

WELLINGTON GOMES

Orquestração, forma e gesto musical

*o ensino da composição
musical em nível superior*



Orquestração, forma e gesto musical



*o ensino da composição
musical em nível superior*

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do reitor

Paulo Costa Lima



E D U F B A

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Wellington Gomes

Orquestração, forma e gesto musical



*o ensino da composição
musical em nível superior*

Salvador

Edufba

2020

2020, Wellington Gomes.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba. Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e projeto gráfico

Vânia Vidal

Imagens da capa

Freepik

Revisão

Cristovão Mascarenhas

Normalização

Marceley Moreira

Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

G633 Gomes, Wellington

Orquestração, forma e gesto musical: o ensino da composição musical em nível superior / Wellington Gomes . - Salvador: Edufba, 2020.

141 p.

ISBN: 978-65-5630-143-3

I. Composição (música) – estudo e ensino (superior). II. Instrumentação e orquestração. 1. Título.

CDU: 781.68:378

Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

Editora afiliada à



ASOCIACION DE EDITORIALES
UNIVERSITARIAS DE AMERICA
LATINA Y EL CARIBE



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias



Câmara Bahiana do Livro

Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo

s/n – Campus de Ondina

40170-115 – Salvador – Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
RACIOCÍNIO COMPOSICIONAL E ENSINO DA COMPOSIÇÃO	15
Refletindo sobre o raciocínio estratégico criativo	15
Refletindo acerca das três fases	20
Fase inicial	20
Fase intermediária	22
Fase avançada	24
ORQUESTRAÇÃO: A PESQUISA E O ENSINO	27
Dos primeiros passos da pesquisa a uma tese de doutorado	27
Orquestração e pesquisa	35
As múltiplas tarefas no ensino da orquestração	38
Linhas horizontais	40
<i>Linhas melódicas em geral</i>	40
<i>Linhas melódicas coloridas ou diagonais coloridas</i>	40

<i>Capacidades horizontais de equilíbrio e ressonância</i>	41
Compostos verticais	42
<i>Dobramentos e superposições</i>	42
<i>Hierarquia orquestral</i>	44
<i>Equilíbrio orquestral</i>	44
<i>Texturas cordais homofônicas e polifônicas</i>	46
<i>Densidade sonora</i>	47
Elementos de natureza instrumental	47
<i>Natureza técnica dos instrumentos</i>	47
<i>Possibilidades e potenciais específicos de cada instrumento</i>	48
<i>Capacidades técnico-fraseológicas e relações de registro e ressonância</i>	48
Elementos de natureza multi-instrumental	49
<i>Diálogos entre grupos de instrumentos ou entre famílias</i>	49
<i>Procedimentos de homogeneidade, heterogeneidade e timbres emergentes</i>	50
Recursos timbrísticos e efeitos idiossincráticos	51
<i>Artefatos instrumentais</i>	51
<i>Recursos que produzem contrastes e fusões timbrísticas</i>	52
<i>Idiossincrasias étnicas ou culturais e possibilidades tímbricas não ortodoxas</i>	53
Procedimentos estruturais formais	54
Elementos estilísticos e de conteúdos conceituais	56
PROCEDIMENTOS ESTRUTURAIS FORMAIS E GESTUAIS NA ORQUESTRAÇÃO	61
O senso formal a partir de atitudes provenientes da orquestração	61
O gesto musical e conceitos afins	65

Comentários analíticos preliminares sobre gesto	68
A FORMA E O GESTO NA ORQUESTRAÇÃO	83
A orquestração aliada à estrutura formal originada a partir de outro meio instrumental	83
A orquestração aliada à fraseologia do “período clássico”	91
A orquestração aliada a um outro discurso fraseológico-formal	107
O gestual-orquestral como discurso formal na música atonal	118
Comentários conclusivos para este capítulo	130
CONCLUSÃO	133
REFERÊNCIAS	137



INTRODUÇÃO

Falar de algo que envolve a criação artística é como pisar num campo delicado e complexo, sobretudo quando a intenção consiste no desenvolvimento de algum tipo de metodologia ou organização desse fazer artístico. Mais complexo ainda é falar do ensino aplicado a esse tipo de criação. Após 28 anos de experiência como professor de Composição musical da Universidade Federal da Bahia (UFBA), tenho sentido a necessidade de passar parte dessa minha experiência e aprendizado, na labuta com o ensino, para interessados no assunto. Em nível de graduação, além da disciplina principal de Composição musical, tenho trabalhado constantemente com as disciplinas Instrumentação e Orquestração, Introdução à instrumentação, Literatura e Estruturação Musical,¹ Arranjo, Técnicas de Análise, assim como em nível de pós-graduação – mestrado e doutorado –, com as disciplinas Estudos avançados em orquestração musical, Seminários em composição musical e Tutorial avançado em composição musical. Durante todos esses anos, o fato de já ter trabalhado com todas essas disciplinas proporcionou-me uma larga experiência metodológica nesse campo acadêmico, e ainda pude desenvolver um olhar crítico mais profundo, em específico, no campo da criação musical.

Dentro dessa perspectiva acadêmica, publiquei dois trabalhos de pesquisa que serão unidos às reflexões deste livro: “Duas vertentes estratégicas no ensi-

1 No curriculum da Escola de Música (EMUS) da UFBA, a disciplina Literatura e Estruturação Musical contém os conteúdos de harmonia, contraponto, análise e formas musicais, distribuída em oito semestres.

no da composição musical em nível superior” – artigo publicado nos anais da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) de 2011 – (GOMES, 2011) e “Atitudes e procedimentos composicionais relacionados à arte da orquestração e a relação com o campo da pesquisa” – capítulo do livro *Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade* – na série Paralaxe 1. (GOMEZ, 2016) Portanto, alguns conteúdos dessas pesquisas farão parte deste esforço maior, numa espécie de ampliação e complementação motivadas não só pela minha experiência como docente e pesquisador, como também pelas trilhas da minha carreira de compositor.

Por considerar a disciplina Instrumentação e Orquestração como um dos principais pilares na formação do compositor, a escolha dos dois trabalhos anteriormente mencionados surgiu como ponto de partida e está ligada ao objetivo de traçar neste livro uma reflexão da correlação entre o ensino da composição e a arte da orquestração.

Quando falamos do ensino da composição musical, em nível superior, nos deparamos com uma teia complexa e múltipla, uma tarefa não muito fácil de ser desempenhada por conta dos diversos meandros e fatores complicadores para a realização dessa atividade. Os processos compositivos e os experimentos estratégico-musicais são diversos, as escolhas estético-musicais são múltiplas e os ambientes culturais envolvidos são bem diversificados. Por outro lado, as linhas metodológicas são as mais diversas possíveis, e nem sabemos se podemos denominar de linhas metodológicas, talvez possamos classificar essas metodologias como maneiras que professores de composição têm encontrado para aplicar seus ensinamentos. Em grande parte, esses ensinamentos são desenvolvidos por esses professores com base em suas próprias experiências de ensino e suas próprias práticas composicionais. Contudo, há ainda uma enorme carência de abordagens tanto no sentido da investigação, das dificuldades processuais compositivas, quanto nessas maneiras adotadas pelos professores de composição. E quando o assunto envolve situações pedagógicas nesse campo – aquelas que são de origens mais abrangentes para o desenvolvimento da estratégia do ensino da composição musical – a carência é ainda maior.

Em pesquisas mais recentes, há discursos teóricos na literatura da criação musical que falam do ensino mediante experiências vividas e metodologias adotadas, em determinados cursos de composição, assim como valiosas abordagens sobre desafios metodológicos e práticas relacionadas ao compor. Esse é o caso, por exemplo, do ensino de composição musical na Bahia que já foi abordado pelo

professor, compositor e pesquisador Dr. Paulo Costa Lima, professor da Escola de Música (EMUS) da UFBA. O livro *Ernst Widmer e o ensino da composição musical na Bahia*, do referido autor, na verdade, é um dos poucos casos que lida com essa perspectiva investigativa no Brasil.² Nesse trabalho, o autor observa uma conjunção de fatores que “[...] apontam para uma experiência integralizadora, onde discurso, vivência pedagógica e atividade composicional desempenham papéis relevantes” na construção do ensino. (LIMA, 1999, p. 25)

Quanto à importância do compositor e professor Ernst Widmer, não devemos deixar de citar o trabalho que vem sendo desenvolvido pela professora e pesquisadora Ilza Nogueira quanto ao efeito da obra e a vivência desse professor na EMUS da UFBA, por meio de livros, artigos e comunicações em eventos. Um panorama do perfil da linguagem composicional desse compositor pode ser visto no livro *Ernst Widmer: perfil estilístico* (NOGUEIRA, 1997) dessa autora, bem como dados biográficos e a fundamental importância desse mestre para o ensino de composição na Bahia.

Nesse momento, sem precisar me estender na importância e relação pedagógica de Widmer para a EMUS da UFBA, e conseqüentemente para a minha formação como compositor, eu não poderia deixar de enfatizar que foi através da vivência e aprendizado com esse mestre que aprendi, também, os caminhos para o ensino da composição musical. Paralelo à minha experiência com Widmer, tive a oportunidade de conviver com o professor de composição Dr. Jamary Oliveira – que fez parte da primeira geração de estudantes da classe de Widmer, na Bahia –,³ tanto como meu primeiro professor de composição, no curso de graduação, como orientador no meu doutorado em Composição do Programa de Pós-graduação da UFBA. E grande parte deste livro reflete esta rica experiência que, aos poucos, foi amadurecendo e se reinventando ao longo de 28 anos como professor da referida escola.

E quando tratamos de processos composicionais propriamente ditos, em várias fontes de variados autores, podemos observar iniciativas em adentrar nessa perspectiva tão delicada que é a criação musical, não tão focadas no ensino, em específico, mas já com alguma contribuição nesse campo. Por exemplo, esse foi

2 Desse mesmo autor, algumas abordagens nesse campo podem ser vistas em Lima (2016a), Lima (2016b), Lima (2014) e Lima (2012).

3 Jamary Oliveira foi um dos professores de música mais conceituados da EMUS da UFBA. Com ele, estudei os dois primeiros anos da disciplina Composição, seguindo com os quatro últimos anos com o professor Widmer. Além Jamary, nesta primeira geração de discípulos, destacaram-se Lindembergue Cardoso e Fernando Cerqueira, ambos se tornaram professores da mesma escola.

o caso de Otto Laske que desenvolveu estudos sobre processos composicionais (LASKE, 1991), assim como as iniciativas relacionadas à criação musical em alguns outros enfoques, abordando variados aspectos e técnicas de composição: Forte (1973), Wittlich (1975), Brindle (1986), Kramer (1988), Lester (1989), Straus (1990), Schwartz (1993) e Cope (1997). E ainda podemos observar essa iniciativa em algumas fontes diversas que relatam opiniões técnico-composicionais ou pessoais de compositores específicos: Howat (1983) sobre a música Debussy, Antokoletz (1984) sobre a música de Béla Bartók, McCutchan (1999) sobre um grupo variado de compositores, e tantas outras fontes relacionadas à música de outros compositores.

Mas quando se trata do ensino da composição musical, propriamente dito, é até mais comum a existência de enfoques sobre relatos, atitudes e procedimentos metodológicos relacionados à criação composicional no campo da educação musical para crianças e adolescentes. Embora esses trabalhos estejam focados numa educação de nível básico, em primeira instância, as motivações e problemáticas apresentadas, se comparadas às nossas problemáticas metodológicas, não se diferenciam muito da nossa clientela de alunos de nível superior. Nos trabalhos apresentados no Northwestern University Music Education Leadership Seminar, nos Estados Unidos,⁴ por exemplo, se comparados às problemáticas em nível superior, o diferencial fica por conta dos níveis de conteúdo quanto à contextualização e complexidade dos trabalhos desenvolvidos durante o curso. Mais adiante, dentro dessa perspectiva comparativa, citaremos algumas dessas fontes no decorrer do primeiro capítulo deste livro.

Para a organização estrutural deste livro, desenvolvi quatro capítulos dentro de uma perspectiva didática, partindo do ensino da composição musical – e suas problemáticas inerentes à criação musical –, passando pelas problemáticas envolvidas com a pesquisa em orquestração, para então chegar aos assuntos sobre o gesto musical e a relação entre estrutura formal e a arte da orquestração.

No primeiro capítulo, será desenvolvida uma reflexão unindo o pensamento composicional às tomadas de decisões do ponto de vista metodológico e, consequentemente, pedagógico. E, dentro dessa perspectiva, tratarei de observar tanto o processo compositivo como as possíveis atitudes, relativas ao ensino, baseados na relação entre expressão poética e combinação estratégica. Para tanto, uma divisão no percurso do curso será observada em três fases distintas: a primeira fase, baseada na perspectiva metodológica mais pluralista e experimental, levando em

4 Seminário realizado no ano de 2000 e posteriormente editado em Hickey (2003).

consideração as experiências anteriores do aluno e as tomadas de decisão voltadas para um certo equilíbrio entre o familiar e a novidade; a segunda fase, voltada para a lógica e fórmulas das descobertas, conectada com atitudes estratégicas e investigativas do aluno; e a terceira fase, baseada num acúmulo de informações teóricas e práticas, sendo observada a necessidade de uma possível organização compositiva personalizada para o aluno nessa fase. E, ao final de cada fase, será observada também uma possível conexão com a lógica dos respectivos níveis no ensino da Instrumentação e Orquestração.

No segundo capítulo, tratarei de apresentar um estudo sobre a orquestração e sua relação com o campo da pesquisa, observando de maneira mais profunda esta arte e suas carências na literatura. Nesse campo de estudo, farei uma espécie de relato baseado nas minhas experiências com o ensino e com a pesquisa, assim como apresentarei uma lista detalhada de múltiplas tarefas observadas a partir da prática da arte da orquestração.

No terceiro capítulo, enfocarei o senso formal a partir de atitudes provenientes da orquestração em conexão com o gesto musical, assunto que faz parte da relação entre forma e procedimentos orquestrais, como uma preparação para a abordagem analítica do quarto capítulo. Tanto o senso formal como o gesto musical, nessa ligação com os princípios da orquestração, ainda se revelam carentes de abordagens mais aprofundadas na literatura da música. Levando em consideração as múltiplas facetas do gesto musical, este estudo vem preencher uma lacuna na literatura em questão e, mesmo com os recentes estudos sobre esse fenômeno, ainda poderá estimular outros pesquisadores no desenvolvimento de abordagens mais aprofundadas do ponto de vista da percepção e da psicologia da música em futuros estudos.

E, finalmente, no quarto capítulo, será desenvolvida uma abordagem analítica a partir de um conjunto de obras significativas da literatura musical, tendo como objetivo principal um dos assuntos mais avançados da orquestração: forma e gesto musical na orquestração. Essa abordagem reunirá diferentes tipos de atitudes ou estratégias orquestrais inseridas na seguinte classificação: a orquestração aliada à estrutura formal originada a partir de outro meio instrumental; a orquestração aliada à fraseologia do “período clássico”; a orquestração aliada a um outro discurso fraseológico-formal; e o gestual-orquestral como discurso formal na música atonal.



RACIOCÍNIO COMPOSICIONAL E ENSINO DA COMPOSIÇÃO

Neste capítulo, tentarei fazer uma reflexão acerca do pensamento composicional como ponto de partida para uma compreensão dos fatores e atitudes metodológicas ligadas ao ensino da composição. E como parte de uma organização dessas atitudes metodológicas, tratarei de apresentar uma divisão do referido curso em três fases distintas – inicial, intermediária e avançada – que nos auxiliarão na observação de questões técnicas e fatores inerentes a cada fase desse curso.

REFLETINDO SOBRE O RACIOCÍNIO ESTRATÉGICO CRIATIVO

Para uma reflexão acerca do raciocínio criativo composicional, será necessário compreender atitudes e maneiras relacionadas à lógica de aplicação de uma metodologia baseada na experiência do aluno. Um dos pontos significativos que chama a nossa atenção reside na relação entre duas vertentes: a primeira do ponto de vista compositivo e a segunda do ponto de vista analítico. A relação entre essas duas vertentes nos ajudará a conhecer uma das possíveis facetas do ensino, dentre outras que podem ser reveladas e aplicadas. Parte da apresentação desse conteúdo já foi exposta por mim numa comunicação da ABEM, editada nos anais de 2011. (GOMES, 2011) Acho que, para uma compreensão dos aspectos desse tipo de aprendizagem, inicialmente, será preciso que se compreenda, também, essas

duas vertentes por meio de uma definição, pois dependemos disso para o desenvolvimento das nossas reflexões. Dentre tantas tentativas no sentido de definir música, uma tarefa já calejada no meio acadêmico, opto por uma tentativa cuja definição possui dupla face, ou seja, duas maneiras de interpretação de acordo com uma simples inversão fraseológica:

1. *Música é uma combinação estratégico-auditiva que nos conduz a uma expressão poético-sonora*

2. *Música é uma expressão poético-sonora que nos conduz a uma combinação estratégico-auditiva*

À primeira vista, a inversão fraseológica parece não alterar o sentido do conteúdo total das frases. Mas, se observarmos atentamente os termos intermediários – que nos conduz –, podemos concluir que há uma dependência da segunda para a primeira metade das frases, suscitando assim duas vertentes interpretativas:

1. A primeira definição se enquadra no ponto de vista de quem cria. Aquele que parte da estratégia para conceber uma poética.

2. A segunda definição se enquadra no ponto de vista de quem analisa. Aquele que parte de uma poética para estabelecer uma estratégia analítica.

Eu diria que, para quem ouve a música de maneira descompromissada com esses dois pontos de vista, há ainda uma terceira definição:

Música é uma expressão poético-sonora

Para essa versão, não há necessariamente uma condição de dependência entre as duas vertentes anteriores. O todo é apreciado como algo que foi criado por alguém que, por meio do som, concebeu uma obra musical. A princípio, esse tipo de apreciação necessariamente não passaria por uma perspectiva especulativa do fazer musical.

Aparentemente, essa tentativa de definir o que seja música parece não ser tão importante para o atual mundo da pesquisa em música e muito menos numa perspectiva de profundidade científica. O fato é que, para o universo da criação musical, parece existir uma necessidade da combinação e uso metodológico, dessas duas vertentes, tanto para quem ensina quanto para quem é orientado, no campo da criação, num curso de Composição.

Para uma maior compreensibilidade do campo em que estamos pisando, torna-se necessário um esclarecimento dos termos que estamos usando: “combinação estratégico-auditiva” e “expressão poético-sonora”.

A “combinação estratégico-auditiva” nos remete a um campo ligado às relações intramusicais e/ou extramusicais que, estrategicamente, são organizadas ou elaboradas pelo compositor para se obter um determinado resultado, via uma atitude operacional.

A “expressão poético-sonora” está ligada à concepção do todo (KERMAN, 1985) como produto finalizado. Uma visão do todo orgânico que, por sua vez, está ligada ao abstrato, à fantasia e ao imagético, descompromissada do desejo relacionado aos truques técnicos ou elaborações prévias. Uma visão estabelecida, simplesmente, com base no poder da compreensão auditiva (HARGREAVES, 1997) e ou dos possíveis sotaques próprios de cada linguagem musical. Não obstante, pode-se entender que esse “todo”, de alguma maneira, encontra ressonância na ação do fazer ou criar alguma coisa por meio de algum processo estratégico.

Anthony Seeger quando opta por uma definição geral do que seja música, baseada na influência entre os indivíduos, enfatiza que: “Música é um sistema de comunicação envolvendo sons estruturados e produzidos por membros de uma comunidade que, por sua vez, se comunica com outros membros”.⁵ (SEEGER, 1992, p. 89, tradução nossa)

Contudo, parece que há uma ligação lógica entre o sistema de comunicação, enfatizado por Seeger, e o campo de comunicabilidade movido por influências naquele que inicia seus estudos em composição musical. No período anterior à universidade, muitos alunos fazem a iniciação musical a partir do trabalho com bandas de música ou de colégios secundaristas, alguns por meio de vários tipos de corporações ou instituições, e ainda outros por meio de grupos de música popular urbana – com evolução marcada pela cultura de massa. Portanto, é natural que esses indivíduos estejam ligados a uma gramática composicional via influências de concepção do todo como produto final, tendo como ponto de partida a expressão poético-sonora nas suas concepções artísticas.

No ambiente acadêmico, o aluno é estimulado a transitar da expressão poética à combinação estratégica. Melhor dizendo, da expressão somatória auditiva que ele traz de casa à combinação de técnicas peculiares a um curso superior. Por conseguinte, o efeito dessas duas porções origina uma segunda fase, a fase intermediária, na qual as operações combinatórias andam lado a lado com o processo analítico do aluno. Nessa fase, o aluno se encontra atraído ou estimulado pelo pro-

5 “Music is a system of communication involving structured sounds produced by members of a community that communicate with other members”.

cesso de manipulação estratégico-composicional, bem como pelo gosto analítico. Proveniente deste último, ele descobre que pode expandir seus conhecimentos e, conseqüentemente, arquitetar novas estratégias compositivas. Seguindo essa expansão de conhecimentos, é de fundamental importância estimular o estudante no campo da pesquisa. E aqui faço um recorte da questão entre pesquisa e prática, na formação do artista, que apresentei num dos capítulos do livro *Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade*, na série Parallaxe 1 (GOMES, 2016): qual seria o papel da pesquisa na formação do artista? Nas palavras de Ulhôa (2014, p. 2),

[...] o grande diferencial entre a formação do artista pelos métodos tradicionais (o aprendizado por imitação e treinamento individual sob a tutoria de um mestre) e a formação do artista na universidade é a pesquisa. E nesse contexto, a pesquisa em artes na academia exige a atuação em um sistema que permita a produção, a troca, a parceria, a discussão e a disseminação do conhecimento produzido.

No sentido desse dessa expansão de conhecimentos, Ulhôa (2014) quer dizer que tanto a pesquisa quanto o efeito que ela causa na formação do artista, dentro do ambiente acadêmico, tornam-se significativos para a ampliação do conhecimento, diferenciado daquele com “aprendizado por imitação”. Partindo da formação do compositor num ambiente acadêmico, além dos fenômenos articulatórios das atitudes prático-compositivas assimiladas, a importância dessa experiência passa pelos estímulos que o conhecimento pode suscitar nesse indivíduo, do ponto de vista do aprofundamento teórico e, conseqüentemente, do reflexo dessa visão teórica na ampliação da experiência prática.

Ainda nesse mesmo trabalho, faço a seguinte indagação: se a pesquisa pode emergir da prática, assim como a prática pode emergir da pesquisa, nesse mundo acadêmico nos deparamos com a seguinte questão polêmica: quem dá origem a quem, o ovo (dourado) ou a galinha (poedeira)? Não é incomum observarmos uma atitude do compositor – ou do aprendiz – na busca pelo “eldorado” da composição, ou melhor o “ovo dourado” – uma conjunção entre invenção e criatividade – como a possível garantia do êxito compositivo. Seja aquele que busca por soluções para um certo pragmatismo composicional – e neste caso quem determina a validade da pesquisa [doutrina] é o bom êxito prático [produto artístico] –, ou aquele experimentalista por excelência que não se importa em gastar tempo planejando e buscando, via pesquisa, soluções criativas para a obtenção do resultado

prático. No segundo caso, o que determina a validade da prática é o bom êxito da pesquisa. Contudo, há ainda uma terceira vertente caracterizada por aquele que trabalha na perspectiva de uma equalização entre as duas atitudes anteriormente mencionadas.

Ao longo desses anos, a partir da minha prática de ensino, tenho observado que esse ambiente acadêmico, envolvido por buscas estratégico-combinatórias – via pesquisa e análise –, pode, aos poucos, estimular o aluno, com mais ênfase na fase intermediária do que na fase inicial. E isso não quer dizer que esse tipo de estímulo não possa ser inserido, em pequenas doses, na fase inicial, é só uma questão de bom senso quanto aos cuidados de cada fase. E nesse sentido, resta-me apontar ainda uma terceira fase: a fase avançada, pela qual o aluno alcança um grau mais aguçado da sua inteligência composicional, transitando com mais fluência no trato da combinação estratégica, mas ainda carente de reflexões quanto à sua personalidade criativa. E quanto a essas reflexões, tentarei ser mais claro na abordagem dessas três fases, mais adiante.

Como estudo comparativo a essa divisão de fases, Peter Webster observa que, para interagir com jovens compositores, três estágios podem ser considerados: estágio 1 – formativo, no qual a liberdade deve ser oferecida em primeiro grau; estágio 2 – artesanato, quando o aluno já adquiriu uma certa experiência para revisar e estender as ideias musicais; e estágio 3 – experto, “[...] aqui, o professor torna-se um mentor e um engenheiro para ajudar estudantes a descobrir o seu completo potencial como compositores”.⁶ (WEBSTER, 2003, p. 64, tradução nossa) Embora não fazendo parte de um estudo focado no nível de graduação, mas de uma experiência com adolescentes e crianças, os três estágios de Webster têm algo em comum com as nossas três fases anteriormente comentadas. Ele observa uma etapa inicial, em que a liberdade é oferecida pelo professor, deixando que o aluno tome as suas próprias decisões baseadas na sua própria experiência. Seguindo para uma segunda etapa, na qual o processo analítico, envolvido pelos problemas musicais sugeridos, ajuda o aluno a desenvolver o senso crítico. E, finalmente, uma terceira etapa, caracterizada pela entrada do aluno num nível avançado, na qual ele desenvolve seu potencial como compositor. Dessa forma, o que se vê, na verdade, é a necessidade de uma transposição dos estágios de Webster para um grau mais elevado no curso superior.

6 “Here, the teacher becomes a mentor and an engineer for helping students discover their complete potential as composers”.

REFLETINDO ACERCA DAS TRÊS FASES

A partir desse ponto, farei uma breve reflexão sobre as três fases – inicial, intermediária e avançada –, e, ao final de cada fase, de maneira sucinta, relacionarei cada uma ao respectivo nível da rotina do ensino de Orquestração durante o curso de Composição.

Fase inicial

Na fase inicial de um curso superior, baseado na minha experiência com a maioria dos casos, o aluno ainda guarda características de manipulação e compreensão, no trato compositivo, via uma perspectiva poética de como ele ouve a música, ou seja, a concepção fica por conta de uma expressão poético-sonora baseada na sua vivência musical – na maioria dos casos, descompromissada ainda com o aprofundamento técnico. Nessa etapa, em geral eles ainda não estão prontos para encararem uma perspectiva técnica envolvida por grandes complexidades, surgindo aí a necessidade de uma reflexão de pontos ou fatores mais simples a serem estabelecidos metodologicamente pelo professor. Wiggins (2003, p. 147, tradução nossa) salienta que “fases iniciais de criação são caracterizadas, em grande parte, por repetição de ideias musicais, portanto o reflexo de que os estudantes estão criando música intuitivamente e, até certo ponto, em função da repetição para relembrar suas ideias”.⁷ Ainda segundo Wiggins (2003), entender como os estudantes compõem nessa fase ajuda professores a se conscientizarem dos tipos de problemas que devem ser expostos e da natureza do apoio que pode ser dada aos mesmos. Durante todos esses anos como professor desse curso, tenho observado que o enfoque de Wiggins está conectado com o que venho me deparando no curso superior, também. A diferença fica por conta do nível que, por sua vez, estabelece um outro parâmetro e, conseqüentemente, um planejamento de conteúdo mais condizente com o nível superior.

Há outros fatores implicados na experiência de ensino que não devem ficar de fora no processo de avaliação e planejamento metodológico por parte do professor. Webster (2003) sinaliza para três argumentos (ou riscos) pedagógicos que podem ocorrer nesse sentido: o primeiro, da violação dos direitos do aluno enquanto compositor – quando lhe é sugerido algum procedimento musical ou

7 “Initial phases of invention are characterized by a great deal of repetition of musical ideas, reflecting that the students are creating the music aurally and, to some extent, depending on repetition to remember their ideas”.

mudanças que ultrapassam os limites da sua integridade criativa, incorrendo assim numa dependência do aluno a seu professor –; o segundo, da competência do professor com relação à sua formação de anos de estudo baseados na música tonal tradicional – que venha limitá-lo nos seus questionamentos metodológicos, bem como privar o aluno ao estímulo de se sentir líder de mudanças –; e o terceiro argumento, do domínio do professor sobre o processo criativo do aluno – inibindo a criatividade em função de uma postura ditatorial –, devendo existir um equilíbrio entre conteúdo ditado e descoberta criativa. (WEBSTER, 2003) Com esses dados, observa-se uma preocupação do autor não só com vertentes metodológicas como também com a postura do professor perante o estudante.

Há ainda uma questão significativa a ser explanada no que diz respeito a essa fase: a experiência cultural do aluno e a perspectiva do uso de modelos. Nesse campo, Stauffer propõe os termos “identity” e “voice” – identidade e voz – para desenvolver o estudo do processo criativo de jovens compositores. *Identity* significando características gestuais e estruturais da música e *voice* se referindo à expressão e significado, ligando esses dois a sistemas que lidam com características sociais. (STAUFFER, 2003) Quanto a esse uso de modelos, a autora sinaliza que, num primeiro estágio, é mais proveitoso que os modelos usados pelos alunos sejam explorados e criados das suas próprias experiências culturais. Os modelos convencionalmente ditados são aproveitados de maneira mais eficiente num estágio em que o aluno já tenha um grau de compreensibilidade mais aprofundado, que para nós seria um estágio intermediário, levando em consideração o nível superior.

Contudo, o que parece é que para a fase inicial pode haver uma perspectiva metodológica mais pluralista e experimental, levando em consideração as experiências anteriores do aluno, bem como a aplicação de conteúdos voltados para um certo equilíbrio entre o familiar e a novidade. Em geral, no que diz respeito a essa etapa, há ainda uma série de outros pontos a serem colocados, e isto ficaria para a continuação de um trabalho baseado num aprofundamento maior dessa fase – bem como das que serão abordadas a seguir –, o que não é a nossa intenção neste momento. Para este estudo, o que nos interessa é um panorama mais breve das três fases para chegar à arte da orquestração no curso de Composição. E é nessa primeira fase que os primeiros passos na arte de lidar com o mundo sonoro da orquestração torna-se imprescindível.

Nesse período, como o aluno ainda não tem uma experiência básica nos estudos da harmonia, ritmo e estrutura formal – necessários e considerados pré-

-requisitos para fazer a disciplina Instrumentação e Orquestração –, a EMUS da UFBA, após uma reflexão quanto ao currículo anterior, criou a disciplina Introdução à instrumentação – dentro do novo currículo implantado a partir de 2011. A criação dessa nova disciplina serviu para sanar as dificuldades, relativas a esse campo, que os alunos vinham apresentando nessa fase inicial – disciplina que já pode ser feita a partir do primeiro semestre de curso. Portanto, a disciplina Instrumentação e Orquestração, de teor mais avançado, continuou se encaixando nas fases mais avançadas do curso, enquanto a Introdução à instrumentação foi concebida para tratar de técnicas e aspectos básicos de natureza instrumental, mas já com um olhar preparatório para a arte da orquestração.

