

GIOVANNA GONÇALVES ELIAS

**MAESTRO CONCERTATORE E**

**MAESTRO AL CEMBALO:**

**Aspectos históricos, técnicos e expressivos**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2023



GIOVANNA GONÇALVES ELIAS

**MAESTRO CONCERTATORE E  
MAESTRO AL CEMBALO:**

**Aspectos históricos, técnicos e expressivos**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música com habilitação em Regência.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballestero.

São Paulo

2023

# FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Elias, Giovanna Gonçalves  
Maestro concertatore e maestro al cembalo: aspectos  
históricos, técnicos e expressivos / Giovanna Gonçalves  
Elias; orientador, Luiz Ricardo Basso Ballestero. - São  
Paulo, 2023.  
40 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -  
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.  
Bibliografia

1. Maestro concertatore. 2. Maestro al cembalo. 3.  
Ópera. 4. Piano. 5. Mozart. I. Ballestero, Luiz Ricardo  
Basso. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

*“A música é mais que um espelho da vida,  
enriquecida pela dimensão metafísica do som,  
ela torna possível transcender as limitações  
físicas do ser humano. No mundo do som,  
nem mesmo a morte é necessariamente o fim.”*

Daniel Barenboim

## AGRADECIMENTOS

Ao universo/Deus, pela música existir, por todas as oportunidades e milagres em minha vida.

À minha família, meus pais, padrasto, avós, tios, e aos amigos que são família: Bárbara Bortoletto, Clarice Yamaoka, Daniela Hatano, Estevão Gomes, Milena Oliveira.

Ao meu orientador incrível, sistemático e inspirador Ricardo Ballestero por toda ajuda, paciência e incentivo.

Ao Maestro Gil Jardim, por tudo sempre, por me incentivar desde o início, por me acolher como uma filha, pela sua generosidade e por me ensinar tanto sobre arte e vida.

Ao Maestro André Bachur, por todo apoio, ensinamentos, confiança e direcionamento.

Ao Professor Alexandre Ficarelli, por toda ajuda, oportunidades de aprendizado e incentivo.

À minha mestra do piano Olga Kopylova, por toda inspiração, paciência, conhecimento compartilhado e incentivo.

Aos meus parceiros musicais Calebe Faria, Julia Polim, e a todos que fizeram e fazem parte da SP Chamber Orchestra, e da Orquestra de Câmara da ECA USP, que sempre me apoiaram nos projetos ambiciosos participando com dedicação e brilho nos olhos. Um agradecimento especial ao maravilhoso Lucas Coelho.

A todos os professores que já tive na vida, e em especial aos professores do CMU: Adriana Lopes Moreira, Fred Teixeira, José Luís de Aquino, Susana Igayara, Marco Antonio da Silva Ramos, Paulo de Tarso, Roberto Rodrigues, Silvio Ferraz.

À minha mestra de yoga Priscila D'Addio, por ser um farol de luz e sabedoria em minha jornada.

À minha amiga e terapeuta Amanda Carvalho, por todo acolhimento amoroso e apoiador.

À Edna Perrotti, por sua generosidade imensa em me presentear com a revisão gramatical deste trabalho.

À Universidade de São Paulo por fornecer um ambiente acadêmico e cultural tão enriquecedor e essencial para a minha formação.

## RESUMO

ELIAS, Giovanna Gonçalves. *Maestro concertatore e Maestro al cembalo*: aspectos históricos, técnicos e expressivos. 2023, 41p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música, Habilitação em Regência) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

**Resumo:** Este estudo investiga os papéis do *maestro concertatore* e *maestro al cembalo*, com ênfase nos gêneros de ópera e repertório sinfônico, abrangendo os séculos XVII a XX. O objetivo principal é uma análise abrangente das contribuições e dos aspectos históricos, técnicos e expressivos dessas funções, destacando seu desenvolvimento e influência em diferentes regiões, como Itália, França, Alemanha e Inglaterra.

Na Itália, a pesquisa também se aprofunda na função do *violino principale* e seu papel de liderança nas casas de ópera, culminando na emergência do papel do regente moderno. Ao abordar a Alemanha, o foco recai em Wolfgang Amadeus Mozart e seus concertos para piano e orquestra, examinando como essas obras contribuíram para o desenvolvimento do *maestro concertatore*. Além disso, o estudo busca compreender o renascimento dessas práticas no século XX, especialmente através de gravações, e como elas continuam a influenciar a performance contemporânea.

O trabalho almeja compilar e organizar, de forma temporal e geográfica, a maior quantidade possível de informações dispersas relacionadas ao tema, cuja bibliografia direcionada é escassa. Busca-se enriquecer a compreensão do assunto, agregando uma variedade de fontes dispersas para construir um panorama mais completo e detalhado do tema em estudo.

**Palavras-chave:** Maestro concertatore. Maestro al cembalo. Ópera. Piano. Mozart.

## ABSTRACT

**Abstract:** This study investigates the roles of the *maestro concertatore* and *maestro al cembalo*, with a focus on opera and symphonic repertoire genres, spanning from the 17th to the 21st centuries. The main objective is to provide a comprehensive analysis of the historical, technical, and expressive contributions of these roles, highlighting their development and influence in different regions, such as Italy, France, Germany, and England.

In Italy, the research also delves into the role of the *violino principale* and their leadership in opera houses, culminating in the emergence of the modern conductor. When addressing Germany, the spotlight is on Wolfgang Amadeus Mozart and his piano and orchestra concertos, examining how these works contributed to the development of the *maestro concertatore*. Furthermore, the study seeks to understand the resurgence of these practices in the 20th century, particularly through recordings, and how they continue to impact contemporary performance.

This study aims to compile and organize, both temporally and geographically, as much dispersed information as possible related to the subject, which has limited targeted bibliography. It seeks to enrich the understanding of the topic by aggregating a variety of scattered sources to construct a more comprehensive and detailed overview of the subject under investigation.

**Key-words:** Maestro concertatore. Maestro al cembalo. Opera. Piano. Mozart.

# SUMÁRIO

Introdução.....	p. 11
Capítulo 1: Práticas do <i>maestro concertatore</i> na ópera.....	p. 13
1.1 Práticas italianas do século XIX.....	p. 13
1.2 Posicionamento da orquestra no fosso em teatros de ópera.....	p. 15
1.3 O regente moderno em teatros de ópera italianos.....	p. 21
1.4 Adoção de práticas italianas na França do século XIX.....	p. 23
1.5 Práticas britânicas do século XIX.....	p. 24
1.6 Considerações parciais.....	p. 25
Capítulo 2: Práticas do <i>maestro al cembalo</i> no repertório sinfônico.....	p. 27
2.1 Práticas alemãs a partir do século XVII.....	p. 27
2.2 Mozart e seus concertos para piano e orquestra.....	p. 31
2.3 Reflorescimento da prática em gravações no século XX.....	p. 33
2.4 Efeitos sociomusicais e camerísticos na performance musical.....	p. 35
2.5 Considerações parciais.....	p. 36
Considerações finais.....	p. 37
Referências bibliográficas.....	p. 39

## LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 - Pintura de Pietro Domenico Olivero do *Teatro Regio di Torino* do ano de 1752..... p. 17
- Fig. 2 - Ilustração do fosso da orquestra de Francesco Galeazzi em *Elementi teorico-pratico di musica* do ano de 1791 sobre uma performance operística no Teatro Regio de Turim em 1750.....p. 18
- Fig. 3 - Diagrama de Rousseau do fosso da orquestra em Dresden em 1754, no seu *Dictionnaire de Musique* publicado em 1768.....p. 19
- Fig. 4 - Pintura de Marco Ricci *Ensaio de uma ópera*, de 1709, óleo sobre tela.....p. 20
- Fig. 5 - Gravura do Covent Garden, do ano de 1800 aproximadamente.....p. 25

## INTRODUÇÃO

Este trabalho visa explorar a compreensão das práticas musicais que integram o regente e a orquestra como um único organismo camerístico: *maestro concertatore* e *maestro al cembalo*. Nos séculos XVIII e XIX as figuras de direção musical eram conhecidas como *registreur*, na França, *maestro concertatore* e *maestro al cembalo* na Itália, Alemanha e Inglaterra. Nesses cenários, o regente não apenas conduzia a orquestra e/ou os cantores, mas também tocava um instrumento de teclados (cravo, pianoforte ou piano) como solista ou acompanhamento junto ao grupo.

O escopo deste trabalho abrangerá os séculos XVIII a XX, focando os gêneros de ópera e repertório sinfônico, com o intuito de abordar as contribuições e os aspectos históricos, técnicos e expressivos das práticas de direção a partir do instrumento de teclados em quatro núcleos culturais influentes da música ocidental: Itália, Alemanha, França e Inglaterra.

A relevância desta pesquisa reside na importância de se conhecer com maior profundidade a genealogia da regência, bem como a necessidade de entender a construção histórica desses atributos. Isso é particularmente relevante no que se refere à figura do regente, que assume um papel de agente promotor da atitude camerística entre os músicos em âmbitos musicais de larga escala, como a orquestra e a ópera. Além disso, torna-se importante conduzir este estudo, uma vez que ainda não existem livros dedicados especificamente ao assunto, apenas fragmentos distribuídos ao longo da literatura. Portanto, um dos objetivos centrais deste trabalho é compilar e organizar, de forma temporal e geográfica, informações relevantes, mas dispersas, relacionadas ao tema. Busca-se enriquecer a compreensão do assunto, agregando uma variedade de fontes dispersas para construir um panorama mais completo e detalhado do tema em estudo, que poderá ser ampliado e aprofundado em momento posterior.

