tauride* (1779) e similarmente com a estátua e as forças do Inferno na cena final do *Dom Giovanni* (1787) de Mozart. Como instrumentos que tinham sido usados longamente na igreja, eles eram igualmente adequados para cenas de caráter solene, ou ritual, como a marcha que abre o segundo ato de *A Flauta Mágica* (1791) de Mozart e a ária 'O Isis und Osiris' que a segue. Na música de igreja e no oratório, sua principal função era dar suporte aos contraltos, tenores, e baixos do coro.

²⁴ Tipo de clarinete baixo, em Fá, com 15 chaves. (Cf. as notas 45 e 273 em Marques, *Dicionário*, pp. 557 e 583.) [N.T.]

Pelo final do século XVIII o tratamento das madeiras, incluindo clarinetes ou não, tinha adquirido uma sutileza desconhecida dos sinfonistas anteriores. O mestre desta arte era Mozart, e não menos nos seus concertos para piano. Os instrumentos engrenam-se em diálogos uns com os outros ou com o pianista. As frases são imperceptivelmente passadas de um para outro, de modo que as cores instrumentais estão constantemente trocando e mudando. As trompas, embora menos proeminentes como solistas, participam desta atividade. Esta sutileza estendeu-se para a ópera; a entrada das trompas na ária 'Dove sono, na *As bodas de Figaro* (1786) de Mozart tem uma força emocional que supera o meio simples empregado. Gluck já tinha mostrado como os instrumentos podiam interpretar o que os personagens de um drama estavam sentindo ou mesmo o que estava subconscientemente nas suas mentes. No *Orfeo* um instrumento de sopro ecoa o lamento da cantora 'Euridice' - um clarinete (charamela) na versão original, e um oboé na versão revista para Paris. As apojaturas lamentosas para o oboé na ária de Agamenon 'Peuvent-ils or donner' na *Iphigénie en Aulide* (1774) mostram o instinto de Gluck para escolher o instrumento certo, como faz a flauta solo no Balé dos Espíritos Abençoados em Ré menor no *Orphée* de Paris, que obteve de Berlioz a exclamação 'Quel poëte!'. A abordagem da Haydn foi no todo mais direta; mas o oboé solo no final da introdução da sua Sinfonia nº 104 tem muito da veia de Gluck, e a influência da ópera é aparente também no recitativo para violino solo na Sinfonia nº 7 ('Le midi'), para a qual a Sinfonia em Fá (1776) de C. P. E. Bach fornece um paralelo. Haydn tinha um dom para a ilustração vívida, como por exemplo, 'La tempesta' (começando calmamente) no final da sua Sinfonia nº 8 ('Le soir'), ou o rugido do leão - nos trombones, fagotes e contrafagotes, com trinados nas cordas - de *A Criação*. Igualmente vívidos são os apupos ruidosos para os trombones no coro dos caçadores de *As estações* (1801) - um tipo de escrita que se associa mais com Verdi; e no *finale* da Sinfonia nº 68 onde os fagotes, geralmente reconhecidos no século XVIII como instrumentos sérios, são tratados como palhaços.

A ênfase na expressão dramática, nas óperas da segunda metade do século XVIII, conduziram a indicações mais extensivas e detalhadas da dinâmica do que outrora, notadamente nas óperas de Jommelli e Traetta. Alternâncias abruptas de *forte* e *piano*, acentos incisivos (*sforzando*) e o uso de *crescendo* e *diminuendo* eram características de um novo estilo de escrita orquestral. O estilo imediatamente afetou a composição de sinfonias, e o *crescendo*, freqüentemente usado no início de um movimento, tornou-se uma característica das execuções em Mannheim, sendo também usado por compositores de outras partes, como por exemplo por Haydn na sua Sinfonia nº 1 e por Gossec no seu op. 3 nº 6. Não é usual, entretanto, encontrar distinções de dinâmicas entre uma parte e outra da orquestra; se um solo está marcado com *piano*, por exemplo, o acompanhamento não é normalmente marcado *pianissimo*. Os instrumentos de metal geralmente tem a mesma dinâmica das madeiras e cordas, e um bom equilíbrio deve ter dependido de instruções verbais nos ensaios.

4. O SÉCULO XIX. Durante o século XIX a orquestração transformou-se num fator essencial da técnica de um compositor - uma determinante vital, não mais incidental, de seu estilo. A orquestra expandiu-se como um meio, colocando vasta acumulação de recursos à disposição do compositor; e ela cresceu como uma instituição, assegurando uma distribuição mais ampla e geral daquela prosperidade entre audiências internacionais.