Fase intermediária

Na fase intermediária, espera-se que o aluno já tenha passado por um acúmulo de informações técnico-musicais, havendo a necessidade de uma organização de conteúdos numa direção mais seletivo-compositiva. Nessa etapa, levando em consideração o estabelecimento de uma situação de caráter mais técnico, há uma tendência natural do aluno passar a perceber a música como uma combinação estratégico-auditiva, de fato. Isso não quer dizer que esse tipo de percepção possa só ocorrer ou estabelecer um elo de ligação entre o aluno e o *métier* criativo apenas quando essa fase é alcançada. Isso é perfeitamente possível acontecer na fase anterior, sobretudo porque não há um determinismo quanto ao tempo do processo de desenvolvimento e aprendizagem nos diferentes alunos, mas em geral tenho observado que os mesmos se sentem mais confortáveis com a maior complexidade e uso das estratégias técnicas nessa fase.

Mesmo não se tratando de uma novidade, acredito que a criatividade, enquanto objeto de estudo, pode surgir de maneira essencialmente lúdica e espontânea, assim como de maneira disciplinada com um interesse maior pelas fórmulas e uso do raciocínio lógico. Contudo, embora essas duas vertentes possam surgir paralelamente no indivíduo, observamos que essa divisão entre espontaneidade e raciocínio lógico está relacionada com a nossa divisão das duas primeiras fases. A primeira vertente se enquadrando mais à nossa fase inicial, no campo das descobertas – ainda com uma essência lúdica –, e a segunda se enquadrando à nossa fase intermediária – voltada para a lógica e fórmulas das descobertas. Isso reforça a nossa premissa de que o aluno começa a vivenciar

o seu lado estratégico e investigativo, de maneira mais significativa, de fato, na segunda fase.

Há pontos importantes que podem ser levados em conta num momento de reflexão quanto ao uso de uma metodologia a ser aplicada nessa fase. Nesse sentido, torna-se necessária a inserção de procedimentos composicionais explorados numa direção desafiadora, ou seja, diferenciada daquilo que se enquadra num campo de atitudes compositivas mais corriqueiras. Com relação a essa perspectiva, Stefhens (2003, p. 117, tradução nossa) enfatiza que:

A eficácia do ensino e aprendizagem não deve simplesmente reforçar o óbvio, como também explorar o menos óbvio. Um professor experiente irá planejar convenientemente desafios e estruturas destinados às deficiências das capacidades dos alunos e ajudá-los a superar limitações que impeçam a realização de suas intenções composicionais.⁸

E ainda preocupado com o conteúdo dessa metodologia, Stefhens (2003, p. 129, tradução nossa) salienta:

Nossa primeira responsabilidade como professor é criar contextos adequados que permitam aos estudantes desenvolver suas habilidades nessa área. Liberdade não vem da ausência de princípios ou regras, mas do estabelecimento de claros parâmetros com os quais decisões podem ser tomadas.⁹

Nesse momento entram em jogo a habilidade e o bom senso do professor no sentido de planejar e estabelecer regras, princípios e procedimentos, de maneira consciente, tanto do ponto de vista do contexto, quanto das carências ou limitações do nível em questão.

E, é justamente nessa fase, após os primeiros estudos básicos da literatura e da estruturação musical, que se inicia o estudo da Orquestração propriamente dita. Assim, é a rotina curricular do curso de Composição da EMUS da UFBA, com seus pré-requisitos curriculares para os primeiros passos da disciplina Ins-

8 "Effective teaching and learning should not merely reinforce the obvious but also explore the less obvious. An experienced teacher will device suitable challenges and structures to address deficiencies in student' abilities and help them overcome limitations that prevent the realization of their compositional intentions".

9 "Our primary responsibility as teachers in to create appropriate contexts that enable students to develop their abilities in this area. Freedom does not come from the absence of guidelines or rules, but through the establishment of clear parameters within which decisions can be made".

trumentação e Orquestração.¹⁰ E acompanhando o nosso raciocínio quanto às complexidades de conteúdo e suas respectivas fases, nesse ponto intermediário de curso, o aluno é convidado a expandir seus conhecimentos e, conseqüentemente, seu *métier* de compositor, mediante uma disciplina considerada um dos pilares fundamentais do curso de Composição. No capítulo 2, faremos uma abordagem mais ampla do panorama e problemáticas relativas à orquestração.

Fase avançada

A terceira fase se caracteriza como uma etapa avançada na qual se pode notar, além de um acúmulo de informações teóricas e práticas, a necessidade de uma organização compositiva personalizada, ou seja, a busca de uma identidade artístico-criativa. É nessa etapa que há a possibilidade de surgir um autoquestionamento de caráter mais profundo no estudante, bem como algumas reflexões em torno da necessidade dele se encontrar na condição de um mediador entre as questões de combinação estratégica e os aspectos de expressão poética.

Nesse momento, é interessante citar uma pequena parte de uma entrevista feita pelo professor Paulo Costa Lima com um ex-aluno de Ernst Widmer,¹¹ no seu livro *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. O questionamento elaborado foi relacionado à experiência do aluno Sergio Souto, no primeiro (fase inicial) e no último ano (fase avançada) da disciplina Composição, com o professor Widmer em sala de aula. E a resposta do aluno foi a seguinte:

Ele percebia essa ideia – que eu até hoje defendo – de que mesmo para o compositor fazer música contemporânea, ele tem que ter um embasamento tradicional muito sólido, senão fica meio mentiroso. Então a diferença que eu vejo no primeiro ano e no último foi exatamente essa diferença de abordagem. No primeiro ano era só futucar e puxar da gente o imaginário. Já nesse último ano uma outra consciência, consciência desse conhecimento musical que é necessário para se chegar lá. (LIMA, 1999, p. 132)

10 Mantivemos o termo inicial “instrumentação”, embora tenha sido criada a disciplina Introdução à instrumentação, pelo fato de haver uma orientação contínua quanto aos fenômenos de natureza instrumental. Instrumentação e orquestração é dada, ao todo, em quatro semestres na EMUS da UFBA. Para que possa se matricular nessa disciplina, o aluno deverá necessariamente cumprir os créditos dos três primeiros semestres da disciplina Literatura e Estruturação Musical, cujo conteúdo é composto pela teoria e prática da Harmonia, análise e forma.

11 Suíço e naturalizado brasileiro, chegou à Bahia em 1956 para lecionar várias disciplinas, posteriormente se tornando professor de Composição da EMUS da UFBA.

O embasamento que o ex-aluno se refere está conectado com o que ele adquiriu durante o curso e, de alguma maneira, está ligado ao aprofundamento do seu conhecimento musical. Em seguida, ele enfatiza que o seu primeiro ano se deu numa espécie de “futucar e puxar da gente o imaginário”, dessa forma sintonizado com a nossa fase inicial das descobertas. Assim como o mesmo relaciona o seu último ano como um ano em que se estabeleceu uma certa consciência de conhecimento, “necessário para se chegar lá”, na verdade, assemelhado a um processo teórico que, geralmente, parte de uma fase intermediária e se estabelece com mais clareza numa fase avançada.

Em geral, não devemos generalizar atitudes e buscas baseados no aprofundamento estratégico composicional entre diferentes indivíduos ou compositores. Mas o fato é que essa necessidade pelo aprofundamento estratégico, no compositor, pode ser observada como uma espécie de continuidade entre uma fase intermediária e uma mais avançada no percurso do aprendizado. Apenas para citar um exemplo, o compositor Rael Toffolo (2009, p. 62) fala sobre o seu processo criativo e perceptível no que se refere às suas escolhas e à sua maneira de refletir, sintonizado com esse aprofundamento comentado anteriormente:

Acabei por trilhar caminhos diversos... Ao acreditar que compor é se conhecer um pouco melhor, entender quais são nossas escolhas e como elas ocorrem, além de propor algo que se relacione de alguma forma com a nossa história perceptual, acabei por desenvolver um prazer pela investigação sobre o pensar, o que é pensar e como pensamos.

Esse depoimento reforça a nossa tese no que diz respeito à transformação do compositor, desenvolvendo esse “prazer pela investigação”, assim como acontece com a maioria dos alunos, nas fases intermediária e avançada, passando da etapa envolvida pela expressão poética, pura e simplesmente, para a fase da combinação estratégica, desenvolvendo assim um prazer pelo pensar submerso no ambiente analítico. Com relação a este último, não quer dizer que isso se refira apenas ao ambiente analítico científico, o que venho observando é que a rotina prática envolvida por novas aventuras composicionais já tem demonstrado esse prazer pelo pensar no próprio ato criativo. Além disso, há de se observar os termos que são usados por Toffolo (2009) quando diz “se conhecer”, “nossas escolhas” e “nossa história perceptual”, tudo isso denotando um desejo ou uma busca por uma personalidade própria como compositor, além do possível envolvimento com o processo analítico.

Além dessa perspectiva de combinação das duas vertentes, podem ocorrer outras duas situações na fase avançada: alguns alunos continuam a produzir música com uma intensidade maior nas questões estratégicas e analíticas – baseados num certo encantamento com a fase intermediária –, outros passam a enfatizar nos seus trabalhos um desejo de retorno à fase inicial, de alguma maneira tentando se distanciar das questões mais racionais, embora usando algum de tipo de lógica racional sistemática dentro de uma situação mais de automação do que de planejamento técnico de fato. Quanto a essa situação de retorno à fase inicial, embora nosso objetivo não seja em torno do desenvolvimento dessa abordagem nesse momento, é necessário um estudo mais aprofundado e experimental na tentativa de observar, mais detalhadamente, esse possível distanciamento às fórmulas ou modelos racionais, bem como entender essa atitude de maneira mais clara. E é nesse ponto, além das condições técnicas, que o papel do professor pode ser de extrema importância para a formação do aluno, ou melhor do compositor, estimulando a reflexão no sentido da percepção de novas exigências expressivas, que envolva o aluno como indivíduo do meio e ser social, bem como abrindo perspectivas para outros sistemas e valores culturais.

Normalmente, se o aluno cumpre com os seus créditos iniciais e intermediários quanto aos estudos e práticas exigidos, é natural que a fase avançada nos estudos da orquestração se dê nesse momento também. À medida que expandimos os conhecimentos técnicos e práticos musicais, em geral, a reflexão para o campo da orquestração também surge de maneira significativa, com abordagens que muitas vezes não são apresentadas ou são inseridas de maneira superficial pelos manuais de orquestração. Para tanto, falaremos dessas questões mais avançadas, no campo da orquestração, de maneira mais detalhada nos capítulos subsequentes.



ORQUESTRAÇÃO: A PESQUISA E O ENSINO

Neste capítulo, prosseguiremos por meio de um discurso a partir de um relato dos meus primeiros passos para uma observação mais profunda da arte da orquestração e suas carências na literatura, seguindo com uma reflexão em torno da pesquisa nesse campo e, por fim, a apresentação de um conjunto de tópicos fundamentais para o ensino da orquestração.

DOS PRIMEIROS PASSOS DA PESQUISA A UMA TESE DE DOUTORADO

Um curso de graduação é sempre um curso com um grande número de disciplinas de vários tipos de conteúdo e variadas tendências teórico-práticas. Devido ao curto tempo para que o aluno cumpra toda a grade curricular, é comum que uma certa ênfase seja dada às disciplinas obrigatórias principais. E, mesmo assim, não é incomum o fato de que o tempo gasto e dedicado a essas disciplinas não seja suficiente para um maior aprofundamento de conteúdo das mesmas. E é nessa perspectiva que se enquadra a disciplina Instrumentação e Orquestração, considerada um dos pilares principais do curso de Composição e Regência. Embora o aluno possa desenvolver um aprendizado condizente com o esperado e, conseqüentemente, um nível de reflexão razoável quanto aos problemas e soluções envolvidos na arte de orquestrar, ainda ficam rastros de uma certa superficialidade quanto ao conteúdo

que considero avançado dessa disciplina. E foi observando esses rastros de superficialidades que fui estimulado a buscar um aprofundamento maior nesse campo.

Ainda como aluno da graduação em Composição, eu já refletia e questionava sobre o porquê da literatura nessa arte – em específico os manuais de orquestração – contemplar muito mais a instrumentação do que a orquestração propriamente dita. A oportunidade desse aprofundamento surgiu quando decidi fazer um doutorado em Composição. O pré-projeto de tese já se enquadrava nesse sentido e, em geral, como todo projeto de tese requer uma certa limitação, para o bem do problema de pesquisa, resolvi encarar as problemáticas de orquestração dentro do panorama de obras do Grupo de Compositores da Bahia.

O próximo passo se deu já dentro do curso de doutorado (1997-2001). Como eu tinha que unir esforços para tal pesquisa, comecei a trabalhar já dentro de uma das primeiras disciplinas: Técnicas Bibliográficas I (ministrada pelo ilustre professor Dr. Manuel Veiga). Assim se deu o meu primeiro relato bibliográfico, do que eu havia pesquisado, através de um relato crítico envolvendo conceitos sobre a compreensão do termo “orquestração”, tendo como base um conjunto significativo de referências bibliográficas, abrangendo verbetes de enciclopédias gerais e de música, dicionários de música, histórias da música, além de fontes específicas em orquestração. E foi a partir daí que pude observar que existia, já de início, uma grande confusão na definição deste termo em várias fontes pesquisadas. Encontrar definições objetivas e seguras, bem como esclarecimentos a respeito do termo “orquestração” na literatura geral, não era uma tarefa tão simples quanto podia parecer. As abordagens em torno do significado dos termos “instrumentação” e “orquestração” e as tentativas de esclarecimentos, que em grande parte eram obscuras, informavam mal e não eram claras do ponto de vista didático. Apenas para termos uma ideia das definições desenvolvidas em enciclopédias gerais, citaremos inicialmente duas, a primeira por Philip Goetz (1987, p. 334-335, tradução nossa) em *The New Encyclopaedia Britannica*:

Instrumentação, também chamada de orquestração, na música, arranjo ou composição de músicas para instrumentos. A palavra orquestração geralmente indica música escrita para uma orquestra e, nesse sentido, é um termo mais restrito que instrumentação, que pode ser aplicado a conjuntos musicais não ocidentais, bem como a instrumentação para grupos musicais que não são estritamente orquestrais.¹²

12 “Instrumentation, also called orchestration, in music, arrangement or composition of music for instruments. The word orchestration usually indicates music written for an orchestra and in that sense,

E a segunda, por Antonio Corrêa (1998, p. 668-669) em *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*:

Orquestração; a arte de orquestrar, de compor música de orquestra. A forma como estão justapostas as partes de uma orquestra; ‘A nota rara rolou na espessura das ramagens ... e, como uma centelha elétrica fez romper um concerto, começou a orquestração’, Virgílio Várzea, *Histórias Rústicas*, p. 174.

Em ambas as definições, pode-se observar que falta clareza e objetividade no sentido de definir o real significado do termo. Na primeira, a definição do termo “instrumentação” é confundida com “orquestração”, além da confusão entre esses termos e dimensões de grupos instrumentais; e na segunda, uma definição sem objetividade técnica, o excesso poético do texto impede uma clara definição do termo. A partir desse nível de definição, várias enciclopédias foram consultadas e, diante dessas inconsistências, não vale a pena citá-las, inclusive algumas sequer continham o termo “orquestração” durante a definição.

Podemos até questionar que essas fontes não pertencem ao campo específico da música e, por esse motivo, não haveria a necessidade de uma definição técnica. Porém, ao contrário das várias edições pesquisadas, cheguei a encontrar uma com informação mais clara e objetiva, até preocupada em esclarecer essa confusão em torno do significado dos termos “instrumentação” e “orquestração”:

Orquestração; muitas vezes se confunde orquestração com instrumentação, cujos princípios não são idênticos, apesar da sua íntima relação. A instrumentação é por assim dizer uma ciência, pois que estuda uma parte da didática musical – o mecanismo dos instrumentos e suas propriedades expressivas. A orquestração é não só isto, como também o conhecimento dos agentes acústicos, e, sobretudo, a arte de conjugar e relacionar, segundo princípios estéticos, a vida ativa dos instrumentos dentro do organismo que é a orquestra. (FREITAS, 1973, p. 823)

Esse meu relato de pesquisa serviu também como base para parte do primeiro capítulo da minha tese de doutorado finalizada em 2001,¹³ quando abordei a literatura específica da área nessa perspectiva de compreensão do termo “orquestração”. Dentre as enciclopédias e dicionários específicos de música

it is a narrower term than instrumentation, which can be applied to non-western musical ensembles as well as to instrumentation for musical groups that are not strictly orchestral”.

13 Posteriormente transformada em livro. (GOMES, 2002)

consultados, observei que alguns deles destacavam-se pelos verbetes longos e detalhados em torno da trajetória histórica e cronológica da orquestração musical. Howard Brown, em *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (BROWN, 1980), subdividiu o verbete nos seguintes itens: 1. Instrumentação até 1650; 2. Orquestração Barroca; 3. De 1750 a 1800; 4. Século XIX; e 5. Impressionismo e desenvolvimentos posteriores. No *Harvard Dictionary of Music* (DENNY, 1972), o verbete escrito por Willian Denny, elaborado por meio de um texto longo, foi subdividido em apenas três itens: 1. Prática padrão; 2. A orquestração até o século XVIII; e 3. De Haydn até o presente. E na *Encyclopaedia Britannica* (TOVEY, 1963), Donald Tovey elaborou o verbete a partir de oito itens: 1. Método de estudo; 2. Polifonia do século XVIII; 3. Instrumentação arcaica; 4. Instrumentação (Contínuo); 5. Orquestração sinfônica; 6. Instrumentação Beethoveniana; 7. Orquestração dramática; e 8. Instrumentação pós-wagneriana. Nos três verbetes supracitados, os colaboradores se preocuparam em fornecer uma grande quantidade de informações referentes aos termos “instrumentação” e “orquestração”. No entanto, o conteúdo desses verbetes se limita muito mais ao primeiro termo, enquanto o segundo fica à sombra de esclarecimentos em torno de abordagens quantitativas a respeito das dimensões da orquestra sinfônica.

Quando parti para as fontes de histórias e cronologias da música, verifiquei que o termo “orquestração” geralmente era enfocado através de fatos referentes à evolução da dimensão da orquestra ou de obras em cronologias de qualquer espécie. Embora essas abordagens não pretendessem desenvolver um discurso técnico em relação à orquestração, o que eu vi, na maioria dos casos, foram textos tímidos e superficiais, ao contrário do termo “instrumentação”, tratado de forma mais ampla. Nessa observação, a orquestração propriamente dita ficava relegada a segundo plano, quando mencionada. Vejam que a coisa não é tão simples assim quando se trata de encontrar uma definição clara e objetiva até mesmo em fontes específicas da música.

Nessa trajetória, foi interessante observar *The History of Orchestration*, de Adam Carse, na tentativa de estabelecer um ponto de partida para o pensamento orquestral na história da música. Carse traça uma relação direta entre a origem da orquestração e a ópera *Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi (1567-1643), pelo fato da larga instrumentação utilizada na época, com indicações específicas da instrumentação, bem como pelo fato de as atenções estarem começando a se voltar para as combinações instrumentais e para as

formas embriônicas da ópera, do oratório e do balé. Nas palavras de Carse, Monteverdi era considerado um pioneiro na arte de inovar o contexto orquestral. A lista indicada na segunda página da partitura impressa – duas edições: Veneza 1609 e 1615 – foi utilizada na primeira performance de *Orfeo* em Mantua (CARSE, 1964, p. 39, tradução nossa):¹⁴

- a. Dois Cravos
- b. Dois Contrabaixos (cordas)
- c. Dez Violas (de braço)
- d. Uma Harpa
- e. Dois Violinos (sopranos)
- f. Dois Alaúdes (com arco)
- g. Dois Órgãos (tubos de madeira)
- h. Três Violas da gamba (baixos)
- i. Quatro Trombones
- j. Um Órgão (portátil)
- k. Duas Cornetas
- l. Uma pequena Flauta ou Flautim (à vigésima segunda; equivalente a três oitavas).
- m. Um Trompete (com três surdinas).

Embora sendo uma fonte específica da história da orquestração, houve quem discordasse dessa ênfase especial dada a *Orfeo*, como ponto de partida para o pensamento orquestral propriamente dito. Manfred Bukofzer (1986, p. 72, tradução nossa) sinalizou para uma discordância nesse sentido:

A rica orquestração que necessita de mais de três dezenas de instrumentos deu origem ao equívoco de que *Orfeu* foi revolucionária no que se refere à orquestração. Monteverdi, no entanto, apenas indica uma orquestração específica e de maneira excepcional em alguns momentos dramaticamente importantes.¹⁵

14 “a. Duoi Gravicembani. b. Duoi Contrabassi de Viola. c. Dieci Viole da Brazzo. d. Un Arpa doppia. e. Duoi Violini piccoli alla Francese. f. Duoi Chitarone. g. Duoi organi di legno. h. Tre Bassi da gamba. i. Quattro Tromboni. j. Un Regale. k. Duoi Cornetti. l. Un Flautino alla vigesima seconda. m. Un Clarino com tre Trombe sordini”.

15 “La rica orquestación que precisa, de más de tres decenas de instrumentos, ha dado pie al concepto equivocado de que Orfeo fué revolucionario en lo que se refiere a la orquestación. Monteverdi, sin embargo, sólo indica una orquestación específica e de manera excepcional en unos cuantos momentos dramáticamente importantes”.

Portanto, pude observar que não era tão fácil determinar um ponto de partida para a evolução do pensamento orquestral, haja vista que a falta de indicação de uma instrumentação preestabelecida nas obras mais antigas não significava de fato a falta de intenção do compositor em relação ao pensamento orquestral. Semelhante omissão tampouco justificava a ideia de que a música medieval fosse exclusivamente vocal, uma ideia equivocada segundo Donald Grout (1973).

Quando parti para os manuais de instrumentação e orquestração, ou seja, fontes específicas em orquestração, pude verificar que uma grande parte desses manuais trazia uma abordagem muito mais técnica da instrumentação do que de orquestração propriamente dita. Alguns apresentavam uma parte menor, relativa à orquestração, mas limitados a conteúdos mais corriqueiros, sem a abordagem de assuntos avançados no campo dessa arte. E ainda alguns deles nem mesmo apresentavam uma abordagem em orquestração de fato, a ênfase dada era de natureza instrumental em toda a sua apresentação. Apenas para citar alguns dos manuais mais conhecidos e consultados, segue abaixo uma lista com os títulos, seguidos de breves comentários, embora esteja organizada pela ordem cronológica relacionada à data da primeira edição de cada um, apresentam também as datas relacionadas às edições pesquisadas:

Treatise on Instrumentation, Enlarged and Revised by Richard Strauss – Hector Berlioz

[1ª edição, Paris, 1844]¹⁶ Embora possa ser considerada uma abordagem obsoleta com relação aos procedimentos orquestrais posteriores, além dos procedimentos surgidos da música do século XX, essa obra dificilmente deixa de ser mencionada quando o assunto é orquestração. O autor apresenta uma exemplificação de vários trechos de obras sinfônicas com comentários do uso e efeito do instrumental nos contextos abordados. Porém, assim como em uma série de outros manuais, a ênfase maior é dada à instrumentação. (BERLIOZ, 1991)

Principles of Orchestration – Nicolai Rimsky-Korsakov

[1ª edição, São Petersburgo, 1913] Nesse manual, o grande ganho relacionado à orquestração se constitui numa variada abordagem de combinação entre instrumentos e entre grupos de instrumentos no que diz respeito aos fatores de

16 Título original: *Grande traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Posteriormente revisada e traduzida por Richard Strauss para o alemão, edição de 1905, sob o título *Instrumentation-slehre, ergänzt und revidiert von Richard Strauss*.

ressonância, peso e cor. Ainda assim, a ênfase maior está limitada aos fenômenos da mistura instrumental. Nas palavras do próprio Korsakov,

Um tratado de orquestração pode demonstrar como se produz um acorde de boa sonoridade com uma certa qualidade tímbrica, uniformemente distribuído, como destacar uma melodia de seu composto harmônico, progressão correta das partes, além de resolver todos os problemas semelhantes, mas nunca será capaz de ensinar a arte da poética orquestral. Orquestrar é criar, e esta é uma coisa que não pode ser ensinada.¹⁷ (RIMSKY-KORSAKOV, 1964, p. 1-2)

Orchestration – Cecil Forsyth

[1ª edição, Londres, 1914] Esse manual esboça uma preocupação em torno da orquestração propriamente dita, embora o conteúdo dos seus comentários esteja muito mais ligado à natureza técnica de cada instrumento, bem como o seu efeito no contexto orquestral, mas de forma ainda individualizada. Contudo, não podemos deixar de salientar que esta obra possui informações valiosas e indispensáveis à compreensão da instrumentação e orquestração. Além de oferecer uma quantidade significativa de informações a respeito da instrumentação, embora limitada ao repertório que vai até à orquestra do início do século XX, esse manual oferece também informações a respeito de uma variedade de instrumentos obsoletos ou em desuso. (FORSYTH, 1982)

La técnica de la Orquesta Contemporanea – Alfredo Casella e Virgílio Mortari

[1ª edição, Milão, 1950]¹⁸ Apesar de normalmente citada como uma fonte específica em orquestração, os autores se dedicaram de fato à instrumentação. (CASELLA, 1950)

The Art of Orchestration: Principles of tone color in modern scoring – Bernard Rogers

[1ª edição, New York, 1951] Apresenta um texto mais sucinto e muitas vezes limitado, devido aos seus breves argumentos. Embora faça considerações a respei-

17 “A treatise on orchestration can demonstrate how to produce a well-sounding chord of certain tone-quality, uniformly distributed, how to detach a melody from its harmonic setting, correct progression of parts, and solve all such problems, but will never be able to teach the art of poetic orchestration. To orchestrate is to create, and this is something which cannot be taught”.

18 Embora Perone (1996) tenha catalogado a primeira edição desta fonte com a data de 1951, em Milão - e ainda sinaliza com um sinal de interrogação “?” ao lado da data -, a edição que pesquisei, mesmo já sendo uma tradução para o espanhol, em Buenos Aires, é de 1950.

to da arte de orquestrar, através de uma variedade de meios e de agrupamentos instrumentais em diferentes categorias na paleta orquestral, necessitaria, hoje, de uma atualização não só em relação aos novos recursos sonoros e timbrísticos como também no repertório de obras apresentado. (ROGERS, 1970)

***The Technique of Orchestration* – Kent Kennan e Donald Grantham**

[1ª edição, New Jersey, 1952] Esse manual oferece uma abordagem da instrumentação e orquestração, embora dedique a maior parte ao estudo da instrumentação, cujo contexto é analisado e exemplificado através de uma boa variedade de obras tradicionais ocidentais e de algumas peças escritas no século XX, pelo menos na edição revisada de 1983, com Donald Grantham. (KENNAN, 1983)

***Traité de L'Orchestration* – Charles Koechlin**

[1ª edição, Paris, 1954] O autor empenhou-se em abordar a arte da orquestração no quarto volume da sua obra (em quatro volumes), e denomina esse volume de *Orchestration Proprement Dite* (orquestração propriamente dita). O mesmo apresenta aspectos e detalhes do contexto orquestral através de parâmetros definidos: equilíbrio, unidade, variedade, sonoridade, plenitude, canto e acompanhamento. Assim como o manual de Rogers, necessitaria, hoje, de uma atualização não só em relação aos novos recursos sonoros e timbrísticos, como também no repertório de obras apresentado. (KOECHLIN, 1956)

***Orchestration* – Walter Piston**

[1ª edição, New York, 1955] Assim como em outras fontes anteriores, o campo da orquestração é bem mais limitado que o da instrumentação neste manual. Nas palavras do próprio Piston,

[...] uma diversidade de obstáculos e problemas não solucionados tem impossibilitado o estabelecimento de uma ciência da orquestração. A imperfeição e imprecisão da nossa notação musical impossibilitam indicar com exatidão níveis de dinâmica e ritmo, assim como altura, para não dizer nada em relação à qualidade timbrística, expressão e intensão.¹⁹ (PISTON, 1955, p. 8, tradução nossa)

19 "A multitude of obstacles and unsolved problems have prevented the establishment of a science of orchestration. The imperfection and vagueness of our musical notation makes it impossible to indicate with accuracy dynamic and rhythmic quantities as well as pitch, to say nothing of shades of tone color, warmth and intensity".

Orchestration: Scores and Scoring – Donald Rauscher

[1ª edição, New York, 1963] Nesse manual, o autor se preocupou em não só desenvolver abordagens analíticas a partir de obras significativas da literatura orquestral, como também apresentou um contexto didático, com exercícios propostos ao estudante de orquestração. Entretanto, necessitaria, hoje, de uma atualização não só em relação aos novos recursos sonoros e timbrísticos como também no repertório de obras apresentado. (RAUSCHER, 1963)

Instrumentation and Orchestration – Alfred Blatter

[1ª edição, New York, 1980] Esse é um dos manuais mais recentes e que oferece uma abordagem mais atualizada da instrumentação e orquestração. Embora a maior parte seja dedicada ao estudo da instrumentação, cujo contexto é analisado e exemplificado através de uma boa variedade de obras tradicionais ocidentais e de algumas outras peças escritas no século XX, esse manual oferece uma parte final dedicada à orquestração. Nessa parte final, o autor oferece uma série de procedimentos em forma de exercícios específicos de orquestração. (BLATTER, 1997)

The Study of Orchestration – Samuel Adler

[1ª edição, New York, 1982] Esse é um dos manuais mais recentes e que oferece uma abordagem mais atualizada da instrumentação e orquestração. Embora a maior parte seja dedicada ao estudo da instrumentação, cujo contexto é analisado e exemplificado através de uma boa variedade de obras tradicionais ocidentais e de algumas peças escritas no século XX, esse manual oferece uma parte final dedicada à orquestração. (ADLER, 1989)

Para quem deseja uma observação mais ampla da lista dos trabalhos publicados no campo da instrumentação e orquestração, James Perone (1996) – em *Orchestration Theory: A Bibliography* – apresenta uma compilação bibliográfica que inclui manuais, teses, dissertações, fontes específicas em história nesse assunto, bem como artigos e resenhas. Nessa compilação, pode ser também observada uma lista cronológica desses trabalhos que vai de 1772 a 1994.