A metodologia adotada neste trabalho envolve um levantamento e análise bibliográfica detalhada. Foram selecionadas fontes primárias e secundárias com base em livros significativos de história da música. Este processo incluiu a análise de capítulos de livros, artigos acadêmicos,

entrevistas, notas de programas de concertos escritos por autores e intérpretes eminentes no campo da musicologia e performance.

O presente trabalho está organizado em dois capítulos, que almejam examinar e localizar as práticas do *maestro concertatore* em dois eixos principais: a ópera e o repertório sinfônico. No primeiro capítulo, são detalhadas as semelhanças e as diferenças entre as abordagens italiana, francesa e britânica no século XIX, especialmente no contexto operístico, bem como investigar o surgimento da figura do regente moderno. No segundo capítulo, será dada atenção à abordagem do *maestro al cembalo* nas práticas alemãs, abrangendo o período do século XVIII ao XIX, com especial atenção a Mozart e seus concertos para piano e orquestra. Em seguida, busca-se compreender o reflorescimento desta prática em gravações do século XX e suas reverberações na performance contemporânea.

# CAPÍTULO 1:

## PRÁTICAS DO MAESTRO CONCERTATORE NA ÓPERA

### 1.1 Práticas italianas do século XIX

Na Itália, durante o século XIX, as casas de ópera possuíam uma gestão de caráter colaborativo: as diversas funções de direção eram compartilhadas por diferentes músicos. Enquanto o *maestro concertatore*, ao cravo, ensaiava os cantores, o *direttore d'orchestra* era o único líder e ensaiador da orquestra, sendo frequentemente o primeiro violinista, chamado de *violino principale*.

Em seu tratado de 1811, Giuseppe Scaramelli descreveu como preparar uma orquestra e manter uma performance em sincronia como funções do *violino principale*, pois enquanto este tocava, ele também indicava os andamentos apropriados com seu arco, e, se um membro da orquestra se perdesse em seu trecho durante o concerto, o *violino principale* tocava esta parte até que o instrumentista se encontrasse novamente. E, caso ele se perdesse completamente, e o conjunto também, a única solução seria abaixar as cortinas e recomeçar o concerto, mas isso ocorria em raras ocasiões (Jensen, 1991, p.35). O instrumentista que dividia a estante com o *violino principale* era chamado de *violino di spalla* e, em muitas casas de ópera italianas, era o segundo no comando, pois em alguns casos, liderava performances na ausência deste (Jensen, 1991, p. 38).

Jensen (1991) descreve, em um relatório datado de 1813 no *Allgemeine musikalische Zeitung*, principal jornal alemão sobre música do século XIX que registrava os eventos musicais da Europa, performances em Milão, Nápoles, Roma, Florença, Bolonha, Veneza, Turim, Génova, Verona, Bréscia, Bérgamo, Placência e Parma:

Cada ópera era dirigida pelo primeiro violinista, que ocupava uma posição de alguma forma elevada no meio da orquestra. O *Kapellmeister am Klavier* [*maestro al cembalo*], praticamente em um canto entre o primeiro contrabaixo e violoncelo, é dificilmente visível com sua partitura e toca um papel menor, o qual não é raramente limitado a meramente virar páginas. Somente em Florença eu encontrei um arranjo orquestral totalmente a partir da moda germânica. Aqui, o Sr.Kapellmeister Bondi sentou em uma posição de alguma forma elevada em frente ao cravo e dirigiu a ópera batendo os tempos (Jensen, 1991, p.35-36).

No contexto italiano, o *maestro concertatore* estava subordinado à autoridade de um *istruttore dei cori* ou de um *direttore dei cori*, encarregados de ensaiar os coros. No caso do *Teatro Alla Scala*, Antonio Cattaneo e Giulio Granatelli desempenhavam essas funções em 1839. O *direttore d'orchestra* tinha a responsabilidade de participar dos ensaios do *maestro concertatore* com os solistas para memorizar os andamentos (Walter, 2015, p.73). Uma das mais ilustres figuras que ajudou a desenvolver o papel do regente de ópera italiano, no âmbito do *maestro concertatore*, foi Emanuele Muzio, amigo próximo e pupilo mais reconhecido do compositor Giuseppe Verdi (Jensen, 1991, p.59).

Durante as performances públicas, o *maestro al cembalo* possuía a principal função de acompanhar os recitativos *secco*, mas, por volta do ano de 1840, este papel foi limitado às performances de *opera buffa*, uma vez que os recitativos *secco* não estavam mais presentes em óperas mais novas. Assim, o *maestro al cembalo* passou a ter uma participação inativa durante as apresentações. (Walter, 2015, p. 74).

Até meados do século XIX, as óperas podiam ser conduzidas com apenas uma única parte de *violino principale*, que consistia na parte íntegra de primeiro violino, o que indica que ele também tocava durante a apresentação, junto a partes e entradas importantes de outros instrumentos. Outras informações como *tutti* também eram inseridas (Walter, 2015, p.72). Isso se devia à natureza da escrita orquestral da época, caracterizada frequentemente por padrões rítmicos repetitivos.

Nesse período, a orquestração não apresentava tanta complexidade, como viria a ter futuramente, especialmente a partir da segunda metade do século. Um exemplo que ilustra esse desenvolvimento é a última parte de violino principal da ópera *Un ballo in maschera* (1859), de Giuseppe Verdi, que continha consideravelmente mais detalhes do que era comum nas décadas de 1840, e parecia uma partitura condensada e abreviada em comparação com a obra como um todo. A partir de então, devido à crescente complexidade do repertório, já não era mais possível inserir todas as linhas principais na partitura compactada. Dessa forma, Verdi defendia que sua ópera “Aida” (1870) já não poderia ser regida a partir de uma parte de violino principal (Walter, 2015, p.72).

A prática da regência orquestral pelo primeiro violinista continuou presente na Itália na década de 1870, embora pudesse acontecer que, em um mesmo teatro, uma apresentação fosse regida por um maestro “moderno”, com batuta, e outra por um violinista (Walter, 2015, p.69). Contudo, a regência das apresentações pelo *direttore d’orchestra* frequentemente resultava em imprecisões, chamadas na época de ‘características das casas de ópera italianas’. Alberto Mazzucato, o *maestro concertatore* do *Teatro Alla Scala* de Milão, destacou essa ‘falta de precisão’ ao criticar, em 1845, que tal fato ocorria com frequência, especialmente quando o *direttore d’orchestra* não indicava as entradas com o arco, optando por tocá-las ele mesmo. Isso, por sua vez, levava à percepção de que a orquestra tendia a ‘oscilar’, já que o *direttore d’orchestra* começava antes do restante da orquestra, que reagia tardiamente ao comando (Walter, 2015, p. 73).

## 1.2 Posicionamento da orquestra no fosso de teatros de ópera

Durante a apresentação, o *maestro concertatore* era a única pessoa no fosso da orquestra com a partitura completa à sua frente, além do “ponto”, que ficava em um beco do palco. Em 1872, Carlo Romani, um líder da orquestra recém-nomeado no *Teatro Della Pergola*, em Florença, escreveu ao compositor Giuseppe Verdi perguntando sua opinião sobre qual seria o melhor posicionamento para se dirigir uma ópera: diretamente no “ponto” (local escondido no palco em que uma pessoa ajuda os cantores da ópera com o texto dizendo as primeiras palavras de cada frase sem emitir som) como era praticado em outros países ou, perto da parede do fosso, entre a orquestra e o público, como na Itália (Hardwood *apud* Jensen, 2015, p. 36).

O método preferido de regência na época era que o *direttore d’orchestra* indicasse as entradas, quando não as tocasse ele mesmo, por movimentos corporais (em vez de percutir ruidosamente o arco com o arco). Embora isso funcionasse em um quarteto de cordas, começaram a surgir desafios em uma orquestra maior, especialmente quando nem todos os músicos podiam enxergar o primeiro violinista. Como solução, o *direttore d’orchestra* frequentemente ocupava assento ligeiramente elevado à frente da orquestra. Diferentemente das tradições francesa e alemã, em que o líder violinista se posicionava atrás da orquestra, na visão dos espectadores, o *direttore d’orchestra* se sentava à frente da orquestra, ou seja, posicionava-se entre os espectadores e a orquestra, o que mais tarde resultou na posição do maestro de ópera que trabalharia com uma batuta. A primeira fila dos primeiros violinos ficava atrás do *direttore*

*d'orchestra*, do ponto de vista do palco, ou seja, mais perto da primeira fila de espectadores, e ele virava as costas para o público (Walter, 2015, p. 71).

No arranjo da orquestra de Nápoles no século XIX, as cordas eram posicionadas no centro da orquestra, e o *maestro al cembalo* – em muitos casos, o próprio compositor, no meio delas e nas imediações do *direttore d'orchestra*, de modo que ele pudesse ao menos indicar o andamento por meio de gritos e gestos (Walter, 2015, p. 76).