Convenientemente, o período da revolução industrial coincidiu com melhoramentos sofisticados na mecânica instrumental. Até onde a manufatura dos instrumentos diz respeito, músicos como Brunels e Stephenson, trabalhando para elevar o padrão de acabamento mecânico, concentraram-se em melhorar a eficácia das famílias das madeiras e dos metais. O trabalho de Theobald Boehm na flauta, Iwan Müller no clarinete, e Heinrich Stölzel e Adolphe Sax nos instrumentos de válvula, resultou numa maior liberdade e versatilidade no uso dos instrumentos de sopro, particularmente na música orquestral. Também os instrumentos usados antes, principalmente para propósitos dramáticos ou programáticos especiais, começaram a achar o seu caminho na orquestra 'normal', trazendo um maior enriquecimento aos seus recursos.

Ao mesmo tempo os compositores sentiram a necessidade de tratar a orquestra como um todo homogêneo - um único 'instrumento' - e o século XIX trouxe uma consciência crescente da importância do equilíbrio interno, refletida não somente na atenção dada ao potencial relativo das famílias instrumentais mas também no novo papel e *status* do regente. Ele veio para ser visto como um 'executante'²⁵ deste vasto instrumento e podia aspirar as alturas do virtuosismo e aclamação obtidos por executantes como Liszt e Paganini.

Em alguns poucos casos, tais como Mendelssohn, Spohr e Mahler, regente e compositor eram um só; como regra geral, entretanto, o contato diário que existia entre muitos compositores do século XVIII e suas orquestras foi se perdendo, e os compositores foram forçados a adotar uma abordagem teórica crescente, e encorajados a escrever para um conjunto 'ideal'. Para este fim, um grande número de trabalhos teóricos sobre orquestração começaram a surgir. O *Grand traité d'instrumentation* (1843) de Berlioz chamou a atenção dos alunos para passagens admiráveis das obras de Beethoven e Gluck, mas ele era consultado principalmente por seu guia compreensivo para as práticas da orquestra contemporânea. O *Technique de l'orchestre moderne* (1904) de Widor foi, com efeito, um extensivo suplemento para aquele, e o *Principles of Orchestration* (1913) de Rimsky-Korsakov, baseou-se em exemplos práticos brilhantes do autor. Entretanto, a teoria nunca afastou-se tanto da prática como para expor uma visão realmente coerente da estética orquestral. Wagner, por exemplo, debateu-se entre duas analogias incompatíveis da orquestra como 'um navio' e como 'o mar' (*Oper und Drama*, 1850-51), e muitos outros comentadores foram levados pelos paralelismos vagos com as artes visuais. Somente uma avaliação da prática real dos compositores pode fornecer uma descrição acurada da estética orquestral deste período.

Muito da técnica da orquestração durante os primeiros anos do século XIX continuou a refletir as demandas e capacidades das orquestras locais; de importância especial foram as orquestras de ópera de centros como Paris, Veneza, Viena, e Dresden, onde compositores como Méhul, Spontini, Rossini, e Weber fizeram muito do seu trabalho. O amplo alcance da ópera como entretenimento popular levou os compositores a usar a orquestra para efeitos dramáticos imediatos, geralmente de natureza poética mais cinética²⁶ do que refinada. O famoso *crescendo* 'rolo compressor' de Rossini era de fato um melhoramento artístico e especializado do sensacional *crescendo* de Mannheim; e a quantidade prevaleceu sobre a qualidade em muitos dos *tutti* na Ópera de Paris.

²⁵ No original, 'performer'. [N.T.]

²⁶ Relativo ao movimento muscular. [N.T.]

O que os compositores fizeram no teatro, num período onde os poemas sinfônicos e as sinfonias programáticas estavam começando a serem ouvidas mais freqüentemente (se não regularmente) nas salas de concerto, deve ser considerado mais influente e significativo do que poderia ter sido num tempo onde linhas estritas de demarcação existiam entre a composição descritiva e a abstrata. E os efeitos teatrais não eram de modo algum limitados ao grandioso e ao imponente. O gradual refinamento dos recursos instrumentais levou os compositores a fazerem novas investigações nas possibilidades de efeitos evocativos, imitativos, e mesmo totalmente viscerais. Após as raras e incipientes especulações do século XVIII (incluindo as Haydn e Beethoven) no picturalismo musical, o século XIX, com seu arsenal de instrumentos melhorados e seu elenco de executantes capazes, procurou uma técnica mais convincente. Simplesmente usando os instrumentos em registros específicos era possível garantir uma eficácia teatral e mesmo um grau de realismo dramático; mas os efeitos divisados por um compositor cuja imaginação auricular tivesse ido além disso, poderiam ser inextricavelmente compostos de cores tanto harmônicas quanto instrumentais. A eficácia dramática de *Der Freischütz* (1821) de Weber, por exemplo, depende tanto do espaçamento e da inversão dos acordes quanto da distribuição instrumental. Se o uso admirável de Weber dos instrumentos de metal e de madeiras individuais tem lhe dado a reputação de um inovador orquestral, a condução das partes das cordas não menos revela um instinto infalível para a sonoridade mais apropriada. Seus trabalhos concertantes fogem de qualquer efeito teatral, embora eles ainda explorem vividamente o potencial instrumental num estilo de lucidez pós-Mozartiana.

