

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

ROGÉRIO RODRIGUES DE OLIVEIRA

**ARTURO TOSCANINI E A PERFORMANCE  
DA MÚSICA CORAL SINFÔNICA:  
UMA REFLEXÃO À LUZ DA TEORIA ESTÉTICA DE EDUARD  
HANSLICK**

ORIENTADOR  
**Prof. Dr. ÂNGELO DIAS**

GOIÂNIA  
2007

ROGÉRIO RODRIGUES DE OLIVEIRA

**ARTURO TOSCANINI E A PERFORMANCE  
DA MÚSICA CORAL SINFÔNICA:  
UMA REFLEXÃO À LUZ DA TEORIA ESTÉTICA DE EDUARD  
HANSLICK**

Artigo apresentado ao curso de Mestrado em Música da  
Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal  
de Goiás, para a obtenção do título de Mestre em Música.

**Área de Concentração:** Música, Criação e Expressão.

**Linha de Pesquisa:** Performance Musical e suas Interfaces.

**Orientador:** Prof. Dr. Ângelo Dias.

GOIÂNIA  
2007

A **Maria Caroline**, minha adorável esposa e companheira incondicional de todas as horas, sem cujo apoio esta jornada jamais chegaria a termo.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida.

Ao prof. Dr. Ângelo Dias, pela orientação segura ante o universo do saber, da reflexão crítica e da regência eloqüente.

Aos coordenadores do Mestrado, Sérgio Barrechea, Eduardo Meirinhos e Anselmo Guerra, professores competentes, cada um a seu tempo, que se esmeraram em fazer o melhor em prol do Programa de Pós-Graduação.

Ao corpo docente do Mestrado, pelos sábios e valiosos ensinamentos.

Aos professores doutores Estércio Marquez Cunha, David Bretanha Junker e Sônia Marta Rodrigues Raymundo, por terem, gentilmente, se prontificado a participar da banca de qualificação e de defesa desta pesquisa.

Aos meus colegas de curso, pela edificadora convivência.

Ao pianista correpetidor Sérgio di Paiva, colega mestrando cuja excelência musical veio abrilhantar o recital final.

À Fundação da Orquestra Sinfônica de Goiás e, em especial, ao seu magnífico Coro, amigos que contribuíram, com seus talentos, para a realização do recital final.

A Débora Pereira de Moraes Carneiro Marra, diretora do Centro Livre de Artes, e a Marisa Carelli Gondim, coordenadora de música dessa instituição, pelo apoio e compreensão.

Ao amigo Michel Silveira por ter registrado em vídeo os ensaios com o coro da FOSGO.

A minha família, pelo apoio incondicional.

*“[O homem] em vez de entrar em contato com as coisas em si mesmas é sempre colocado em um colóquio consigo mesmo. Ele é a tal ponto envolvido por formas lingüísticas, por imagens artísticas, por símbolos míticos, por ritos religiosos, que não é mais capaz de ver ou conhecer quem quer que seja a não ser através da interposição destes meios artificiais”.*

Ernst Cassirer

## RESUMO

Este artigo visa descortinar o caminho interpretativo palmilhado por Toscanini, utilizando-se, para tanto, de fatos, argumentos, inferências e correlações apuradas a partir do paradigma defendido pelo esteta Eduard Hanslick em sua obra *Do Belo Musical* (1854). Dentro desse objetivo, optou-se pelo âmbito da música coral sinfônica para uma análise *in loco* da performance do maestro italiano. Primeiramente, examinou-se o tratado de Hanslick e as suas implicações. Em seguida, averiguou-se, de forma geral, as circunstâncias que envolveram os primórdios da carreira de Toscanini, período em que empreendeu, com sucesso, reformas diversas no cenário operístico italiano, estabelecendo-se como um dos mais importantes regentes de sua geração. Realizou-se, ainda, uma investigação acerca dos elementos técnicos e intelectuais que concorreram para a constituição de sua postura ideológica e de sua regência, apurando-se, mais profundamente, a natureza essencial do padrão interpretativo utilizado pelo maestro italiano. Essa fase foi complementada por uma análise auditiva da abordagem de Toscanini do *Kyrie* da *Missa Solemnis* de Beethoven e o *Libera me* do *Réquiem* de Verdi. A partir dessa contextualização, verificou-se que a qualidade fundamental da performance de Toscanini advém, sobretudo, da sua consciência da unidade formal, e a capacidade de revelá-la por meio de um enfoque lógico e sistemático de seus elementos estruturais, de uma obra. Essa inclinação, entre outros aspectos, da parte de Toscanini, remete-se, pelas similaridades e consonâncias, à estética formalista de Hanslick, no que diz respeito ao tratamento para com o *ser* da música enquanto linguagem de expressão artística.