A estrutura do contínuo da orquestra (violoncelos, contrabaixos, fagotes, cravos) não era um agrupamento isolado. Dividia-se em dois grupos, cada um ocupando uma extremidade do palco, com os contrabaixos e os fagotes posicionados em volta de dois cravos, alguns deles lendo a partitura por trás dos ombros dos cravistas. Essa distribuição não apenas evitava que os contrabaixistas comprometessem a visão da plateia, mas também garantia que os cantores pudessem ouvir o acompanhamento independentemente de sua posição no palco.

Pasquale Cafaro, que foi *maestro al cembalo* em Nápoles, argumentou contra a retirada do segundo cravo em 1773. Para ele, o segundo cravo, o violoncelo e o contrabaixo no canto esquerdo do palco eram absolutamente necessários para dar assistência aos cantores, principalmente nos momentos em que eles estavam longe do primeiro grupo de contínuos, e para assegurar que os cantores não saíssem da afinação temperada (Gossett, 2006, p. 439). Em outros teatros de ópera da Europa, como na Inglaterra, por exemplo, o segundo cravo não foi retirado do Teatro de Haymarket até o início da temporada de 1781 (Petty, 1980, p. 183 *apud* Holman, 2018).

A partir da descrição de Cafaro, o *maestro al cembalo* sentava-se no primeiro instrumento, ao lado direito (à esquerda da perspectiva da plateia), considerado o lado mais “nobre” do teatro, onde os heróis e as heroínas das peças encenadas tendiam a ficar. Essa posição denota, do ponto de vista hierárquico social, que a figura na liderança não tentava exercer controle absoluto da orquestra durante a performance, por não estar centralizado, fato que começou a mudar posteriormente à época de Handel.

Relatos apontam que o compositor Gioachino Rossini ainda dirigia do teclado na década de 1820, como retratado na conhecida descrição de Stendhal: ele se “sentava ao piano” para a

primeira performance de novas óperas e se levantava de “seu assento ao piano” para agradecer os aplausos ao final de árias (Stendhal, 1957, p. 112-113 apud Holman, 2018).

Até o século XVIII o fosso da orquestra situava-se no mesmo nível da plateia, como pode ser visto, por exemplo, na pintura de Pietro Domenico Olivero sobre uma performance operística no Teatro Regio de Turim, em 1752 (fig. 1). Os fossos abaixo do nível da plateia foram popularizados por Wagner após a criação de seu teatro em Bayreuth e projetados para que a audiência visse apenas o regente e o palco, não os instrumentistas (Holman, 2018).

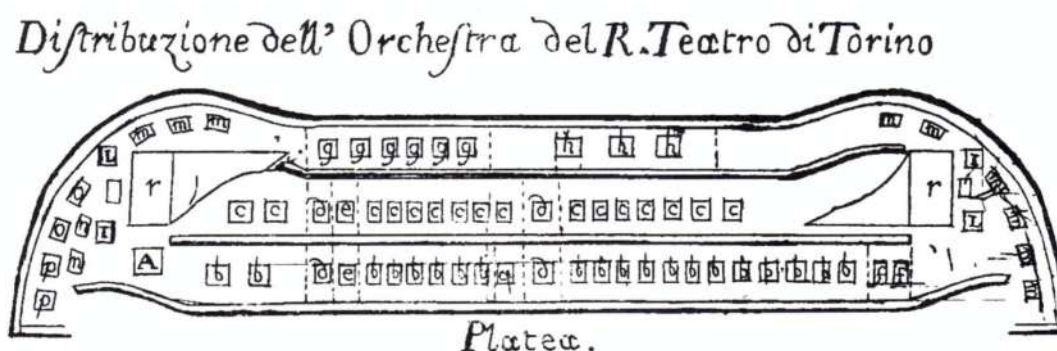
Fig. 1 – Pintura de Pietro Domenico Olivero do *Teatro Regio di Torino* do ano de 1752.



Fonte: *Palazzo Madama – Museo civico d'arte antica* (2023)

Em 1791, Francesco Galeazzi ilustrou no livro *Elementi teórico-pratico di musica* a distribuição e o posicionamento dos instrumentistas no fosso da orquestra do Teatro Regio de Turim em 1750 durante uma performance operística.

Fig. 2 – Ilustração do fosso da orquestra de Francesco Galeazzi em *Elementi teorico-pratico di musica* do ano de 1791 sobre uma performance operística no Teatro Regio de Turim em 1750.



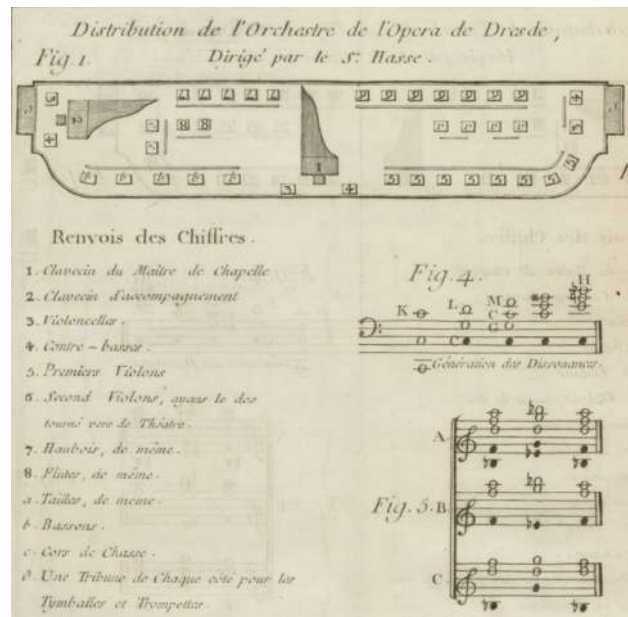
Fonte: Spitzer e Zaslav (2005)

Analisando a ilustração (fig. 2) do teatro em Turim, nota-se que a disposição dos instrumentos de baixo contínuo nas extremidades do fosso significava que havia espaço para duas fileiras de violinistas e outros instrumentos agudos entre eles. Era uma prática comum que os primeiros violinos ficassem alinhados em frente ao palco, com o líder sentado ao lado do *maestro concertatore*, às vezes, em um assento elevado. Sendo assim, isso sugere uma dinâmica em que os membros da orquestra possuíam maior autonomia individual, mais camerística e horizontalizada em relação a orquestras modernas. Fato que entra em contradição quando as orquestras modernas utilizam instrumentos de época e afirmam estar realizando uma “prática historicamente orientada”, pois eles nem sempre são posicionados segundo as práticas da época e, ainda sim, centralizam a liderança.

Visto que a linha de primeiro violino por natureza dobrava as vozes durante a maior parte do tempo, era coerente que os membros da orquestra se sentassem de frente para manter contato visual com os cantores. Os segundos violinos, oboés e violas eram posicionados contra o palco, de frente aos primeiros violinos, para instigar uma boa dinâmica camerística de *ensemble* com eles. Em princípio, para este tipo de repertório com orquestração menos complexa, não havia necessidade de um regente conduzindo com gestuais. Os instrumentos de metais, usados apenas ocasionalmente em óperas de Handel, por exemplo, eram posicionados dos lados, e, também, como a imagem retrata, duas trompas atrás do *maestro concertatore* de forma que pudessem facilmente sair quando não fossem mais utilizados na orquestra (Holman, 2018).

Diferentemente do que ocorria na Itália, no diagrama de Rousseau do fosso da orquestra em Dresden, na Alemanha, em 1754 (fig. 3), publicado em seu *Dictionnaire de Musique*, o posicionamento orquestral do cravo de Johann Adolf Hasse é no centro do fosso.

Fig. 3 – Diagrama de Rousseau do fosso da orquestra em Dresden em 1754, em seu *Dictionnaire de Musique* publicado em 1768.



Fonte: Holman (2018)

Nas óperas de Handel há um papel de importância crucial para o grupo do contínuo, pois além de acompanhar a maioria dos recitativos, tocava em árias para contínuo solo ou com um grande número de passagens em que a orquestra não tocava. Por esta razão, Handel e seus contemporâneos defendiam que era essencial dirigir a ópera tocando a parte de primeiro cravo (Holman, 2018).

Através de uma série de pinturas de ensaios de ópera, Marco Ricci retratou o grupo de contínuos em uma posição central e de referência tanto para a orquestra quanto para o ritmo de ensaio, o que pode ser observado na pintura por um instrumentista que olha a partitura do cravista. Na imagem abaixo (fig. 4) há somente um cravo, indicando que se tratava de um ensaio inicial, antes da produção ser transferida para um palco e o segundo grupo de contínuos ser anexado (Holman, 2018).

Fig. 4 – Pintura de Marco Ricci *Ensaio de uma ópera*, do ano de 1709, óleo sobre tela.



Fonte: *Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, USA (2023)*

A prática dos instrumentistas do contínuo lendo sobre os ombros dos cravistas foi muito difundida e duradoura, pois trazia diversas vantagens, dentre elas a proximidade, que contribuía para uma boa dinâmica camerística de escuta e sincronia. Além disso, decisões e mudanças a respeito da parte de contínuo podiam ser facilmente resolvidas informalmente em ensaios ou ajustadas no meio da performance com um movimento corporal (empurrão ou aceno de cabeça). O que também indica que o contínuo, que tocava a partir da partitura do cravista, possuía acesso às linhas vocais durante a performance (Holman, 2018).