É sustentável que o teatro proveu os compositores do início do século XIX com um firme senso de determinação orquestral não encontrado na sala de concerto. De todas as ricas esperanças da Primeira Sinfonia (1800) de Beethoven, cujo caleidoscópio de timbres era tão admirado por Elgar, há evidências de idéias orquestrais inconstantes nas obras tardias de Beethoven. O seu interesse no timbre como tal parece ter diminuído - um fato que tem pouco, se é que tem, a ver com a sua surdez; em seu lugar ele tentou desenvolver um sentido para o caráter de cada instrumento, às vezes musical e às vezes simbolicamente. O seu crescente interesse no potencial musical do clarinete, por exemplo, é um estudo fascinante. Totalmente ausente do Segundo Concerto para Piano (1795), o instrumento é pouco mais do que nominalmente apresentado nas duas primeiras sinfonias; na Terceira e na Quarta Sinfonias, Beethoven deu-lhe proeminência ocasional, e finalmente na Quinta Sinfonia (1808) obtém paridade com os outros instrumentos das madeiras. A Sexta Sinfonia (1808) contém muitos exemplos do uso simbólico dos instrumentos, da riqueza pictórica da textura das cordas no segundo movimento ao uso sugestivo de instrumentos individuais. Aquela fascinação de Beethoven com os efeitos timbrísticos não foi inteiramente abandonada, conforme provam os movimentos centrais da Sétima Sinfonia (1812) em particular; mas nas suas obras posteriores, o seu interesse tende a focalizar-se mais amplamente no emparelhamento adequado de tema e instrumento.

Ainda mais notáveis são a liberdade e a amplitude aparentes no desenvolvimento de Schubert como orquestrador. As primeiras sinfonias mostram uma influência francamente italianada: uma escrita transparente pincelada com momentos de cores brilhantes. O clarinete tornou-se um instrumento orquestral favorecido (enunciando, por exemplo, o tema principal no primeiro movimento da Terceira Sinfonia, 1815), mas é surpreendente

encontrar os contrabaixos ainda presos aos violoncelos na Quarta Sinfonia (1816); Beethoven já os havia emancipado decisivamente na sua Terceira Sinfonia (1804). A Quinta Sinfonia de Schubert (1816) usa uma orquestra clássica sem clarinetes, trompetes ou tambores; dois anos mais tarde, a Sexta combinava um trabalho de madeiras solo à moda de Rossini com uma consciência mais desenvolvida de combinações timbrísticas (especialmente naquelas em que o clarinete é um dos elementos).

Os melhores frutos desta consciência estão na Oitava Sinfonia (1822), os quais serviram de modelo consciente ou sub-reptício para inumeráveis obras posteriores. A orquestra é aqui ouvida como um 'instrumento' matizado, unificado, permitindo à cada voz sua expressão característica somente dentro do contexto do todo. Schubert empregou os seus instrumentos com grande flexibilidade; ele tornou os baixos independentes dos violoncelos finalmente, e seguiu o exemplo de Beethoven na Quinta Sinfonia (e de Weber no *Der Freischütz*) reforçando o grupo dos metais com três trombones. Embora a obra mostre uma consciência aguda dos timbres orquestrais, estes estão sempre à serviço de finalidades musicais. A irrupção súbita das trompas, fagotes, e tímpanos no primeiro sujeito do primeiro movimento, ajuda a articular o tema; os espaços vazios das oitavas nas cordas e o uso de *tremolando* na seção de desenvolvimento do mesmo movimento, auxiliam a articulação da estrutura da obra por criar uma imagem sonora das tensões associadas com o desenvolvimento na forma sonata. Como em Weber, a orquestração não somente reforça a estrutura harmônica mas geralmente soa inseparável dela. A significação da obra impressiona de maneira rara na música do século XIX. Também na Grande Sinfonia em Dó Maior (c 1825) Schubert continuou encontrando diferentes maneiras de usar a orquestra. De fato, na medida em que a ênfase da obra está na projeção mais do que na combinação, sua abordagem orquestral é absolutamente oposta àquela da Oitava. A orquestra não é mais considerada um só instrumento, mas como um 'reservatório' do qual se pode selecionar uma grande variedade de imagens timbrísticas autônomas. O colorido é planejado de modo a permitir o uso de combinações altamente imaginativas, notadamente de madeiras e metais. A obra veio a ter uma influência significativa em orquestradores subseqüentes, começando, talvez, com Bruckner.