ORQUESTRAÇÃO E PESQUISA

Ao longo de todos esses anos de estudos no campo da orquestração, tenho observado que a pesquisa do assunto em questão tem sido de fundamental importância para a minha carreira de professor e compositor. Para quem almeja

lecionar as disciplinas de Composição e de Orquestração, acredito que, tanto do ponto de vista prático quanto do teórico, sem um aprofundamento maior nesses campos, dificilmente pode ser desenvolvida uma carreira profissional sólida sem o campo da pesquisa. No caso do professor, é até possível que possamos imaginar haver aprendizado ou aprofundamento técnico apenas observando a literatura musical movidos pela audição e apreciação de técnicas estabelecidas, apenas. Porém, dificilmente esse aprendizado, consequentemente incluído na sua rotina metodológica, não será de alguma maneira limitado sem um aprofundamento crítico no *métier* do referido campo. Foi justamente nessa linha de pesquisa que se encaixou o meu trabalho “Atitudes e procedimentos composicionais relacionados à arte da orquestração e a relação com o campo da pesquisa”, no congresso Parallaxe – Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade²⁰ e, posteriormente, publicado como capítulo de livro pela Série Parallaxe 1. (GOMES, 2016) Nesse sentido, tentei desenvolver um estudo crítico relacionando o campo da orquestração com a pesquisa.

Na sala de aula, tenho sinalizado que a orquestração pode estar sendo movida basicamente por uma orientação via realidades metodológicas, focadas quase que exclusivamente em práticas estabelecidas, em grande parte dissociadas de aprofundamento teórico, consequentemente, revelador de fragilidades. Provavelmente estejamos pisando num dos campos menos teorizados e analisados da literatura musical, em que as experiências e procedimentos técnicos tenham se formado quase que exclusivamente da prática comum relacionada à natureza instrumental, incluindo aí manuais mais recentes e mais difundidos. A literatura ainda é muito carente, sobretudo no que diz respeito aos estímulos estruturais de diversas naturezas provenientes da manipulação orquestral.

Nesse universo da pesquisa, tenho sinalizado também para a seguinte questão: por que será que a orquestração propriamente dita não alcançou ainda hoje um *status* teórico-analítico equiparado aos campos da harmonia, do ritmo, da forma, do desenvolvimento motivico e ou temático, e outros processos afins? Tentando encontrar uma possível resposta para essa questão, observei dois fatores que provavelmente tenham contribuído de maneira significativa para esse entrave. No primeiro, uma visão da poética orquestral como algo intocável do ponto de vista teórico e, no segundo, as barreiras criadas para se tratar do assun-

20 Congresso promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA.

to, influenciadas pela ideia romantizada do século XIX, do som como expressão “inefável”, pode ter contribuído também para dar permanência a essa visão do “intocável” na arte da orquestração. Isso tudo pode ter contribuído para o pouco ou tímido aprofundamento de pesquisas relacionadas a fenômenos mais complexos no campo da orquestração.

Na trilha da observação quanto ao “inefável”, Ridley (2008, p. 20) cita o teórico romântico Gustav Schilling quando salientou que “nenhum material estético é mais adequado à expressão do inefável que o som”, se referindo à música instrumental. E essa ideia do inefável também pôde ser observada nas palavras de Rimsky-Korsakov – já citadas no breve resumo para o manual dele, no tópico anterior deste capítulo –, quando o mesmo salienta que manual de orquestração “nunca será capaz de ensinar a arte da poética orquestral. Orquestrar é criar, e esta é uma coisa que não pode ser ensinada”. (RIMSKY-KORSAKOV, 1964, p. 1-2, tradução nossa) De qualquer forma, a primeira edição desse manual se deu em 1913, quando as abordagens analíticas da música se adequavam a uma outra situação no que diz respeito ao tipo de reflexão teórica. Ainda assim, para um autor tão respeitado nesse campo, as palavras de Rimsky-Korsakov podem ter reverberado por muito tempo, pelo menos no âmbito do desenvolvimento de abordagens dessa natureza, pois é notável no panorama dos manuais subsequentes a carência de aprofundamento reflexivo no nível da orquestração propriamente dita. Digo isso mesmo tendo observado mais adiante a tentativa de Koechlin (1956) em criar um volume dedicado ao que ele chama de “Orquestração propriamente dita” – dentre os quatro volumes –, no qual, na verdade, o assunto técnico principal está mais para a esfera da instrumentação do que uma possível abordagem poética orquestral.

Ainda no trabalho de pesquisa desenvolvido para o evento do Paralaxe, abordei uma crítica com relação a um direcionamento cada vez mais científicista nos trabalhos de pesquisa em teoria e análise na segunda metade do século XX. Cálculos e relações estruturais, fórmulas matemáticas, estatísticas técnicas mediante coincidências estruturais, teorias baseadas em coerências orgânicas e hierárquicas, estatísticas semiológicas e tantas outras foram sendo apresentadas num grande crescente no referente período. E ainda que, mesmo sem generalizar, estudiosos estivessem mais preocupados em desenvolver os seus discursos analíticos baseados muito mais no que os seus olhos viam e menos no que os seus ouvidos ouviam, assim poderiam validar suas análises numa perspectiva de lógica comprobatória. Isso tudo pôde, de alguma maneira, ter afetado um possível

desenvolvimento para a pesquisa no campo da orquestração, possivelmente já envolvida pela perspectiva korsakoviana de que a poética orquestral não poderia ser ensinada em sua essência.

Uma outra questão aventada, ainda no trabalho para o Paralaxe (GOMES, 2016), diz respeito à possibilidade da arte de orquestrar ser envolvida por uma linguagem de símbolos pela qual possamos reconhecer aspectos idiossincráticos, técnicos e culturais por meio de uma mensagem sonora. E parte dessa possibilidade encontra-se já no reconhecimento das três escolas tradicionais de orquestração: a alemã, a francesa e a russa. Se a música é uma linguagem ou não, aqui não entraremos nesse mérito, mas não custa citar mais uma vez as palavras de Wittgenstein (1958) – seção 527 – texto escrito na década de 1940 e publicado na primeira edição dessa fonte em 1953: “compreender uma sentença está bem mais próximo do compreender um tema musical do que poderíamos imaginar”.²¹ Embora Ridley (2008, p. 41) tenha assinalado no sentido de que “[...] as tentativas de compreender a música como linguagem não têm uma trajetória brilhante de sucessos”, pude observar como esse tipo de incerteza pode tolher qualquer tipo de estímulo para o desenvolvimento de estratégias lógico-analíticas para um assunto dessa natureza. De qualquer maneira, acho importante salientar que essa premissa pode envolver um conjunto de assertivas relacionadas ao contexto poético orquestral, mas que em grande parte, por conta da possibilidade de ter sido considerado um campo intocável, por muito tempo, e provavelmente até hoje ainda seja, não se estabeleceu uma abordagem analítica mais profunda desse campo tão significativo e determinante para a criação musical.

AS MÚLTIPLAS TAREFAS NO ENSINO DA ORQUESTRAÇÃO

Seguindo ainda a lógica da orquestração e suas múltiplas tarefas, que apresentei em “Atitudes e procedimentos composicionais relacionados à arte da orquestração e a relação com o campo da pesquisa” (GOMES, 2016), aqui apresentaremos uma ampliação mais detalhada de cada tópico da referida lista, mais adiante. Prefiro denominar de “múltiplas tarefas”, ao invés de “conjunto de procedimentos ou de princípios”, no sentido de encarar como uma simultaneidade de práticas comuns no trabalho laborioso da orquestração. Desde já, adianto que essa apresentação

21 “Understanding a sentence is much more akin to understanding a theme in music than one may think”.

não trata de uma abordagem mais abrangente, envolvendo a eletrônica, o mundo digital, recursos inovadores não ortodoxos, além de outras possibilidades. Sendo assim, me limitarei ao campo dos procedimentos dessa arte no ambiente acústico dos contextos camerístico e sinfônico orquestral. Embora a lista das múltiplas tarefas, que apresentaremos a seguir, de certa forma, possa parecer óbvia para profissionais mais experientes da área da composição e professores de orquestração, o que venho observando na prática, ao longo desses 28 anos de experiência com o ensino, é que a situação não se configura tão simples quanto parece. Pelo menos na literatura em questão ainda há muito a se acrescentar no que diz respeito à orquestração propriamente dita.

Grande parte das tarefas apresentadas na lista, a seguir, já se encontra em manuais de instrumentação e orquestração e serão reapresentadas aqui pela necessidade de se ter uma ideia ampla do panorama desse campo. Meu intuito é de acrescentar algumas outras tarefas que, normalmente, não são inseridas nesses manuais ou o são de alguma maneira superficial. Contudo, não desenvolverei análises aprofundadas dos tópicos, deixando esse trabalho analítico, mais aprofundado de fato, para o quarto capítulo deste livro, para o qual elegerei o tópico “Procedimentos estruturais formais”. Dessa maneira, farei uma abordagem mais detalhada dos fenômenos orquestrais ligados à estrutura formal, por achar que esse se configura um dos tópicos mais delicados e carentes da literatura em questão. Ainda assim, essa lista nos dará uma visão mais abrangente das múltiplas funções de cada tópico, bem como um ponto de partida para uma organização classificatória das tarefas desenvolvidas nesse campo, servindo também como estímulo para uma possível reorganização desses conteúdos no processo metodológico das disciplinas de Instrumentação e Orquestração.

1. Linhas horizontais
2. Compostos verticais
3. Elementos de natureza instrumental
4. Elementos de natureza multi-instrumental
5. Recursos timbrísticos e efeitos idiossincráticos
6. Procedimentos estruturais formais
7. Elementos estilísticos e de conteúdos conceituais

Linhas horizontais

Neste primeiro tópico, farei breves esclarecimentos a partir de três subtópicos relativos às linhas horizontais: “linhas melódicas em geral”; “linhas melódicas coloridas ou diagonais coloridas”; e “capacidades horizontais de equilíbrio e ressonância”.

Linhas melódicas em geral

Na estrutura da linha principal ou secundária, tanto a tarefa de criar originalmente uma linha melódica, e adaptá-la ao meio instrumental, quanto a tarefa de transcrever uma melodia – proveniente de outro meio instrumental – requer a necessidade de relacionar a atmosfera melódica – ou espírito musical – à(s) capacidade(s) técnica(s) do(s) instrumento(s), observando ainda o nível de complexidade estrutural e a relação entre clareza melódica e registro usado. Nos cuidados de adaptação de uma fonte sonora para outra, por exemplo, é muito comum o surgimento de dúvidas quanto às longas ligaduras de fraseado, originalmente escritas para piano, que deverão ser transcritas – com subdivisão de ligaduras – para instrumentos de sopro ou cordas. Adiciona-se aí a tarefa de solucionar o efeito da “articulação” mediante a relação entre a natureza técnica do instrumento e a natureza própria do ambiente musical da frase melódica. A articulação não se limita à diversidade de opções de ataques na fraseologia musical – pura e simplesmente –, essa desempenha papel fundamental no discurso sonoro. Na arte da orquestração, em muitos casos, os tópicos se cruzam do ponto de vista dos procedimentos técnicos, e nas situações aqui relatadas há uma sintonia com o tópico “Elementos de natureza instrumental”.

Linhas melódicas coloridas ou diagonais coloridas

A tarefa de realizar um colorido orquestral passa, em primeiro grau, pela linha melódica. Dois tipos de linhas coloridas são muito usuais: o colorido linear e o colorido diagonal. No linear, fragmentos ou partes da melodia passa de um instrumento ao outro sem alterar as alturas da estrutura melódica original. No diagonal, a cada fragmento ou parte da melodia, há alguma espécie de transposição de oitava – ou outra distância intervalar – para cima ou para baixo ao passar de um instrumento ao outro. Isso até cria uma espécie de escada na estrutura melódica orquestrada, fugindo assim da horizontalidade linear, mas ainda mantendo a ideia de sucessividade melódica. O Exemplo 1 nos dá uma ideia dos dois tipos de linhas.

EXEMPLO 1

The image displays a musical score for Example 1, divided into two parts: a. Colorido linear and b. Colorido linear e diagonal. The score is written in 2/4 time and B-flat major. Part (a) shows the 5th measure of the 2nd part, with Violinos II, Clarinetas, and Violinos I. Part (b) shows the same measures but with the addition of Fagotes and Cellos. The score is written in a grand staff with a piano accompaniment on the left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The first measure is marked '(5º compasso da 2ª parte)'. The instruments are labeled above their respective staves: Violinos II, Clarinetas, Violinos I, Fagotes, and Cellos. The score shows a sequence of notes and rests, with some notes beamed together. A dashed line indicates the continuation of the score beyond the shown measures.

No Exemplo 1.a, uma redução da linha temática extraída do primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven, apenas o colorido linear encontra-se demonstrado na sucessão motívica composta pelos segundos violinos, clarinetas e primeiros violinos. Enquanto no Exemplo 1.b, apenas com o intuito de facilitar a rápida compreensão do procedimento, usei a mesma temática de colorido linear e adicionei uma situação fictícia de um colorido diagonal partindo dos segundos violinos, seguindo com os dobramentos pelos fagotes e violoncelos. Embora o próprio Beethoven tenha usado procedimentos semelhantes a esse tipo nessa obra, preferi esse tipo de exemplificação para uma rápida compreensão da atitude composicional.

Capacidades horizontais de equilíbrio e ressonância

O poder sonoro dos diferentes instrumentos causa sempre uma preocupação a mais para o orquestrador. A tarefa de obter uniformidade no equilíbrio entre as linhas – seja via colorido orquestral ou simplesmente entre frases sucessivas – requer atenção para os princípios de continuidade, balanço e ressonância entre diferentes instrumentos. A mera transcrição, apenas utilizando a diversidade como objetivo, não se concretiza num ato de orquestração de fato, fica limitada apenas a uma adaptação mecânica que, porventura, poderá funcionar de alguma maneira ou não. Apenas para citar um exemplo, num contexto melódico, dividido sucessivamente entre uma flauta e um trombone, devem ser avaliados os procedimentos de poder sonoro, sobretudo se a flauta está no seu registro grave, ou médio a depender do contexto musical. Nesse caso, sabe-se das fragilidades inerentes aos registros mais graves da flauta quanto às capacidades de equilíbrio e ressonância relacionadas às mesmas capacidades do trombone: instrumento com poder sonoro mais imponente.

Compostos verticais

Neste segundo tópico, farei breves esclarecimentos a partir de cinco subtópicos relativos aos compostos verticais: dobramentos e superposições; hierarquia orquestral; equilíbrio orquestral; texturas cordais homofônicas e polifônicas; e densidade sonora.

Dobramentos e superposições

A verticalização dos fenômenos sonoros na orquestração, do ponto de vista dos dobramentos e superposições, não deve se limitar apenas a uma tarefa direcionada ao reforço sonoro, é muito mais do que isso. Essa pode se constituir também num poderoso recurso de amplitude orquestral que, por sua vez, pode estar aliada à narratividade da ideia ou espírito musical. Em geral, o que chamamos de dobramentos são aquelas justaposições em oitava ou uníssono, do mesmo conteúdo melódico, enquanto as superposições estão relacionadas à junção de melodia e acompanhamento, ou melodia(s) principal(s) e melodia(s) secundária(s), melodias e pedais, bem como outras superposições de planos sonoros. Nesse sentido torna-se interessante exemplificar pelo menos uma atitude relacionada a essa criatividade orquestral – com dobramentos – não limitada ao reforço sonoro simplesmente. Veja um curto trecho (compassos 59-63) extraído da primeira parte da obra *Kindertotenlieder* (1901-1904), de Gustav Mahler, no Exemplo 2 (para simplificar a observação, a partitura está em dó, bem como clarineta baixo e contrabaixos escritos com notas reais).

Nesse pequeno trecho, já é possível notar a construção de um colorido orquestral peculiar e bem tramado por Mahler. Observe que só existem duas linhas melódicas como parte do conteúdo temático: a linha principal exposta nos primeiros violinos e a linha de acompanhamento exposta na harpa, ambas expostas sem fragmentação. O restante do instrumental da orquestra faz dobramentos em uníssono com essas linhas, de maneira fragmentada, embora estabelecendo uma certa continuidade no colorido verticalizado entre os instrumentos. Flautas, oboés, clarinetas (em parte) e segundos violinos (com surdina) dobram a linha dos primeiros violinos, enquanto clarinetas (em parte), clarone, fagotes, trompas, violas, violoncelos e contrabaixos dobram a linha da harpa (todos os dobramentos em uníssono). Inclusive os pedais feitos pelo clarone, fagote (em parte), trompa e violoncelos (em parte) são reverberações de notas da linha do acompanhamento.

EXEMPLO 2

Un poco più mosso
Con espressione appassionata

59

2 Fl. *sf* *a2*

Ob. *sf* *a2*

2 Cl. *p* *sf* *ff*

Cl. b. *sf* *pp* *a2* *f* *ff*

2 Fag. *sf* *pp* *a2* *f* *ff*

Tpa. 1 *p* *sf* *p* *f*

Tpa. 2 *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

Harpa *ff*

Voz *ken!*

VI. I *pp* *sf* *sf* *pp* *sf* *f*

VI. II *com surd.* *mf* *f* *f*

Vla. *p* *sf* *p* *ff*

Vc. *p* *pizz.* *f* *ff* *sf* *p* *sf*

Cb. *sf* *f*

Nesse contexto, observe também o detalhado efeito da dinâmica entre as diferentes linhas, que na verdade valoriza a estratégia orquestral constituída de impulsos sonoros verticalizados por esses dobramentos. Dessa maneira, não é difícil perceber que o compositor não estava interessado nesses dobramentos com a simples finalidade de reforço sonoro, mas na construção de um tecido musical com grande ênfase no colorido orquestral vertical.

Nessa perspectiva da verticalização tanto de dobramentos como de superposições, é de fundamental importância que haja um estímulo para o orquestrador no sentido de encarar o instrumental não apenas como variadas linhas no ambiente orquestral, mas no uso desse instrumental de uma maneira mais ampla e criativa no que se refere aos planos de *foreground*, *middleground* e *background* (superfície musical, nível intermediário e nível do baixo ou base). Dessa forma, esse estímulo didático vai na direção de uma possível criatividade no ambiente orquestral no sentido da experimentação de alargamentos, expansões do âmbito sonoro e colorido via dobramentos e superposições em geral.

Hierarquia orquestral

Pode ser considerado simples o entendimento da hierarquia orquestral, a princípio observando a relação de altura entre os instrumentos de uma orquestra – uma ideia já exposta na partitura geral orquestral, evidenciando ainda a hierarquia de cada família internamente –, no entanto, a organização das linhas no contexto a ser orquestrado não precisa obedecer a essa hierarquia de maneira rigorosa. É até estimulante para quem exercita o aprendizado em orquestração a tarefa de subverter essa ordem no sentido de experimentar o cruzamento entre linhas, conscientemente, em busca de uma variação dessa organização hierárquica, sem perder de vista os fatores de poder ou fragilidade sonora entre os instrumentos em questão (isto está em sintonia com o subtópico “Equilíbrio orquestral”).

Equilíbrio orquestral

Uma das tarefas mais funcionais e básicas da orquestração, no sentido de fazer com que tudo seja escutado de maneira equilibrada – seja orquestra sinfônica, ou banda sinfônica, ou ainda grupos de câmara – diz respeito ao equilíbrio orquestral. Essa tarefa envolve tanto os fatores de poder sonoro entre os instrumentos, ou entre famílias, quanto à transparência do contexto musical (há uma sintonia com o subtópico “Capacidades horizontais de equilíbrio e ressonância”).

A dinâmica é também parte fundamental da funcionalidade desse item, podendo ser bem pensada quando relacionada à ideia musical propriamente dita. Grande parte da narratividade sonora de uma obra depende de uma dinâmica bem pensada e bem organizada. Em exercícios de orquestração, realizados por quem ainda não tem muita experiência nesse campo, é curioso e não incomum o surgimento de um erro, sempre constante, relacionado a uma distribuição variada de dinâmicas em prol de uma preocupação em equilibrar as diferentes potências sonoras dos diferentes instrumentos. E isso pode incorrer em massas orquestrais desorganizadas tematicamente, do ponto de vista da transparência orquestral. Em todo caso, não devemos generalizar essa perspectiva na organização da intensidade, o trecho musical exposto no Exemplo 2 é um caso diferenciado que já pudemos constatar onde a dinâmica foi usada com diferenciações nos semelhantes contextos por conta da estratégia de colorido orquestral e não apenas do estabelecimento de equilíbrio sonoro simplesmente. Contudo, nesse mesmo exemplo, dá para perceber a preocupação de Mahler no sentido de equilibrar os distintos planos compostos a partir dos dois planos sonoros apresentados: parte dos sopros e parte das cordas com a linha dos primeiros violinos (melodia principal) e a outra parte dos sopros e parte das cordas com a linha da harpa (acompanhamento), dentro de uma situação orquestral devidamente equilibrada.

Grosso modo, há uma certa consciência de que a notação da dinâmica no contexto orquestral deve ser encarada de maneira não tão definitiva quanto à variedade de intensidade que deverá ocorrer na performance da obra. Mesmo porque não é prático mesurar de maneira rigorosa o nível de dinâmica entre os diferentes instrumentos em termos de equilíbrio, e é aí que entra a figura do regente desempenhando um papel de apaziguador das diferentes potências sonoras dentro de um mesmo conteúdo com dinâmicas iguais. Mas no trabalho de orquestração e, consequentemente, a notação na partitura, essa variação deve seguir apenas o rumo da ideia musical no que diz respeito às diferenças entre os fenômenos principais e os secundários (melodia principal e acompanhamento, por exemplo). Em geral, mesmo sabendo que determinado instrumento é acusticamente mais poderoso, numa situação de uma passagem de contexto homogêneo, por exemplo, a dinâmica escrita deve ser a mesma para todos daquela mesma linha temática (seja como única linha ou superposta a outra com outro tipo de notação de intensidade). E esse é mais um motivo, dentre tantos, de se destacar a importância do estudo da orquestração para regentes, pois a importância de saber trabalhar com essa perspectiva

diante de uma orquestra – estabelecendo uma certa flexibilização nos níveis de intensidade – é de fundamental importância para fazer funcionar a ideia musical.

Texturas cordais homofônicas e polifônicas

Para este subtópico, relativo aos fenômenos estruturais de acordes, é necessário que o orquestrador tenha pelo menos uma base harmônica do tipo de contexto que está sendo orquestrado. Sem estudos preliminares de harmonia, fica difícil a compreensão de certos fatores levados em consideração no ato de transcrever ou criar as verticalidades necessárias. A construção de acordes no ambiente orquestral requer consciência no que diz respeito ao balanço e equilíbrio das diferentes notas na estrutura cordal, sobretudo quando há diferentes importâncias de resolução e função: a tônica da tonalidade, a dominante, a sensível, a sétima de um acorde, a sexta aumentada etc. As escolhas timbrísticas, os devidos dobramentos baseados na potência sonora dos instrumentos, bem como os fatores de registro, tendem a influenciar muito no ajuste de um campo harmônico. Nessa perspectiva, há ainda uma classificação em quatro tipos de procedimentos relacionados à organização de notas dos acordes, com efeito tímbrico na estrutura cordal e equilíbrio orquestral, em alguns dos manuais de orquestração. Para uma visualização melhor desses tipos, usaremos os termos considerados mais universais:

EXEMPLO 3

The image shows four musical staves illustrating different chord textures. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The textures are:

- Overlapping:** Labeled "2 Fl. [] 2 OB." The notes are arranged in two overlapping groups: one group contains G4, Bb4, and D5; the other contains A4, Bb4, and C5.
- Superposition:** Labeled "2 Fl. [] 2 OB." The notes are arranged in two vertically stacked groups: the top group contains G4, Bb4, and D5; the bottom group contains A4, Bb4, and C5.
- Interlocking:** Labeled "2 Trp. [] 2 Trb." The notes are arranged in two interlocking groups: one group contains G4, Bb4, and D5; the other contains A4, Bb4, and C5.
- Enclosing:** Labeled "2 Cl. [] 2 OB." The notes are arranged in two enclosing groups: one group contains G4, Bb4, and D5; the other contains A4, Bb4, and C5.

Aqui podemos notar que a referida classificação envolve diferentes instrumentos de sopros, mas esses procedimentos podem se adequar na relação entre sopros e cordas, ou ainda outras possibilidades.

Quanto aos contextos cordais em texturas polifônicas, as preocupações relativas ao balanço, potência sonora e registro dos instrumentos podem estar em sintonia, de alguma maneira, com os procedimentos acordados nas texturas homofônicas, porém, nesse caso, há a necessidade de estudos prévios no campo do contraponto musical, além dos fatores relativos ao estudo da harmonia. Aqui, há uma sintonia com o tópico “Linhas horizontais”, quanto às capacidades de equilíbrio e ressonância.

Densidade sonora

Um dos assuntos mais carentes de abordagens na orquestração é o trabalho com a densidade sonora. Uma tarefa que envolve a manipulação da massa orquestral para mais ou para menos densa, dentro de uma perspectiva eminentemente vertical. É claro que alguns manuais já comentam sobre isso incluindo aí fenômenos relacionados aos *tuttis*, às texturas camerísticas, ao âmbito orquestral, ao peso sinfônico, bem como ao pontilhismo nessa perspectiva. Porém, o assunto ainda é muito carente nessa literatura específica. Se trabalhada com consciência e criatividade, a densidade do corpo sonoro pode se revelar numa poderosa ferramenta para o pensamento orquestral, sobretudo no que diz respeito à estrutura formal e à gestualização dos eventos sonoros. De alguma maneira isso será tratado nas análises pertencentes ao quarto capítulo deste livro, embora o assunto específico do capítulo seja direcionado para as estruturas formais na orquestração. Em grandes obras orquestrais, pode-se observar que o uso de fatores relacionados ao encolhimento e ao alargamento do âmbito orquestral, ao uso de procedimentos para se chegar aos efeitos de clímax, bem como à localização estratégica de *tuttis* – em toda sua plenitude – durante uma obra são estratégias poderosas e efetivas para a construção de um discurso musical.

Elementos de natureza instrumental

Neste terceiro tópico, farei breves esclarecimentos a partir de três subtópicos relativos aos elementos de natureza instrumental: “natureza técnica dos instrumentos”; “possibilidades e potenciais específicos de cada instrumento”; e “capacidades técnico-fraseológicas e relações de registro e ressonância”.

Natureza técnica dos instrumentos

A importância de uma Introdução à instrumentação no início dos cursos de Composição e Regência vai no sentido de preparar o aluno com um panorama de conhecimentos básicos para um campo ao qual ele se deparará já no início do curso. Mesmo pelo fato do compositor ou estudante de orquestração não ter tido contato com instrumentos de maneira direta – como instrumentista –, a base de conhecimentos técnicos deve ser estimulada por meio de estudos introdutórios no sentido da compreensão da natureza instrumental por meio de conteúdos fundamentais apresentados nos subtópicos subsequentes deste tópico “Possibilidades e potenciais específicos de cada instrumento” e “Capaci-

dades técnico-fraseológicas e relações de registro e ressonância”. Assim como, na medida do possível, o aluno pode ser estimulado ao estudo de aspectos anatómicos, princípios e particularidades dos instrumentos, bem como o conhecimento dos mecanismos técnicos em geral.²²

Possibilidades e potenciais específicos de cada instrumento

A tarefa de unir contexto musical e função específica instrumental passa pelo estudo das extensões dos instrumentos – e suas peculiaridades de projeção sonora –, das habilidades técnicas relacionadas ao “arco” – na família das cordas –, da emissão do “sopro” e tipos de embocaduras – na família dos sopros –, dos artificios percussivos de pele, madeira, metal etc... – na família da percussão –, e da fisiologia da voz (no coro e vozes solistas). A própria prática de orquestração para diferentes níveis de orquestras – sejam elas de nível profissional, ou jovem amadora, ou ainda iniciante – passa por um conjunto de diretrizes relacionadas à extensão e posições técnicas dos instrumentos. A consciência da união entre contexto e função sonora instrumental, passando pelas peculiaridades de cada instrumento, é de fundamental importância no estímulo ao uso e bom proveito dessas propriedades e recursos.

Capacidades técnico-fraseológicas e relações de registro e ressonância

É comum nos estudos de instrumentação e orquestração tarefas relacionadas às questões de capacidades técnico-fraseológicas e relações de registro e ressonância dos instrumentos. As capacidades técnico-fraseológicas estão sintonizadas com o subtópico “Linhas melódicas em geral”, quando já me referi à articulação, e adiciona-se aí os cuidados relativos aos registros e ressonância de cada instrumento. Nesse ponto, torna-se fundamental a compreensão do que é frágil, do que é considerado potente e do que é mais confortável ao instrumentista – nos níveis iniciante, intermediário e avançado – nos respectivos registros grave, médio e agudo dos instrumentos. Por exemplo, as condições técnico-fraseológicas entre uma clarineta e um trombone variam muito do ponto de vista da habilidade técnica e contexto fraseológico, cabendo ao orquestrador escolher o instrumento adequado

22 Além dos manuais em orquestração, outras fontes podem servir como auxílio ao assunto em questão como por exemplo: *Handbook of Instrumentation* (STILLER, 1985) e *Organologia: princípio histórico, anatomia técnica, particularidades dos instrumentos musicais* (CARVALHO, 1994).

às capacidades fraseológicas em questão. Ainda há os fatores relativos ao timbre, de cada instrumento, relacionados aos fatores de ressonância nos referidos registros (se mais opaco ou mais estridente, ou ainda mais brilhante, bem como a projeção e sustentação sonora de maneira individual e no ambiente orquestral).

Elementos de natureza multi-instrumental

Durante este quarto tópico, farei breves esclarecimentos a partir de dois subtópicos relativos aos elementos de natureza multi-instrumental: “diálogos entre grupos de instrumentos ou entre famílias”; e “procedimentos de homogeneidade, heterogeneidade e timbres emergentes”.

Diálogos entre grupos de instrumentos ou entre famílias

Um dos experimentos que chama a nossa atenção na orquestração, e que é facilmente percebido pela nossa audição, é o diálogo entre diferentes instrumentos ou diferentes famílias. Na maioria das vezes, o que produz essa fácil percepção auditiva é justamente o contraste de colorido, entre os eventos sonoros, promovido pela organização estratégica dos diálogos no corpo orquestral. No subtópico “Linhas melódicas coloridas ou diagonais coloridas”, já nos referimos ao colorido nessa perspectiva, e isso se aplica ao colorido mais simples entre linhas. Mas quando o assunto é de natureza multi-instrumental então a orquestração se projeta com mais peso e poder de contraste entre grupos de instrumentos mistos – diferenciados entre si pela natureza timbrística escolhida – ou entre famílias (madeiras, metais, percussão, vozes e cordas). Assim como comentado anteriormente sobre a questão de ressonância nas linhas instrumentais, aqui, pode-se ampliar para as combinações multi-instrumentais. No caso do contexto de bandas filarmônicas ou sinfônicas, a ideia de família pode ser substituída por naipe instrumental, para efeito de diálogos.

