

Capítulo V

Purcell-Scarlatti:

A Orquestra de Cordas a Quatro Partes

Antes que Lulli tivesse completado suas últimas poucas óperas a orquestra de cordas a cinco partes estava já condenada. Compositores de uma nova geração estavam praticamente unânimes em sua decisão de que uma das duas partes de tenor quase invariavelmente providas nas partituras até então era redundante. A transição aproximadamente cobre os últimos vinte e cinco anos do século XVII, e o processo mostra a mesma superposição do velho e do novo que é inevitável em todos os tópicos relativos ao progresso musical.

Entre os italianos, Stradella, que morreu por volta de 1681, parece estar entre os primeiros a decidir-se em favor do grupo de quatro partes, e Alessandro Scarlatti (1659-1725), embora ao menos uma de suas primeiras óperas seja para cinco partes de cordas, usa já a orquestra de cordas padrão de 1os. violinos, 2os. violinos, violinos tenores, e baixos (violoncelos e contrabaixos¹) para praticamente a totalidade de suas enormes produções operísticas.

Os compositores franceses, tomando Lulli como seu exemplo, imitaram-no neste como em todos os outros aspectos e apegaram-se à organização em cinco partes até por longo tempo após o início do século XVIII.

Steffani (1654-1728), um atarefado compositor de ópera na Alemanha durante o último quartel do século XVII escrevia toda a sua música operática excetuando-se uma ou duas das primeiras aberturas para cordas a quatro partes, mas Buxtehude (1637-1707) o famoso organista de Lübeck, cujas execuções de obras sacras para vozes e orquestra atraíram Bach para lá em 1705, deixou muitas obras escritas em cinco partes para violinos, violas tenor e baixos.

Os compositores ingleses do período da Reforma favoreceram o grupo a quatro partes, e Henry Purcell (1658-95), embora a sua abertura para o *King Arthur* (1691) tenha duas partes de tenor, endossa inteiramente a escolha da maioria dos compositores cujas obras relacionam-se com Lulli por um lado e com Handel por outro, por escreverem toda a sua música de Igreja e de palco para a orquestra de cordas padrão a quatro partes.

É também no último quartel do século XVII que as violas mais graves, ambas tenor e baixo, finalmente deram lugar aos violinos tenores e violoncelos na orquestra, embora partes de solo para *viola da gamba*, *viola d'amore*, e instrumentos de cordas obsoletos semelhantes continuassem a aparecer esporadicamente nas partituras dos compositores do século XVIII. O violoncelo é freqüentemente especificado nas partituras de Purcell, Scarlatti, e Steffani, e a palavra “viola”, até então um nome coletivo para todos os instrumentos do tipo viola, começam a ser identificados com o violino tenor somente. Não é seguro supor que os contrabaixos estavam em uso geral naquela época para tocar a mais grave das partes de cordas em companhia dos violoncelos; partituras contemporâneas lançam pouca luz sobre o assunto, e o instrumento é raramente nomeado nas partituras completas, embora o termo *violone* apareça freqüentemente.

Assim, a experiência de cerca de cem anos ao menos vê a fundação da sonoridade das cordas homofônicas estabelecida firmemente na orquestra. Bem fundidas, equilibradas, e organizadas no número mais conveniente de partes, a constituição da orquestra de cordas é fixada para sempre no último quartel do século XVII.

A recém obtida estabilidade das cordas, coincidindo com um crescimento adicional da técnica do violino, marca as últimas duas décadas do século XVII como um período significativo na história da orquestra. Vitali, Corelli, e Torelli entre os italianos, Biber e Walter entre os alemães, e muitos outros de renome menos duradouro são da geração de compositores-violinistas cuja obra diretamente influencia a textura da música orquestral para cordas escrita logo antes de os grandes mestres do século XVIII começarem suas vidas úteis. Estes homens eram os líderes de orquestras, líderes num sentido muito literal e não meramente chefes de 1os. violinos. Enquanto o “regente” ao *cembalo* era responsável por apoiar e guiar os vocalistas, o violinista líder estava encarregado dos instrumentistas, uma espécie de controle duplo que aparentemente funcionava melhor do que seria esperado. Eles próprios compositores influentes, executantes de solos, regentes e músicos de orquestra todos unidos, por seu exemplo e habilidade, o solo e mesmo o elemento virtuoso na execução do violino reagem na forma de um padrão mais alto da técnica geralmente dos violinistas. Os aspectos expressivos e floridos na execução do violino começam a ser explorados e apreciados no período de rápido desenvolvimento da sonata e do concerto para cordas. Novos tipos de passagens e figurações aparecem nas partituras, dando nascimento a novos efeitos, e com uma melhor compreensão do que é próprio para o instrumento, aceleram a mais completa individualização da parte de cordas.

¹ Ver nota, p. 34.