A história especial das duas últimas sinfonias de Schubert impediram-nas de exercer qualquer influência imediata. Estranhamente, os sucessores diretos de Weber parecer não ter sido ousados no seu uso da orquestra, especialmente quando comparados com Wagner. Por exemplo, a partitura de *Der Vampyr* (1828) de Marschner, embora imaginativa e musical, dificilmente se iguala à intensa atmosfera romântica do enredo da ópera. Por outro lado, é provável que a música de Weber influenciou a ricamente evocativa Abertura do *Midsummer Night's Dream* (1826) do jovem Mendelssohn. A representação dramática é claramente pretendida na orquestração, e o uso pelo compositor dos violinos em *divisi*, contribui para a sonoridade 'mágica' da obra - uma qualidade novamente associada com a fase da ópera. A orquestração de Schumann e Spohr tendeu, no todo, para o conservadorismo. Schumann tem sido muito criticado por suas orquestrações, e quando ele a considerou de suficiente importância (como nas suas obras concertantes e na música de *Manfred* de 1848-9) ele pode elevar-se à imagens de grande delicadeza e beleza. A experiência prática de Spohr trouxe firmeza e clareza à sua orquestração, e embora o seu gosto inibiu a inovação do som, ele ao menos fez experimentos com o formato orquestral. A sua Sétima Sinfonia (1841), por exemplo, reabilitou o contraste do *concerto grosso* entre os grupos do *ripieno* e do *concertino* - um

ardil que faz sentido musicalmente, mesmo sendo claramente induzido por considerações programáticas.

Berlioz foi talvez o mais fiel sucessor de Weber como um manipulador 'pictórico' do timbre orquestral. Novamente, o som instrumental mostra o seu potencial dramático e evocativo numa luz inteiramente nova, e geralmente, parece que as harmonias de Berlioz, notoriamente mal administradas nelas próprias, eram principalmente calculadas para ressaltar um efeito timbrístico particular. O cuidado que Berlioz conferiu ao equilíbrio orquestral é exemplificado por sua insistência, em orquestrações como as da Abertura *Waverley* (1828), num número mínimo de cordas - neste exemplo específico, 15 primeiros e 15 segundos violinos, 10 violas, 12 violoncelos, e 9 contrabaixos. Além disso, como um inovador, ele trouxe para a orquestra de concerto muitos instrumentos cuja associação dramática ou pictórica os tinha até então confinado ao uso no teatro. Na *Sinfonia Fantástica* (1830) podem ser encontradas inovações como o clarinete em Mi bemol, o corne-inglês, cornetas em lugar dos trompetes, percussão extra (notavelmente os múltiplos tímpanos usados para os famosos efeitos de trovoadas da obra), e importantes partes para a harpa para as quais Gluck foi possivelmente o modelo, ou Boieldieu (um compositor de partes para harpa particularmente bem concebidas) ou mesmo o professor de Berlioz, Le Sueur, que tinha escrito para 12 harpas no *Ossian, ou Les bardes* (1804). Berlioz foi também um pioneiro em aumentar as forças orquestrais normais com grupos adicionais, ou 'bandas', como aquelas da *Grande messe des morts* (1837).

As inovações de Meyerbeer, embora respeitadas na história da orquestra, diferem, em geral, daquelas de Berlioz, por serem menos convincentes musicalmente. Por exemplo, embora Meyerbeer seja creditado com o primeiro uso orquestral do clarinete baixo (1836) o potencial do instrumento só foi reconhecido mais tarde por compositores como Liszt (*Tasso*, 1849) e Wagner (*Lohengrin*, 1848), e a introdução por Meyerbeer da família do saxhorne²⁷ (no *Le prophète*, 1849) inspirou poucos a seguir o processo. O próprio Liszt foi profundamente estimulado pela orquestração de Berlioz, e ele fez um número de valiosas inovações tanto nos detalhes quanto nos planos mais gerais. O seu pensamento ousado é tipificado por um lado, pelo material motivico sofisticado dado ao tímpano no *Festklänge* (1851) - um passo em direção aos 'acordes' de Berlioz bem como aos motivos mais simples do Concerto para Violino (1806) e das Quarta e Nona Sinfonias de Beethoven - e por outro lado, pelo uso de texturas camerísticas delicadas no movimento 'Gretchen' da *Sinfonia Fausto* (1857). Dificilmente se pode dizer que isto seja uma volta à interação neo-Barroca da obra de Spohr mencionada acima; mais além, isto anuncia a nova dimensão que Skryabin (no *Le divin poème*, 1904) e Schoenberg (nas *Variações para Orquestra*, 1928) encontraram em sua manipulação da densidade instrumental.