## ABSTRACT

This article aims to unfold the interpretative path traced by Toscanini, for such using facts, arguments, inferences, and correlations depicted from the paradigm defended by the aesthetician Eduard Hanslick in his work *The Beautiful in Music* (1854). Within this purpose, the field of choral symphonic music was chosen for an analysis, *in loco*, of the Italian maestro's performance. Firstly, Hanslick's treatise and its implications were examined. After that, were analyzed the circumstances surrounding the beginnings of Toscanini's career, period in which he undertook, successfully, diverse reforms in the Italian operatic scene, establishing himself as one of the most important conductors of his generation. In addition, an investigation was followed concerning the technical and intellectual elements that concurred for the formation of Toscanini's ideology on conducting. It was necessary to descend deeper into the essential nature of the interpretative standards adopted by him. This phase was complemented by a musical analysis of Toscanini's interpretation of Beethoven's *Kyrie (Missa Solemnis)* and Verdi's *Libera me (Requiem)*. From this context, it was verified that the fundamental quality of Toscanini's performance comes, above all, from his conscience of the formal unity, and his capacity in revealing it by means of a logical and systematic focus on the work's structural elements. This inclination, with its similarities and consonances, directs Toscanini toward the formalist school of Hanslick, regarding the treatment of the *self* of the music while a language of artistic expression.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	vi
ABSTRACT .....	vii

### PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

1 – PROGRAMA DO CONCERTO .....	2
2 – NOTAS DE PROGRAMA .....	3
3 – ENCARTE COM O DVD DO CONCERTO .....	7

### PARTE B: ARTIGO

INTRODUÇÃO .....	9
1 – O <i>BELO MUSICAL</i> DE EDUARD HANSLICK .....	12
2 – ARTURO TOSCANINI: <i>IL MAESTRO</i> .....	22
2.1. TRAJETÓRIA BIOGRÁFICA .....	22
2.2. ASPECTOS TÉCNICOS E INTELLECTUAIS E IDEOLÓGICOS.....	26
2.3. ABORDAGEM INTERPRETATIVA .....	30
3 – DOIS MOMENTOS MUSICAIS: A <i>MISSA SOLEMNIS</i> DE BEETHOVEN E O <i>REQUIEM</i> DE VERDI.....	36
3.1. A <i>MISSA SOLEMNIS</i> DE BEETHOVEN.....	36
3.2. TOSCANINI E A <i>MISSA SOLEMNIS</i> .....	37
3.3. A INTERPRETAÇÃO DE TOSCANINI .....	37
3.4. O <i>REQUIEM</i> DE VERDI.....	40
3.5. TOSCANINI E O <i>REQUIEM</i> .....	42
3.6. A INTERPRETAÇÃO DE TOSCANINI .....	43
3.7. COMENTÁRIO CRÍTICO .....	47
CONCLUSÃO.....	48
REFERÊNCIAS .....	54



**PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA**

**CONCERTO**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA**

**CONCERTO**

**ROGÉRIO RODRIGUES DE OLIVEIRA, regência**

**Convidados:**

Coro da Fundação da Orquestra Sinfônica de Goiás  
Sérgio di Paiva, piano  
Wallace Patriarca, percussão

**PROGRAMA**

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

**Kyrie I – Christe – Kyrie II** (da  
*Missa em Si menor*)

Leonard Bernstein (1918 – 1990)

**Chichester Psalms**

Joseph Haydn (1732 – 1809)