Ao longo da história, com a consolidação da divisão dos corpos orquestrais em famílias distintas no ambiente sinfônico, a poética orquestral em passagens com diálogos estimulou e influenciou cada vez mais compositores nessa prática e, notadamente, orquestradores na realização dessa tarefa significativa na arte da orquestração. Do período Barroco à música do século XX, com a trajetória da formação da orquestra, progressivamente de tamanho cada vez maior, e com as devidas famílias cada vez mais consolidadas, não é difícil perceber, nesse período, que a concepção

de obras sinfônicas acompanhou essas mudanças com uma sofisticação cada vez maior relacionada aos diálogos orquestrais.

*Procedimentos de homogeneidade,
heterogeneidade e timbres emergentes*

Combinações entre instrumentos, ou entre naipes específicos de cada família, ou entre grupos mistos, ou ainda entre diferentes famílias passam pela tarefa da manipulação sonora em busca de alguma coloração timbrística ou fusão sonora simplesmente. Dentro dessa perspectiva há, de maneira geral, três vertentes de combinação tímbrica: homogeneidade, heterogeneidade e timbres emergentes.

A homogeneidade diz respeito à busca de uma fusão sonora que, por sua vez, pode ser observada de duas formas: pela combinação de instrumentos de uma mesma família – podendo se obter uma fusão timbrística plena (por exemplo: entre os instrumentos de cordas) –, ou pela combinação de instrumentos de famílias diferentes que se aproximam, por alguma razão de registro ou tipo de contexto sonoro, para se obter uma fusão sonora com uma certa parcialidade, como por exemplo: clarinetas e violas; nos registros médio e grave. É comum esse tipo de abordagem em alguns manuais de orquestração, nesse sentido, os *Principles of Orchestration*, de Rimsky-Korsakov (1964), é um desses manuais que pode ser citado, assim como, também, para o caso das combinações heterogêneas.

No caso da heterogeneidade, a combinação instrumental é simplesmente via diferentes timbres que, na maioria dos casos, se obtêm entre instrumentos de famílias diferentes (por exemplo: um dobramento entre violino e trompete, ou ainda entre cordas e metais). Isso não quer dizer que instrumentos de timbres semelhantes não possam ser utilizados numa textura pela qual se busca contrastes tímbricos, isso vai depender de como e quais os recursos que serão utilizados, sobretudo no campo dos artefatos instrumentais – que serão citados no próximo tópico.

Quanto aos timbres emergentes, este tipo de combinação se consegue com a mistura de dois ou mais instrumentos no sentido de se obter uma coloração incomum aos meios sonoros do instrumental convencional (num exemplo mais simples: uma combinação entre clarineta e trompete,²³ ou um exemplo de com-

23 Uma das poucas fontes que tratam desse assunto utiliza essa combinação como exemplo: “Timbre emergente [...] Por exemplo, uma específica combinação entre trompete e clarineta pode soar como nenhum instrumento, criando inteiramente um novo som”. (SANDELL, 1995, p. 212)

binação mais arrojada: notas curtas agudas simultâneas em uníssono entre clarineta, xilofone e violino em pizz). A depender do contexto, esse tipo de coloração pode emergir de uma mistura que até mesmo um ouvido mais treinado poderá sentir certa dificuldade em identificar quais os instrumentos que foram utilizados numa determinada passagem musical. Dessa forma, esse tipo de combinação é entendido auditivamente como se fosse uma sonoridade inusitada ou simplesmente como um novo instrumento. É claro que estamos falando de um tipo de combinação orquestral muito mais usado e mais fácil de ser observado em obras compostas a partir do século XX, nas quais os efeitos timbrísticos ocuparam um lugar bem mais destacado do que no panorama de obras dos séculos anteriores.

Essas três vertentes de combinação tímbrica estão inteiramente sintonizadas com o subtópico “dobramentos e superposições”, do tópico dos “compostos verticais”, bem como dos tópicos que tratam de recursos instrumentais, e ocupam lugar de destaque no uso de contrastes e coloridos para a construção do tecido orquestral.

Recursos timbrísticos e efeitos idiossincráticos

Durante este quinto tópico, farei breves esclarecimentos a partir de três subtópicos relativos aos recursos timbrísticos e efeitos idiossincráticos: artefatos instrumentais; recursos que produzem contrastes e fusões timbrísticas; e idiossincrasias étnicas ou culturais e possibilidades tímbricas não ortodoxas.

Artefatos instrumentais

Durante todos esses anos lecionando a disciplina de Instrumentação e Orquestração, até mesmo em níveis mais avançados dessa disciplina, tenho observado uma certa atitude nos alunos em desenvolver seus exercícios de orquestração apenas focado na qualidade e papel do instrumento, em si, sem qualquer associação aos artefatos que esses instrumentos trazem em suas práticas comuns. E mesmo quando a tarefa exige grandes experimentos timbrísticos, os alunos só se dão conta dessas possibilidades quando há a iniciativa por parte do professor em apontá-las, embora esse assunto seja comum entre os manuais de orquestração. O fato é que esses artefatos mudam sobremaneira a perspectiva do colorido ou tecido musical. Surdinas para cordas, ou de várias espécies

Texto Original: “Emergent timbre [...] For example, a particular pairing of trumpet and clarinet may sound like neither instrument, creating a new sound altogether”.

para sopros – mais usadas nos metais (*Straight mute, Cup mute, Harmon mute, Plunger mute [ou wawa mute], Buzz mute, Bucket mute, Solotone mute, Practice mute, Regular mute, Stopping mute*),²⁴ – baquetas diversas para os instrumentos de percussão, para diferentes tipos de ataques (baquetas dura, média e macia) ou em diferentes tipos de material (baqueta vassoura, baquetas de madeira, de feltro, de acrílico, de ferro etc.), bem como outros tipos de artefatos, tudo isso servindo como fontes que proporcionam ao orquestrador inesgotáveis combinações timbrísticas no ambiente orquestral.

Recursos que produzem contrastes e fusões timbrísticas

Contrastes e fusões timbrísticas já foram relacionados aos fatores de dobramentos instrumentais e combinações multi-instrumentais, mas, neste subtópico, esses termos estão relacionados aos recursos e efeitos disponíveis na prática cotidiana dos diferentes instrumentos musicais. Esses recursos auxiliam o orquestrador de maneira significativa na construção de linhas ou planos sonoros com propósitos timbrísticos diversos. Dentro dessa perspectiva tímbrica, há uma variada gama de possibilidades provenientes da própria técnica instrumental:

- Nos instrumentos de cordas, o uso dos *pizzicatos* – mão direita e esquerda – e dos variados golpes de arco produzem variações tímbricas significativas, assim como os efeitos produzidos pelo *sul ponticello, sul tasto, col legno (tratto ou battuto)*, tocar atrás do cavalete (*playing behind the bridge*) ou em cima do cavalete (*Bowing on the bridge*), tocar pressionando a crina do arco sobre a corda (*scratch tone*) e ainda outros.
- Nos instrumentos de sopro, vários efeitos podem ser usados via embocadura ou com algum tipo de ação manual, tipos já bem conhecidos tais como *bouché, tonguins, breath* e *whistle tones, slaps, air tones, flaterzunge* e *multifônicos*.
- Na diversificada família da percussão, o uso dos variados golpes e diferenciadas técnicas – com as diferentes baquetas já apresentadas no subtópico anterior – tendem a produzir uma grande variação de possibilidades timbrísticas.
- No campo vocal, só para citar dois dos recursos mais utilizados – dentre os tantos recursos vocais utilizados em obras do século XX –, o *Sprechgesang* e o *Sprechstimme* também tendem a produzir efeitos timbrísticos com certa especificidade instrumental (meio termo entre o falado e o cantado: *Sprechgesang* com notação de altura determinada e *Sprechstimme* de altura aproximada).

24 Uma apresentação mais detalhada dessas surdinas pode ser vista em Stiller (1985).

*Idiossincrasias étnicas ou culturais
e possibilidades tímbricas não ortodoxas*

Não é novidade o fato de que compositores de música sinfônica, até meados do século XIX, estavam mais interessados em explorar instrumentos que se tornavam tradicionais pela linguagem e práticas criadas para este tipo de repertório, assim como pelas mudanças técnicas provocadas pelas melhorias de fabricação desses instrumentos. As inserções de novas possibilidades instrumentais nesse ambiente sinfônico surgiram, com mais ênfase, do final do século XIX para início do século XX. Mas é a partir do século XX que essa inserção se intensifica, sobretudo no que diz respeito às idiossincrasias étnicas instrumentais: tambores e chocalhos de várias etnias, instrumentos construídos de cabaças – o shekeré, o berimbau e alguns tipos de maracas –, instrumentos de metal ou madeira ou ainda metal com madeira – castanholas de madeira e de metal, gongos javaneses, claves, kalimbas e marimbulas²⁵ –, instrumentos de bambus – variados tipos de flautas –, e muitos outros tipos que passaram a fazer parte do universo orquestral sinfônico em muitas obras.²⁶

A utilização de instrumentos infrequentes nos contextos sinfônico e camerístico também se intensificou a partir do século XX (saxofones, acordeon, instrumentos de cordas regionais, bateria, instrumentos eletrônicos e muitos outros). O uso desses instrumentos, no contexto orquestral, pode estar ligado, em grande parte, à influência da música popular e suas possíveis correlações com a emergência dos meios de comunicação como o rádio e o cinema, bem como a influência do jazz e da música de salão. Na verdade, o uso desses instrumentos não estaria apenas a serviço de uma expansão das capacidades sonoras do ambiente orquestral sinfônico, mas também a serviço de expansão conceitual-compositiva na exploração dessas possibilidades tímbricas – não ortodoxas – com vias a uma utilização influenciada pelos diferentes ambientes culturais que essas idiossincrasias sonoras propiciavam.

Assim como os instrumentos étnicos e os infrequentes surgiram, de maneira significativa, na ambientação orquestral do século XX, outras fontes sonoras também passaram a colaborar com essa nova expansão, que é o caso das novas fontes sonoras relacionadas intimamente ao uso do ruído. Além de não convencionais,

25 Instrumento de origem africana, da família das kalimbas, construído com barras de metal.

26 Mais detalhes sobre obras que usaram esses instrumentos e fatos históricos sobre os instrumentos étnicos, instrumentos infrequentes e novas fontes sonoras podem ser vistos em Gomes (2002).

essas novas relações sonoras trouxeram uma enorme diversidade de materiais e, de alguma maneira, deram uma nova feição à produção e a arte da orquestração. Só para termos uma ideia, mesmo dentro de uma visão parcial e local se relacionado ao universo de obras compostas no século XX, citarei um repertório de fontes pesquisadas por mim (GOMES, 2002), num panorama de obras compostas entre as décadas de 1960 e 1970, do Grupo de Compositores da Bahia. Além dos instrumentos convencionais da tradição orquestral, esses compositores usaram em suas obras metrônimos, pedras, balões de soprar, garrafas de refrigerantes – afinadas com alturas diferentes –, instrumentos cirúrgicos, tubos anestésicos, sirenes, apitos, pratos de louça, faca, campainha de relógio, folha de flandres, enxada, rádio, radiola, discos (de vinil), lata de querosene, martelo, cocos, bolas de gude, bacia com pedras, papel celofane, chicote, lixas, mangueiras plásticas, tampas plásticas e de metal, jarro, argolas plásticas, martelos plásticos de carnaval, sacos de papel, instrumentos de Walter Smetak²⁷ e variadas formas de participação da plateia. Não é difícil encontrar na literatura musical mundial um repertório imenso de obras com a inserção dessas novas fontes, e que na verdade foram escolhas que possibilitaram um colorido expressivo nos ambientes sinfônico e camerístico.

Procedimentos estruturais formais

Um assunto que considero tecnicamente avançado na orquestração está dentro da perspectiva dessa arte revelar por si e, em grau elevado, estruturas formais. E, dentro desse tipo de estruturalismo, o gesto musical e suas implicações na organização seccional de uma obra pode ser observado de maneira significativa. Neste tópico, tentarei ser sucinto por conta da abordagem analítica mais detalhada, que farei no quarto capítulo, dedicada inteiramente a esse assunto. O que podemos adiantar por enquanto é que essa estruturação formal é caracterizada por uma sucessão de blocos ou gestos orquestrais, delineados por procedimentos timbrísticos e graus de contrastes, mediante algumas ou todas as múltiplas tarefas anteriormente mencionadas.

27 Suíço e, posteriormente, naturalizado brasileiro, Smetak veio para o Brasil no final da década de 1930, só fixando-se na Bahia a partir de 1957. Criou mais de 100 instrumentos (de cordas, sopros, percussão e outros tantos de formatos inusitados), utilizando madeira, metal, plástico, cabaças, além de uma série de outros materiais. Algumas fotos desses instrumentos podem ser vistas em Bastianelli (2004) e Paoli (2013). Foi um dos integrantes do Grupo de Compositores da Bahia.

Nos manuais pesquisados por mim, assim como em fontes da literatura em questão, não tive a oportunidade de encontrar esse tipo de abordagem de maneira detalhada e com profundidade. Nas minhas pesquisas mais recentes, surpreendi-me com um trabalho intitulado *Artistic Orchestration*, escrito pelo compositor e professor canadense Alan Belkin, no qual o autor desenvolve um tópico denominado “Orchestration and form” (orquestração e forma).²⁸ Embora não seja uma abordagem mais esmiuçada sobre esse assunto – por não ser de fato um manual e o objetivo do autor pode ter sido de um estudo mais sucinto para ser oferecido pela internet –, essa fonte já merece a nossa atenção pelo fato da inclusão desse assunto específico na relação entre forma e orquestração. É interessante observar que, mesmo trabalhando com noções básicas de orquestração, esse autor já faz questão de inserir um assunto de uma certa complexidade como esse, e ainda enfatiza no primeiro parágrafo do seu tópico “orquestração e forma”: “A orquestração artística também precisa ser vista como parte integrante da forma musical”.²⁹

Como professor da disciplina Instrumentação e Orquestração, na EMUS da UFBA, ao longo de alguns anos, tenho oferecido aos alunos a possibilidade de observar esse tipo de conteúdo no sentido de estimulá-los a perceber e praticar o senso formal a partir de atitudes provenientes da arte da orquestração. Em sala de aula, minhas reflexões didáticas têm sido sempre expostas via exemplificações de um panorama de obras da tradição tonal, pós-tonal e atonal. Assim como nessas exposições, no quarto capítulo deste livro, além do primeiro movimento da tão conhecida orquestração de *Quadros de uma exposição*, de Mussorgsky, por Ravel – representando a orquestração a partir de outro meio instrumental; nesse caso, o piano –, analisarei essas atitudes orquestrais num repertório de obras a partir do período clássico (com o segundo movimento da 7ª *Sinfonia* de Beethoven, representando atitudes semelhantes em obras de Mozart, Haydn e muitos outros, inclusive de compositores anteriores como J. S. Bach). Em seguida, abordarei as transformações dessas atitudes em obras posteriores (de Grieg, Wagner, Ravel e Debussy), seguindo até as exemplificações de obras atonais do século XX (como obras de Anton Webern e Lindemberg Cardoso: o primeiro representando um panorama de obras de notação tradicional, da primeira metade do século XX, e o segundo, com a representação de obras de notação vanguardista da segunda metade do século XX).

28 Que pode ser acessado em: <http://alanbelkinmusic.com/bk.O/O.pdf>, numa edição *on-line* em PDF.

29 “Artistic orchestration also needs to be seen as an integral part of musical form”.

Elementos estilísticos e de conteúdos conceituais

Finalmente, este tópico, relacionado a elementos estilísticos e de conteúdos conceituais na arte da orquestração, aparentemente poderia não estar vinculado a alguma espécie de tarefa, no sentido prático, mas a uma simples atitude de refletir sobre tendências estilísticas composicionais em geral. O fato é que tomadas de decisão no trabalho de escolhas para o tecido orquestral ou tendência sonora, envolvendo algum tipo de fenômeno cultural-musical, passa pela tarefa de planejar o tipo de contexto a ser estabelecido na arte de orquestrar. Essa parece ser mais uma tarefa avançada no estudo da orquestração, tendo em vista uma reflexão, que eu diria, estético-filosófica dessa arte. A princípio, para este fim, não vejo a necessidade de um aprofundamento teórico-filosófico maior para entender como se processa a reflexão em termos de caráter, tendências, possíveis escolas, características estilísticas de época e gênero, bem como possíveis conceitos poéticos musicais para adentrar numa introdução ao assunto. Isso ficaria para um estudo mais aprofundado e detalhado dos múltiplos fenômenos que porventura surgiriam nessa história toda. Para esse momento introdutório, só precisaremos de algumas reflexões que, de alguma maneira, já estimulam o professor – e como consequência o aluno – na tomada de decisão para a prática metodológica nesse campo.

O assunto sobre escolas de orquestração na literatura da música, mesmo o que já foi esclarecido nos textos de cunho histórico, sobre as escolas alemã, russa e francesa, ainda se configura de maneira um pouco turva. Até mesmo numa fonte específica em história da orquestração, que é o caso de Carse (1964), embora já sendo interessante observar as possíveis tendências relacionadas aos compositores e às suas respectivas obras, não há ainda uma abordagem mais profunda dessas diferenças do ponto de vista de uma análise intramusical. É claro que esse tipo de abordagem, com análises intramusicais e correlações de fenômenos, pode estar mais adequado a um manual de orquestração ou a uma fonte relacionada à “orquestração propriamente dita”.

Já é possível observar uma ideia sugestiva na direção de possíveis escolas através dos comentários críticos de Rimsky-Korsakov (1964, p. 1, tradição nossa) no seu prefácio, datado de 1891, no manual *Princípios de Orquestração*:

Nossa época, a era pós-wagneriana, é a era do brilho e da qualidade imaginativa na coloração de tons orquestrais. Berlioz, Glinka, List, Wagner, compositores franceses modernos – Delibes, Bizet e outros; os da nova escola russa – Borodin, Balakirev, Glazounov e Tschaikovsky – trouxe-

ram esse lado da arte musical ao seu apogeu; ofuscaram, como coloristas, seus antecessores, Weber, Meyerbeer e Mendelssohn, cujos gênios, no entanto, ficaram em débito com seus próprios progressos.³⁰

Embora, durante o manual, o autor não tenha desenvolvido uma análise intramusical dos fenômenos comentados nesse prefácio, já podemos notar que as comparações que ele faz entre os compositores vão em direção às três possíveis escolas alemã, russa e francesa. Inicialmente, Korsakov cita Berlioz (francês), Glinka (russo), List e Wagner (húngaro e alemão, presumidamente os dois da mesma escola alemã), além dos novos compositores franceses e russos, evidenciando-os nessa arte musical. E, ao final do trecho, dá uma ênfase aos mesmos no sentido de que houve uma evolução do colorido orquestral e como esses compositores “ofuscaram, como coloristas, seus antecessores, Weber, Meyerbeer e Mendelssohn” (estes últimos provenientes de uma possível escola alemã). Mais adiante, até faz um comentário sobre Brahms (alemão) quando salienta que “[...] em nenhum lugar de suas obras encontramos evidências de tom brilhante ou fantasia pitoresca. A verdade é que suas ideias não estavam direcionadas para o colorido; Sua mente não estava preocupada exatamente com isso”.³¹ (RIMSKY-KORSAKOV, 1964, p. 2) Contudo, o autor reconhece que essa tendência não pertencia ao pensamento orquestral de Brahms, de alguma maneira, classificando este compositor já dentro de uma tendência estabelecida ou, na minha concepção, numa possível escola de orquestração: a alemã. E, mais adiante ainda, não deixa de fazer uma crítica a Beethoven (alemão), quando diz que “a figura gigantesca de Beethoven se destaca. Sua música é rica em inúmeros saltos leoninos de imaginação orquestral, mas sua técnica, vista em detalhes, permanece muito inferior à sua concepção titânica”.³² (RIMSKY-KORSAKOV, 1964, p. 4) Notadamente, ele tentou colocar a sua crítica com base no colorido ou brilho orquestral que tanto enfatizava – colorido esse tão

30 “Our epoch, the post-Wagnerian age, is the age of brilliance and imaginative quality in orchestral tone colouring. Berlioz, Glinka, List, Wagner, modern french composers – Delibes, Bizet and others; those of the new russian school – Borodin, Balakirev, Glazounov and Tschaikovsky – have brought this side of musical art to its Zenith; they have eclipsed, as colourists, their predecessor, Weber, Meyerbeer and Mendelssohn, to whose genius, nevertheless, they are indebted for their own progress”.

31 “[...] nowhere in his Works do we find evidence of brilliant tone or picturesque fancy. The truth is that his thoughts did not turn towards color; his mind did not exact it”.

32 “The gigantic figure of Beethoven stands apart. His music abounds in countless leonine leaps of orchestral imagination, but his technique, viewed in detail, remains much inferior to his titanic conception”.

abundante nas obras dos compositores russos – de alguma forma caracterizando o universo sonoro desses compositores alemães.

É claro que na época da publicação desse prefácio, mesmo com o importante papel dos compositores franceses citados, ainda não havia surgido o panorama de obras francesas que seriam compostas logo após esse período – como as de Debussy e Ravel, além de outros – e que marcariam a escola francesa de maneira significativa. Assim como a escola russa ganharia novas perspectivas sonoro-orquestrais com as obras de Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky e Dmitri Shostakovich, além de outros, influenciados pelo Grupo dos Cinco: Mily Balakirev, Rimsky-Korsakov, Musorgsky, César Cui e Borodín. De certa maneira, influenciados por Mikhail Glinka, que já tinha dado os primeiros passos na busca de uma música autenticamente russa, esse grupo – liderado por Balakirev – influenciaria vários compositores dentro de um espírito nacionalista. E de uma possível estética de orquestração da escola alemã, além de Haydn e Mozart que foram também citados por Korsakov, eu não poderia deixar de citar os compositores Anton Bruckner (austríaco), Gustav Mahler (checo-austríaco) e Richard Strauss (alemão) que se tornaram figuras representativas dessa escola de orquestração, dentre outros.

E para finalizar a reflexão sobre este último tópico, acredito que a arte de orquestrar não pode ser vista apenas como uma tarefa de manipulação instrumental na busca de artifícios sonoros, pura e simplesmente, essa pode ser encarada também como um trabalho de transposição de identidade e traços culturais revelados por meio de atitudes orquestrais. Pensando ainda no período do possível estabelecimento dessas referidas escolas, como ficariam ou seria classificados vários compositores ingleses, espanhóis, italianos, além de outros, em termos de atitudes ou características distintas na arte da orquestração e suas devidas escolas? E, posteriormente, em termos estético-sonoro-orquestrais, como analisaríamos fenômenos em obras de compositores envolvidos com o orientalismo, o zen-budismo, os variados traços étnicos, assim como o grande manancial de efeitos nas novas tendências vanguardistas do século XX? De fato, há muito ainda a ser estudado no que diz respeito a elementos estilísticos e de conteúdos conceituais no campo da orquestração.

Concluindo o assunto das múltiplas tarefas, acredito que trabalhar com essa multiplicidade de procedimentos envolve um conjunto de códigos e suas decodificações – símbolos e significados; recursos e efeitos decorrentes; limites e efeitos acústicos –, além de envolver também uma série de pré-requisitos básicos e indispensáveis – estudos preliminares de harmonia, contraponto e forma – para que se compreenda uma outra série de informações relativas a uma gramática estratégico-

-musical mais avançada: a orquestração propriamente dita. Essa organização de pré-requisitos – de estudos preliminares de harmonia, contraponto e forma – deve ser comum no universo curricular de escolas de nível superior, assim como é na organização curricular do ensino da EMUS da UFBA. Já não é novidade que a experiência nesses estudos preliminares é de fundamental importância para o entendimento e a prática dos múltiplos fenômenos ligados à tarefa de pensar a orquestração. Em geral, há a possibilidade de um compositor menos experiente experimentar os tópicos dessa nossa lista de tarefas de maneira mais superficial, sem elencar na prática todos eles (cada um de maneira mais ampla). Ou ainda, no caso de todos serem experimentados, que haja a possibilidade desses tópicos serem trabalhados apenas com os procedimentos mais simples, deixando de lado os procedimentos mais complexos e de natureza avançada por conta de uma possível inexperiência do compositor ou por falta de uma orientação didática mais completa sobre o assunto. Essa prática requer reflexão e pesquisa tanto no trato da prática em si quanto para quem almeja a posição de professor ou orientador dessa arte. A complexidade maior está na consciência e destreza desse fazer artístico que pode ir além de uma representação gráfica, limitante ou imitativa, e muito mais focada em direção a um conjunto de atitudes compositivas para um resultado sonoro-poético-orquestral.



PROCEDIMENTOS ESTRUTURAIS FORMAIS E GESTUAIS NA ORQUESTRAÇÃO

Estruturas formais na orquestração – incluindo aí o gesto musical – têm sido um dos assuntos mais estimulantes para mim e para meus alunos, na disciplina Instrumentação e Orquestração. Levando em consideração o teor do conteúdo, de um nível mais avançado, esse assunto está dentro da perspectiva que revela um tipo de estruturalismo mediante procedimentos e princípios orquestrais com implicações na organização seccional de uma obra. Como já frisei anteriormente, nos manuais pesquisados por mim, assim como em fontes da literatura em questão, não tive a oportunidade de encontrar esse tipo de abordagem de maneira detalhada e com profundidade. Neste capítulo, farei uma reflexão por meio de dois tópicos fundamentais para a compreensão de fenômenos musicais, envolvendo o senso formal a partir de atitudes provenientes da orquestração, bem como o gesto musical e conceitos afins.

O SENSO FORMAL A PARTIR DE ATITUDES PROVENIENTES DA ORQUESTRAÇÃO

Como professor da disciplina Instrumentação e Orquestração, tenho observado que o senso formal na arte da orquestração não se trata de um conteúdo tão fácil de lidar em sala de aula, mesmo mediante apresentações de exemplos que tenho

oferecido de diferentes tendências musicais, em obras da tradição tonal ocidental, pós-tonal e atonal. Dentre todas as tarefas já apresentadas, observa-se que há uma afinidade maior entre essa tarefa e a atitude composicional propriamente dita, simplesmente pelo fato de questões relativas ao universo estrutural estar mais ligadas ao ato da criação compositiva em si, tanto na disciplina Composição quanto na disciplina Literatura e Estruturação Musical. E isso não quer dizer que os alunos do curso de Composição – por uma afinidade maior com o ato criativo – possam apresentar maior facilidade para perceber e praticar o senso formal a partir de atitudes provenientes da orquestração. Há uma certa dificuldade inicial para todos eles, seja do curso de Composição ou de Regência – como disciplina obrigatória –, seja dos cursos de Instrumento ou Licenciatura em Música – como disciplina optativa. Em geral, entre os alunos do curso de Composição e os demais, a diferença fica por conta de uma maior inventividade na realização dos trabalhos pelos primeiros.

Quanto a essa maior afinidade com o ato composicional em si, fica sempre uma questão no ar: o que é de orquestração e o que é de composição nessa tarefa? Em geral, há a possibilidade de se observar e ou analisar determinado contexto musical como se tudo fosse proveniente de um ato composicional, a partir de um conjunto de fenômenos temporais, de altura, de intensidade e de timbre. Mas quando percebemos que o que está se movendo formalmente não está dependendo unicamente dos contrastes entre frases melódicas, ou entre diferentes cadências, ou diferentes progressões harmônicas e ou rítmicas, bem como movimentações afins, mas dependendo de atitudes específicas orquestrais em grau mais elevado, dessa maneira, revela-se uma atitude formal via uma manipulação sob os princípios da orquestração. Talvez aí esteja implícita aquela dificuldade relativa à percepção e prática do aluno nessa perspectiva estratégica musical, sobretudo quando se é educado musicalmente para entender que toda a estruturação formal de uma obra está inteiramente limitada aos parâmetros musicais de tempo e altura. Na melhor das hipóteses, essa compreensão pode ser observada numa relação entre os parâmetros mencionados e o timbre simplesmente, porém divorciado de uma estratégia da orquestração propriamente dita.

No sentido desse tipo de estruturação, gostaria de citar, como exemplo, uma análise da *Marcha Triunfal do Diabo* (último movimento da *História do Soldado*), de Igor Stravinsky, por Mary Wennerstrom no seu capítulo “Form in twentieth-century music”. (WITTLICH, 1975) Como produto final do seu

processo de observação analítica, ela cria um excelente esquema gráfico³³ baseado numa sucessão de letras (A, B, C...) – para a demarcação de cada seção – e os respectivos grupos instrumentais³⁴ conectados com essas distintas seções. Aqui, apenas para dar uma ideia do referido esquema, exemplificarei de uma outra maneira, limitando até o compasso 18 da obra (Exemplo 4):

EXEMPLO 4

A	B	C	B'	A
Tutti	violino, contrabaixo trombone	violino, trompete	violino, contrabaixo trombone, percussão	Tutti
compassos: 1-3	4-5	6-7	8-15	16-18

Na obra e, conseqüentemente, no referido gráfico, essas seções continuam se repetindo num revezamento até o final do movimento: A – B – C – B' – A – B'' – A' – B'' – C' – A – B – C – B' – B'' – C' – B'' – A' – B''. É claro que o objetivo da referida análise consistiu numa observação baseada na combinação entre características melódico-rítmicas, texturais, timbrísticas e de dinâmica, para se chegar a uma ideia de seccionalização formal do movimento da obra, incluindo aí as características de cunho instrumental. Embora a autora não tenha utilizado o termo “orquestração” durante sua análise, estabelecendo uma ênfase no uso do instrumental, como parte da estratégia formal dessa obra, o que chamou a minha atenção foi o fato dessa Marcha, assim como o exemplo gráfico de Wennerstrom, evidenciar de maneira significativa uma estratégia sonoro-orquestral na composição dessa seccionalização formal. Tanto a seccionalização em pequenos blocos – alimentados pelos contrastes tímbricos e baseados num instrumental que revela as quatro distintas famílias de uma orquestra sinfônica –³⁵ quanto a participação do violino – símbolo principal da poética desta obra e usado como elo de ligação entre os blocos – evidenciam um tratamento estratégico orquestral em prol da narrativa usada por Stravinsky, baseada num conto folclórico russo.