A relevância de conduzir este tipo de pesquisa reside no fato de que ela propõe um modo de performance diferente da maioria das performances “historicamente orientadas”. Por exemplo, Handel como *maestro al cembalo*, sentado no primeiro cravo, com uma atuação que envolvia mais tocar do que reger, conseqüentemente não impunha sua vontade constantemente sobre os cantores ou instrumentistas durante a performance como os regentes modernos. A organização da orquestra disposta com o time de contínuos dividido em dois grupos de cada lado do fosso, e a maioria dos outros instrumentos em fileiras entre eles, foi projetada para que todos pudessem interagir com os cantores sem a intermediação obrigatória do *maestro al*

*cembalo*, efetivamente funcionando como um grande organismo camerístico - o que também depende de os músicos possuírem contato visual com o palco. Além disso, a diversidade de instrumentos no contínuo - dois cravos, dois violoncelos, um ou dois contrabaixos, uma teorba e um alaúde - à disposição de Handel permitia realizar o acompanhamento dos recitativos tão variados e expressivos quanto as árias (Holman, 2018).

### **1.3 O regente moderno em teatros de ópera italianos**

O regente moderno de óperas italianas passou por gradativos estágios, tendo se desenvolvido em pequenas casas de ópera e florescido em teatros maiores devido à alta eficiência do novo cargo para a produção de óperas.

A divisão de trabalho entre o *violino principale* e o *maestro concertatore* causava conflitos nos âmbitos interpretativos e administrativos. Logo, foi importante designar um único papel que combinasse em uma só pessoa ambas as funções. Angelo Mariani (1821-1873) teve uma participação importante nesse desenvolvimento, pois foi a primeira pessoa a combinar estes dois papéis na Itália, o que então foi considerado a melhor estratégia de funcionamento para produções musicais de larga escala, pois permitia tanto a organização da produção quanto a unificação da concepção musical e interpretativa no resultado final (Jensen, 1991, p. 47 - 48).

A prática de posicionar o regente entre a orquestra e a plateia foi pioneira e, em certa medida, deu destaque aos teatros italianos do resto do mundo ocidental. Esse costume, agora amplamente adotado como o posicionamento mais eficaz para a direção de óperas e repertório a partir do século XIX, pode ser considerado como uma influência italiana na regência moderna, o que desencadeou a reorganização da divisão trabalhista em teatros italianos, com a concentração da autoridade em uma pessoa apenas, representando um passo importante no desenvolvimento da figura de regente. Compositores, especialmente Verdi, começaram a demandar o posto em casas de ópera maiores, para realizar suas obras.

A técnica de regência, em sua essência, permaneceu predominantemente individual até o final do século XIX, com a possibilidade de se dirigir do instrumento e a consolidação da regência com batuta coexistindo por um período. Com o aumento da complexidade das partituras surgiu a subsequente necessidade de que todas as partes estivessem na frente do líder

durante a performance. Logo, a praticidade era maior ao dirigir com uma batuta e virar tantas páginas em um curto espaço de tempo, comparado a dirigir com o violino e realizar o mesmo procedimento (Jensen, 1991, p. 62 - 63).

Quando a ópera era dirigida por um violinista, era utilizada somente a sua parte como guia. Portanto, o uso da grade orquestral durante a performance simbolizava o controle completo de todos os detalhes musicais da obra, ou seja, a real fusão do papel de *maestro concertatore* e *direttore d'orchestra*. Além disso, o então regente também dialogava com o compositor para possíveis mudanças e correções na obra e partes da orquestra, coro e parte reduzida para piano e voz (Jensen, 1991, p. 52). Com a inserção de um agente musical responsável pelo todo da obra, um conhecimento mais profundo e refinado da partitura passou a ser exigido na direção da peça, não apenas a função de juntar a orquestra com cantores, mas de transcender o que é notado:

Quando a cor da ópera não é compreendida, quando os efeitos dramáticos e as cores indistinguíveis das vozes presentes são mal cantadas, quantos os instrumentos e as massas são tocados somente pelo valor das notas, então, acredite em mim, as belezas de uma partitura não podem ser entendidas pelo público. Não é suficiente apenas tocar todos os fortes, todos os pianos e todos os crescendos, não é suficiente apenas mensurar os tempos com o metrônomo. Há uma grande diferença de forte para forte, de piano para piano, de crescendo para crescendo. Uma peça musical performada no mesmo andamento pode apresentar cores diferentes de acordo com a acentuação e aquele “não sei o que”, de forma que possa ser feito soar, que possa ser explicado no atual ato, mas não é possível entretanto indicar com símbolos musicais. Em primeiro lugar, a verdade legítima de uma ópera deve ser absorvida pelos cantores e então colorida com os matizes dos instrumentos, que entre os compositores italianos, o célebre Verdi sabe como lidar. Ocasionalmente até mesmo com pequenos meios efeitos estupendos podem ser conquistados, mas é necessário, acima de tudo, refinamento no gosto de quem dirige” (Mariani *apud* Jensen, 1991, p.54 - 55).

## 1.4 Adoção de práticas italianas na França do século XIX

Assim como na Itália, a prática de o *violino principale* dirigir performances foi presente e resistente até o repertório atingir orquestrações mais complexas e um regente com batuta ser necessário. Na França, reger as óperas com uma batuta começou a ser aceito durante os anos 1820 e 1830, entretanto um dos mais lidos críticos franceses, François-Joseph Fétis, se pronunciou contra esta prática, defendendo as vantagens de se dirigir com o violino:

Mais uma questão surge: é melhor se dirigir com uma batuta ou com um violino? Eu acho que é uma prática gótica utilizar a batuta para indicar o tempo, uma prática que se iniciou nas igrejas, e que não é apropriada para a performance em teatros. Quando uma mudança brusca no andamento é executada, ou quando a orquestra está dessincronizada e precisa ser lembrada do beat, a batuta é de pouco uso além de cortar o beat com grandes golpes da posição do pódio, o que produz sempre um mau efeito. O *chef d'orchestre* que toca bem o violino, e que é energético, traz o espírito da música muito melhor: deve-se ir ao *Théâtre-Italien* e para bons concertos para ver isso (Fétis *apud* Jensen, 1991, p. 37).

Ambas as tradições, a de reger com a batuta e a de reger com o violino coexistiram em Paris durante o final do século XIX, mas, enquanto diversos *chefs d'orchestre* dirigiam concertos e óperas por alguns períodos no *Théâtre-Italien*, reger com a batuta era a norma na prestigiosa Ópera de Paris (Jensen, 1991, p. 38).

Nas casas de ópera francesas era dado o título de *registreur* ao ensaiador, ao teclado, que designava as partes a ser cantadas pelos cantores e atores, o qual corresponde ao cargo de *maestro concertatore* na tradição italiana, e o título de *chef d'orchestre* ao violinista principal ou regente que liderava a orquestra.

Anteriormente, o francês Charles de Brosses, ao visitar a Itália nos anos de 1739 e 1740, escreveu que os italianos “nunca batem tempo nas óperas”, qualquer que seja o tamanho da orquestra, independentemente de quantas partes tenham as árias. Bater o tempo era a tradição, trazida por Jean Baptiste Lully para a ópera francesa, e a França veio a tornar-se o berço da técnica moderna de regência com batuta no final do século XVIII (Brosses, 2012, p. 378).

## 1.5 Práticas britânicas do século XIX

O dicionário musical de Thomas Busby, do ano de 1806, traz a definição de líder como “o performer que no concerto toma o violino principal, recebe o tempo e estilo de diversos movimentos do regente e comunica-os ao resto do grupo” (Goulden, 2012, p. 74).

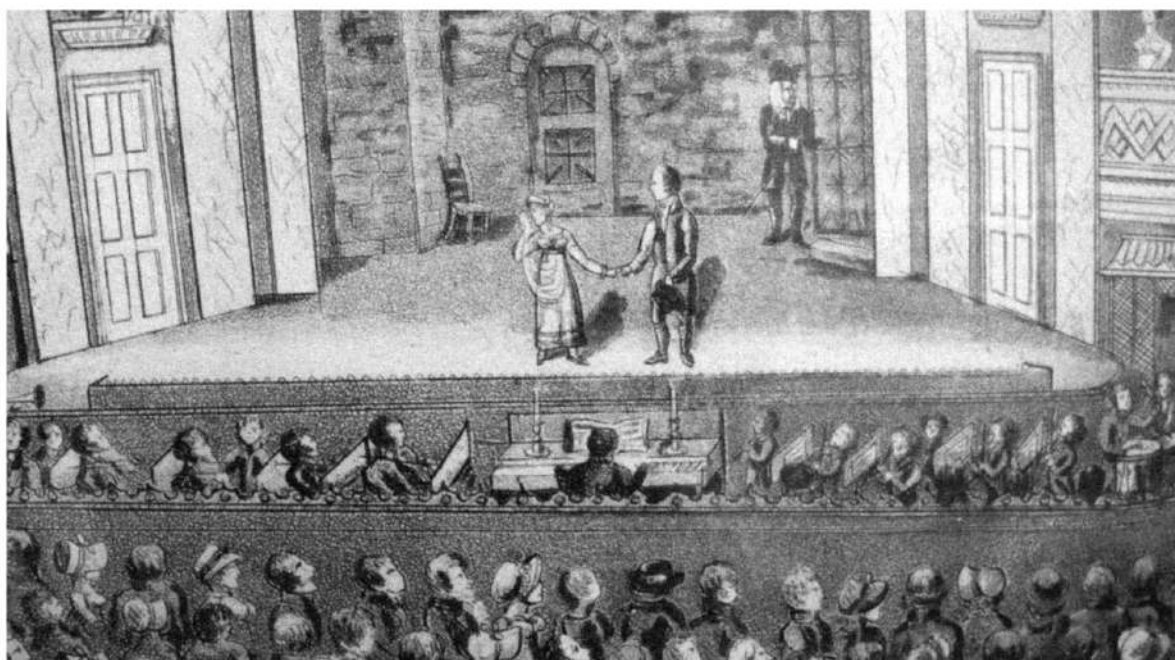
O então líder, chamado na Inglaterra de *primo violino* ou *capo d'orchestra* na Itália, *Anführer* ou *Konzertmeister* na Alemanha, *premier violon* na França, liderava utilizando a força e grande volume sonoro ao tocar a parte de primeiro violino (Spitzer e Zaslav, 2005, p. 389).