**Te Deum** (1800)

## NOTAS DE PROGRAMA

A *Missa em Si menor* (BWV 232), de J.S.Bach, foi composta inicialmente em 1733, a partir da estrutura litúrgica da Missa Luterana (*Kyrie* e *Gloria*). Os movimentos complementares foram sendo acrescentados ao longo dos anos (inclusive o *Symbolum Nicenum* (*Credo*), que pertence à liturgia católica, sendo que a obra foi terminada em 1749, apenas um ano antes da morte do compositor. Para isso, Bach empregou tanto música nova como previamente escrita. O *Sanctus*, por exemplo, já havia vindo à luz no natal de 1724. É uma obra monumental, que sintetiza as características técnicas e estilísticas do legado espiritual e artístico de Bach, sendo considerada por muitos como a mais perfeita expressão de uma conformação arquitetônica musical. O *Kyrie I*, para cinco vozes (SSATB) e orquestra, inicia-se com uma tríplice invocação, seguida de extensa e intrincada fuga, em cujo sujeito se destaca o movimento ascendente entrecortado, que parece “se dirigir ao firmamento”. O dueto *Christe eleison* (SA) contrasta com o movimento precedente tanto pela textura mais transparente como pela construção de caráter dinâmico. O *Kyrie II* traz uma nova fuga, agora a quatro vozes (SATB), cromática e em *stile antico*, mais linear.

O *Te Deum* de Haydn foi composto para o onomástico da imperatriz austríaca Marie Therese em 1800. A obra é dividida em três seções: duas em *Allegro*, no tom de Dó maior, e um *Adagio* central, em Dó menor. Na primeira seção, o coro canta em uníssono o tema de abertura, para o qual Haydn usou um fragmento *Te Deum* gregoriano no oitavo tono. A seção central – que fala da redenção alcançada pelo *pretioso sanguine* – move-se lentamente em cromatismo, seguindo-se o *Allegro* final com o mesmo caráter festivo do primeiro. O sujeito da fuga final, *In te Domine, speravi* (Em ti, Senhor, esperarei), é seguido de perto pelo contra-sujeito *Non confundar in aeternum* (que eu não seja confundido na eternidade).

O *Chichester Psalms* foi comissionado a Leonard Bernstein pelo Deão da Catedral de Chichester em Sussex, Inglaterra, para o festival anual de verão que reunia os coros das catedrais de Winchester, Salisbury e Chichester. A peça foi levada nesta última, em 31 de julho de 1965, mas sua estréia já ocorrera dezesseis dias antes, em um concerto da Filarmônica de Nova York, sob a regência do compositor. Melodias modais simples, ritmos ricamente trabalhados, métricas irregulares, repetições obsessivas e instrumentos de percussão criam a aura de um ancestral ritual, aludindo a tempos imemoriais de antigas civilizações. A obra é dividida em três movimentos que se desenvolvem em torno de um texto compilado de várias seleções, em hebraico, dos salmos bíblicos. O primeiro movimento começa com um estranho acorde de sétima maior que sublinha a palavra *Urah* (acordem!), lembrando algo

como sinos a tocar. Essa parte segue com uma métrica em 7/4 de caráter festivo. O segundo movimento começa com mezzo-soprano solista e coro (sopranos e altos) cantando o salmo 22/23 (de David) com uma melodia tranqüila que é abruptamente interrompida por estampidos e murmúrios vocais (“*Porque as nações se enfurecem?*”) a cargo das vozes masculinas. Essa tensão é gradualmente ofuscada pela volta das vozes femininas, em uma passagem serena contendo a segunda parte do salmo 23. Entretanto, nos últimos compassos os sons estranhos voltam à tona, talvez simbolizando o infundável oscilar da humanidade entre o conflito e a esperança. O terceiro movimento começa com um prelúdio instrumental obscuro que, à entrada do coro, transforma-se em uma movimentação de harmonias luminosas. Ao final, as vozes do coro se juntam em um uníssono para ilustrar a última palavra do texto – *Yachad* (como um, unificados).

A interpretação de caráter objetivo, mais voltada para a articulação e a transparência das estruturas musicais do que propriamente para o simbolismo contido nas obras, foi, utilizando-se como objeto de análise a regência de Toscanini e a teoria estética de Hanslick, o tema fundamental discutido neste trabalho. Uma das principais conclusões a que se chegou é que esse tipo de abordagem, independente de implicações de teor semântico, é capaz de produzir resultados positivos e eficazes, principalmente em obras cujo plano formal seja bem delineado, simétrico e cujos elementos musicais se desenvolvam de forma orgânica e articulada. Pensando nisso, em uma tentativa de melhor experimentar, na prática, algo do que foi depurado em teoria na pesquisa, o programa do recital foi constituído por obras sacras que, apesar de pertencerem a períodos diferentes (respectivamente Barroco, Clássico e Música do Século XX), cada qual com seus próprios elementos estéticos e suas alusões religiosas, possuem, em comum, uma estrutura equilibrada e homogênea em termos da forma e da interação entre as partes musicais.