Nessa relação, entre o que é de orquestração e o que é de composição, torna-se interessante citar a primeira frase do prefácio do manual *Orquestração*, de Walter Piston (1955, p. 7): “A verdadeira arte da orquestração é inseparável do ato criativo

33 O gráfico completo, na forma original, pode ser visto em Wittlich (1975, p. 13).

34 A obra foi composta para clarineta, fagote, trompete, trombone, percussão, violino e contrabaixo.

35 Duas madeiras, dois metais, percussão e duas cordas.

de compor música”.³⁶ Mesmo esse autor não tendo oferecido uma abordagem significativa relativa a esse assunto em questão no seu manual, por questões até mesmo da sua real proposta para esse livro, percebe-se que há nele uma consciência da afinidade relativa entre os atos composicional e orquestral. Para quem se compromete a orientar essa arte, acredito que seja essencial estar atento para questões como essa, sobretudo como lidar com o processo de organização dos princípios mais simples aos mais avançados do estudo da orquestração nas respectivas fases do curso de Composição (já relatadas no primeiro capítulo).

Diante da diversidade exposta entre as múltiplas tarefas (no capítulo 2), o trabalho de planejamento para essa disciplina reside na administração do conteúdo espelhado naquela condução de ensino partindo da fase inicial, passando pela intermediária até a fase avançada. Essa caminhada, na organização do ensino da orquestração, pode ser iniciada partindo dos aspectos da expressão poética, numa perspectiva descompromissada com grandes complexidades técnicas, e, aos poucos, ir seguindo em direção às questões técnico-analíticas, com uma visão mais racional das combinações estratégicas. Acredito que essa premissa pode auxiliar o professor a estabelecer um pressuposto pedagógico e conceber uma metodologia a ser aplicada, entendendo melhor a situação técnico-musical no percurso cognitivo progressivo do aluno.

Orquestração é sobretudo manipulação tímbrica-sonora que ecoa aos nossos ouvidos mediante uma narrativa musical. E grande parte dessa narratividade está ligada ao “gesto musical” que de alguma maneira nos proporciona uma ebulição sonoro-temática – de cunho tradicional conservador ou de contexto musical inovador – atingindo a todos nós, seja no nível de um ouvido treinado ou simplesmente na percepção de um ouvido leigo sem treinamento musical formal. Contudo, antes de partir para uma abordagem analítica propriamente dita desses fenômenos ligados à forma, precisamos entender como se configura o “gesto musical” na música em geral. E, para compor esse prelúdio, farei a seguir alguns recortes provenientes da introdução que fiz sobre esse assunto na pesquisa “Atitudes e procedimentos composicionais relacionados à arte da orquestração e a relação com o campo da pesquisa”. (GOMES, 2016)

36 “The true art of orchestration is inseparable from the creative act of composing music”.

O GESTO MUSICAL E CONCEITOS AFINS

Nas abordagens específicas de música, o termo “gesto” tem sido usado há muito tempo, embora sem uma especificidade mais aguçada quanto ao seu uso no ato criativo musical. Isso tem ocorrido muito mais dentro de uma conotação de um simples movimento expressivo. E só nas últimas décadas é que pudemos observar o interesse por um aprofundamento maior em torno desse termo na ideia musical.

A etimologia da palavra “gesto” provém do latim *gestu*, que significa movimento do corpo para exprimir ideia ou sentimento, ou ainda realçar a expressão por meio de mímica. Dentro dessa perspectiva, em algumas abordagens do campo da música esse termo tem sido colocado de maneira mais restrita numa relação entre o movimento do corpo dos instrumentistas e suas relações interpretativas, observando o gesto corporal como gerador de som relacionado à interpretação de uma obra musical. (ZAGONEL, 1992) Mesmo abordando o assunto baseado nas vertentes “gesto corporal” e “gesto mental”, que na verdade é o propósito dessas empreitadas analíticas, essas fontes ainda não se referem ao corpo-gestual-sonoro baseado nas suas implicações composicionais de fato. Dessa forma, o assunto tem sido projetado para observação e reflexão no campo da performance. Embora de maneira mais abrangente, o trabalho de Gritten (2011) se encaixa nessa linha quando se dedica às questões psicológicas, perceptivas e expressivas ligadas à relação entre o que ele considera gesto musical e as ações físicas ou performáticas.

Há autores que vão mais além dessa perspectiva, cujo propósito é abordar o assunto não apenas como movimento ou ação corporal, mas como um movimento compositivo e expressivo num sentido mais amplo. Esse é o caso de Iazzetta (2000) que, dentro dessa perspectiva, aborda as possibilidades de interações de parâmetros musicais no espaço sonoro – com a noção de naturezas material e histórica: ordenação de materiais e traços compositivos respectivamente –, seguindo a linha de Sullivan (1984). Além da relação com o movimento corporal e categorizações, seguindo o percurso reflexivo de Brian Ferneyhough, Ferraz (1997) observa o gesto como uma resultante sonora da plasticidade gestual corporal dentro de uma capacidade significativa ligada a uma consciência sintética do objeto musical. De certa forma, neste último caso, podemos perceber que o assunto não é tão simples, pois há uma certa complexidade no âmbito

reflexivo entre essa consciência sintética do objeto musical e a resultante sonora do fenômeno em si.

Dentre as possíveis limitações relacionadas ao “gesto”, a incapacidade de uma partitura musical exprimir esse fenômeno e suas intencionalidades compositivas, de maneira plena, torna-se um dos fatores que contribuem para uma maior dificuldade de compreensão desse evento musical. Embora compreendendo que se trata de um fenômeno rico e complexo, dotado de conotações sugestivas e imprecisas, Hatten (2004) sinaliza para um vasto campo de diversos aspectos ou diversas faces do gestual musical, refletindo via procedimentos intramusicais e particularidades diversas, inserindo uma boa quantidade de exemplos de obras de Mozart, Beethoven e Schubert. Por meio de um panorama motivador para a análise e compreensão desse fenômeno, o autor criou uma lista preliminar como forma de se orientar para o desenvolvimento de uma análise mais detalhada sobre o conceito de gesto. Baseado nessa lista,³⁷ farei um resumo de maneira sucinta: 1. Gestos musicais são fundamentados no campo afetivo humano e sua comunicação, não são meramente ações físicas envolvidas na produção de um som, nem máquinas são capazes de produzir gestos a partir de notação musical; 2. Gestos possuem significado e modelagem complexos, além de conter nos seus movimentos significado biológico e social que vão além da grafia de uma partitura; 3. Gestos podem ser inferidos a partir de notação musical, dado o conhecimento estilístico e cultural musical, com a possibilidade de os artistas adequarem uma personificação gestual a partir dos seus próprios estilos corporais expressivos; 4. Gestos podem ser percebidos a partir de imagens auditivas de uma performance musical, mesmo sem acesso visual aos movimentos do artista; 5. Os gestos podem ser compostos por timbres, articulações, dinâmica, fenômenos temporais, embora não sejam redutíveis a eles; 6. O gesto pode ser percebido como uma unidade, possuindo início e fim, ou uma série de unidades gestuais organizadas em pontos estratégicos; 7. Quando gestos abrangem mais de um evento musical – uma nota, um acorde e até uma pausa –, fornecem uma sutil continuidade unindo eventos musicais separados em um todo contínuo; 8. Os gestos podem ser organizados hierarquicamente, e gestos maiores podem ser compostos por gestos menores; 9. Certos gestos motivicos podem ser marcados como temáticos, em primeiro plano e passíveis de desenvolvimento, variação ou evolução contínua da variação; 10. Os gestos podem abranger e ajudar a expressar ações retóricas,

37 A lista completa, e mais detalhada, pode ser observada em Hatten (2004, p. 93-95).

contribuindo para uma trajetória dramática contrastante; 11. Além dos gestos correlativos que um artista executa ao se expressar, há gestos que desempenham um papel narrativo, mesmo na ausência de marcação notacional específica, dada a compreensão do estilo; 12. Os gestos fornecem um nível de verdade musical, na medida em que revelam intenções e modalidades de emoção e ação.

Por meio do conteúdo organizado por Hatten (2004), observa-se um excelente trabalho no sentido de construir uma abordagem teórica sobre o gesto musical, demonstrando fundamental importância para o campo da análise e interpretação da estrutura musical. Mas também podemos notar que o direcionamento do estudo está voltado, em grande parte, para o campo da interpretação musical e seu significado expressivo. Contudo, é possível notar por meio desse trabalho uma significativa contribuição quanto a esse significado expressivo que envolve o gesto musical.

O trabalho de análise que proponho neste livro consiste numa observação do “gesto musical”, de maneira mais simples e observando o evento musical do ponto de vista criativo, conectado com a arte da orquestração. Tentarei construir uma abordagem a partir de reflexões ancoradas no movimento do corpo sonoro estrategicamente articulado na ideia formal. Mesmo consciente da ligação desse assunto com uma possível abrangência dos pontos de vista histórico, estético, filosófico, etnomusicológico e performático, embora alguns desses pontos possam surgir de maneira direta ou indireta no meu processo analítico, tratarei o assunto a partir de intenções de movimento e construção do gesto do ponto de vista compositivo-orquestral; que por si, já se trata de um ponto de vista plural.

Sair do campo da linearidade reflexiva – ou de abordagens de fácil trato que trata a orquestração como mera manipulação instrumental –, em direção a uma complexidade maior do contexto orquestral, passa pela necessidade de uma compreensão mais plural e ao mesmo tempo sintática dos elementos que compõem a poética criativa musical. E o gesto musical é parte fundamental desse contexto. Para tanto, prosseguiremos com a nossa tarefa de tecer reflexões, na tentativa de encontrar caminhos que nos levem, pelo menos, a um primeiro passo para uma pragmática do estudo mais aprofundado da orquestração.

COMENTÁRIOS ANALÍTICOS PRELIMINARES SOBRE GESTO

Inicialmente, eu poderia definir o “gesto musical” simplesmente como um fenômeno ou *design* sonoro que se projeta por meio de uma articulação de elementos estruturantes revelando assim uma autossuficiência sonoro-expressiva. Nessa tentativa de elucidar o termo, já podemos observar que uma simples definição ainda não é suficiente para um esclarecimento de algo que se configura com uma certa complexidade. Mas como se configuraria esse *design* sonoro e como se revelaria essa autossuficiência sonora? O contexto musical é tão vivo e tão plural que ficamos “pisando em ovos”, como comumente dizemos, para tecer comentários analíticos do ponto de vista compositivo, por conta dos entraves anteriormente mencionados – relativos à poética musical –, bem como pelo receio de estarmos transitando por um caminho extremamente empírico. O fato é que estamos falando do *modus operandi* composicional, que, por sua vez, pode ser fundamentado por meio de uma pluralidade de mecanismos teórico-dedutivos e ou intuitivos. Sendo assim, nada como se distanciar um pouco da rigurosidade científica, embora de alguma maneira ancorada nela, e observar os contextos de um ponto vista mais prático ou empírico.

Eu não poderia começar essa análise sem deixar de exemplificar, logo no seu início, um dos temas mais emblemáticos e popularmente conhecidos da literatura musical: o tema da 5ª *Sinfonia* de Beethoven. Não é novidade nenhuma que o primeiro fragmento (Exemplo 5) tem sido observado em diversas análises, e em textos diversos, como o motivo temático gerador dessa sinfonia:

EXEMPLO 5



Em geral, nos estudos relativos a processos temáticos, esse motivo tem sido observado como uma espécie de fragmento estrutural, fundamental para a base de uma construção musical, mediante uma abordagem quase que exclusivamente baseada na sua estrutura motivico-intervalar. Por outro lado, distante de qualquer base científica, muitas foram as interpretações suscitadas por esse fragmento: desde as possíveis “pancadas que o destino bate à porta”, ou simbolizando “as trombetas do Dia do Juízo final”, ou ainda “o canto de um pássaro

que Beethoven teria ouvido”. É claro que essas interpretações não servem como parâmetro para qualquer espécie de intenção analítica, e muito menos de ordem prática do real significado desse fenômeno enquanto estrutura compositiva de fato. Mas, de alguma maneira, essas intenções nos estimulam a questionar o porquê do surgimento dessas interpretações, com um certo simbolismo sonoro, a partir de um curto evento musical como esse? Lembro que até mesmo em vários concertos, em praça pública, que tive a oportunidade de tocar essa obra, como violista de orquestra sinfônica, pude constatar após os primeiros ataques – ou melhor após os dois motivos iniciais – calorosos aplausos vindos da plateia, na sua maioria de leigos em música, que imediatamente já reconheciam qual era a música ao ouvir apenas aquele curtíssimo começo. Esse fato, também, não acrescentaria nada em termos de uma observação analítica, mas daí surge a possibilidade de estarmos lidando com uma fenomenologia gestual que, de alguma maneira, pode ser observada com maior profundidade no campo do desenvolvimento temático. De certa forma, concordo com David Epstein, em seu livro *Beyond Orpheus* (EPSTEIN, 1979), quando reforça que é ilusório imaginar aspectos de altura, isoladamente, como se fossem a única ideia originária da estrutura musical. Para ele, esses aspectos são apenas parte de um primeiro estágio no processo que envolve a ideia musical.

Inicialmente, a partir de uma análise desse motivo original, pode-se encontrar inúmeras relações intervalares por meio de uma varredura em toda a obra, como assim foi feito em várias abordagens. O fato é que Beethoven nos apresentou uma curtíssima exposição dotada de grande poder gestual sonoro, que não se limita apenas ao primeiro motivo original, mas aos dois motivos iniciais:

EXEMPLO 6

The image shows a musical staff in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation consists of two measures. The first measure is labeled 'motivo a. original' and contains a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5 with a fermata. The second measure is labeled 'motivo b. transposição' and contains a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5 with a fermata. A bracket below the staff spans both measures and is labeled 'Gesto original'.

EXEMPLO 7

The image displays a musical score for Example 7. On the left, a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) shows a melodic line. This line is annotated with a bracket and the text "mot. orig." (original motif). To the right of this staff, the same melodic line is presented as an orchestration across multiple staves, likely representing different instruments. This orchestration is marked with a bracket and the text "mot." (motif). The notation includes various rhythmic values, stems, and beams, illustrating how the original motif is adapted for an ensemble.

Nesse início (Exemplo 6), o que chama a nossa atenção de imediato é a valorização de dois fragmentos motivicos, marcados ao final de cada um com uma fermata, em forma de uma exposição temática. Não há a intenção de uma frase temática, no padrão da maioria dos temas clássicos que nós conhecemos, há dois fragmentos – o segundo gerado, a partir do primeiro, via uma imitação transposta – num contexto temporal, sem medida rígida, pelo qual a finalização do segundo motivo é temporalmente mais enfática. Observe também que o contexto harmônico sugerido por Beethoven é de I – V – acordes de tônica e dominante nas respectivas fermatas –, valorizando um campo de instabilidade harmônica mediante as ausências das notas fundamentais da dominante (sol) e da tônica (dó) da tonalidade de dó menor. A primeira impressão nisso tudo é que há um aceno do compositor para uma situação conjunta, e significativa, entre os dois motivos. Mas essa situação não para por aí. A ideia simples e econômica da imitação transposta, no segundo motivo, parecer ter um significado muito mais abrangente na obra; é justamente esse procedimento que funciona como um motor que impulsiona toda a movimentação, de motivos melódicos principais, que os nossos ouvidos podem ouvir na superfície musical de todo primeiro movimento.

A partir do Exemplo 7, pode-se observar apenas as transposições variadas, de cunho mais direto com o motivo original – sem obedecer a rigorosidade da terminação intervalar –, que se encontram na textura musical do compasso 6 ao 44 (após os cinco primeiros compassos expositivos). Há ainda nesse trecho outras transposições de estruturas motivicas, de cunho mais variado, ainda baseadas no motivo original. E, após esse trecho expositivo, observa-se que há a mesma atitude com relação a esse procedimento no restante do movimento. E em geral, para o desenvolvimento do contexto textural desse restante, o que se nota é que Beethoven não estava muito interessado naqueles padrões de frases melódicas lineares – e acompanhamentos afins – muito comuns do período clássico, mas focado num turbilhão de fragmentos por meio de transposições imitativas diretas, transposições inversivas, transposições com variações melódicas e transposições com diminuição e aumento rítmica. Esse aceno, proveniente da exposição conjunta dos dois fragmentos iniciais, se configura em mais um ponto a ser observado nessa trajetória analítica. Mas ainda não paramos por aqui, há um último aceno proveniente dessa exposição temática. Veja a redução da partitura, com esse início, no Exemplo 8:

EXEMPLO 8

Allegro con brio

clarinetas
violinos I e II

violas
cellos e Baixos

ff

A orquestra escolhida por Beethoven para a 5ª *sinfonia* foi composta por duas flautas, dois oboés, duas clarinetas, dois fagotes, duas trompas, dois trompetes, tímpanos e orquestra de cordas. No entanto, o compositor optou por usar nesse início apenas as clarinetas com a família das cordas, mesmo se tratando de um efeito musical tão incisivo – reforçado com um dobramento de mais duas oitavas abaixo – e marcado por uma dinâmica em fortíssimo (*ff*)! Neste momento, eu gostaria fazer uma citação de um comentário, que li na minha juventude, do grande maestro Leonard Bernstein numa de suas conferências para a TV, transcritas no livro *O Mundo da Música*.³⁸ O comentário era justamente sobre essa temática inicial da *Quinta Sinfonia*, e o Bernstein questionava o porquê de Beethoven optar pela dispensa dos demais instrumentos, e em especial a flauta; cujo manuscrito original supostamente previa esse instrumento que acabou sendo riscado pelo compositor, segundo Bernstein (1954, p. 81), “[...] num ambiente rude ou violento como é o dos compassos iniciais desta sinfonia”. E logo após ele acrescenta: “Beethoven desejava, nitidamente, que estes compassos possuísem uma força, uma virilidade masculina; e, conseqüentemente, utilizou em toda a orquestração instrumentos cujo registro normal é o da voz masculina”.

Se as palavras desse experiente maestro e compositor foram certas ou não, relacionadas ao real desejo do compositor, não podemos saber de maneira categórica. Mas o fato é que essas palavras contribuem como parte dessa minha reflexão em torno de um curto “gestual musical” tão expressivo e tão estratégico que, por sua vez, acena de maneira autossuficiente para um conjunto de atitudes criativo-musicais.

Assim como imaginamos que um gesto, em geral, possa ser curto – como é o caso do tema da 5ª *Sinfonia* – é possível também observar uma série de outros gestos, variantes desse tema, que surgem mais alargados durante todo primeiro

38 O título original deste livro: *The joy of music*.

movimento dessa sinfonia.³⁹ A música é tão mais viva e mais flexível nesse sentido, que não podemos simplesmente imaginar que um fenômeno como esse possa ser limitado a uma única ação, estruturalmente curta. Por exemplo, basta correlacionar o panorama de fenômenos formais entre obras de Gustav Mahler e Anton Webern para percebermos essa flexibilidade estrutural da qual estou comentando: o primeiro baseado em estruturas gestuais mais largas e, o segundo, num contexto de curtíssimas estruturas. E mesmo se tratando de dois compositores com tendências criativo-musicais bem diferenciadas, em ambos, o fenômeno da gestualização sonora pode ser proveniente de atitudes estratégicas com a mesma finalidade (no quarto capítulo, teremos a oportunidade de observar o gesto na obra de Anton Webern).

Para focalizarmos uma estrutura gestual um pouco mais alargada ainda, citarei uma outra obra de Beethoven, o segundo movimento da *Sonata Patética*, *Op. 13*, para piano. Para essa análise, apenas exemplificarei a primeira frase ou o antecedente do período (Exemplo 9).

Inicialmente, estamos acostumados a uma análise via estruturas formal e harmônica para entendermos a forma do chamado “período clássico” – convencionalmente de 8 compassos –, constituído de duas frases: antecedente e consequente, cada uma ocupando a metade do “período”, com terminações cadenciais “suspensiva” e “conclusiva” respectivamente. O fato é que ao analisarmos os corpos sonoros dessas duas frases, baseados no ímpeto composicional estratégico dos respectivos conteúdos totais, podemos nos deparar com uma movimentação sugestiva entre dois gestos inteiramente alinhados à forma musical. Aí fica a pergunta: mas essa perspectiva já não aprendemos pela análise harmônico-formal? A resposta é sim, mas aprendemos em geral a observar período via estratégia fraseológico-cadencial, diga-se de passagem, de maneira um pouco rígida (digo isso sem ferir os brios daqueles professores de harmonia que tentam passar essa ideia de maneira mais composicional, de fato). Na verdade, não há nenhuma complexidade maior para ouvirmos esse fenômeno como gestos, apenas atentar como se processam a direção e movimentação do corpo sonoro.

39 Neste trabalho, por conta de um objetivo analítico mais abrangente na literatura musical, não me deterei nessa obra.

EXEMPLO 9

a. *Adagio cantabile*

Piano *p*

b.

semifrase a. semifrase b.

I V

c.

motivo a. motivo b.

I V

No Exemplo 9a, está demonstrado o antecedente original do período, mas, no 9b, consta uma redução rítmica do *middleground* – notas intermediárias – e do último compasso do baixo, para melhor visualizarmos esta movimentação sonoro-estratégica. Dessa forma, pode-se observar uma movimentação e incrementação climática nos parâmetros de tempo e de altura em direção à cadência suspensiva do último compasso. Um ritmo mais rápido no 3º compasso – nos planos *foreground* e *background* –, além de impulsionado pela anacruse do final do 2º compasso, e no *middle-ground*, percebe-se que as notas que anteriormente eram arpejadas com mudanças de acordes em semínimas, passam a ser, nesse 3º compasso, de mudanças de acordes em colcheias. No campo das alturas, há uma ascendência nos planos superiores e um movimento contrário na linha do baixo até o final. Todo esse efeito de direção e movimentação do corpo sonoro – melódico-harmônico-rítmico – cria uma narrativa gestual significativa para essa primeira metade do período.

O Exemplo 9c é apenas para se comparar, no sentido da semelhança estrutural, observando que os respectivos eventos musicais – da *Sonata Patética* e da 5ª *Sinfonia* – possuem efeitos gestuais semelhantes. As diferenças entre as duas temáticas residem na proporção dos respectivos gestos e no significado fraseológico temático: na temática da sonata, esse antecedente – quatro compassos: gesto suspensivo – é trabalhado em sintonia com um conseqüente – quatro compassos gesto conclusivo –, que surge em seguida para a complementação do período temático (não exemplificado); e na temática da sinfonia, trata-se de um gesto mais curto e, mesmo sendo suspensivo, ele se basta como ideia temática, além de um ímpeto sonoro que, na sua essência, sugere um certo desalinhamento com o pensamento estrutural formal em frases.

Na literatura musical, há inúmeros gestos alinhados com a estratégia formal do “período clássico” de oito compassos – antecedente e conseqüente com suas respectivas cadências finais suspensiva e conclusiva –, assim como é o da *Sonata Patética*. Entretanto, outros tantos tipos não foram baseados nessa perspectiva de suspensão e conclusão ao final das respectivas frases que, em análise desse tipo de período sem a cadência suspensiva, assim pode ser chamado de “repetição de frase”. Apenas para observarmos, ainda dentro de uma situação temática, um tipo que, mesmo baseado na ação formal de oito compassos, na verdade se constitui numa bela provocação gestual, veja o tema da 4ª *Sinfonia* de Johannes Brahms. Para o que desejo demonstrar na minha análise, só precisaremos dos quatro primeiros compassos dessa obra, de conteúdo parcial, apenas com a textura melódica original para uma facilitação analítica (veja o Exemplo 10).

EXEMPLO 10

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The top staff, labeled 'Frase temática', contains a melodic phrase in 4/4 time. It consists of four distinct motifs: 1) G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter); 2) B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter); 3) G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter); 4) B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter). The bottom staff, labeled 'Arpejo resultante', shows the notes of the G major triad (G, B, D) in a descending arpeggiated pattern across the same four measures, with the final note being a low G (G2).

Foi baseado nessa primeira frase temática de quatro motivos que Brahms criou a segunda frase do período temático, bem como toda lógica da linguagem musical do primeiro movimento, e por que não dizer de toda obra. Observe que dentre os quatro motivos da frase, a origem temática está no primeiro: o segundo motivo como uma inversão transposta, o terceiro como uma transposição (inexata) e o quarto como uma outra inversão transposta. Tudo isso numa atitude composicional de significativa economia de material. Uma outra vertente dessa atitude econômica, de conteúdo, pode ser vista no arpejo resultante de toda frase, como se fosse mais uma provocação do compositor em apresentar uma temática originada de um simples arpejo! A atitude da construção musical, baseada nessa simplicidade e economia, juntamente com os fenômenos que ainda irei analisar a partir do Exemplo 11, talvez tenha servido como estímulo para a crítica feita pelo compositor austríaco Hugo Wolf, quando enfatizou que Brahms teria composto uma obra “monótona e criada a partir do nada”. Wolf além de ter sido um admirador de Richard Wagner, cujo conteúdo musical de suas obras se diferenciava de maneira significativa do composto por Brahms, pode ter baseado a sua crítica numa equivocada visão na qual relacionava o conteúdo de Brahms às apresentações temáticas e desenvolvimentos de conteúdo de obras de compositores que ele admirava, além das desavenças que ele criara com o próprio Brahms, na época.

Após uma observação do conteúdo parcial (do Exemplo 10), agora partindo para o conteúdo total desse trecho (no Exemplo 11), pode-se observar que essa temática musical provocativa não para por aí. Se os desalinhos com a tradição musical começam pela linha melódica principal desse tema (nos violinos), movida por essa simplicidade e economia, pode-se observar ainda que essa estrutura de caráter “asmático” – intermitente ou descontínuo, com pausa após cada motivo – não era comum entre as temáticas melódicas da época. E complementando esse fenômeno provocativo, observe que a textura das madeiras é duplamente intermitente – com silêncio após cada nota – composta pelas mesmas notas dos violinos, na parte superior das madeiras, e dobradas por uma transposição uma terça abaixo.

EXEMPLO 11

Allegro non troppo

The musical score is for a full orchestra and includes the following parts and markings:

- Flautas:** Treble clef, *p dolce*
- Clarinetas:** Treble clef, *p dolce*
- Fagotes:** Bass clef, *p dolce*
- Trompas:** Treble clef, *p*
- Violino I:** Treble clef, *p*
- Violino II:** Treble clef, *p*
- Viola:** Bass clef, *p*
- Violoncello:** Bass clef, *p*
- Contrabaixo:** Bass clef, *p*

A bracket at the bottom of the score spans from the beginning of the piece to the end of the first measure of the final measure, labeled "Gesto conclusivo".

Como último ponto dessa economia, se observarmos o conteúdo total dessa textura musical, podemos perceber que todo movimento melódico é baseado na estrutura de arpejo – a base resultante já referida –, inclusive a linha da primeira trompa, exceto o contrabaixo e segunda trompa que realizam um pedal de *mi*, com certa neutralidade, sem maior consequência de movimento. Essa movimentação estrutural intervalar em arpejos pode ser também observada, de maneira significativa, em toda estrutura textural do primeiro movimento. E, para finalizar, Brahms não usou a cadência suspensiva do tradicional “período clássico” no final dessa primeira frase, ao invés disso usou uma cadência autêntica imperfeita, terminando com o primeiro grau (a tônica), com uma certa instabilidade harmônica valorizada pela última nota da melodia principal: *si* (nos violinos). Portanto, a partir dos fenômenos e procedimentos analisados nessa apresentação temática, observo uma forte e sugestiva estratégia de construção de um “gesto” acenando para um conteúdo musical de características provocativas!

E como último exemplo para essa parte relacionada ao gesto musical, escolhi um efeito gestual ainda mais alargado do que os exemplificados anteriormente. Trata-se de uma passagem constituída de dois gestos sucessivos no segundo movimento da 5ª *Sinfonia*, de Gustav Mahler (o primeiro do compasso 56 ao 64 e o segundo do 65 ao 73).

Escolhi esses dois gestos sucessivos (Exemplo 12) por conta da grande expressividade orquestral que representam para o arremate final da primeira grande parte do segundo movimento dessa sinfonia. Embora no contexto orquestral dessa obra, em geral, possam ser observados inúmeros gestos de grande expressividade. Essa passagem se encontra estrategicamente entre duas outras significativamente contrastantes entre si: a passagem anterior de grande densidade orquestral e a posterior de contexto leve e completamente diferenciado. Os dois gestos funcionam como uma terminação dupla para essa primeira grande parte, de contexto sonoro agitado, funcionando de maneira proporcional a toda agitação anterior numa perspectiva estratégica em direção ao grande contraste que vem a seguir.

Inicialmente, observa-se uma certa semelhança entre os corpos sonoros de ambos os gestos numa liquefação da densidade orquestral, bem como uma compressão do âmbito dos dois corpos sonoros. Nesse sentido, a diferença entre eles consiste na estratégia usada por Mahler na finalização do primeiro gesto – auxiliada pelos trombones e cordas –, como uma espécie de ligação ou

preparação para o segundo gesto, e isso faz com que os dois gestos pertençam a um grande impulso sonoro sem interrupção na meta composicional total. O que se ouve é uma massa sonora se deslocando em forma de dois impulsos gestuais sob o efeito desse contexto de expressividade exuberante e apressado. E esse contexto ainda é assinalado com os termos “movido” e “muito movido”, nos dois gestos respectivamente, tudo isso contribuindo de maneira grandiosa para a finalização de toda poética estrutural anterior, construída por esse genial compositor.

A garantia de estarmos falando sobre a gestualização na ideia musical e, conseqüentemente, falando sobre a criação da música, reside na tentativa de observarmos a organicidade da estrutura sonora no conjunto de elementos, ou de procedimentos, que por sua vez possa evidenciar uma certa autonomia e fisionomia do resultado artístico. Não basta analisarmos essa organicidade de maneira asséptica – como ocorre em boa parte de análises científicas baseadas em comprovações estatístico-intervalares, isoladamente – e imune a germes patogênicos da gestualidade musical. Acredito que essa fisionomia do resultado artístico seja um dos fundamentos primordiais do ato criativo. Um simples olhar (ouvindo) para “O Mar” de Dorival Caymmi nos possibilita perceber, nessa canção, que o propósito artístico está além dos elementos constituintes puramente estruturais, com ondas melódicas impulsionando “o mar quando quebra na praia é bonito é bonito...”, e, em seguida, uma modulação para a próxima frase, esboçando um balanço maior das ondas. Acredito que esse propósito esteja fundamentado e inspirado no “gesto musical”.