Na tradição britânica, o líder costumava ser o primeiro violinista, ou, ocasionalmente, o violoncelista ou contrabaixista, o que realizava a liderança ao tocar, fazer movimentos corporais e, se necessário, bater o tempo com seu arco. Além disso, havia o *maestro al cembalo* que era responsável pelos “ensaios com pianoforte” e assumia a direção e a administração da performance. Todavia também existia o cargo de diretor musical, que estava acima do *maestro al cembalo*, e violinista principal, o qual selecionava as performances, distribuía as partes aos cantores, confeccionava o cronograma de ensaios, mas não se responsabilizava pela execução musical diretamente, a qual ficava a cargo do líder e do diretor de palco.

Entretanto, inúmeros fatores favoreciam a direção a partir do teclado do que de outro instrumento. Geralmente este instrumentista era o próprio compositor e/ou o *Kapellmeister* (mestre de capela), e a única pessoa com uma grade orquestral completa. Também, em comparação com a parte de violino principal, o cravista estava menos preocupado em tocar uma parte predeterminada, de forma que ele poderia tocar a linha do baixo contínuo com a mão esquerda e apontar entradas ou preencher linhas faltantes com a mão direita. Havia muitas opções em que ele poderia intervir: tocando o cravo, batendo na superfície, utilizando uma batuta ou colaborando com os líderes dos naipes de violoncelo e contrabaixo, com os quais dividia sua partitura.

Em casas de ópera, no contexto em que o fosso é fundo e encontra-se abaixo do nível do palco, era difícil liderar visualmente com o violino de forma efetiva. Uma gravura do início do século XIX do Covent Garden mostra o *maestro concertatore* no centro do fosso, de frente aos solistas com os instrumentistas da orquestra a seus lados e possivelmente sendo dirigidos por ele (fig. 5).

Fig. 5 – Gravura do Covent Garden, aproximadamente do ano de 1800.



Fonte: Goulden (2012)

Segundo Mattheson, em 1739, durante o século XVIII, a liderança pelo exemplo era popularmente preferida, em detrimento da liderança por comando:

As coisas sempre funcionam melhor quando eu toco e canto junto do que quando eu meramente me levanto e marco o tempo. Tocar e cantar desta forma inspira e anima os *performers* (Mattheson *apud* Spitzer e Zaslav, 2005, p. 389).

Os instrumentos mais adequados para liderar uma orquestra eram os teclados (órgão, cravo, fortepiano) e o violino. Dirigir a partir do teclado parecia algo natural, pois o instrumentista não precisava estabelecer nenhuma autoridade nova ou especial como líder. Por geralmente possuir de antemão um cargo administrativo no estabelecimento musical, como *Kapellmeister*, *maestro* ou diretor. Portanto, sua autoridade já era reforçada por sua posição de liderança. Além de que, geralmente, o tecladista era o próprio compositor da música a ser apresentada, o que lhe conferia uma autoridade natural. E, por último, o tecladista conquistava respeito a partir de sua relação com os cantores, por ser ele que os ensaiava e os acompanhava (Spitzer e Zaslav, 2005, p. 389 - 392).

## 1.6 Considerações parciais

Em suma, as produções de ópera na Itália, na França e na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX foram marcadas por uma prática colaborativa com dois papéis fundamentais: *maestro concertatore* e *direttore d'orchestra*. Nesse arranjo, o *maestro concertatore*, ao cravo, dedicava-se a ensaiar os cantores e à execução do acompanhamento dos recitativos em performances. Por sua vez, o *direttore d'orchestra* liderava e ensaiava a orquestra, frequentemente sendo o primeiro violinista, chamado de *violino principale*.

À medida que o repertório operístico cresceu em complexidade, a densidade orquestral aumentou e os recitativos *a secco* se tornaram menos proeminentes, emergiu a necessidade de atribuir a um líder musical com a partitura completa à sua frente a responsabilidade única de coordenar todos os setores da orquestra, além de intermediar a interação da orquestra com os cantores. Esse desenvolvimento conduziu à fusão dos papéis do *maestro concertatore* e do *direttore d'orchestra*, dando origem gradualmente à figura do regente moderno. Entretanto na França, François-Joseph Fétis, um crítico francês, defendia a superioridade de reger com o violino sobre o uso da batuta, uma prática que ganhou aceitação nos anos 1820 e 1830. Já na Inglaterra, a liderança a partir do teclado também era comum, especialmente em casas de ópera com fosso da orquestra no mesmo nível da plateia e possuindo contato visual com o palco.

De modo geral, observou-se a fusão gradual de funções que culminaram na figura do regente moderno. Este fenômeno reflete as transformações tanto na estrutura musical quanto nas exigências interpretativas da época, ressaltando a interação dinâmica entre as práticas artísticas e as necessidades de performance. O surgimento do regente moderno, portanto, não apenas simboliza uma mudança nas técnicas de condução, mas também ilustra a adaptação e a resposta do mundo musical às transformações culturais e políticas que marcam esse período.

## CAPÍTULO 2: PRÁTICAS DO MAESTRO AL CEMBALO NO REPERTÓRIO SINFÔNICO

### 2.1 Práticas alemãs a partir do século XVII

Nas práticas operísticas da Itália e da França, o *violino principale* liderava a orquestra devido à ideia de que a pessoa com capacidade para realizar tal função teria que possuir vivência como membro da orquestra. Diferentemente disso, na Alemanha, seguia-se a preferência e a tradição pelo *maestro al cembalo* liderando o grupo no repertório sinfônico. Nesse caso, o próprio compositor conduzia a orquestra a partir do instrumento de teclado utilizando a parte de baixo cifrado, o que privilegiava a prática do ponto de vista interpretativo, além de proporcionar uma referência de afinação estável ao conjunto, ao mesmo tempo em que contribuía para o preenchimento harmônico e timbrístico da textura musical.

Em 1802, Heinrich Christoph Koch, renomado autor do dicionário de música alemão *Musikalisches Lexikon*, destacou que, na música sacra, o *Kapellmeister* dava o tempo ao longo da peça musical. Já na ópera, entretanto, era costume tocar o contínuo no teclado simultaneamente. Adicionalmente, era comum bater os tempos em peças vocais, somente e especialmente na música sacra e nas grandes cantatas, em que ocorriam passagens com *fugattos*. Nos acompanhamentos de recitativos, porém, a marcação da pulsação se fazia desnecessária (Camesi, 1970, p. 365 - 376).

A maioria dos manuais germânicos do século XVIII favorecia a direção a partir do teclado. Como por exemplo Biedermann (1779), Forkel (1783), Rochlitz (1799) e Koch (1802) (Spitzer e Zaslav, 2005, p. 392).

Entretanto, havia um aspecto em comum do ponto de vista administrativo entre as práticas italiana e germânica. Segundo Walter (2015), o *direttore d'orchestra* possuía na estrutura organizacional dos teatros italianos uma posição proeminente, pois, além de possuir atribuições musicais, também tinha atribuições disciplinares (Walter, 2015, p. 69). Da mesma maneira, na Alemanha, o *Kapellmeister* ou *maestro al cembalo* possuíam funções administrativas nos locais de trabalho, ou seja, não era exclusivamente um ensaiador, mas sim gestores do grupo.

Retomando o contexto germânico do *maestro al cembalo*, dirigir a partir do teclado é uma prática que persistiu no século XVII e durante o século XVIII, visto que este era o jeito mais comum de conduzir ópera e música instrumental. Ao explorar os desdobramentos e os percursos desta prática, C.P.E. Bach escreveu:

O piano pode tomar completamente o lugar do regente batedor de tempos que é comum hoje somente em performances musicais extensas. O som do piano - que é cercado sabiamente, pelos músicos - pode ser claramente ouvido por todos. Eu mesmo sei que até em grandes e difusas performances orquestrais, onde muitos voluntários e músicos medíocres participaram, todos foram mantidos em ordem simplesmente pelo som do piano. O piano dá à música a espinha dorsal harmônica e a direção rítmica estrita (Bach apud Camesi, 1970, p. 370).