O estágio mais importante no crescimento da orquestra do século XIX é representado pelas obras de Wagner. Aqui, como Tovey chamou a atenção no seu artigo 'Instrumentation' na *Encyclopaedia britannica*, cada timbre estava presente como um 'grupo'²⁸ mais do que meramente como uma voz individual, de modo que era possível

²⁷ Saxhorn, Flügelhorn, Fliscorno. Famílias semelhantes de instrumentos de latão, de bocal esférico. Os Saxhorns mais graves são considerados como pertencendo à família das Tubas. (Cf. a nota 224 em Marques, *Dicionário*, p. 577.) [N.T.]

²⁸ No original 'band'. [N.T.]

reter as características puras dos timbres instrumentais mesmo em texturas harmônicas relativamente ricas. As madeiras triplas ou quádruplas de Wagner e a sua livre expansão de outros departamentos (como por exemplo, oito trompas, 13 metais adicionais, e seis harpas no *Das Rheingold*, 1854) proveram a orquestra com uma nova flexibilidade, uma liberdade para mover-se à vontade entre timbres puros e combinações complexas à despeito dos requisitos texturais da música. Outra razão para as vastas necessidades instrumentais de Wagner pode ser achada na prática freqüente de desdobramento de grupos adicionais no palco como fontes sonoras espacialmente distintas - um artifício dramático transferido para as salas de concerto no século XX (Ives, Schoenberg) e subseqüentemente explorado de um ponto de vista puramente musical (Stockhausen).

Em contraste com a densidade, solidez, e combinação dos sons dos Românticos, e a textura mais pesada da orquestra em si do século XIX, a abordagem Mozartiana de Rossini tem um aspecto ingênuo. Já a sua orquestração translúcida, com seu realce delicado de timbres únicos, continuou a exercer uma influência favorável no século, dando início a distintos desenvolvimentos na orquestração. Esta era a maneira preferida pelos compositores que davam uma ênfase especial à linha melódica, fosse no *bel canto* ou no nacionalismo nascente; assim, é encontrada em Donizetti e Bellini por um lado, e em Glinka e Smetana por outro, em cada caso demonstrando a compatibilidade com a expressão de uma individualidade bem definida. Um sentido de timbre e caráter de instrumentos individuais desenvolveu-se a tal extensão que eles podiam tornar-se, num sentido especial, protagonistas dramáticos em uma partitura orquestral. A vivacidade infalível encontrada em muitas partituras de Bizet pode ser vista como típicas à sua maneira, e os aspectos orquestrais da antítese Bizet-Wagner devem ser considerados em muitas das impressões de Nietzsche. Esta atitude parece mais expressiva na música operática, e muitos traços dela podem ser encontrados no pensamento colorístico de Verdi.

Os últimos sinfonistas do século XIX, conseqüentemente, tiveram uma considerável variedade de métodos orquestrais à sua disposição. Tchaikovsky mostrou uma clara preferência por timbres primários, mais ou menos sistematicamente postos em relevo por texturas contrastantes. Bruckner, seguindo o exemplo da Nona Sinfonia de Schubert, também favoreceu a projeção de imagens sonoras seletivas, mas com menos variedade e usando texturas que eram mais Wagnerianas. Uma combinação de sons mais homogênea, geralmente dominada pelo uso do grupo completo das cordas como um 'centro de gravidade', foi procurada por Brahms e outros sinfonistas conservadores, entre os quais Dvorák e Franck podem ser numerados. É nas partes menos 'sinfônicas', mais à moda de canção das suas obras (geralmente nos movimentos lentos), que estes compositores mostram a sua sensibilidade, e às vezes, sua inventividade em manejar instrumentos individuais. Nesta época, a orquestra tinha se tornado muito mais um instrumento padronizado; como uma instituição internacional ela estava, talvez, se tornando ossificada e resistente à mudanças: certamente houve uma estabilização no pensamento dogmático acerca da 'arte da orquestração'. Certos ideais de combinações sonoras (como Busoni notou) de características instrumentais imutavelmente definidas, passaram a ser correntes, e por isso, inquestionavelmente supremas, de modo que, no início do século XX, a orquestração tomou o seu lugar como disciplina acadêmica, lado à lado com a harmonia e o contraponto. Livros instrutivos como aqueles de Forsyth (1914) e Jacob (1931) eram dirigidos tanto ao estudante em geral como para o compositor principiante.