GESTO 2

muito movido

65

Fl. *sf*

Ob. *sf*

B \flat Cl. *sf*

Bsn. *sf*

Hn. *sf*

Tpt. (C) *f*

Tbn. *f*

Timp. *mf*

Perc. *f*

Vln. *sf*

Vcl. *sf*

Cb. *sf*

1^o violinos *pp* < *sf*

violas *p* < *sf*

pp



A FORMA E O GESTO NA ORQUESTRAÇÃO

Assim como o gesto, a orquestração pode ser observada estrategicamente alinhada à forma musical, mediante seccionalizações baseadas na estrutura fraseológica do período ou sequência de períodos, como também alinhada a seções de diversas dimensões. Os procedimentos orquestrais ainda podem estabelecer a própria estrutura formal, de um trecho ou de uma obra, em grau mais elevado que os outros parâmetros musicais mediante seus fenômenos estratégico-timbrísticos. Para a nossa abordagem analítica, a organização deste capítulo foi composta a partir dos seguintes tópicos: “a orquestração aliada à estrutura formal originada a partir de outro meio instrumental”; “a orquestração aliada à fraseologia do ‘período clássico’”; “a orquestração aliada a uma outra discurso fraseológico-formal”; e “o gestual-orquestral como discurso formal na música atonal”.

A ORQUESTRAÇÃO ALIADA À ESTRUTURA FORMAL ORIGINADA A PARTIR DE OUTRO MEIO INSTRUMENTAL

Inicialmente, acho interessante começarmos essa nossa análise a partir de uma perspectiva orquestral alinhada à forma musical originada a partir de um outro meio instrumental, assim como são aplicados, em grande parte, os variados exercícios didáticos em orquestração. Dessa maneira, exemplificaremos o primeiro movimento da obra *Quadros de uma exposição* – originalmente composta para piano

solo em 1874 –, de Modest Mussorgsky, orquestrada por Maurice Ravel. Atendendo a um pedido do maestro Serge Koussevitzky, em 1922, Ravel orquestrou os quinze movimentos: sendo dez quadros e mais um prelúdio (intitulado *Promenade*) que também ressurge variado mais quatro vezes em forma de intermezzo entre os quadros (funcionando como uma espécie de passeio entre um quadro e outro). Esse trabalho de Ravel se estabeleceu no panorama da literatura musical como um dos exemplos mais significativos na arte de orquestrar, ganhando notoriedade devido às estratégias de colorido orquestral aplicadas por ele.

Para a análise dessa obra, apenas irei abordar o primeiro movimento – *Promenade* –, embora um prelúdio de curta duração já revele a demonstração de uma criatividade sonoro-orquestral alinhada à estrutura formal desse movimento. A versão original para piano foi estruturada em uma forma A B A' (sendo a parte B mais alargada que a parte A, e a parte A' funcionando como uma reexposição de proporção mais curta que a parte A). Durante a análise, será interessante observarmos como Ravel seguiu essa estrutura formal e de que maneira interferiu com o efeito do contexto orquestral composto por ele. Inicialmente, observe a parte A (Exemplo 13) demonstrando as duas versões – a original para piano de Mussorgsky (Exemplo 13a.), e a orquestração de Ravel (Exemplo 13b.), aqui condensada em três pentagramas para uma melhor visualização):

A partir de uma primeira observação da parte A (compasso 1-8), já podemos notar que Ravel valoriza a gestualização do diálogo, estabelecido por Mussorgsky, entre uma monofonia e um coral homofônico, optando pelo trompete (solo) para a linha monofônica e a família dos metais para o coral de acordes. A versão orquestral valoriza ainda mais os gestos criados por Mussorgsky: o primeiro e o segundo como uma espécie de pergunta e resposta (compassos 1-2 e 3-4 respectivamente), e o terceiro e quarto gestos, inusitadamente mudando a perspectiva do diálogo, com os metais fazendo o arremate de cada gesto começado pelo solo de trompete (compassos 5-6 e 7-8 respectivamente). Esse diálogo por si só, mesmo na textura sonora do piano, já é dotado de uma grande força expressiva musical, e quando observamos a versão orquestral de Ravel, é interessante notar que, nesse trecho, ele apenas usa a família dos metais. Ele dispunha de uma grande orquestra em suas mãos, mas preferiu usar apenas os metais – uma família de expressivo poder sonoro no ambiente orquestral – para a estruturação de um contexto timbrístico único que só será lembrado de maneira modificada na parte final do movimento.

EXEMPLO 13

a. Mussorgsky, Parte A

b. Orq. Ravel, Parte A

EXEMPLO 14

B}

Do ponto de vista formal, a opção por essa coloração tímbrica, da primeira parte, parece estar dentro de um planejamento estratégico do colorido orquestral na articulação das distintas famílias – que compõem um outro tipo de diálogo timbrístico – para a valorização da ideia musical e, conseqüentemente, formal da obra. Para esclarecer melhor do que é que estou falando, ou qual seria esse planejamento estratégico formal valorizado pela orquestração, partirei das partes restantes do contexto original para piano (veja Exemplo 14).

Nessa exemplificação, pode-se notar que a parte **B** vai do compasso 9 ao quarto tempo do compasso 21, e a parte **A'** do quinto tempo do 21 ao final. Veja também que a textura da parte **B** sofre duas modificações em seu contexto, dessa maneira, subdividindo essa parte em três pequenas seções, ou melhor três pequenos blocos: o primeiro (compassos 9-13) e o terceiro (compassos 14 à metade do 17) de conteúdos mais densos e o segundo (compassos da metade do 17 ao 4º tempo do 21) de conteúdo mais leve. E a parte **A'**, também de conteúdo denso, funcionando como um único bloco final. Embora haja em toda textura, da parte do piano original, uma mão esquerda movida por um *moto-contínuo* de oitavas – que de certa maneira esconde os possíveis contrastes entre os referidos blocos –, tanto numa primeira análise quanto auditivamente pode-se perceber essas sutis diferenças, sendo o último bloco mais proeminente pelo retorno da temática inicial. Numa análise mais cuidadosa, veremos como Ravel usa a sua inventividade não só para valorizar de maneira expressiva essas peculiaridades estruturais bem como inserir uma outra concepção sonoro-estrutural nos dois últimos blocos.

Seguindo com o Exemplo 15, de início já podemos observar que o primeiro bloco (da parte **B**) estabelece um grande contraste com relação à parte anterior: o poder sonoro e o timbre brilhante dos metais da parte **A** contrasta com a sutileza timbrística da entrada das cordas da parte **B**. O que se observa também é uma espécie de diálogo entre a sonoridade das cordas e a junção das cordas com as madeiras, com esse revezamento nos quatro primeiros compassos – a 1ª trompa usada no compasso 12 não interfere de maneira incisiva como instrumento de metal pois, dos metais, é o instrumento que mais se aproxima da sonoridade das madeiras – e finalizando com o primeiro esboço de *tutti* quase completo – ausência de trombones e tuba – no compasso 13. Essa possível ideia de diálogo sonoro, de alguma maneira já relembra a ideia do diálogo da parte **A**; uma concepção estrutural apenas prevista por Mussorgsky para a parte **A**. É de se observar também que o *tutti* parcial do compasso 13 estabelece o ponto culminante de uma meta planejada por Ravel para o final da primeira metade do movimento

(valorizado com a inserção de uma dinâmica que propicia o crescendo da meta sonora). Esse é mais um ponto significativo nessa concepção formal e que consequentemente valoriza o arremate desse primeiro bloco de **B**. Seguindo com essa ideia orquestralmente estruturada em blocos, veja o Exemplo 16.

Nesse trecho, no segundo bloco de **B**, nota-se mais um contraste de colorido orquestral com relação ao bloco anterior, com a ausência quase completa dos metais, exceto por uma discreta inserção da 1ª trompa no compasso 16. A textura é de conteúdo mais leve e mais uma vez pode-se observar uma outra espécie de diálogo gestualizado entre madeiras+*pizz* de contrabaixos e cordas+flautas (estas últimas sendo substituídas pela 1ª trompa no compasso 16). Dessa vez um revezamento, de maneira ainda mais estreita, entre as partes que propicia um outro tipo de leveza para o tecido sonoro do bloco, que foi pensado nesse sentido, inclusive na proposta de valorizar o pulso rítmico de 2 + 2 + 2 (mudado por Ravel para a fórmula de compasso 3/2) ao invés do original 6/4 de Mussorgsky. Em tese, essa mudança feita pelo orquestrador não altera de fato a ideia da composição original, apenas valoriza a leveza do balanço do “passo” rítmico musical.

E, finalmente, por meio do Exemplo 17, podemos observar como se dá essa estratégia de contextualização do colorido orquestral na orquestração dos últimos blocos.

A partir do contexto orquestral, demonstrado no Exemplo 17, já podemos perceber que houve um planejamento de densidade sonora para que esse trecho final fosse o mais denso e pesado de todo o movimento, incluindo aí o último bloco de **B** e a parte **A'**. Essa atitude no trabalho orquestral contribui para um discurso de continuidade da massa sinfônica nesse trecho final, até mesmo na poderosa entrada dos metais – agora apoiados, no baixo, pelos fagotes – que valoriza de maneira expressiva o retorno da temática inicial do movimento. Ravel reserva para essa parte final uma subdivisão, inusitada – não prevista na concepção original de Mussorgsky –, em dois pequenos blocos sonoros: o primeiro com a já mencionada força expressiva dos metais e o segundo composto de um *tutti*, pela primeira vez, em sua totalidade instrumental. Observa-se ainda durante toda a parte **B** que a família dos metais foi poupada quanto a sua força sonora integral, voltando a surgir, dessa maneira, nessa parte final, dentro de uma perspectiva de lembrança do diálogo gestualizado no início do movimento. Dessa vez com uma pergunta e resposta entre o forte gesto dos metais e o ainda mais poderoso gesto da orquestra em toda a sua plenitude.

EXEMPLO 15

Parte B { 1º bloco

9

2 Flautas

Piccolo

3 Oboés

2 Clarinetas B_b

Clarone B_b

2 Fagotes 1 Contrafag.

4 Trompas F

Trompeta C

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabaixo

EXEMPLO 16

Parte B { 2º bloco]

14

2 Flautas *mf*

Piccolo *p*

3 Oboés *mf*

2 Clarinetas B_b *mf*

Clarone B_b *mf*

2 Fagotes *mf*

1 Contrafagote *mf*

4 Trompas F *p*

Violino I *mf*

Violino II *mf*

Viola *mf*

Cello *mf* arco *pizz.*

Contrabaixo *mf* *pizz.* *p*

Parte B
 { 3º bloco]

Parte A'
 { 1º bloco] { 2º bloco]

3 Fl
 3 Ob
 2 Cl B_b
 Cl Bx. B_b
 2 Fag. C. Fag.
 4 Tpa F
 3 Ttp
 2 Trb Tb
 VI I
 VI II
 Via
 Vc
 C. Bx

A genialidade da orquestração de Ravel não fica apenas nessa análise de cunho formal, devo lembrar que estou abordando um daqueles assuntos mais avançados da orquestração – procedimentos estruturais formais – que revela um estruturalismo formal, incluindo aí o “gesto musical”, e suas implicações na organização seccional de uma obra. Numa análise completa da orquestração, ainda desse movimento, vários procedimentos – ligados à natureza instrumental e de cunho orquestral – poderiam complementar o olhar analítico e observador desse expressivo trabalho de orquestração. Eu próprio tenho trabalhado em minhas classes – na disciplina Instrumentação e Orquestração – exemplos, extraídos dessa versão orquestral completa de *Quadro de uma exposição*, acompanhados de comentários sobre variados procedimentos técnico-orquestrais nessa obra. Até acredito que para quem já ouviu essa versão orquestral, contaminado pelo efeito gestual desse trabalho de orquestração, dificilmente ouvirá o original para piano, de Mussorgsky, sem a influência auditiva da perspectiva do colorido marcante criado por Ravel.

A ORQUESTRAÇÃO ALIADA À FRASEOLOGIA DO “PERÍODO CLÁSSICO”

A relação entre orquestração e construção formal de uma obra pode ser observada, de maneira significativa, na obra sinfônica de Ludwig van Beethoven. Mas, para esse tipo de abordagem analítica, apenas exemplificarei o início do segundo movimento da 7ª *Sinfonia*, *Op. 92* (composta em 1812), desse extraordinário compositor. Dentro de uma dimensão alargada, no sentido formal de uma obra como essa, o “início” desse movimento se estabelece como uma grande parte do movimento, composta de 98 compassos. E durante toda essa meta veremos como a articulação da movimentação sonora, em prol de uma estrutura formal, é significativamente fundamentada na estratégia orquestral.

No Exemplo 18, está demonstrada a primeira subparte da grande meta, pela qual Beethoven expõe apenas o tema principal. Inicialmente, os dois compassos iniciais estão funcionando apenas como um fenômeno preparador – um acorde de lá menor – para o início dessa primeira subparte composta de 24 compassos. E é justamente por meio dessa proporção de compassos – de 24 compassos – que o restante das subpartes será organizado estrategicamente nessa grande meta. Embora seja comum um “período clássico” ser composto

de oito compassos, Beethoven apenas duplica esse procedimento estruturando o mesmo em 16 compassos (que seria uma espécie de oito compassos em compasso quaternário): a primeira frase do compasso 3 ao 10, a segunda do 11 ao 18 e a terceira em forma de reprise da segunda. E é assim que se procederá nas outras subpartes, sempre a estrutura de 24 compassos com o mesmo procedimento de um período e a reprise da segunda frase, num total de quatro subpartes – de 96 compassos – mais os dois compassos iniciais.

Mas o que chama muito a minha atenção, durante tão longa passagem, é o fato de Beethoven não estabelecer qualquer tipo de desenvolvimento, ou variação, ou transformação dos fenômenos temáticos. Essa organização fica apenas por conta do tema principal (Exemplo 18) e do tema secundário (que surgirá no Exemplo 19) sendo repetidos sucessivamente até o final da grande meta. Evidentemente que se trata de uma exposição temática, pela qual só há inserções de pequenas variantes de altura e duração no acompanhamento, que não chega a suplantar a ideia de sucessiva repetição da superfície musical temática. E é aí que entra o papel da orquestração na estrutura formal dando-nos a impressão de que a cada passo, ou melhor, a cada subparte ocorrem significativas mudanças no contexto musical. E há, de fato, mudanças significativas nesse campo sonoro, mas essas mudanças são promovidas em grau elevado pela estratégia orquestral.

Ainda no Exemplo 18, observe que o contexto musical se estabelece apenas no registro grave da família das cordas, com a superfície temática principal nas violas, harmonizada, homofonicamente, pelos violoncelos e contrabaixos. Em toda a primeira subparte, o que se nota é a apresentação de um plano sonoro, constituído de uma certa obscuridade e opacidade timbrística, servindo como “pontapé” inicial da referida grande meta. Seguiremos com a continuação dessa meta a partir do Exemplo 19.

EXEMPLO 18

Allegretto ♩ = 76

Oboe

Clarineta (B \flat)

Fagote

Trompa (F)

Viola

Cello

C. Baixo

Vla.

Vc.

Cb.

pp

f

pp

f

pp

f

pp

f

p

p

p

pp

pp

pp

15

EXEMPLO 19

27

VI. II
Vla.
Vc.
Cb.



39

VI. II
Vla.
Vc.
Cb.

A partir da segunda subparte (Exemplo 19), o que chama a nossa atenção de imediato é a inserção do segundo tema – nas violas e cellos –, acompanhado pelos baixos – de ritmo repetitivo –, e, em seguida, a linha temática principal sendo exposta nos segundos violinos. Dessa vez, a diferença nessa linha principal é que houve apenas uma transposição de oitava, para cima. Observe também que a estrutura total da segunda subparte é exatamente baseada na primeira, composta com as mesmas proporções de frases e períodos. Com essa transposição de oitava – aliada à adição de mais um naipe das cordas –, bem como à apresentação do segundo tema numa tessitura média, o contexto sonoro se amplia um pouco mais no registro e na densidade sonora, embora ainda mantendo a mesma intensidade de dinâmica e a mesma homogeneidade do timbre da família das cordas. No Exemplo 20, observaremos o terceiro passo dessa trajetória.

A partir da terceira subparte, demonstrada no Exemplo 20, já dá para notar que a relação proporcional entre essa e as subpartes anteriores é exatamente a mesma, a diferença significativa, entre os respectivos contextos, é de densidade e de surgimento de pequenas modificações no acompanhamento. E com relação a esse acompanhamento, assim como na segunda subparte, esse é cuidadosamente construído por Beethoven, também constituído de rítmica repetitiva – nas violas, cellos e baixos e na última parte com a adição de parte das madeiras – com notas do próprio contexto harmônico. Nessa subparte, o que acontece com as duas linhas temáticas é, mais uma vez, a transposição para uma oitava acima, com relação à subparte anterior: a principal linha vai do segundo para o primeiro violino e a secundária das violas e cellos para o segundo violino, sem alterações na estrutura melódica de ambas as linhas. Percebe-se, de fato, que até agora não houve qualquer tipo de variação na temática apresentada, apenas repetições das duas linhas com mudanças de registro. Contudo, o que se nota e se ouve de maneira expressiva é a densidade e o âmbito do contexto orquestral, passando para uma sonoridade mais densa com a adição dos primeiros violinos e, em seguida, a adição das madeiras (na última frase). Mais uma vez, podemos notar a ampliação do registro orquestral, antes ampliado para a região média, agora ampliado para a região média-aguda. Percebe-se, também, que a estratégia foi bem pensada, de maneira que houvesse a complementação das cordas pelos primeiros violinos para em seguida haver a adição das madeiras. Notadamente, desde o início do movimento, a atitude de Beethoven foi criar uma condução progressiva do efeito orquestral que, nessa subparte inclusive, é valorizada pelo efeito da dinâmica num progressivo crescente.

EXEMPLO 20

51

VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
Cb.

63

Fl.
Ob.
Fg.
VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
Cb.

E, finalmente, a quarta subparte, aqui representada apenas pela primeira frase (Exemplo 21), pois não achei necessário apresentar integralmente os 24 compassos que compõem essa subparte, pelo simples fato de essa primeira frase dar a noção completa do que desejo comentar. Essa subparte representa o objetivo de chegada, e ao mesmo tempo se constitui no plano culminante da estrutura total, da meta estabelecida pelo compositor. Embora não esteja demonstrada essa seção completa, a estrutura formal continua sendo a mesma das anteriores: três frases de oito compassos, em forma de um período de 16 compassos mais a reprise da segunda frase nos oito compassos restantes. Nesse plano sonoro, um *tutti* – com dinâmica em *ff* – foi composto de uma massa sonora orquestralmente mais pesada, em grande parte, proveniente do efeito dos dobramentos do tema principal envolvendo a família das madeiras e as trompas. Aqui, observa-se que, além dessa linha principal ter sido transposta mais uma oitava acima (1ª flauta), foi estabelecido um plano sonoro com todas as oitavas utilizadas nos registros anteriores das linhas principais das três primeiras subpartes (da linha grave das violas na 1ª subparte – agora na 2ª trompa – se alastrando pelos demais sopros até a linha mais aguda da 1ª flauta).

Ainda observando o Exemplo 21, nos primeiros violinos está exposta a segunda linha temática. Embora aparentemente observada como um contrapeso desfavorável com o peso da primeira linha (nos sopros), Beethoven usa um registro favorável para o naipe dos primeiros violinos funcionar de maneira clara no contexto orquestral. Como segundo tema, além de funcionar dentro do equilíbrio orquestral, essa linha foi composta de caráter e contorno melódico contrastantes com a linha principal. Em toda essa subparte, tanto a primeira temática quanto a segunda continuam intocáveis do ponto de vista melódico-estrutural; o que muda, em certo grau progressivo, é o acompanhamento, agora sendo feito pelas cordas – exceto primeiros violinos –, trompetes e tímpanos. Um acompanhamento, basicamente, exposto num registro médio/grave da orquestra e genialmente composto a partir da estrutura motívica das duas linhas temáticas e de alturas provenientes do campo harmônico da obra.

EXEMPLO 21

75

ff Fl. *ff* Ob. *ff* Cl. (B \flat) *ff* Fg. *ff* Tpa. (F) *ff* Tpt. (C) *ff* Timp. *ff* VI. I *ff* VI. II *ff* Vla. *ff* Vc. *ff* Cb. *ff*

Detailed description: This musical score, labeled 'EXEMPLO 21', spans measures 75 to 84. It is arranged in a standard orchestral format with 15 staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B \flat)), Bassoon (Fg.), Trumpet in F (Tpa. (F)), Trombone in C (Tpt. (C)), Timpani (Timp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) for all instruments. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, often in unison or octaves. The brass instruments (trumpets and trombones) play sustained notes. The timpani has a few specific rhythmic hits. The strings play a complex rhythmic pattern with many triplets, indicated by a '3' over the notes. The overall texture is dense and rhythmic.

EXEMPLO 22

_____ Estrutura formal da 1ª parte do II mov. 7ª Sinfonia de Beethoven _____

[Subparte 1 _____	Subparte 2 _____	Subparte 3 _____	Subparte 4 _____
		Melodia: aguda + méd/agu + méd. _____	
	Melodia - média _____	Melodia: média aguda _____	Mel sec: aguda _____
	Mel sec: - média _____	Mel sec: média aguda _____	
Melodia: Registro grave _____	Apoto da Mel - grave _____	Acomp(parcial): méd+grave...méd/agu+méd+gra _____	Acomp: total - méd/agu + méd + gra _____
2 + 24 compassos _____	24 comp.	24 comp.	24 comp.
[sopros + cordas graves _____	[cordas graves + VI II _____	[cordas graves + VI II + VII _____	[cordas + Mad. + Met + Perc. _____

Após a exposição das quatro subpartes, tratei de construir um exemplo que representasse a conclusão dessa trajetória sonoro-orquestral (veja o Exemplo 22).

Por meio dessa estrutura formal, que consiste em toda a primeira parte do segundo movimento dessa sinfonia, pode-se observar com mais objetividade o movimento progressivo do conteúdo sonoro das subpartes em direção à construção de uma grande parte, ou melhor, da primeira grande meta composicional-orquestral do movimento. Da subparte 1 à subparte 4, observando o exemplo de baixo para cima, o discurso orquestral começa com a sonoridade das cordas no registro grave, em seguida adicionando o naipe dos segundos violinos e o registro médio, prosseguindo com a adição dos primeiros violinos e, mais adiante, parte das madeiras aliados também a adição do registro médio-agudo. E, finalmente, a chegada do *tutti* orquestral com a adição do registro agudo do instrumental, assim como estabelecendo a reunião dos registros grave, médio, médio/agudo e agudo.

Ainda dentro dessa construção progressiva, observa-se também as mudanças de registros das melodias principal e secundária, bem como do acompanhamento, este último passando de um procedimento homofônico inicial, da primeira seção, para um discreto apoio da estrutura melódica – no registro grave –, em seguida, passando a um acompanhamento mais denso e âmbito mais amplo, finalizando com o acompanhamento em toda sua completude, de âmbito mais alargado, do registro grave ao médio/agudo.

Portanto, baseado no que foi observado em toda essa grande parte inicial desse segundo movimento, conclui-se que Beethoven basicamente construiu uma meta via uma sucessão de blocos interligados pela progressiva adição instrumental, com progressivas mudanças de registros, num gestual estrutural significativo e proveniente, em grau elevado, da arte da orquestração.

Dentro dessa perspectiva de uma sucessão de blocos, também compostos pelo conjunto de 24 compassos – e seguindo ainda a estrutura do “período clássico” como subdivisões dessas partes –, Edvard Grieg (1843-1907) vai mais além e usa apenas uma única linha temática para a composição de todo o quarto movimento da *Suíte Peer Gynt n° 1, Op. 46* (1888). Essa suíte é parte de uma obra em larga escala, composta como música incidental para uma peça teatral em cinco atos, do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, estreada em 1867 e, posteriormente, estruturada em forma de uma suíte pelo ilustre compositor norueguês.

Intitulado “No salão do rei da montanha”, esse movimento chama a nossa atenção pela simplicidade temática que, mesmo sendo repetida várias vezes durante o

movimento, é envolvida por uma bela trama orquestral responsável, em grau elevado, pela estrutura formal de todo o movimento. Inicialmente, podemos observar a primeira parte composta de 24 compassos, mais o compasso introdutório, no Exemplo 23.

Sem entrar no mérito da orquestração ainda, verifica-se uma significativa simplicidade na exposição da temática durante essa primeira parte: apenas uma frase temática – compassos 2-5, Vc. e Cb. – foi criada para ser repetida sucessivamente nesse trecho, seja como repetição integral – compassos 6-9, Fg.; e compassos 18-25, reprise do período A – ou como uma transposição, com pequena variação, que por sua vez também é revezada entre Vc./Cb. e Fg. no período B. Na totalidade dessa parte, nota-se ainda que Grieg compôs um triplo período – com cadência conclusiva apenas ao final da última frase –, projetando na ideia musical uma continuidade harmônica. Essa continuidade é produzida pelas cadências não conclusivas, diante de várias repetições sucessivas que, possivelmente, poderiam se tornar enfadonhas se houvessem cadências conclusivas ao final de cada período. Isso se repetirá, dessa forma, nas partes subsequentes do movimento, exceto na coda final. Embora o compositor tenha tido um cuidado especial com esse tipo de continuidade harmônica, no desenrolar da estrutura formal, diante das sucessivas repetições da mesma frase, o que pode ser observado com maior proeminência, na conformação dessa ideia formal, é a meta claramente desenvolvida pelos fenômenos orquestrais nesse movimento.

Já nessa primeira parte (Exemplo 23), podemos observar procedimentos relativos à orquestração em torno desse espírito de fluência musical com base no colorido orquestral. Para tanto, o compositor criou uma estratégia de revezamento de frases entre a cor dos *pizzicati*, dos cellos e baixos, e o timbre dos fagotes. Esse diálogo entre as duas cores distintas contribui de maneira expressiva para a referida fluência musical e, conseqüentemente, para os contrastes de colorido entre as frases dessa parte. Observe também, nessa parte inicial, que o acompanhamento é composto de maneira muito simples, nos sopros e cordas, e nas trompas e tímpanos é mais simples ainda. Desse acompanhamento, será interessante notar que essa simplicidade e neutralidade do início é parte da estratégia maior estabelecida por Grieg para a construção da grande meta, constituída de um crescendo de densidade durante todo o movimento sem comprometimento da proeminência temática principal.

EXEMPLO 23

Alla marcia e molto marcato ♩ = 138

The musical score is divided into three systems, each labeled with a period:

- Período A (measures 1-9):** Features Trompas (marked *sf*), Timpanos (marked *pp*), Fagotes (marked *pp*), and Cellos e C. baixos (marked *pizz.* and *p*).
- Período B (measures 10-17):** Features Tpa. (marked *sf*), Timp. (marked *pp*), Fg. (marked *p*), and Vc Cb. (marked *p*).
- Período A (measures 18-25):** Features Tpa. (marked *sf*), Timp. (marked *pp*), Fg. (marked *p*), and Vc Cb. (marked *p*).

Each system includes a grand staff with five staves. The Trompas part is in the top staff, followed by Timpanos, Fagotes, and Cellos e C. baixos in the first system. The Tpa., Timp., Fg., and Vc Cb. parts are in the second system. The third system repeats the Tpa., Timp., Fg., and Vc Cb. parts. The score includes various musical notations such as dynamics (*sf*, *pp*, *p*), articulation (*pizz.*), and performance instructions like *Alla marcia e molto marcato*.

E como última observação dessa primeira parte, observe que o início da referida meta parte do registro grave – cellos, baixos e fagotes – e segue para os registros mais agudos nas partes subsequentes. Dentro dessa perspectiva, o corpo sonoro progride de uma densidade menor a uma densidade mais pesada do contexto orquestral, assim como Beethoven trabalhou a sua orquestração na primeira grande parte do segundo movimento da 7ª *Sinfonia*.

Sem necessariamente seguir com uma apresentação de exemplos musicais das partes subsequentes, já que essa obra se encontra facilmente acessível em bibliotecas e até mesmo na internet com áudio e partitura, seguirei com o Exemplo 24, entendendo que o gráfico nela exposto nos dará uma base para fazer os comentários analíticos relativos aos procedimentos da orquestração de todo esse movimento.

Uma divisão de toda a estrutura formal desse quarto movimento está demonstrada no Exemplo 24, composta por três partes de proporções iguais – 24 compassos cada – e a partir do mesmo conjunto de períodos (A - B - A), além do compasso inicial e da coda final. O efeito da orquestração sai de uma textura instrumental limitada aos graves das cordas e fagotes – de acompanhamento muito discreto – (Parte 1, como já foi analisada), seguindo para um adensamento ou crescendo orquestral (Parte 2) com a temática principal em registros mais agudos e de acompanhamento sempre homofônico e apoiador dessa temática, chegando ao *tutti*, da terceira parte, composto de uma massa sonora orquestral mais pesada. E, finalmente, toda essa meta foi valorizada por um acelerando constante, no tempo da música, até a coda final – composta a partir do conteúdo dos dois últimos compassos do terceiro período do tema – que, por sua vez, mantém o peso sinfônico da terceira parte e é finalizada, pelos gestos finais, de maneira grandiosa. Contudo, o que se pode observar com relação a essa forma, no percurso do contexto estrutural, de maneira proeminente, é justamente o efeito da orquestração. Enquanto a temática principal ficou sendo repetida sucessivamente, os procedimentos de natureza orquestral foram os que, de fato, produziram os contrastes estruturais necessários para a ideia de toda essa meta musical.

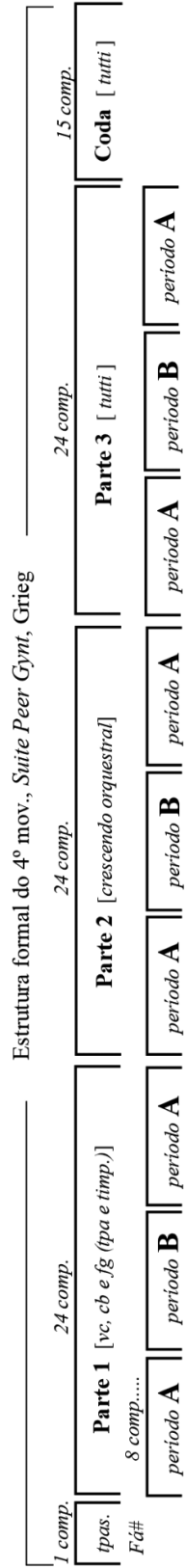
Ainda baseado numa sucessão de blocos ou seções, dentro de um formato temático repetitivo semelhante às duas obras anteriormente analisadas, Maurice Ravel vai ainda mais longe na sua obra *Bolero* (1928). O grande feito, nessa obra, foi justamente a criação de uma ideia musical fundamentada nesse tipo de tematicismo repetitivo, com duração aproximada de 15 minutos – para mais ou

para menos a depender da performance –, delegando a movimentação estrutural musical, em grau elevado, à orquestração. Por se tratar de uma das obras mais conhecidas e executadas no mundo, motivo que dispensa maiores exemplificações, apenas demonstrarei a estrutura da primeira parte dessa obra (Exemplo 25) para tecer alguns comentários conclusivos.