De acordo com o compositor, o piano também era mais adequado para manter a igualdade necessária do tempo não somente no grupo de instrumentos do contínuo (instrumentos de cordas graves como violoncelos, contrabaixos, fagotes e de cordas dedilhadas), mas durante toda a peça musical. A regência a partir do piano oferecia diversas soluções práticas para o momento de ensaio e performance. Quando o grupo de instrumentos do contínuo pausava, o *maestro al cembalo* podia tocar harmonias, dividir notas longas em passagens de notas mais curtas, enfatizar trechos ritmicamente importantes, ou ainda assumir a melodia temporariamente quando algum músico se perdia na peça até se encontrar novamente (Camesi, 1970, p. 365 - 376). Essa abordagem era similar à função desempenhada pelo *violino principale* italiano, com a diferença de possuir uma gama de possibilidades polifônicas e, por ser um instrumento harmônico, possibilita dar suporte a mais de um instrumento simultaneamente.

Ao *maestro al cembalo* cabia a responsabilidade de definir o tempo, o início de cada peça e assegurar que a orquestra mantivesse o andamento. C.P.E. Bach acreditava que “o tocador de teclado é e sempre será o ponto de referência para o *beat* (ou *tactus*)”, sugerindo que ele deveria marcar o *beat* com ascensão e queda de suas mãos. Caso a linha de baixo tivesse notas longas, o tecladista deveria subdividi-las para manter um pulso audível; e se o baixo tivesse colcheias ou semicolcheias repetidas, o tecladista deveria tocar somente os tempos fortes para deixar a pulsação evidente. Bach recomendava que o tecladista levantasse suas mãos das teclas entre as notas para ganhar um som mais potente, de forma que, conseqüentemente, a ascensão e a queda de suas mãos marcassem o tempo. Outros autores recomendaram ao tecladista valer-se de medidas mais enfáticas. Veracini recomenda que se inicie uma peça dizendo “um” em voz alta e, em seguida, começar a marcar o *beat*, visivelmente, com seu corpo,

e audivelmente, batendo os pés até que toda a orquestra tenha se juntado no tempo desejado. Schönfeld descreve um Kapellmeister que “trabalha com a cabeça, as mãos e os pés ao mesmo tempo para manter o tempo e a batida”, mas que, na prática, é muitas vezes obrigado a deixar de lado a condução do teclado e cortar o ar com as duas mãos apenas (Spitzer e Zaslav, 2005, p. 389 - 392).

Compositores como J. S. Bach, Handel, Haydn e Mozart, dependendo das circunstâncias, lideravam a partir do teclado. No final do século XVIII, surgiu um debate acerca de qual seria o melhor tipo de liderança para a orquestra. Biedermann (1779), Forkel (1783), Rochlitz (1799), e Koch (1802) levantam a mesma questão: “quem deveria liderar a orquestra, o teclado ou o violino?” Cada um desses autores pesa a questão, considera os vários argumentos e, ao final, ficam do lado da liderança ao teclado (Spitzer e Zaslav, 2005, p. 389 - 392).

Entretanto, a realidade do final do século era que as maiores orquestras da Europa eram lideradas por violinistas virtuosos que, além de definir os andamentos e administrar ensaios, possuíam total responsabilidade individual pela performance da orquestra. Como exemplos, pode-se citar a orquestra de Cannabich, em Mannheim; Benda e Reichardt, em Berlin; Pisendel e Babbi, em Dresden; Giardini, Cramer e Salomon, em Londres; Pugnani, em Turim; Rolla, em Milão; La Houssaye e Saint-Georges, em Paris (Spitzer e Zaslav, 2005, p. 389 - 392).

Em 1806, I. F. C. Arnold argumentou contra a habilidade de liderar orquestras a partir do teclado:

O tecladista com seu instrumento isolado ganha pouco respeito dos demais músicos. Ele sempre será um estranho entre eles [ein Fremdling unter ihnen], e ele não tem responsabilidade pelo sucesso ou fracasso da apresentação (Arnold *apud* Spitzer e Zaslav, 2005, p. 389).

Com o declínio da participação de tecladistas na música orquestral no final do século XVIII, a liderança a partir do teclado também declinou. Dado que metade dos músicos de uma orquestra são violinistas, um líder ao violino encontra-se em uma posição melhor que um tecladista. Sob a objeção de que o cravo não possuía potência sonora para se equiparar à mecânica em desenvolvimento dos instrumentos orquestrais e de que o som do fortepiano não timbrava com o grupo, além de reverberar após outros instrumentos pararem de tocar, a figura do *maestro al cembalo* gradualmente diminuiu (Goulden, 2012, p. 77 - 78).

Vale ressaltar que simplesmente tocar a linha de baixo no teclado nem sempre proporciona uma referência para toda a orquestra, principalmente no quesito audibilidade. Em texturas de *tutti* orquestral, o cravo não conseguia ser ouvido e, em texturas menores, ele soava demais. Além de que um cravo não conseguia executar matizes dinâmicas, que foram se tornando cada vez mais importantes para as performances orquestrais. Já o fortepiano era capaz de realizar dinâmicas, mas seu ataque não era tão volumoso ou incisivo o suficiente para a orquestra seguir. Conclui-se que era difícil para o tecladista liderar apenas por exemplificação sonora, pois ele executava linhas diferentes dos outros músicos da orquestra: onde eles tocavam melodias, ele tocava um acompanhamento cordal; quando eles tocavam a partir de partes escritas, ele improvisava (Spitzer e Zaslav, 2005, p. 389 - 392).

Muitos críticos consideravam que a música instrumental era mais bem dirigida a partir do primeiro violino, e a música vocal, a partir do teclado (Spitzer e Zaslav, 2005, p. 389 - 392). Tanto que uma das aparições mais significativas do século XVIII foi a da regência dual. Duas pessoas estavam envolvidas na direção de uma performance musical: o compositor, como tecladista, e o líder dos primeiros violinos como *spalla*. O desenvolvimento da regência dual era o resultado lógico do desenvolvimento musical geral da época. Na música instrumental, o violino havia virado o instrumento principal e havia tomado a liderança. Assim, o primeiro violinista havia se tornado o instrumentista mais importante da orquestra, ao lado do tecladista. O regente violinista, que em cortes reais era chamado de *spalla*, era o líder de toda música instrumental. Ele era responsável pela execução exata unificada da orquestra, enquanto a direção geral estava nas mãos do *Kapellmeister* ao piano, o qual regia performances de coro e ópera, escolhia as peças a ser executadas e determinava as práticas de execução e reedição das obras. Na Itália e na Alemanha, ele era empregado como compositor e ao mesmo tempo tinha que compor as novas peças exigidas localmente.

A regência simultânea do *Kapellmeister* e do primeiro violinista trouxe muitas situações desconfortáveis e estranhamentos dos pontos de vista político e organizacional. Geralmente o *spalla* queria assumir a supervisão geral das apresentações do coro e da ópera. Assim, em muitos lugares surgiram disputas sobre as posições e deveres de *Kapellmeister* e do *spalla*.

Nicolaus Forkel (1749 - 1818), pioneiro da musicologia histórica, adotou uma posição decidida a favor da regência a partir do teclado. Ele sustentava que o violino não conseguia indicar o tempo precisamente e o comunicar a todos os músicos, especialmente no caso de grandes obras vocais. Argumentava que nesse tipo de performance era necessário indicar os

tempos principais dos compassos, e estes na maioria dos casos estavam contidos na linha de baixo. E, caso não fosse assim, então o tecladista tinha a liberdade de alterar a parte de modo a comunicar o necessário, como havia sido sugerido por C.P.E Bach anteriormente. Dessa forma, tal tarefa era algo que o violino não poderia executar. Somente o tecladista seria capaz de restabelecer a ordem do grupo novamente, em parte devido ao fato de que somente ele dispunha da grade completa à sua frente.

## 2.2 Mozart e seus concertos para piano e orquestra

Ao longo de sua vida, Mozart compôs vinte e duas óperas, entremeando-as com uma variedade de outras obras, tais como sinfonias, sonatas para piano, divertimentos, obras sacras, canções, música de câmara, música para teatro, concertos para instrumentos solistas e orquestra e, em especial, vinte e sete concertos para piano e orquestra. Com grande habilidade e versatilidade, Mozart transferiu para suas obras instrumentais a expressão idiomática, temas e dramaticidade da música para teatro (Kinderman, 2005).

O elemento operístico é visível na escrita musical dos concertos para piano de Mozart, desde a personalidade única, expressiva, rica em nuances até o caráter de cada tema, como se fossem personagens singulares. Já as cadenzas escritas pelo próprio compositor possuem características mais *ad libitum*, com liberdade para improviso e ornamentos, assim como seria feito em *cadenzas* vocais.

A relação entre o solista e a orquestra dos concertos para piano de Mozart é dramática. A escrita melódica do compositor emprega elementos vocais, como as passagens virtuosísticas, rápidas, dotadas de coloraturas e passagens de brilhantismo técnico ou de padrões vocais perceptíveis, como a flutuação melódica da voz. E provavelmente a influência mais operística existente é o uso de recitativos nos concertos para piano (Kinderman, 2005).

Além dos elementos operísticos na escrita dos concertos para piano de Mozart, há registros de que durante a execução destas peças era tradição que o próprio compositor tocasse a parte solista e conduzisse a orquestra a partir do piano.

Entre os anos de 1782 e 1786, Mozart escreveu quinze concertos para piano e orquestra. Este foi um período imensamente fértil e coincidiu com seu maior sucesso financeiro e social entre a aristocracia vienense. A maioria de seus concertos era escrita para sua própria performance tocando e regendo a partir do teclado (Shulman, 2021, n.p.).