5. IMPRESSIONISMO E INCREMENTOS POSTERIORES. A orquestração 'pictórica' já foi anteriormente referida. Talvez a orquestração mais original do final do século XIX seja aquela que pode ser relacionada com o movimento nas artes visuais conhecido como impressionismo. Aqui, os timbres da orquestra complementam os outros aspectos da composição em termos mais ou menos iguais. Fragmentos do espectro sonoro são justapostos, mais do que meramente combinados, e isto pode acontecer mesmo dentro da extensão de uma só melodia ou motivo. Sem entrar na semântica, é justo dizer que este tipo de orquestração dá uma impressão do seu objeto musical, ao menos como a famosa *Impression* de Manet dá de um nascer do sol. É inteiramente apropriado que muitas pinturas da escola impressionista estivessem listadas na coleção particular de Chabrier, que nas suas peças orquestrais caleidoscópicas, tais como *España* (1883) e *Marche joyeuse* (1888), fornece alguns dos primeiros exemplos desta prática. Mahler, embora aplicando geralmente seus timbres em amplas pinceladas, sabia bem como explorar a pincelada ocasional de um timbre inesperado, e os seus *scherzos* (como na Quarta Sinfonia, de 1900) geralmente contém súbitas e brilhantes mudanças de timbre e textura.

A evolução da harmonia tonal nesta época, com sua expansão de recursos e afastando-se das amarras estruturais e semânticas do diatonicismo, permitiram à outros aspectos sonoros, incluindo o timbre instrumental, uma proeminência muito maior. Os compositores passaram a reconhecer que não eram somente as características melódicas, harmônicas, e rítmicas de uma forma musical que podiam legitimamente reivindicar a atenção principal do ouvinte; a agógica, a dinâmica, e o timbre, começaram a ser manipulados mais manifesta e conscientemente. Novamente, os exemplos óbvios fornecem uma correlação adequada, pois o manejo virtuosístico mais admirável destes 'parâmetros' anteriormente negligenciados, é encontrado precisamente na obra daqueles compositores mais intimamente ligados à dissolução da harmonia diatônica: Debussy, Schoenberg, Webern, e à seu modo altamente individual, Busoni.

No *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), Debussy mostrou-se agudamente suscetível às propriedades sensuais da sonoridade instrumental; é difícil estudar os compassos iniciais da obra sem ver neles um refinamento do pensamento orquestral de Weber. As finas distinções de textura na escrita das cordas, obtidas pelo uso de solos e subdivisões dos grupos, devem algo à Berlioz e Wagner (veja a distribuição das cordas no *Lohengrin*, por exemplo), e a utilização dos timbres é, em geral, francamente impressionista, mas as combinações evocativas em si, estão inteiramente dentro da tradição Romântica. Os *Nocturnes* (1899) de Debussy são, à este respeito, um importante passo adiante. Um senso de intenção melódica, harmônica, ou rítmica, está inteiramente ausente no movimento estável dos acordes e dos finos arabescos de *Nuages*; a textura e o timbre estão fortemente confiados em transmitir não somente a atmosfera requerida mas a totalidade das intenções do compositor. A percussão passageira do final de *Fêtes* prenuncia uma emancipação do 'ruído' em muitos compositores do século XX (Milhaud, Stravinsky, Bartók, Varèse, e eventualmente a música eletrônica). Em *Sirènes*, Debussy usou o timbre adicional de um coro feminino sem palavras, embora seja aqui claramente programático - um 'literalismo' não característico que obscurece a apreciação das qualidades timbrísticas das vozes. Esta idéia, também, foi acolhida posteriormente por compositores como, por exemplo, Ravel em *Daphnis et Cloé* (1912) e Milhaud em *Les choéphores* (1915) e *L'homme et son désir* (1918). As últimas obras orquestrais de

Debussy são notáveis menos por suas inovações timbrísticas do que por sua elaboração do papel figurativo de cada instrumento - um interesse que pode ter vindo a ele dos russos em geral e de Rimsky-Korsakov em particular.