Inicialmente, devo salientar que o que está demonstrado no Exemplo 25 não se trata da textura completa da primeira parte do *Bolero*, embora o pouco que ficou de fora nesse trecho não chega a interferir no que desejo abordar na minha curta análise, relacionada à linha temática dentro da estrutura formal. O exemplo começa a partir do quinto compasso da obra, ficando ausente os quatro primeiros compassos compostos pelo ritmo da caixa-clara – igual ao ritmo exposto nos compassos 21 e 22 desse exemplo – e as pontuações desse ritmo, em *pizzicati*, pelas violas e violoncelos. Nesse momento, não custa salientar que esse *ritornelo* rítmico, mesmo servindo como acompanhamento, é tão importante tematicamente quanto a linha temática melódica. Embora a fraseologia melódica dos períodos A e B ocupem um papel mais saliente e determinante para a construção da seccionalização formal da obra, essa estrutura rítmica, além de funcionar como um *ostinato* durante toda a obra, funciona também como uma pequena introdução de quatro compassos, bem como uma espécie de *ritornelo* – de dois compassos – entre esses períodos temáticos – como demonstrado no Exemplo 21 –, e ainda finaliza toda a seccionalização estrutural da obra em forma de uma *codeta*.

Observa-se ainda que a estrutura fraseológica dos dois períodos e suas respectivas cadências, embora baseada no período clássico de duas frases em oito compassos, foi composta de 16 compassos, dando assim a ideia de uma estrutura alargada já na exposição temática. A sucessão de repetições dessas subpartes, apresenta-se como mais um dado dessa dimensão alargada criada por Ravel, num total de 18 períodos durante a obra – 9 períodos de A e 9 de B –, acompanhados dos ritornelos, além da coda final de 14 compassos. Contudo, mesmo sendo observadas essas delimitações seccionais, a simples divisão fraseológica e periódica – com todas essas repetições –, por si só, ainda não seria suficiente para revelar as características da estrutura formal dessa obra.

EXEMPLO 24



acelerando constante.....

EXEMPLO 25

1ª SUBPARTE

Musical score for the first part of Example 25. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Per. A' and contains two melodic phrases: 'Frase 1' and 'Frase 2'. The bottom staff is labeled 'Ritornello ritmico' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a 'Cadência suspensiva' and a 'Cadência conclusiva'.

2ª SUBPARTE

Musical score for the second part of Example 25. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Per. B' and contains two melodic phrases: 'Frase 1' and 'Frase 2'. The bottom staff is labeled 'Ritornello ritmico' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a 'Cadência suspensiva' and a 'Cadência conclusiva'.

Do ponto de vista geral da orquestração, o que se nota é uma proeminente delimitação e construção formal mediante os contrastes timbrísticos produzidos pela estratégia orquestral criada por Ravel. Nesse sentido, é possível verificar um planejamento de uma meta em forma de um grande crescendo orquestral, aqui observado por meio dos seguintes fatores: o primeiro, de caráter timbrístico, com a crescente inserção e revezamento do instrumental no ambiente sinfônico, tanto na temática principal como no acompanhamento; o segundo, caracterizado pelo longo crescendo de densidade sonora, de cunho temático principal – partindo de uma leve textura de solos para duos, seguindo com pequenos grupos instrumentais, famílias parciais para chegar até um denso *tutti* –, e pela crescente incrementação do corpo sonoro do acompanhamento; e o terceiro fator, caracterizado pelo grande crescendo promovido pelo plano da intensidade de *pp* a *ff*, valorizando todo o discurso orquestral da obra. Finalmente, baseado nesse discurso eminentemente orquestral, Ravel finaliza a obra justamente com esse clímax de final da meta culminando com a última parte, de maior peso orquestral, composta de um estreito dos dois períodos (A e B), sem reprises, seguido pela coda, onde ocorre a modulação do tom de dó maior para mi maior, para fechar em forma de um *gran finale*.

A ORQUESTRAÇÃO ALIADA A UM OUTRO DISCURSO FRASEOLÓGICO-FORMAL

Um outro tipo de estrutura formal envolvendo a arte da orquestração pode ser observado por meio de um conjunto de gestos sem a perspectiva da seccionalização baseada em “período clássico”. Essa perspectiva de apresentação temática, descompromissada com a rigorosidade fraseológica do “período clássico”, pode ser observada em obras do romantismo tardio, embora ainda com sotaques reminiscentes desse tipo de estrutura fraseológica. Baseado nesse descompromisso parcial, gostaria de exemplificar o início do prelúdio de uma das obras mais emblemáticas da literatura operística do período romântico: *Tristão e Isolda* (1859) de Richard Wagner.

É importante salientar que, em termos de harmonia e ideia composicional, muito já foi dito sobre essa apresentação inicial do prelúdio de *Tristão e Isolda*. De procedimentos retórico-temáticos, ou elementos estéticos de uma narrativa envolvendo uma história dramática de amor e morte, a procedimentos inerentes

a uma harmonia cromática e de dissonâncias inconclusivas, muitas abordagens analíticas já salientaram essa dramaticidade musical que chegou a influenciar inúmeros compositores. Mas em torno do gestual orquestral, que também possibilita essa narrativa, ainda há uma carência de abordagens mais específicas nesse campo. Se observarmos o gesto inicial desse prelúdio – origem para os gestos subsequentes –, não é difícil notar que Wagner já não estava interessado na estrutura formal do tradicional “período clássico” para o início dessa apresentação temática (Exemplo 26).

EXEMPLO 26

Na redução demonstrada no Exemplo 26, sem o viés da orquestração, o que pode ser notado de imediato é uma pequena estrutura de finalização harmônica suspensiva que se assemelha a um antecedente (primeira frase) do referido período tradicional. Embora o consequente (a segunda frase conclusiva) não surgirá nesse momento, nem tampouco nos subsequentes gestos, em forma de imitações transpostas. Além disso, essa situação formal se alia à ausência da confirmação do tom (Lá maior ou lá menor?) e ao surgimento do primeiro acorde (2º compasso) – intitulado de “Tristão” por aí fora –, constituindo-se numa estrutura suspensiva e conflitante. De maneira não convencional para a época, não era comum uma exposição temática sendo iniciada com um acorde de 6ª aumentada – fá, si, ré#, lá – (chamada de 6ª francesa) em direção a uma dominante (Mi Maior) de uma possível tonalidade de lá (sem firme confirmação se maior ou menor). Interessante observar que, em toda a minha carreira como professor de harmonia, nunca ouvi de um estudante, quando indagado pela primeira vez, uma resposta plausível sobre que acorde seria este. O fato é que eles, em geral, costumam observar diretamente a rígida verticalidade das alturas sem perceber o movimento melódico do gestual como um todo.

Se o estado de suspensão em que se encontra o Mi maior do terceiro compasso fica ainda mais intenso com a presença do lá# como nota melódica – resolvendo no si (nota do acorde) – devemos observar que o sol# (comp. 2) encontra-se em situação semelhante, resolvendo no lá, que é a real nota desse acorde. E para estender mais ainda o fenômeno da instabilidade promovida pela dissonância, Wagner alarga a duração desse sol# (nota melódica), alargando também o estado de tensão harmônica.

Contudo, esse estado de instabilidade harmônica e formal ainda não se configura como conteúdo total dessa narrativa musical, precisamos analisar esse conteúdo como um todo para observar que a meta composta por Wagner inclui a orquestração de maneira estratégica num conjunto de gestos significativos nessa exposição inicial do Prelúdio.

Inicialmente, mediante o Exemplo 27, é possível observar de maneira geral que o compositor cria uma progressão de pequenos eventos musicais separados pelo fenômeno do silêncio, embora unidos em prol de uma progressiva ascendência no campo das alturas até o compasso 13, e finalizando com um salto para registros mais graves nos dois últimos compassos. Assim como é possível observar a intensificação dessa progressão por meio de um encurtamento temporal dos gestos a partir do compasso 12. É interessante observar que a intenção dessa meta progressiva não fica só nos campos da altura e do tempo, como também fica evidenciada no uso da natureza timbrística do instrumental e no campo da densidade sonora do ambiente sinfônico.

A relação entre som e silêncio já nos dá a possibilidade de observar e ouvir os gestos com mais clareza desde a sua origem, do primeiro gesto – nos três primeiros compassos – ao último (compassos 16 e 17). Refletindo sobre a abrangência temática dessa obra, o silêncio entre os gestos pode nos dar a impressão de que essa é mais uma estratégia composicional em torno de um conteúdo composto a partir de fenômenos de instabilidade, até acentuada pelo compositor nas duas fermatas usadas para dar mais flexibilidade temporal na passagem. Acredito que a relação do tempo nessa exposição temática seja de extrema importância para quem pretende realizar uma expressiva performance dessa obra, é claro, observando também o gestual sinfônico.

EXEMPLO 27

2 Ob.
C. ing.
2 Cl. (A)
3 Fag.
4 Tpa. (F)
Vc.

The musical score for Example 27 is written for a woodwind and string ensemble. It consists of seven staves, each with a 6/8 time signature. The woodwinds (Oboe, English Horn, Clarinet in A, Bassoon, and Trombone in F) play a melodic line with dynamic markings of *p* (piano) and *sf* (sforzando). The strings (Violins and Violas) play a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *ppp* (pianissimo) and *sf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This musical score page shows measures 12 and 13 for an orchestra. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. ing.), Clarinet in A (Cl. (A)), Bassoon (Fg.), and Trumpet (Tpa.). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 12 features a melodic line in the Flute and Oboe, starting with a dynamic of *p* and marked with *a2*. The Clarinet in G and Clarinet in A have *p* dynamics. The Bassoon and Trumpet have *p* dynamics. The strings play a rhythmic accompaniment with *p* dynamics.

Measure 13 continues the melodic line in the Flute and Oboe, with dynamics ranging from *sf* to *ff*. The Clarinet in G and Clarinet in A have *sf* dynamics. The Bassoon and Trumpet have *sf* dynamics. The Violin I and Violin II have *sf* dynamics. The Viola has *sf* dynamics. The Violoncello and Contrabass have *f* dynamics. The strings play a rhythmic accompaniment with *f* dynamics.

Partindo do primeiro gesto, o que pode ser verificado em termos timbrísticos é que o naipe dos violoncelos executa o primeiro impulso do gesto sonoro sendo continuado pelo contraste sonoro das madeiras, uma situação composta de uma densidade mediana e de certa leveza no contexto sinfônico. Um fenômeno que poderia se assemelhar a um curto diálogo instrumental, mas o que se nota é um único bloco de terminação suspensiva, na verdade, sem resposta. O tal silêncio já mencionado, um tanto longo nessa relação proporcional, complementa este estado de ausência de uma conseqüente resposta na estrutura. A dramaticidade da narrativa vai se acentuando cada vez mais com os dois gestos subsequentes, que se constituem em imitações transpostas, ascendentemente dispostos com essa mesma perspectiva musical.

A partir do quarto gesto – compassos 12-13 –, verifica-se uma situação instrumentalmente mais leve ainda, com a entrada da flauta e a saída dos fagotes e violoncelos, conseqüentemente numa tessitura mais aguda, e o gesto sendo encurtado pela metade (o material usado é apenas a segunda metade do gesto anterior). E nos dois gestos subsequentes o que se nota é uma leveza ainda maior com os naipes dos primeiros e segundos violinos revezando com as madeiras – sem o corne-inglês – o quinto e sexto gestos, de maneira mais curta ainda – segunda metade do gesto anterior –, com apenas a linha melódica do último motivo sendo dobrada em oitavas. Esse revezamento entre cordas e madeiras, com essa situação de proporcionalidade mais curta, acentua ainda mais a construção dessa narrativa de instabilidade para desembocar no último gesto ou arremate final da meta. Esse último composto pelo grande contraste tímbrico/harmônico/intensidade/densidade, envolvendo instrumentos das famílias das madeiras, metais e cordas.

Toda essa configuração da ideia musical, analisada nos parágrafos anteriores, parece estar atrelada à retórica do desenvolvimento temático de Tristão e Isolda. Embora, da maneira que estamos acostumados a entender que uma abertura de ópera pode ser composta após a composição de toda a obra, como uma espécie de pré-apresentação do material temático de maneira fragmentada, o que acontece nessa abertura não é apenas a exposição de um conjunto de fragmentos musicais, que será desenvolvido no decorrer de toda a obra, o que se nota é uma síntese ou exposição sintonizada com uma narrativa envolvendo fenômenos de instabilidades e conflitos conectados com a história trágica de paixão e morte. Tanto nesse início do Prelúdio como em toda a ópera, Wagner demonstra um grande domínio da paleta orquestral relacionado à inventividade

composicional e à condução sonora de uma narrativa dramática, mediante um conjunto de gestos musicais pelo qual a orquestração é parte fundamental na estruturação formal da obra.

Continuando a reflexão a partir de uma narrativa fraseológico-formal, assim como podemos observar no Prelúdio de Tristão e Isolda de Wagner, gostaria de seguir mais à frente na história e exemplificar um trecho da obra *La Mer* (1905), de Claude Debussy, que vai nessa linha de distanciamento dos modelos estruturais baseados no “período clássico”. Mesmo sabendo do interesse de Debussy pelo descompromisso com as formas tradicionalmente implementadas na literatura musical tonal, não sabemos ao certo se houve de fato uma influência da obra de Wagner, em Debussy, por conta de algum tipo de semelhança nas atitudes formais que já nos referimos. O que sabemos é que o compositor francês pôde observar de perto óperas de Wagner quando da sua estada em Bayreuth por volta de 1887, e esse contato pode, naturalmente, ter influenciado esse compositor, de maneira significativa, na tomada de decisões compositivas. O fato é que as atitudes composicionais, nas obras de Debussy, tomam um rumo ainda mais distanciado dessas proporcionalidades estruturais tradicionais, tanto nas exposições temáticas como no desenvolvimento das mesmas.

Em especial, na obra *La Mer*, de Debussy, nos deparamos com esses desequilíbrios ou irregularidades formais de maneira estratégica. A obra foi dividida em três movimentos, ou melhor, Três esboços sinfônicos para orquestra (1º - *De l'aube à midi sur la mer*, 2º - *Jeux de vagues*, 3º - *Dialogue du vent et de la mer*), assim como o compositor preferiu denominar, no subtítulo dessa obra. E é a partir do terceiro esboço – Diálogo do vento com o mar – que irei desenvolver essa abordagem analítica. Dentro da perspectiva formal, o esquema desse movimento está dividido em três grandes partes, e cada uma dessas partes está subdividida em subpartes, sendo que cada subparte também está subdividida em blocos que ainda sofrem subdivisões em gestos. No decorrer dessa análise, entenderemos melhor como se processaram essas subdivisões. No entanto, apenas a primeira subparte desse movimento será analisada detalhadamente, já que a estratégia para as demais partes pode ser observada dentro de um conjunto de atitudes e características semelhantes a essa primeira subparte (compasso 1-21, veja o Exemplo 28).

Inicialmente, ao observar o conteúdo musical desse início de movimento (Exemplo 28), conclui que se trata de uma primeira subparte pelo tipo de textura orquestral e organização desse conteúdo num conjunto de dois blocos, o segundo como uma

espécie de imitação do primeiro (1º bloco do compasso 1 ao 12, e o 2º bloco do 13 ao 21). Além disso, pode verificar de imediato que o compositor usou um rufo contínuo nos tímpanos e bombo – como uma espécie de eixo obstinado e superposto ao revezamento de cordas e sopros –, e que na subparte seguinte esse fenômeno não ocorre dessa maneira. O que se segue, a partir do compasso 22, é um conteúdo musical de organização textural e sonora contrastante com essa primeira subparte.

Com relação a essas pequenas estruturas, prefiro denominá-las de “blocos” pelo fato de se constatar que são pequenas seções diferenciadas daquelas comumente baseadas numa fraseologia em períodos ou duplo período da tradição tonal, ou ainda formações estruturais afins. Já nessa primeira reflexão, pode observar nessa subparte aquela atitude debussyniana em construir um conteúdo temático dentro de uma perspectiva de irregularidades seccionais. Isso em decorrência do descompromisso do compositor com as formas tradicionalmente implementadas na literatura musical tonal anterior, como já me referi anteriormente sobre esse fato. Observe que, já numa primeira correlação entre os dois blocos, não há intenção de uma proporcionalidade perfeita no número de compassos entre os blocos – 12 compassos para o 1º e 9 compassos para o 2º –, nem no número de gestos de cada bloco – 4 gestos para o 1º e 3 para o 2º –, e muito menos numa situação de proporcionalidade equilibrada de densidade orquestral entre estes (o 2º bloco ganha um corpo sonoro mais denso com a participação das madeiras, nos primeiros gestos, e das trompas no segundo).

Essas irregularidades são refletidas também na correlação entre os gestos: o 1º com três compassos, o 2º com dois, o 3º com três, o 4º com quatro, e assim por diante, não só nesse início do movimento como em todo o movimento. Dentro desse conjunto gestual, não foi difícil verificar essas subdivisões em gestos, a própria estratégia de organização da orquestração, com os contrastes estabelecidos no ambiente sinfônico, já revela uma atitude composicional em pequenos gestos. Nesse sentido, nos gestos 1, 2, 3, 4 e 7 observe o arremate de cada um, composto com o auxílio estratégico da percussão, e nos gestos 5 e 6 com o auxílio das madeiras. Quanto a essas pequenas dimensões gestuais, observe que os impulsos sonoros provocados pelos tipos de texturas, criadas por Debussy, estão muito mais em prol de um conjunto de gestos musicais do que de uma estruturação fraseológica, simplesmente, fenômeno muito comum na referida tradição tonal. No todo, observa-se que o material temático está em forte sintonia com a estratégia orquestral, no sentido de um esquema gestual, funcionando de maneira expressiva e fundamental dentro da ideia musical.

EXEMPLO 28

Bloco 1

Gesto 1 Gesto 2 Gesto 3 Gesto 4

Animé et tumultueux $\text{♩} = 96$

2 Oboés
 2 Clarinetas (B)
 2 Fagotes
 Contrafagote
 4 Trompas (F)
 2 Trompetas (C)
 Timpanos
 Bombo
 Prato Suspenso
 Tamtam
 Violas
 Cellos
 Contrabaixos

Sordinauz
Sol pont.

ppp *pp* *p* *mf* *sfz* *p* *pp* *ppp* *ppp* *ppp*

The musical score is organized into three distinct sections: Gestos 5, Gestos 6, and Gestos 7. A bracket labeled "Bloco 2" encompasses the first two sections. The score is written for a full orchestra with the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Oboe (Ob.), Cor Anglais (C.ing.), Clarinet (Cl.), Flute (Fg.), Bassoon (C.Fag.), Trumpet (Tpa.), and Trombone (Tpt.).
- Strings:** Violin (Vla.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.).
- Percussion:** Timpani (Timp.), Bass Drum (Bo.), Snare Drum (P.sp.), and Tom-Toms (T.T.).
- Brass:** Trombones (T.T.).

Key musical features include:

- Gesto 5:** Features woodwinds and strings playing melodic lines with dynamics ranging from *p* to *mf*.
- Gesto 6:** Continues the melodic development, with woodwinds and strings. Dynamics include *p*, *mf*, and *sf*.
- Gesto 7:** Characterized by a dense texture with woodwinds and strings playing complex patterns. Dynamics range from *pp* to *sf*. The section includes a *Sarabna* marking.
- Brass and Percussion:** The brass section (T.T.) and percussion (Timp., Bo., P.sp., T.T.) provide rhythmic and harmonic support, often playing sustained notes or rhythmic patterns.

Finalmente, a força da orquestração na estratégia da seccionalização formal dessa passagem também pode ser observada por meio dos contrastes de colorido orquestral via os recursos instrumentais requeridos na partitura. O último gesto de cada bloco funciona como uma espécie de arremate e efeito de intensificação do contraste entre as duas vertentes temáticas do diálogo debussyniano: a primeira vertente constituída por uma sonoridade opaca e obscura no murmúrio enérgico das cordas; e a segunda vertente em forma de um gesto plano e, de certa maneira, estridente, pelo uso da surdina nos trompetes e trompas, *sul ponticello* nos contrabaixos, uso de tam-tam e prato suspenso, bem como os *pizzicati* nas cordas. Sendo ainda possível ouvir, nessa vertente, o eco do murmúrio das cordas – projetado no alargamento pulsante da sonoridade dos tímpanos – superposto a esse plano gestual de natureza flutuante.

No caso dessas nuances orquestrais, observadas a partir desse diálogo debussyniano, de alguma maneira já relacionadas ao diálogo entre o vento e o mar na literatura histórica – com o pronunciamento do “vento” na primeira vertente e a segunda vertente representada pelo “mar” –, prefiro não entrar no campo da estética imagética, optando por uma abordagem que observa os fenômenos intramusicais para entender melhor a estrutura formal dessa passagem e, conseqüentemente, dessa obra. É claro que as atitudes relacionadas ao descompromisso com a linearidade, assim como ao desequilíbrio relacionado às proporcionalidades seccionais, podem nos remeter à estética do período impressionista. Porém, o que se observa das novas concepções formal-orquestrais é, na verdade, um conjunto de características inerentes a uma liberdade e inventividade do período modernista. E essas atitudes podem estar sintonizadas com o que chamamos de escola francesa de orquestração – como já foi observada anteriormente –, além dessas características poderem ser entendidas a partir de uma atitude de ruptura com o formalismo tradicional da música tonal.

Essas novas atitudes composicionais relacionadas ao colorido orquestral, interferindo de maneira fundamental no delineamento de estruturas formais irregulares, foram experimentadas, de maneira expressiva, por outros compositores da música ocidental entre final do século XIX e a primeira metade do século XX. Apenas para citar alguns desses compositores e obras, essas

estratégias compositivas podem ser observadas em vários momentos da obra *Daphnis et Chloé* (1909), de Maurice Ravel, e nas obras *Petruska* (1911) e *Sagração da primavera* (1913), de Igor Stravinsky. Um pouco mais adiante, na obra *Música para cordas percussão e celesta* (1936), de Bartók – em especial o terceiro movimento –, e na obra *Arcana* (1927), de Edgar Varèse. Bem diferenciada das demais, esta última obra foi escrita para grande orquestra – com a inserção de uma grande família de percussão – e composta dentro de uma ambiência musical de grandes inovações, podendo ser observada, já desde o seu início, a partir de gestos curtos e expressivos num contexto de grande densidade orquestral. É bem possível que a narrativa compositiva que acabamos de analisar, construída no ambiente orquestral dessas obras, pode ter influenciado inúmeros compositores posteriores aos já citados. Nesse período, observa-se um grande crescimento no uso de efeitos, provenientes de recursos instrumentais, bem como a família da percussão sendo utilizada de maneira mais expressiva na construção dessa perspectiva gestual-formal.

O GESTUAL-ORQUESTRAL COMO DISCURSO FORMAL NA MÚSICA ATONAL

Nesta parte do trabalho de análise, pretendo finalizar este capítulo com dois representantes de dois tipos distintos de conteúdo musical, bem como de duas distintas fases da música atonal no século XX: Anton Webern (1883-1945) e Lindembergue Cardoso (1939-1989). Webern foi um dos representantes mais significativos da música serial dodecafônica, na primeira metade do século XX, na Europa, e Cardoso foi considerado um dos compositores mais significativos da música de vanguarda no Brasil, na segunda metade do século XX. Ambos os compositores dedicaram grande parte da sua produção composicional a um repertório significativo de obras atonais. Em grande parte das suas obras, Webern trabalhou com a manipulação dos parâmetros musicais, sob a estratégia do serialismo dodecafônico, por meio de uma notação de escrita musical convencional, e Cardoso dedicou grande parte da sua carreira à composição de obras experimentais, por meio de uma notação não convencional. Embora esses dois compositores tenham feito parte de dois ambientes culturais e momentos históricos distintos, pode-se observar, através das suas obras, que ambos estiveram atentos ao fenômeno do gesto orquestral ligado à estruturação formal.

Assim como Debussy, Webern estava mais interessado numa experimentação apoiada na gestualização sonoro-orquestral do que numa construção fraseológica convencional da música ocidental tonal. De maneira mais enxuta, quanto ao efeito do colorido orquestral, bem como quanto às dimensões orquestrais do seu período serialista atonal, as experiências pós-tonais de Webern foram baseadas principalmente numa organização sonora de pequenas dimensões no tecido musical, sob os princípios da técnica serial do-decafônica.

O pensamento formal, ligado a um conteúdo intramusical não convencional para a época, sempre esteve muito presente nas obras de Webern. Por exemplo, numa de suas obras mais importantes, a *Sinfonia Op 21* (1928), a ideia formal do primeiro movimento foi baseada na forma sonata, e o segundo movimento num tema com variações. Só que a ideia do compositor para essa obra, tanto na técnica da orquestração como na inserção dos demais parâmetros musicais, apresenta-se dentro de uma perspectiva inusitada para os tipos de estruturas formais escolhidas. As texturas ligadas ao pontilhismo e as microdimensões estruturais foram experimentadas, pelo compositor, dentro de uma nova concepção diferenciada daquela ligada aos esquemas fraseológicos tonais convencionais. E, nesse sentido, as experiências desse compositor com a arte da orquestração revelam um objetivo inteiramente conectado com essas micro estruturas ou pequenas dimensões do tecido musical. Para uma observação analítica mais detalhada, escolhi apresentar um único exemplo (Exemplo 29) do seu *Concerto para nove instrumentos, Op 24* (1934), tendo em vista que sempre exemplifico essa obra, em minhas aulas de Composição e de Orquestração, por achar que essa se adequa a uma apresentação de fácil compreensão e que carrega, em si, uma suficiente clareza relativa à perspectiva do gesto musical.

Vale ressaltar que o plano composicional geral, dessa obra, gira em torno de uma concepção musical que reflete uma ideia antagônica à tradição musical sinfônica do período romântico, sobretudo do final desse período, quando as grandes proporções estruturais – formais, quantitativa-orquestrais, bem como gestuais em geral – ocupavam lugar de destaque. A orquestra usada nesse concerto é de câmara – flauta, oboé, clarineta, trompa, trompete, trombone, piano, violino e viola –, e as atitudes composicionais privilegiam pequenas e microes-

truturas, assim como o colorido orquestral é movido por uma manipulação de pequenas dimensões sonoras de maneira significativa.

No conteúdo demonstrado no Exemplo 29, ainda sem a totalidade da instrumentação, em apenas oito segundos de música (aproximadamente), Webern expôs dois pequenos gestos: o primeiro, nos três primeiros compassos, executado pelos sopros; e o segundo, nos dois compassos seguintes, pelo piano. Ainda sem uma análise mais detalhada desses pequenos eventos, dá para notar que o compositor acentua essa gestualização quando orienta na partitura para que se faça um *ritardando* ao final de cada gesto.

De maneira mais detalhada, pode-se notar que até mesmo a construção das alturas de cada gesto foi composta com base na série integral de 12 sons, estabelecendo assim duas microestruturas concisas, sendo a segunda uma imitação retrogradada e invertida da primeira. Na verdade, um gestual em forma de espelhos simétricos, uma técnica que Webern apreciava muito dentro da sua estratégia composicional em geral. Mesmo dentro de um contexto bem enxuto no ambiente orquestral, a contribuição da orquestração foi elaborada de maneira significativa para esse diálogo, entre os sopros e o piano, determinando de imediato o contraste timbrístico entre as pequenas estruturas. Os detalhes de articulação e dinâmica, sintonizados com a natureza instrumental utilizada, dão um toque especial no pequeno discurso de cada gesto. E como resultado sonoro total dessa subparte, observa-se um tecido musical construído a partir de fragmentos flutuantes verticalizados pelo colorido orquestral dos sopros, no primeiro gesto, contrastante com o timbre sintético do piano no segundo gesto.

Ainda nessa obra, esses detalhes de colorido orquestral, intimamente conectados com a estrutura gestual, são de fundamental importância para a compreensão do pensamento compositivo weberniano. E é com esse tipo de estratégia sonora que Webern articulou um panorama variado de atitudes como essas para a estruturação formal total dessa obra.

EXEMPLO 29

1ª subparte

1º Gesto

2º Gesto

Etwas lebhaft $\text{♩} = 80$

rit..... *a tempo* *rit*.....

Flauta

Oboé

Clarineta (C)

Trompete (C)

Piano

Surdina

Dando agora um grande salto no tempo, eu não poderia falar de Lindembergue Cardoso sem citar pelo menos um pouco da sua origem como compositor. O movimento de vanguarda musical na Bahia, entre as décadas de 1960 e 1970, estabeleceu um forte poder sobre a escolha de meios e processos composicionais para o ambiente musical de concerto da época e, desse movimento, surgiu o Grupo de Compositores da Bahia.⁴⁰ Esse grupo surgiu, de maneira espontânea, dentro do ambiente acadêmico da EMUS⁴¹ da UFBA. Pouco depois do seu surgimento, tornou-se um dos mais atuantes e mais importantes grupos de compositores do Brasil, e tinha como líder o compositor e professor Ernst Widmer. E como um dos membros fundadores desse grupo, surgiu o compositor Lindembergue Cardoso, compositor de grande talento que, mais tarde, se tornaria um dos compositores mais expressivos da música de vanguarda brasileira.⁴² Devido a essa representatividade, assim como da certeza, que tenho, da importância do gestual orquestral para o seu pensamento composicional, resolvi incluí-lo nessa abordagem como representante de inúmeros compositores dessa época de vanguarda.

A obra escolhida para esta análise é *Pleorama* (1971), composta para orquestra sinfônica e concebida num dos momentos mais fervorosos da vanguarda musical na Bahia e no Brasil. Como exemplificação dessa obra, utilizarei apenas duas pequenas passagens: uma demonstrando um único gesto musical, em forma de uma microparte estrutural, e outra representada

40 O grupo surgiu a partir de um concerto realizado na Semana Santa de 1966, com Ernst Widmer (1927-1990), como líder, e os membros Fernando Cerqueira (1941), Jmary Oliveira (1944-2020), Lindembergue Cardoso (1939-1989), Milton Gomes (1916-1973), Rinaldo Rossi (1945-1984), Nicolau Kokron Yoo (1936-1971), Antônio José Santana Martins (1936) - o Tom Zé -, Carlos Rodrigues de Carvalho (1951), Carmen Mettig Rocha (1947), Walter Smetak (1913-1984), Rufo Herrera (1935), Agnaldo Ribeiro (1943), Marco Antonio Guimarães (1948), Luce-mar de Alcântara Ferreira (1933), Alda de Jesus Oliveira (1945) e Ilza Costa (1948) - hoje Ilza Nogueira. Mais detalhes sobre a produção desse grupo, ver Gomes (2002).