Em 1785, na época da *première* do Concerto n.20 para piano e orquestra K. 466, em uma carta para a irmã de Mozart, seu pai Leopold reportou que “o concerto foi incomparável, a orquestra excelente”, mas também escreveu que “o copista ainda estava trabalhando quando chegamos, e seu irmão nem teve tempo de tocar o rondó, pois teve que olhar a cópia”, sugerindo que Mozart novamente havia aguardado até o último minuto para colocar a música no papel. Como a música era escrita até o último minuto antes do concerto, é possível deduzir que a única possibilidade de a realizar era se fosse tocada e dirigida pelo próprio compositor (Dotsey, 2020).

Futuramente, em abril do ano de 1786, com a estreia do Concerto n.24 para piano e orquestra de Mozart, no *Burgtheater* de Viena, também foi documentado que o compositor participou como solista e liderando a orquestra a partir do teclado, dito como prática usual sua (Steinberg, 1998).

Mozart conduzia a partir dos teclados no meio da orquestra, não com os gestos manuais de hoje, mas tocando acordes entre as seções orquestrais. Enquanto necessidade naquela época de assegurar coesão, agora o contínuo tende a espessar a textura e reduzir a distinção das passagens solo e, embora incluso nas partituras publicadas, raramente é utilizado. No entanto, o fato permanece de que Mozart escreveu todos seus concertos para teclados com a expectativa de que o contínuo seria tocado e ouvido. (Apesar de versões modernas impressas geralmente omitirem completamente a parte de contínuo, Mozart teria indicado “tasto solo” em certos pontos de seu manuscrito para indicar quando ele deveria permanecer em silêncio, ou quando ele deveria tocar apenas a nota do baixo ao invés de construir um acorde, principalmente para evitar interrupções nos segmentos delicados de madeiras (Gutmann, 2008, n.p.).

Este relato evidencia a relação entre a prática germânica da época de Mozart com a descrição de C.P.E. Bach, na qual, o *maestro al cembalo* era responsável por definir o tempo e o início de cada peça, com certa liberdade para realizar os preenchimentos necessários ritmicamente e então garantir a manutenção do andamento da orquestra. C.P.E. Bach enfatizava a importância do tecladista como ponto de referência para o ritmo, recomendando subdivisão das notas longas na linha de baixo e a ênfase nos tempos fortes em padrões de colcheias ou semicolcheias repetidas, além de sugerir levantar as mãos entre as notas para obter um som mais potente e marcar o tempo.

Existe um forte vínculo entre a prática do *maestro concertatore* ou *maestro al cembalo* que dirigia óperas e o papel do regente ao piano que executa concertos para piano e orquestra de Mozart. Essa ligação se evidencia tanto no caráter operístico que permeia toda a vasta produção do compositor, quanto na prática de o próprio compositor dirigir a partir do piano.

### **2.3 Reflorescimento da prática em gravações no século XX**

Os concertos para piano e orquestra de Mozart têm sido frequentemente objeto de alegações de que foram executados em circunstâncias que seriam familiares ao compositor. A expressão “reger a partir do teclado” é um lema muito associado às gravações e apresentações desse repertório, e essa prática, às vezes, é reivindicada como uma forma de refletir como Mozart teria interpretado a sua própria música. Embora Murray Perahia tenha sido bastante franco ao afirmar, em 1987, que preferia dirigir do teclado porque achava difícil alinhar suas performances com os maestros, a maioria dos maestros-pianistas consideram evidente que reger os concertos de Mozart do teclado oferece um tipo de acesso aos objetivos do compositor que outros modos de execução não proporcionam.

Edwin Fischer foi um dos pioneiros a gravar concertos de Mozart dirigidos e tocados a partir do piano. Fischer acreditava que, para dirigi-los com sucesso do teclado, seria necessário reger independentemente e não confiar completamente na qualidade da orquestra de tocar sozinha. Em outras palavras, o solista também deveria ser capaz de reger uma sinfonia de Mozart. Ele disse ao jovem Barenboim que somente se a obra for regida e tocada pelo mesmo indivíduo ao mesmo tempo será possível atingir uma homogeneidade não facilmente atingida com um regente em separado ao solista (Cera, 2023).

Essa abordagem de performance foi iniciada por Edwin Fischer em Berlim na década de 1930, mas foi amplamente popularizada com as gravações abrangentes de seu discípulo Géza Anda junto à *Camerata Academica des Mozarteums Salzburg* nos anos 1960. A partir desse ponto, nomes como Daniel Barenboim, que foi um precursor significativo no Reino Unido com a English Chamber Orchestra, incorporaram essa prática à execução dos concertos de Mozart. No entanto, é importante ressaltar que essa forma de performance é uma inovação moderna (Everist, 2022).

No final do século XVIII e início do século XIX os compositores-intérpretes colaboraram com violinistas para direcionar a interpretação, contribuindo também para as partes mais abrangentes do teclado. No entanto, isso difere consideravelmente da abordagem atual de alternar entre a parte solo e a regência interpretativa durante os ritornelos e passagens *tutti*. Ao desenvolver essa prática no século XX, Fischer estava, de fato, criando uma técnica contemporânea de interpretar esse repertório (Everist, 2022).

Apesar de alegações contrárias, Fischer não estava resgatando uma prática do passado, mas sim realizando uma condução do grupo diferente da descrita por C.P.E. Bach como atribuições do *maestro al cembalo*. Portanto, Fischer estava realizando uma direção do grupo que é produto de seu tempo: com uma técnica estabelecida e sistematizada de regência, após as escolas de gestual estarem consolidadas e terem tido contato com o repertório posterior a Mozart, como o romantismo, por exemplo.

Além disso, os instrumentos utilizados atualmente são os modernos, que possuem uma capacidade ampla de projeção e outros timbres e coloridos. Especialmente o piano, utilizado no lugar de um cravo ou pianoforte, o que resulta em uma textura completamente distinta da esperada pelo compositor, que escreveu seus concertos utilizando os instrumentos de sua época. Caso o intérprete decida tocar as linhas de contínuo do manuscrito de Mozart ou improvisar a parte de contínuo em meio a *tutti* e seções orquestrais para conduzir o grupo, o piano contemporâneo possui um timbre brilhante e penetrante, que não se mescla naturalmente com outros instrumentos da orquestra. Em vez disso, ele se destaca ou cria novas camadas sonoras na orquestração.

Outro ressurgimento da tradição de Mozart de reger a partir do teclado veio de Bruno Walter com a Filarmônica de Viena em maio de 1937. E, assim, diversas gravações seguindo a modalidade interpretativa de dirigir concertos de Mozart a partir do teclado emergiram, como as de Leonard Bernstein, Philippe Entremont, Mitsuko Uchida e outros (Everist, 2022). Assim surge o *maestro concertatore* da tradição moderna, um concertista que, além de tocar, também conduz com a técnica de regência expressiva moderna.

## 2.4 Efeitos sociomusicais e camerísticos na performance musical

A prática de reger e tocar simultaneamente a partir dos teclados traz uma série de efeitos notáveis, tanto no âmbito social quanto no musical. Ao adotar essa abordagem, o regente não apenas assume o papel de condutor, mas também se integra mais intimamente à performance, criando uma dinâmica colaborativa única com os músicos da orquestra. Esta proximidade física e visual entre o maestro-pianista e os músicos da orquestra promove uma comunicação mais direta e expressiva durante a execução da peça.

Além disso, essa prática contribui para a criação de uma atmosfera camerística mais intensa. Os músicos, ao interagirem mais de perto com o maestro no teclado, estabelecem um diálogo musical maior fundamentado na troca e na escuta. Com uma hierarquia mais horizontalizada, cada músico da orquestra assume uma responsabilidade maior pela sua participação na execução da obra, o que resulta em um cuidado mais apurado com nuances, fraseado, articulação e detalhes musicais das linhas individuais. Dessa maneira, não há um regente sinalizando cada tempo e compasso, conseqüentemente isso instiga o músico a ampliar sua escuta, tanto em relação à sincronia com o conjunto quanto à troca e ao diálogo de ideias musicais entre os instrumentos, de forma semelhante à que ocorre na música de câmara.

A orquestra realmente tem que adotar uma atitude psicológica diferente para o processo como um todo. Eles não podem fazer o que fariam normalmente, que é depender exclusivamente de pistas visuais. Eles têm que ouvir atentamente. Eles têm que observar. Eles têm que se tornar muito mais participativos e menos como se estivessem apenas seguindo (Kahane, 2017, n.p.).

É importante destacar que, dessa maneira, a interpretação do solista com o todo da peça também se torna mais coesa, uma vez que não há mais uma figura intermediando o processo, como quando acontece de regente e solista serem pessoas distintas. Isso se reflete significativamente nos concertos de Mozart, pois muitas vezes há uma dupla exposição temática nos primeiros movimentos, com a orquestra apresentando os temas antes de o solista repeti-los. Logo, o pianista e regente ser a mesma pessoa pode trazer uma maior coesão e refinamento em escolhas de andamentos, articulações, fraseados, nuances expressivas, planejamentos de dinâmicas e crescendos, além de escolhas de como realizar repetições de motivos (possibilidade expressiva em aberto ao intérprete nesse tipo de repertório).

Em suma, a prática de reger a partir dos teclados transcende a mera questão técnica, permeando aspectos sociais e camerísticos da performance musical. Ao estreitar os laços entre o maestro e os músicos, essa abordagem cria uma experiência musical mais profunda e colaborativa, enriquecendo a interpretação da obra.