Wagner, Debussy, e Mahler, parecem ter sido as influências predominantes na técnica orquestral de Schoenberg. No *Pelleas und Melisande* (1903) e no *Gurrelieder* (1911) a orquestração é tão ousada quanto ambígua, com a última obra trazendo uma multidão de executantes para tocar. Mais significativo, é o conceito de *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres²⁹) associado primeiramente à Schoenberg; no 'Farben' (nº 3 das Cinco Peças Orquestrais, 1909) há um mínimo de atividade melódica, harmônica, e rítmica, e o interesse centra-se nas alternâncias e manipulações dos timbres instrumentais combinados. A peça é, em outras palavras, uma sucessora lógica de *Nuages* de Debussy. Se a 'melodia' é definida como 'aquele aspecto contínuo da música que chama a atenção principal do ouvinte', se pode entender tanto o emprego especial do termo cor-sonora quanto as condições peculiares que devem ser aceitas por um compositor que deseja substituir 'melodia de alturas' por 'melodia de timbres'. Como iria acontecer com a evitação da música dodecafônica de qualquer sugestão diatônica, em 'Farben', Schoenberg pode impor o seu novo conceito somente através de uma negação implacável - a remoção de qualquer probabilidade de ser explicada como melodia de alturas. A visão de Webern do assunto era mais positiva; ele queria integrar o rápido jogo de timbres com as técnicas composicionais existentes, quer fossem suas (Cinco Peças, 1913; Sinfonia op. 21, 1928) ou de Bach (arranjo do *Ricercar a 6 voci*, 1935).

Embora às vezes se reivindique que o século XX tem uma constituição orquestral característica - a *Sagração da Primavera* tem sido geralmente citada como paradigmática - a prática real dos compositores não sustenta este ponto de vista, que aparece na relativa estabilidade da estrutura da orquestra como instituição. Ela deve esta estabilidade mais ao seu papel na proteção da música e tradição do século XIX do que aos incrementos no pensamento orquestral do século XX. Os compositores de inclinações conservadoras, e especialmente aqueles que trabalharam dentro da tradição sinfônica, hesitaram em questionar as normas convencionais do formato e equilíbrio orquestral, sendo suas inovações restritas à gradual adição criteriosa de novos timbres (mais instrumentos de percussão de altura determinada ou não, o piano, membros da família das madeiras anteriormente negligenciados, e, em algum grau, instrumentos emprestados de formas culturais alienígenas, tais como a banda militar).

A reversão aos modelos Clássicos e pré Clássicos na música do século XX, levou alguns compositores a reduzir a escala de suas forças orquestrais; outros fatores que contribuíram para esta tendência foram considerações de economia (notadamente nas obras de Stravinsky compostas depois de 1913) e a exploração de novas variedades de equilíbrio orquestral. Foi este último fator que levou Stravinsky a dispensar os violinos e violas na sua *Sinfonia dos Salmos* (1930), embora seja possível encontrar precedentes para isso na música do século XIX: violinos não são usados em *Uthal* (1806) de Méhul ou na *Serenata em Lá maior* op. 16 (1859) de Brahms, e a confiança exclusiva de Fauré nas cordas graves nas duas primeiras seções do seu *Requiem* (1887), se antecipam ainda mais à obra de Stravinsky.

²⁹ No original 'melody of sound-colour'. [N.T.]

Para muitos compositores, o abandono das forças orquestrais Wagnerianas foi seguido por uma redistribuição fundamental do equilíbrio timbrístico numa escala muito maior do que os ajustamentos mínimos da *Sinfonia dos Salmos*. Para o próprio Stravinsky, a *Sagração da Primavera* (1913) deu lugar ao domínio das madeiras em *Renard* (1915) e às sonoridades da percussão de altura determinada em *As Bodas* (1923); Webern fez suceder as vastas forças das suas Seis Peças op. 6 (1910) com as texturas solo das Cinco Peças op. 10 (1913), embora mesmo nas primeiras peças, a sua instrumentação já tivesse se tornado caracteristicamente rarefeita; e Varèse reteve muito pouco do luxuriante departamento de percussão da imensa orquestra de *Amériques* (1921) no seu subsequente *Hyperprism* (1923), pavimentando o caminho para a exclusivamente percussiva *Ionisation* de 1931. Provavelmente Schoenberg mostrou o caminho com a sua redução proporcional da orquestra à uns meros 15 instrumentos solo na Primeira Sinfonia de Câmara op. 9 (1906), onde a escrita instrumental sugere um débito com o *Siegfried Idyll* (1870) de Wagner.