Ao considerar o estado da técnica do violino naquele tempo deve-se ter em mente que a mudança ou troca de posição era pouco usada. A terceira posição era obviamente exigida dos executantes orquestrais, mas raramente algo mais agudo, e o trabalho da mão esquerda deve ter sido muito difícil pelo costume predominante de segurar o violino com o queixo no lado *direito* do estandarte.* Um arco pesado e rígido impedia a possibilidade de arcadas leves e seu tamanho curto limitava as ligaduras e arcos sustentados. As passagens que mostram a técnica avançada são principalmente aquelas que se baseiam na força do arco para reiterar a mesma nota rapidamente, para alternar rapidamente entre duas notas em cordas adjacentes, ou para pular sobre uma corda em saltos de intervalos amplos. Estas características são dificilmente reconhecíveis nas partes de violino de Lulli e dos italianos anteriores. As semicolcheias repetidas de Monteverde,² como outras de suas inovações, provaram ser como uma andorinha que não fez um verão.

Torelli (m. 1708) é às vezes creditado com a invenção do concerto de cordas, uma forma que parcialmente envolvia um reagrupamento dos instrumentos de cordas em seções de solo e *ripieno*, ou, como eles eram chamados, *concertino* e *concerto grosso*. Esta característica da organização das cordas aparece persistentemente desde o tempo de Stradella – ele próprio um violinista – até Haydn, e somente desaparece com a ascensão do solo-concerto posterior. Sob esta disposição o grupo solo consistia tanto de dois violinos como de dois violinos e violoncelo, com uma orquestra *ripieno* de dois violinos, viola, e partes de baixo. Stradella, Scarlatti, Bach, e mesmo Haydn em algumas de suas primeiras sinfonias, geralmente empregaram este agrupamento duplo da orquestra de cordas para obras ambigualmente chamadas Concerto ou Sinfonia, obras projetadas execução em concerto, e não associadas com ópera ou oratório. Este era um novo uso para a orquestra, que até então tinha sido usado somente para música de Igreja ou operática em qualidade mais ou menos secundária àquela das vozes. O concerto e a sinfonia no início são na verdade uma e a mesma coisa; nenhuma destas formas estabeleceu sua individualidade até que o desenvolvimento ulterior da técnica do violino e do piano expandissem o solo-concerto moderno ou Mozartiano, uma forma na qual o elemento virtuoso na parte do solo predomina e que distingue-se da sinfonia clássica por esta não ter parte solo.

Os fiadores da orquestra de cordas a quatro partes empregaram esta organização principalmente para suas aberturas, danças, coros, e movimentos instrumentais mais importantes, mas como seus predecessores, ficavam geralmente satisfeitos em acompanhar solos vocais com duas partes de violinos e uma parte de baixo. Mesmo uma só parte de violino e *basso-continuo* é suficiente para muitas das *arias* em obras de ópera e dramáticas de Purcell, Scarlatti e Steffani, um método pobre de escrita que muitas vezes satisfaz Handel e seus contemporâneos.

Os instrumentos de sopro da orquestra de Lulli no conjunto prosseguem bem para o período agora em vista. Purcell morreu em 1695, de modo que não viveu para ver as trompas adaptadas à orquestra, mas Scarlatti, que viveu por quatorze anos depois de Handel ter começado sua carreira operística em Londres com *Rinaldo* em 1711, estava entre os primeiros a incluir partes para duas trompas em suas partituras, começando com *Tigrane* em 1715. Flautas, oboés, fagotes (uma parte), trompetes, e tambores permaneceram assim como os instrumentos orquestrais de sopro e percussão padrões até que as trompas foram adicionadas no início do século XVIII.

Não deve ser entendido que partes para todos estes instrumentos ocorressem em todas as obras, muito menos em todos os movimentos. Obras inteiras eram geralmente escritas para nada além de cordas, e qualquer combinação dos instrumentos de sopro acima podia ser encontrada, ainda que não seja comum encontrar todos eles na mesma obra, e ainda mais incomum encontra-los todos tocando no mesmo movimento. Oboés e trompetes raramente estão ausentes das partituras, que incluem quaisquer instrumentos de sopro. Flautas e fagotes ocorrem freqüentemente, e tambores irregularmente. É óbvio que nenhuma combinação fixa de instrumentos de sopro estava disponível em todas as orquestras da época. Os compositores escreviam para o que eles poderiam ter mais do que para o que eles queriam; circunstância mais do que escolha é evidentemente o fator preponderante.

Carse, Adam. *The History of Orchestration*. New York: Dover, 1964. Pp. 86-9 [a 1a . edição é de 1925].
Tradução de Ricardo Mazzini Bordini (bordini@ufba.br)

* O estandarte é a peça do violino na qual são presas as cordas no lado oposto às cravelhas. Atualmente se usa uma espaleira no lado esquerdo do estandarte para apoiar o queixo [NT].

² Ver p. 49.