## 2.5 Considerações parciais

Na Alemanha predominava a preferência pelo *maestro al cembalo* dirigindo obras do repertório sinfônico, sendo que, na maioria das situações, o próprio compositor liderava a orquestra a partir do teclado. Essa prática oferecia diversas soluções de preenchimento rítmico e harmônico para sustentar e direcionar a orquestra, além de estabilidade de afinação à peça. Compositores renomados como J.S. Bach, Handel, C.P.E. Bach e Mozart também adotaram essa abordagem, destacando a importância de se conduzir a partir do teclado na regência.

Um ponto de encontro do *maestro concertatore* da ópera e *maestro al cembalo* do repertório sinfônico se reflete na obra de Mozart, especialmente nos concertos para piano e orquestra. A influência operística é evidente na idiomática do compositor, do micro ao macro cosmo, de cada frase melodiosa e *cantabile* até seus desenvolvimentos dramáticos. Ademais, Mozart também era conhecido por executar suas próprias composições, regendo a orquestra a partir do piano, o que conferia uma dimensão única à interpretação.

Com a chegada do século XX, houve um reflorescimento da prática de reger a partir dos teclados, principalmente os concertos clássicos, sendo Edwin Fischer um dos pioneiros a gravar concertos de Mozart dessa maneira. A partir dele se estabeleceu uma técnica contemporânea de interpretação e regência expressiva ao piano. Essa abordagem foi adotada posteriormente por artistas icônicos como Daniel Barenboim e Mitsuko Uchida.

Os efeitos dessa prática integram os músicos de maneira mais camerística e envolvem o pianista de forma mais íntima à performance. Essa proximidade promove uma comunicação mais direta e expressiva entre maestro e músicos, fomentando uma dinâmica colaborativa. Desta maneira, essa prática incita uma postura mais participativa e atenta por parte dos músicos, culminando em uma interpretação mais coesa e enriquecida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da análise da literatura, pôde-se compreender como se desenvolveram as práticas musicais do *maestro concertatore* do ponto de vista histórico, técnico e seus impactos expressivos na interpretação. Foi possível perceber que, em diferentes países e períodos, a figura do *maestro al cembalo* assumiu papéis distintos, refletindo as peculiaridades culturais e estilísticas de cada região, assim como possibilitou a estruturação e organização de produções musicais desde pequenas a largas escalas, tanto na ópera quanto no repertório sinfônico.

No âmbito histórico, observamos que a preferência pelo *maestro al cembalo* na Alemanha, em contraste com outras regiões como Itália e França, residiu na tradição de liderança a partir do teclado. Esta prática, que remonta ao século XVII e continuou no século XVIII, proporcionava uma série de vantagens interpretativas e organizacionais. O *maestro al cembalo* não apenas definia o tempo e o início das peças, mas também contribuía para o preenchimento harmônico, timbrístico e direcionamento da orquestra (através da diminuição ou aumento de figuras rítmicas para manter o pulso e dar referência ao grupo), além de conferir-lhe uma referência de afinação estável.

No entanto, ao adentrar o século XIX, evidencia-se uma transformação na atuação do *maestro al cembalo*, que gradativamente cedeu espaço para os violinistas como líderes de orquestra, principalmente no âmbito das produções de ópera na Itália, centro de referência do gênero musical na época que influenciou diretamente as práticas na França e na Inglaterra. À medida que houve uma crescente complexidade do repertório, principalmente no contexto da densidade orquestral, foi necessário designar um líder com a partitura completa à frente, que, sistematicamente, resultaria no regente moderno.

Uma das questões centrais abordadas foi a prática conjugada de direção e interpretação, principalmente nos concertos para piano e orquestra de Mozart. Nesse contexto, a análise histórica levanta a questão do surgimento de uma nova técnica de direção a partir do teclado que passou a ser realizada em gravações do século XX. Nelas o pianista assume uma regência diferente de como foi descrito nos relatos históricos de condução do *maestro al cembalo*, nas quais ele guiava o grupo improvisando a linha de baixo contínuo. Essa abordagem pós-século

XIX envolve uma prática gestual interpretativa expressiva, que possui influência histórica posterior a Mozart, e é intercalada com as partes de solo tocadas. Edwin Fischer, um dos pioneiros nessa abordagem, desencadeou um movimento que transformou a interpretação dos concertos clássicos, integrando mais profundamente o regente ao grupo e promovendo uma dinâmica colaborativa camerística. A dinâmica colaborativa resultante enriquece a interpretação, estimulando uma maior participação, responsabilidade musical e atenção por parte dos músicos, culminando em uma execução mais coesa e refinada das obras.

À luz das transformações observadas, é possível afirmar que a figura do *maestro al cembalo* se transformou ao longo dos séculos, adaptando-se às demandas e aos contextos musicais de cada época. Desde a liderança a partir do teclado na Alemanha do século XVII, passando pelas contribuições nas óperas italianas, até as práticas contemporâneas de reger e tocar simultaneamente, a figura do *maestro concertatore* desempenhou um papel crucial na interpretação, na condução e no desenvolvimento da música operística e sinfônica.

## REFERÊNCIAS

BROSSES, Charles de. **President de Brosse en Italie**: lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. Paris: Hachette Livre Bnf, 2012. 2 vols. (2/1858), Vol.II, p. 378.

CAMESI, D. Eighteenth-Century Conducting Practices. **Journal of Research in Music Education**, 18(4), p. 365–376, 1970.

CERA, Stephen. Icon:Edwin Fischer. **Gramophone**, 2023. Disponível em: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/icon-edwin-fischer>. Acesso em abr. 2023.

COVENT Garden. 1800. Gravura. In: GOULDEN, John. **Michael Costa, England's First Conductor: The Revolution in Musical Performance in England 1830-80**. Durham: Durham University, 2012, p. 77. Disponível em: <http://etheses.dur.ac.uk/5924/>. Acesso em mai. 2023.

DOTSEY, Calvin. Mozart's Dark Side: The Piano Concerto No. 20 in D minor. **Houston Symphony**, 2020. Disponível em: [https://houston\\_symphony.org/mozart-piano-concerto-20/](https://houston_symphony.org/mozart-piano-concerto-20/). Acesso em abr. 2023.

EVERIST, Mark. **Mozart Englished**. *Early Music*, volume 50, Issue 1, February 2022, Pages 144-146, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/em/caab082>. Acesso em maio. 2023.

GALEAZZI, Francesco. **Elementi teorico-pratico di musica**. Roma: Ascoli. vol 1, table 4, fig. 5.1791.

GOSSETT, Philip. **Divas and Scholars: Performing Italian Opera**, p. 439. University of Chicago Press, 2006.

GOULDEN, John. Michael Costa, England's First Conductor: The Revolution in Musical Performance in England 1830-80. **Durham thesis**: Durham University, 2012. Disponível em: Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/5924/>. Acesso em mai. 2023.

GUTMANN, Peter. Wolfgang Amadeus Mozart: Piano Concerto 20 in d minor, K.466. **Classical Notes**, 2008. Disponível em: <http://www.classicalnotes.net/classics3/mozart466.html>. Acesso em set. 2023.

HOLMAN, Peter. Haendel: maestro al cembalo. **The Handel Friends**, 2018. Disponível em: <https://handelfriendsuk.com/2018/05/01/handel-maestro-al-cembalo/>. Acesso em abr. 2023.

JENSEN, Luke. The Emergence of the Modern Conductor, **Performance Practice Review**: Vol. 4: No. 1, Article 5, 1991. Disponível em: <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol4/iss1/>. Acesso em abr. 2023.

KAHANE, Jeffrey. On conducting from the keyboard. **USC Thornton School of Music. Los Angeles**, 2017. Disponível em: <https://music.usc.edu/jeffrey-kahane-on-conducting-from-the-keyboard/>. Acesso em set. 2023.

KINDERMAN, William. Mozart's Piano Concerti as Operatic Character Studies. **Kevin Class**, 2005. Disponível em: <https://www.kevinclass.com/mozarts-piano-concerti-as-operatic-character-studies>. Acesso em set. 2023.

PETTY, Fred Curtis. **Italian Opera in London 1760-1800**, Ann Arbor: UMI Research Press. 1980, p.183.

RICCI, Marco. **Ensaio de uma ópera**. 1709. USA: Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. Disponível em: [bridgemanimages.com](http://bridgemanimages.com). Acesso em mai. 2023.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire de musique**. Paris: Vve Duchesne 1768  
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b/f589.image#>. Acesso em mai. 2023.

SHULMAN, Laurie. Program Notes: Mozart's Romantic Side. **Jacksonville Symphony**, 2021  
Disponível em: <https://www.jaxsymphony.org/mozart-romantic-side-program-notes/>. Acesso em set. 2023.

SPITZER, John; ZASLAW, Neal. **The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815**. Oxford University Press, 2005.

STEINBERG, Michael. **The concerto: A Listener's Guide**. New York: Oxford University Press, 1998.

STENDHAL, **Life of Rossini**, translated by R.N. Coe. New York: Alma Classics, 1957. p. 112-113.

WALTER, Michael. **Komponist und Dirigent: Verdi und Mariani**. Musicological Annual, 51(2), 69–84. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.4312/mz.51.2.69-84>. Acesso em mai. 2023.