As orquestras de câmara tornaram-se crescentemente comuns durante as primeiras décadas do século XX. E foi às vezes o caso, como com a obra de Schoenberg, em que um conjunto menor provou ser um meio mais flexível para a articulação de um conteúdo polifonicamente mais rico do que o normal. Às vezes, foram tentadas insinuações à sonoridade 'clássica' de uma orquestra menor ou de um grande conjunto de câmara. Esta tendência não era desconhecida no século XIX, que tinha seus divertimentos e serenatas para grupos de sopros ou cordas (Dvorák, Grieg, Gounoud), e a tradição foi conduzida da década de 1920 em diante por Stravinsky, Hindemith, e Bartók. Às vezes a alusão podia ser às formas típicas dos primeiros conjuntos de jazz (Milhaud, em algum grau Stravinsky, Weill); mais freqüentemente, os instrumentos eram livremente selecionados por seu potencial estético em combinações não ortodoxas (Varèse, e muitas obras de Ives e Milhaud). Luigi Russolo (1885-1974) e Harry Partch (n. 1901) investigaram combinações de instrumentos totalmente novos. Um amplo grau de aceitação foi obtido por alguns dos instrumentos eletrônicos inventados no período entre as guerras: o ondas martenot, por exemplo, aparecera tanto como um instrumento orquestral (*Jeanne d'Arc au bûcher*, 1935, de Honegger, e obras subsequentes de Messiaen), e como base timbrística para um conjunto homogêneo (*Fête des belles eaux*, 1937, de Messiaen, para seis ondas martenot).

Desde 1950, os compositores tem escrito bastante para grupos de solistas representando os vários timbres instrumentais, e como o *Pierrot lunaire* (1912) de Schoenberg, com o qual muitos deles tem uma dívida, muitas composições usam tal conjunto como um realce efetivo para a voz (*Le marteau sans maître*, 1954, de Boulez; *Séquence*, 1955, de Barraqué). Tais obras podem ser entendidas como uma reação à orquestra convencional. Durante as décadas de 1920 e 1930 a orquestra foi insuficiente para estimular uma nova abordagem para a escrita instrumental, embora usada por muitos dos principais compositores da época: Schoenberg, Stravinsky, Hindemith, e Bartók, todos eles inclinados à retornar às concepções tradicionais do equilíbrio orquestral. Os jovens compositores do período pós-guerra podem ser perdoados por sentirem que o ambiente exercia uma influência imbecilizante sobre qualquer mensagem que a nova música poderia conter. Os anos de 1950 trouxeram uma maior flexibilidade. Conjuntos menores e mais versáteis foram formados para tocar o tipo de música mencionada (um destes

conjuntos realmente denominou-se *Pierrot Players*³⁰), e houve um maior desejo de experimentos por parte das maiores orquestras, particularmente aquelas afiliadas à organizações de radiodifusão.

Os compositores tiraram vantagem disto de várias maneiras. Grupos orquestrais foram manipulados espacialmente para efeitos estereofônicos, como por exemplo em *Gruppen* (1957) de Stockhausen; obras anteriores usando efeitos similares tiveram de esperar até este período para serem completamente executadas. A Quarta Sinfonia (1916) de Ives não fora ouvida até 1965, nem o *Die Jakobsleiter* (1922) antes de 1961. A orquestra foi também submetida à transformação eletrônica (*Mixtur*, 1964, de Stockhausen), reconstituída em formações não homogêneas (Concerto, 1968, de Barraqué), ou fisicamente mobilizada (*Eonta*, 1964, de Xenakis). Houve também uma tendência de cada obra cunhar suas próprias qualidades timbrísticas e equilíbrio, às vezes atraindo instrumentos antigos, exóticos, ou marginais (muitas obras de Kagel podem ser citadas), às vezes incluindo sons de fontes eletrônicas ou gravadas (*Poésie pour pouvoir*, 1958, de Boulez), e às vezes não requerendo outras fontes além daquelas da orquestra convencional.

HOWARD M. BROWN (1), JACK WESTRUP (2,3), G. W. HOPKINS (4,5)

Tradução e notas de Ricardo Mazzini Bordini.
Salvador, 19 de setembro de 1992.

BIBLIOGRAFIA

- Brown, H. M. et al. "Orchestration". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie ed. London: Macmillan, 1980. Vol. XIII, pp. 691-700.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- Marcuse, Sibyl. *Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary*. New York: W. W. Norton, 1975.
- Marques, Henrique de Oliveira. *Dicionário de Termos Musicais*. Lisboa: Estampa, 1986.
- Novo Michaelis*. Fritz Pietzschke e Franz Wimmer orientadores. 43^a. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1987.

³⁰ Músicos do Pierrot. [N.T.]