41 Fundada em 1954, denominada de Seminários Livres de Música, passou a se chamar EMUS e Artes Cênicas - com a reforma universitária de 1968, juntando-se à Escola de Teatro e à Escola de Dança -, e a partir de 1988, após desmembramento das três escolas, denominada de EMUS.

42 Como compositor, Cardoso recebeu vários prêmios e, após sua morte, tem sido homenageado em vários eventos. Ficou conhecido nacionalmente pela sua participação no I Festival de

por dois gestos interligados formando uma espécie de subparte. Acredito que essa exemplificação seja suficiente para entendermos grande parte das atitudes orquestrais dessa obra, pelo fato de ter sido composta com base numa farta utilização dessas micropartes, em forma de blocos, formando ainda partes de estruturas maiores. Uma parte dessa observação analítica foi extraída do meu livro *Grupo de compositores da Bahia: estratégias orquestrais* (GOMES, 2002), relacionada ao efeito orquestral através de modulação tímbrica, sendo que nessa abordagem farei as devidas relações com a estrutura formal da obra.

A modulação tímbrica – espécie de passagem entre diferentes planos timbrísticos – tornou-se uma técnica comum no repertório composicional desse compositor. Na época em que estive concentrado no trabalho de análise de obras desse grupo, para o desenvolvimento da minha tese de doutorado, tive o cuidado de observar que, em boa parte das obras de Cardoso, essa técnica serviu como um forte elo entre estratégia orquestral e estrutura formal. Em muitos casos, verifiquei que não havia uma relação dessas estruturas com algum tipo de melodia principal, ou objeto predominante, ou qualquer espécie de *foreground* (assim como são tratados pelos métodos de orquestração que conhecemos). Mas, nesse sentido, havia relação com estruturas de diferentes timbragens entrelaçadas formando o próprio gesto musical. E este último como parte de estruturas formais mais alargadas. Veja o Exemplo 30 numa passagem em que o compositor não utiliza toda a orquestra.

Música da Guanabara, no Rio de Janeiro em 1969, quando recebeu o 3º Prêmio e “Prêmio do Público” com a obra *Procissão das Carpideiras*, para orquestra, coro feminino e contralto solo.

EXEMPLO 30

18 $\frac{4}{4}$ ($\text{♩} = 50$) ($\text{♩} = 120$)

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

C. ing.

Cl. (Bb) 1. 2.

Cl. bx. (Bb)

Fg. 1. 2. 3.

Tpa. (F) 1-2 3-4

Tpte. (Bb) 1. 2.

Trb. 1. 2.

Tuba

Perc.

Prato susp. pequeno

Prato susp. grande

Chocalho

Reco-reco

ppp *cresc. f* } deixar soar

ppp *cresc. f*

ppp *cresc. f*

ppp *cresc. f*

ppp *cresc. f*

Pelo resultado textural total, demonstrado no Exemplo 30 – do compasso 18 ao 26 –, à primeira vista, nota-se um grande gesto musical estruturado de maneira objetiva por meio de três planos sonoros de diferentes timbragens: primeiro, o plano das madeiras (comp. 18-22); segundo, o plano da percussão (comp. 19-21); e terceiro, o plano dos metais (comp. 21-26). No primeiro plano, há uma certa intenção compositiva na criação de uma sonoridade homogênea e espessa, de certa forma opaca, estruturada a partir de um *cluster* na região grave das madeiras; condição essa que contribui para um certo tipo de timbragem no contexto orquestral. Apesar de escrita com base em alturas determinadas, essa sonoridade é constituída, em grande parte, por recursos de indeterminação no plano da intensidade. Tanto os aspectos de dinâmica quanto os pequenos impulsos temporais, provocados por esses instrumentos, são movidos por meio de recursos sonoros via indeterminação. E é justamente essa indeterminação que caracteriza o fluxo e refluxo dos crescendos e decrescendos sugeridos no contexto, dessa forma, provocando uma estrutura sonora em constante movimento.

De textura mais estática e contrastante com a textura do primeiro plano, o segundo plano não possui qualquer complexidade a ser investigada com respeito à movimentação do corpo sonoro. Simplesmente, a atitude do compositor foi de escolher instrumentos de percussão de alturas indeterminadas – dois pratos suspensos: um grande e um pequeno, chocalho e reco-reco – para executar um único crescendo, do *ppp* ao *f*, baseado numa adição progressiva do instrumental. Nesse caso, se relacionado com o plano anterior, o contraste timbrístico é determinante para a própria natureza da ideia musical.

Contrastante com os dois anteriores, o terceiro plano está estruturado, também, de maneira simples e objetiva. Nesse plano, a intenção compositiva está baseada numa sonoridade estridente – pelo tipo de recurso utilizado – e, obviamente, “metálica”, já que a instrumentação escolhida foi a seção poderosa dos metais. Grande parte da origem desse tipo de estrutura sonora é proveniente de uma tentativa em conseguir a sonoridade mais estridente possível, por meio do campo da indeterminação, sintonizada com a instrução verbalizada na bula da obra pelo próprio compositor: após a indicação do referido recurso, ele salienta que o mesmo deve ser executado “na região

mais aguda possível, apertando bem os lábios, a fim de produzir sons esga-
niçados”.

Após observação das características sonoras de cada plano independentemente, chega-se à conclusão de que os contrastes observados são de extrema importância para a referida modulação tímbrica, bem como para o efeito do surgimento de cada plano. A estrutura dessa modulação tímbrica funciona na medida em que esses planos são apresentados numa espécie de *dégradé*, ou seja, através de uma passagem progressiva entre as diferentes timbragens: o início de cada plano subsequente dar-se-á enquanto ocorre a desintegração do plano anterior. Aqui, não existe uma intenção em alternar essas estruturas, simplesmente uma imediatamente após outra, mas uma estratégia em entrelaçar sonoridades contrastantes na forma de num grande gesto musical. Um gesto iniciado por uma massa sonora, seguida de suas mutações sem interrupções, e finalizado ou arrematado por um efeito executado por um único instrumento (a tuba) no compasso 26. Finalmente, há de se notar que essa passagem – de acordo com o caráter do corpo sonoro, bem como seu arremate com o expressivo *glissando* da tuba – pode funcionar em forma de uma microparte, dentre as várias micropartes criadas pelo compositor, de fundamental importância para a estrutura formal dessa obra.

Em *Pleorama*, é comum esse tipo de gesto, relatado no parágrafo anterior, com certa independência estrutural no contexto musical. Mas é muito comum a conformação de gestos interligados, baseados na estratégia de modulação do colorido orquestral. Nesse sentido, demonstrarei uma passagem um pouco mais extensa no Exemplo 31. Nessa passagem, um dos trechos em que a orquestra é utilizada em toda a sua plenitude, pode-se identificar a construção de dois grandes gestos orquestrais – o primeiro do compasso 67 ao 73 e o segundo do 73 ao 81 – e o início de um terceiro a partir da entrada das madeiras no compasso 79 (superposto ao final do segundo). Tanto o conteúdo interno de cada gesto como a interligação entre eles estão baseados em modulação tímbrica, por meio de atitudes semelhantes ao gesto analisado anteriormente no Exemplo 30.

EXEMPLO 31

67 $\frac{4}{4}$ ($\text{♩} = 60$)

Woodwinds: Picc., Fl. 1 e 2, Ob. 1 e 2, C. ing., Cl. 1 e 2, Cl. b., Fg. 1, Fg. 2, Fg. 3

Brass: 4 Tpas., 3 Tptes., 3 Trbs., Tuba

Percussion: Vibrafone, Xilofone, Bongós, Caixa-clara, Wood-block

Piano: Piano

Strings: I Vn., II Vn., Vla., Vc., Cb.

Performance Instructions:

- Bater com a palma da mão no bocal (pouca atividade)
- Prato susp. (peq.)
- Prato susp. (grande)
- Chocalho
- Reco-reco
- Triângulo

Dynamic Markings: *pp*, *f*, *mf*, *p*, *cresc.*

74

Picc.
Fls.
Obs.
C. ing.
Cls.
Cl.bx.
Fg. 1
Fg. 2
Fg. 3

4 Tpas.
3 Tptes.
3 Trbs.
Tuba

Timp.
Vib.
Xil.
1.
2.
3.
4.
Perc.

Pn.

I Vn.
II Vn.
Via.
Vc.
Cb.

(abafar c/a mão) oscilar (c/o pedal)

Tutti Arco (gliss. curtos) *ff* *p* *ff*

No primeiro gesto, ao observar o trecho do compasso 67 ao 73, note que a mesma intenção em separar os distintos planos sonoros nas distintas famílias da orquestra torna-se uma constante. Em termos de manipulação sonora, pela textura pontilhista adotada, o que poderia resultar em contextos semelhantes ou homogêneos concretiza-se em tecidos sonoros bem diferenciados e intensificados pelos diferentes tipos de recursos utilizados entre os planos das distintas famílias. O que se ouve é uma massa sonora, na seção das madeiras, que parte de alturas determinadas e dentro de uma notação proporcional, seguindo com o surgimento da percussão – compasso 68 – com alturas determinadas e indeterminadas num colorido bem diferenciado do plano anterior (aqui, o piano é tratado como um instrumento de percussão, pelo caráter percussivo adotado). Mais adiante – compasso 69 –, a entrada dos metais com um recurso inteiramente voltado para a indeterminação, que instrui o instrumentista a “bater com a palma da mão no bocal” do instrumento. E, finalmente, a entrada das cordas – compasso 70 – justapondo *pizzicatos* de alturas determinadas ao recurso “atrás do cavalete”, também com *pizzicatos*, mas, dessa vez, constituído de alturas indeterminadas.

Nesse primeiro trecho, o que se ouve, na verdade, é um gestual – constituído de planos de características estáticas – movido preponderantemente pela modulação tímbrica e apoiado pelos procedimentos de dinâmica. O compositor procurou destacar esses planos sonoros pelas diferenças de timbre entre as seções da orquestra, intensificando essa diversidade por meio dos recursos adotados. É nessa condição de distinção e modulação tímbrica que surge o segundo gesto orquestral, com início superposto ao final do gesto anterior no compasso 73, na seção da percussão. Não é difícil perceber o efeito do início do segundo gesto pelo fato de este estar constituído de um efeito bem diferenciado do pontilhismo anterior; um rufo de característica temporal constante, que funciona como uma anacruse desse gesto.

Como pudemos observar no primeiro gesto, a modulação tímbrica ocorria entre as distintas famílias, movida pela textura pontilhista. No segundo gesto – compasso 74 ao 78 –, de características texturais diferenciadas do primeiro – pelo uso de sons sustentados, ataques homofônicos, glissandi, além dos pontilhismos –, a situação modulante ocorre dentro de uma mesma família, com distinções timbrísticas dentro da própria família das cordas. Apesar da superposição das interferências das demais famílias, a intenção composicional é bastante clara com relação ao plano modulante, nas cordas, caracterizado por uma passagem progressiva entre *pizzicati* (com muita

atividade), *glissandi* (com arco) e trinados. E é justamente a fluidez da finalização desses trinados, nas cordas, que caracteriza o final desse gesto. O que se observa superposto a essa finalização, a partir do compasso 79 nas madeiras, é o início de um novo gesto que não analisarei por completo pelo simples fato de a análise dos dois gestos anteriores tornar-se suficiente para o que desejo demonstrar. Assim como ocorreu entre o primeiro e o segundo gestos – com o rufo da percussão funcionando como anacruse e transição –, esse plano das madeiras funciona também como início do gesto seguinte, dentro de uma atitude composicional via modulação tímbrica.

Após toda a passagem demonstrada no Exemplo 31, caracterizada em grande parte pelas modulações tímbricas, percebe-se que a estratégia estrutural está apoiada fundamentalmente nessas microestruturas – em forma de gestos orquestrais – como partes de estruturas maiores que podemos denominar de subpartes de uma macrodimensão formal (já que há esse tipo de ligação entre os gestos). Finalmente, diante das constatações fenomenológicas envolvendo o gestual-orquestral nessa abordagem analítica, acredito que a arte da orquestração, como foi observada, torna-se parte fundamental do pensamento formal dessa obra.

COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS PARA ESTE CAPÍTULO

Durante este capítulo, tivemos a oportunidade de observar a relação entre orquestração e forma na criação musical, bem como o gesto musical fazendo parte dessas estruturas formais. Essa análise percorreu uma trilha lógica a partir de um pequeno – no entanto representativo – repertório de obras do classicismo até a segunda metade do século XX. Embora eu tenha começado a exemplificação com a orquestração de Ravel – da obra *Quadros de uma exposição*, de Mussorgsky (1887) –, com o intuito de demonstrar a orquestração aliada à estrutura formal originada a partir de outro meio instrumental – uma das bases principais para a prática da orquestração, com a tarefa de orquestrar obra originalmente para piano solo –, a partir do exemplo da 7ª *Sinfonia* de Beethoven, essa trilha lógica foi seguida no percurso da análise:

- A orquestração aliada à fraseologia do “período clássico”, com as suas respectivas estruturas fraseológicas servindo como base para a estratégia orquestral em obras de Beethoven e Grieg. Uma tendência estratégica que serve como estímulo aos estudantes de orquestração, no trabalho de análise de obras dos períodos Barroco, Clássico e Romântico, assim como obras dos períodos pos-

teriores compostas com base nessa mesma perspectiva formal-orquestral, como foi o caso exemplificado da obra *Bolero* de Ravel.

- **A orquestração aliada a um outro discurso fraseológico-formal**, sendo observada como uma desestruturação parcial desse pensamento fraseológico, embora ainda baseada em parte do pensamento periódico clássico, mas já produzindo um certo distanciamento da rigorosidade gestual fraseológica, em obras de Wagner e Debussy. Mais um estímulo aos estudantes de orquestração na tarefa de desvendar atitudes orquestrais ligadas à estrutura formal em grande parte do repertório de obras das primeiras décadas do século XX, assim como obras posteriores compostas com base nessa mesma perspectiva.

- **O gestual-orquestral como discurso formal na música atonal**, como última tendência demonstrada por mim, dentro de uma perspectiva de descompromisso com essas estruturas fraseológicas tradicionais do tonalismo. Por meio das obras de Anton Webern e Lindembergue Cardoso, pudemos observar o gesto ou conjunto de gestos orquestrais como parte fundamental na construção formal das obras exemplificadas. Acredito ser esse um tipo de abordagem analítica eficiente para um grande repertório de obras compostas com base em contextos na forma de “plásticas sonoras”, que é o caso, por exemplo, de várias obras de György Ligeti, Krzysztof Penderecki, George Crumb e muitos outros compositores desse período. Acredito também que esse tipo de abordagem possa estimular estudos de composição e orquestração, remontando uma atitude orquestral que ultrapassou fronteiras geográficas e prosseguiu na rota do tempo em variados contextos musicais de obras compostas no século XX.



CONCLUSÃO

Em primeira instância, do ponto de vista da organização do conteúdo deste livro, o ganho mais significativo da pesquisa está focado no conteúdo analítico do quarto capítulo: forma, gesto e orquestração. A literatura da música ainda carece desse tipo de abordagem, um assunto delicado tanto no âmbito da compreensibilidade dos fenômenos afins como na aplicação da metodologia analítica. Portanto, a necessidade de um aprofundamento da relação entre forma e orquestração, assim como de uma reflexão sobre o “gesto musical”, nesse universo estrutural, tornaram-se pré-requisitos para a abordagem analítica do quarto capítulo e, consequentemente, fundamentais para a construção do terceiro capítulo. E prosseguindo, propositadamente do final para o início deste livro, eu não poderia deixar de abordar a pesquisa em orquestração – no segundo capítulo – envolvendo conceitos históricos e conteúdos inerentes a essa arte, com um relato das distintas múltiplas tarefas da orquestração como preparação, também, para o quarto capítulo. E, finalmente, decidi pela construção do primeiro capítulo, o qual considero imprescindível do ponto de vista metodológico para professores de Composição, nas tomadas de decisões relacionadas às distintas fases do ensino em nível superior. E dentro dessa perspectiva em níveis ou fases é que se encaixa o ensino da instrumentação e orquestração, um dos pilares principais desse curso, nos distintos ambientes de cada fase: da fase inicial das descobertas; da fase intermediária, passando pelo desenvolvimento técnico e analítico; e da fase mais avançada e conceitual.

Na perspectiva do ensino em composição, é fundamental que se reflita o que é que faz parte do raciocínio composicional e como os meandros desse raciocínio se encaixam no ensino propriamente dito. Da maneira que tentei elucidar no primeiro capítulo, a arte da orquestração não se desenvolve separada ou isolada do raciocínio composicional, ela necessita estar inteiramente conectada às questões relativas à “combinação estratégico-auditiva” e à “expressão poético-sonora”. Devo salientar que a terminologia aqui usada pode estar passível de ser repensada em termos de significados diretos, mas não chega a mudar o real significado do que desejei passar para os entendidos no assunto, inclusive professores de Composição. Ainda nesse capítulo, ao final de cada fase, tentei conectar o que seria mais viável para o ensino da orquestração em termos de níveis de conteúdo.

Quando falamos do ensino da orquestração, baseado na minha experiência em sala de aula, tenho observado que não é tão simples a tarefa de desenvolver conteúdos e estratégias de trabalhos em classe, de maneira eficiente, sem um profundo conhecimento do campo em questão. Para esse aprofundamento, o professor necessita adentrar no campo da pesquisa em orquestração sem necessariamente proceder de maneira academicamente científica. Mas é de fundamental importância que esse profissional esteja em contato com a literatura em questão, assim como esteja atento às diferentes linhas metodológicas observadas nos diferentes manuais de instrumentação e orquestração. Por esse motivo, desenvolvi o segundo capítulo deste livro, acrescentando, além de uma visão crítica dos conteúdos da literatura específica, uma lista de múltiplas tarefas representando uma simultaneidade de práticas comuns no trabalho laborioso da orquestração. De alguma maneira, todo o conteúdo desse capítulo, além de servir como estímulo para possíveis planejamentos no processo metodológico do ensino dessa disciplina, poderá estimular estudantes de orquestração a não se limitar apenas na consulta de um único manual e, conseqüentemente, alargar seus conhecimentos nesse campo com uma visão mais crítica.

Devo confessar que gostaria imensamente de ter desenvolvido outros capítulos analíticos com relação aos assuntos que considero avançados em orquestração. Mas, por questão de prioridade, observando a real carência na literatura, escolhi a relação entre os fenômenos formais e a arte da orquestração para compor o quarto capítulo. Sendo assim, foi de extrema importância a construção do terceiro capítulo que trata de elucidar como ocorrem os procedimentos estruturais formais na orquestração. E, ainda na linha de esclarecimentos, uma visão de como ocorre o gesto musical no pensamento composicional. E como consequência da junção da

orquestração a esses fenômenos estruturais, essa arte passa a ser observada como uma espécie de manipulação timbrística que ecoa aos nossos ouvidos mediante uma narrativa musical e, de alguma maneira, nos proporciona uma ebulição sonoro-temática, seja de cunho tradicional conservador ou de contexto musical inovador. Para tanto, criei uma exemplificação de obras a partir do classicismo,⁴³ passando pelos períodos romântico, romântico tardio, moderno e vanguardista da segunda metade do século XX, na construção de um discurso analítico amplo e representativo. O principal motivo para a escolha do classicismo, como ponto de partida, foi justamente o estabelecimento de um ambiente sinfônico mais amplo e mais significativo quanto às distintas famílias da orquestra nessa época.

Quanto aos procedimentos articuladores da poética-gestual-compositiva, na minha trajetória de compositor e de professor de Composição, só percebi a existência desses procedimentos, em toda sua plenitude, a partir da experiência prática. Acredito, também, que o mesmo possa ter ocorrido com outros compositores e ou professores ao longo de suas experiências práticas. A pesquisa, ou melhor, a literatura teórica do campo da composição, não é suficiente para tal descoberta. Ainda hoje, há uma grande carência de abordagens nessa direção, sobretudo no campo da orquestração especificamente, pois, em grande parte, as abordagens técnico-orquestrais existentes são estereis de conotações poéticas mais profundas. A arte da orquestração não se resume numa mera adaptação hierárquica instrumental, é muito mais do que isso, essa arte faz parte do pensamento composicional. Portanto, o estudo aqui apresentado pode até não encerrar o assunto em definitivo, mas observa a necessidade de mais abordagens a partir de conteúdos técnicos e articuladores do discurso musical e, sobretudo, dos procedimentos estruturantes da poética composicional.

43 Mesmo sem exemplificar obras anteriores a esse período, no capítulo 4, tenho observado durante meus estudos que várias obras, dos períodos anteriores a este, podem ser analisadas mediante atitudes orquestrais baseadas em estruturas fraseológicas semelhantes às do classicismo, mesmo com a perspectiva de os conjuntos orquestrais serem de menor tamanho.

REFERÊNCIAS

- ADLER, S. *The Study of Orchestration*. 2. ed. New York: Norton, 1989.
- ANTOKOLETZ, E. *The Music of Béla Bartók: a study of tonality and progression in twentieth-century music*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- BASTIANELLI, P. (ed.). *A universidade e a música: uma memória 1954-2004*. 2. ed. Salvador: Contexto: UFBA, 2004.
- BELKIN, A. *Artistic Orchestration*. [S. l.: s. n.], [2008]. Disponível em: <http://alanbelkinmusic.com/bk.O/O.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2020.
- BERLIOZ, H. *Treatise on Orchestration, Enlarged and Revised by Richard Strauss*. New York: Dover, 1991.
- BERNSTEIN, L. *O mundo da música: os seus segredos e a sua beleza*. New York: Simon and Schuster, 1954.
- BLATTER, A. *Instrumentation and Orchestration*. 2. ed. New York: Schirmer Books, 1997.
- BRINDLE, R. S. *Musical composition*. New York: Oxford University Press, 1986.
- BROWN, H. M. Orchestration. In: SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 1980. p. 691-700.
- BUKOFZER, M. F. *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- CARSE, A. *The History of Orquestration*. New York: Dover Publications, 1964.
- CARVALHO, R. *Organologia: princípio histórico, anatomia técnica, particularidades dos instrumentos musicais*. Teresina: Editora Júnior Ltda, 1994.
- CASELLA, A.; MORTARI, V. *La Técnica de la Orquesta Contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.
- COPE, D. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books, 1997.
- CORRÊA, A. M. Orquestração. In: CORRÊA, A. M. (ed.). *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, [1998]. v. 19. p. 668-669.
- DAVIS, S. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

- DENNY, W. D. Orchestration. In: APEL, W. (ed.). *Harvard Dictionary of Music*. 2. ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1972. p. 607-690.
- EPISTEIN, D. *Beyond Orpheus*. Cambridge: The MIT Press, 1979.
- FERRAZ, S. Semiótica peirceana e música: mais uma aproximação. *Revista Opus*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, 1997. p. 62-79.
- FORSYTH, C. *Orchestration*. New York: Dover, 1982.
- FORTE, A. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- FREITAS, F. Orquestração. In: ENCICLOPÉDIA luso-brasileira de cultura. Lisboa: Editorial Verbo, 1973. v. 14. p. 823.
- GOETZ, P. W. Instrumentation. In: THE NEW Encyclopaedia Britannica. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1987. v. 6. p. 334-335.
- GOMES, W. Atitudes e procedimentos composicionais relacionados à arte da orquestração e a relação com o campo da pesquisa. In: LIMA, P. C. (org.). *Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade*. Salvador: Edufba, 2016. p. 107-122. (Série Paralaxe, 1).
- GOMES, W. Duas vertentes estratégicas no ensino da composição musical em nível superior. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 20., 2011, Vitória. *Anais [...]*. Vitória: ABEM, 2011. p. 811-821.
- GOMES, W. *Grupo de compositores da Bahia: estratégias orquestrais*. Salvador: UFBA, 2002. (Série Reísa, 3).
- GOMES, W. Instrumentos étnicos na música sinfônica. *Ictus*, Salvador, n. 3, p. 103-108, 2001.
- GRITTEN, A.; KING, E. (ed.). *New Perspectives on Music and Gesture*. Aldershot: Ashgate, 2011. (SEMPRE- studies in the Psychology of Music).
- GROUT, D. J. *A History of Western Music*. New York: Norton, 1973.
- HANSLICK, E. *The Beautiful in Music*. London: Novello and Company, 1891.
- HARGREAVES, D.; NORTH, A. *The Social Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- HATTEN, R. S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart to Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- HICKEY, M. (ed.). *Why and How to Teach Music Composition: a new horizon for music education*. Reston: MENC, 2003.

- HOWAT, R. *Debussy In Proportion: a musical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- IAZZETTA, F. Meaning in Musical Gesture. In: WANDERLEY, M.; BATTIER, M. *Trends in Gestural Control of Music*. Paris: IRCAM – Centre Pompidou, 2000. p. 259-268.
- KENNAN, K.; GRANTHAM, D. *The Technique of Orchestration*. 3. ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1983.
- KERMAN, J. *Contemplating Music: challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- KOECHLIN, C. *Traité de L'Orchestration*. Paris: Max Eschig, 1956. v. 4.
- KRAMER, J. D. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988.
- LASKE, O. Toward an Epistemology of Composition. *Interface*, Amsterdã, v. 20, p. 235-269, 1991.
- LESTER, J. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1989.
- LIMA, P. C. *Ernst Widmer e o ensino da composição musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura: Copene, 1999.
- LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: Edufba, 2012.
- LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: Edufba, 2014.
- LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor III: lugar de fala e memória*. Salvador: Edufba, 2016a.
- LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor IV: horizontes metodológicos*. Salvador: Edufba, 2016b.
- MCCUTCHAN, A. *The Muse that Sings: composers speak about the creative process*. New York: Oxford University Press, 1999.
- NOGUEIRA, I. *Ernst Widmer: perfil estilístico*. Salvador: UFBA, 1997.
- PAOLI, J. S. *Walter Smetak*. Salvador: Assembleia Legislativa, 2013. (Coleção gente da Bahia, 28).
- PENNA, M. *Música(s) e seu ensino*. 2. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.
- PENNA, M. Poéticas musicais e práticas sociais: reflexões sobre a educação musical diante da diversidade. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 13, p. 7-16, 2005.

- PERONE, J. E. *Orchestration Theory: a bibliography*. Westport: Greenwood Press, 1996.
- PISTON, W. *Orchestration*. New York: W.W. Norton, 1955.
- RAUSCHER, D. J. *Orchestration: scores and scoring*. New York: The Free Press of Glencoe, 1963.
- RIDLEY, A. *A filosofia da música: tema e variações*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- RIMSKY-KORSAKOV, N. *Principles of Orchestration*. New York: Dover, 1964.
- ROGERS, B. *The Art of Orchestration: principles of tone color in modern scoring*. Westport: Greenwood Press, 1970.
- SALZMAN, E. *Twentieth-Century Music: an introduction*. 2. ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1974.
- SANDELL, G. J. Roles for spectral centroid and other factors in determining “blended” instrument pairings in orchestration. *Music Perception*. Berkeley v. 13, n. 2, p. 209-246, 1995.
- SCHOENBERG, A. *The Musical Idea and logic, Thechnique, and Art of Its Presentation*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- SCHWARTZ, E.; GODFREY, D. *Music Since 1945: issues, materials, and literature*. New York: Schirmer Books, 1993.
- SCRUTON, R. *Understanding Music, in the aesthetic Understanding*. London: Methuen, 1983.
- SEEGER, A. Ethnography of Music. In: MYERS, H. (org.). *Ethnomusicology: an introduction: new grove handbook in music*. New York: MacMillan, 1992. p. 88-109.
- STARR, D.; MORRIS, R. A General Theory of Combinatorality and the Aggregate. *Perspectives of New Music*, New York, v. 16, n. 1, p. 3-35, 1974.
- STAUFFER, S. Identity and Voice in Young Composers. In: HICKEY, M. (org.). *Why and How to Teach Music Composition: a new horizon for music education*. Reston: MENC, 2003. p. 91-111.
- STEFHENS, J. Imagination in Education: strategies and models in the teaching and assessment of composition. In: HICKEY, M. (org.). *Why and How to Teach Music Composition: a new horizon for music education*. Reston: MENC. 2003. p. 113-138.
- STILLER, A. *Handbook of Instrumentation*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- STRAUS, J. N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990.
- SULLIVAN, M. V. *The performance of gesture: musical gesture, then and now*. 1984. Tese. (Doutorado em Música) - University of Illinois at Urbana-Champaign, Champaign, 1984.

- TOFFOLO, R. B. G. Processos criativos e cognição musical. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 5., 2009, Goiânia. *Anais [...]*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2009. p. 62-70.
- TOVEY, D. F. Instrumentation. In: THE NEW Encyclopaedia Britannica. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1963. v. 12. p. 436-440.
- ULHÔA, M. T. Pesquisa artística – editorial. *Art Research Journal*, Brasil, v. 1-2, p. 1-6, 2014.
- WEBSTER, P. R. What do You Mean, ‘Make My Music Different’? Encouraging Revision and Extension in Children’s Music Composition. In: HICKEY, M. (org.). *Why and How to Teach Music Composition: a new horizon for music education*. Reston: MENC, 2003. p. 55-65.
- WIGGINS, J. A Frame for Understanding Children’s Compositional Processes. In: HICKEY, M. (org.). *Why and How to Teach Music Composition: a new horizon for music education*. Reston: MENC, 2003. p. 141-165.
- WITTGENSTEIN, L. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1958.
- WITTLICH, G. E. (ed.). *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975.
- ZAGONEL, B. *O que é gesto musical?* São Paulo: Brasiliense, 1992.

COLOFÃO	
FORMATO	19,5 x 27 cm
TIPOGRAFIAS	Avenir Next Scala
PAPEL	Alcalino 75 g/m ² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m ² (capa)
IMPRESSÃO	EDUFBA
CAPA E ACABAMENTO	Gráfica 3
TIRAGEM	300 exemplares

ISBN 978-65-5630-143-3



9 786556 301433

Após 28 anos de experiência como professor de Composição Musical em nível superior, na Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), tenho sentido a necessidade de passar parte dessa minha experiência e aprendizado, na labuta com o ensino, para jovens professores, estudantes de Composição e Regência, bem como interessados no assunto. Falar de algo que envolve a criação artística é pisar num campo delicado e complexo. Mais complexo ainda é falar do ensino aplicado a esse tipo de criação. O fato de já ter trabalhado todos esses anos proporcionou-me uma larga experiência metodológica nesse campo, assim como desenvolvi um olhar crítico mais profundo no campo da criação musical. Por considerar a disciplina Instrumentação e Orquestração como um dos principais pilares na formação do compositor, meu objetivo principal é traçar, neste livro, uma reflexão da correlação entre o ensino da composição e a arte da orquestração em direção a um conteúdo que consideramos avançado e ainda muito carente no campo da literatura musical: forma e gesto musical na orquestração.