Pode-se dizer ainda que, em um plano secundário, o concerto foi idealizado como uma espécie de homenagem ao grande maestro: o *Kyrie* da Missa em Si menor, por exemplo, foi o movimento mais reverenciado por Toscanini em toda a literatura musical.

Uma carta, transcrita por Sachs (2002), enviada pelo maestro italiano, em 16 de julho de 1933, para Ada Corleoni Mainardi, diz:

[...] alguns dias atrás, comecei a estudar a *Missa em Si menor* de Bach novamente. A profunda emoção despertada pelo *Kyrie* superou o que havia sentido na primeira vez em que o ouvi. Naquela ocasião, chorei as lágrimas mais ardentes da minha vida. O fenômeno repetiu-se. O *Kyrie*, o *Qui tollis*, o *Incarnatus*, e o *Crucifixus* estão entre as peças mais divinas que já foram compostas pela mente humana. (p. 147-48).

O fato de Toscanini ter interpretado o Kyrie apenas uma vez, durante a temporada de 1933-34, com a Filarmônica de Nova York, contribui para confirmar a opinião, comumente aceita, de que o maestro aventurou-se esporadicamente dentro do Barroco, por se sentir inseguro, do ponto de vista interpretativo, quanto aos preceitos estéticos desse período. Na verdade, dentro do âmbito sinfônico, e, por extensão, da música coral sinfônica, o maestro identificava-se principalmente com o rigor e o equilíbrio formal da forma clássica como atesta a resposta dada por ele (apud Sachs, 2002, p.136), a um questionário organizado pelo jornal alemão Berliner Börsen-Zeitung, em 1932: “Eu admiro todas as obras que reço, sinfônica ou operística, porque interpreto somente aquelas que amo. Minhas preferências no campo sinfônico são pelos grandes, Haydn, Mozart, e Beethoven”.

Com o intuito de reverenciar esse *espírito* de aura clássica, próprio de Toscanini, optou-se pela preparação de uma obra de Haydn, em particular, por ter sido o compositor que talvez tenha exercido maior influência sobre o pensamento musical dessa corrente estética. Só para se ter uma idéia, esse compositor é considerado o pai da sinfonia clássica, do quarteto de cordas, da *forma-sonata*, da *forma de variação dupla*, bem como foi o primeiro a integrar a fuga e outros modelos contrapontísticos à *forma clássica*.

A escolha pelo *Chichester Psalms*, peça intimamente ligada à cultura judaica, foi também uma espécie de tributo a Toscanini por seu engajamento humanitário, contra a perseguição étnica e o massacre sofrido pelo povo judeu, durante os anos em que vigoraram os regimes totalitários de Hitler, na Alemanha, e Mussolini, na Itália.

**Rogério Rodrigues** iniciou seus estudos musicais na Escola de Música de Brasília em 1988, onde estudou canto com Aêdda de Azevedo e Francisco Frias. Participou de cursos de música de câmara vocal com Ana Maria Martins, Honorina Barra, Marcos Tadeu, Luis Tenaglia, Leda Coelho de Freitas, Francisco Campos, Bartira Bilego e Reina Böelens. Participou do *Coral da UnB*, sob a regência do Maestro Emílio di César, com o qual realizou vários concertos nacionais e internacionais, destacando-se o Festival *Musique an Morvan* – realizado na França. Integrou também o *Coral Jean Douliez*, sob a direção de Marshal Gaioso, e foi membro fundador da *Camerata Vocal de Goiânia* e do *Coro da Fundação da Orquestra Sinfônica do Estado de Goiás* (FOSGO), sob a regência de Ângelo Dias. Em 1996, obteve o diploma de Bacharelado em Canto pela Universidade Federal de Goiás, na classe da professora Ângela Barra. No ano seguinte, iniciou o curso de regência com a professora Joana Cristina de Azevedo, nessa mesma instituição, aprimorando-se, nessa área, com os maestros Júlio Moretzsohn, Marguerite Brooks, David Junker, Norton Morozowicz e Joshua Habbermann. Em 2001, obteve o título de *Especialista em Música Brasileira no Séc. XX* (área de concentração: regência coral) e, conclui, com a presente pesquisa, o programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* – Mestrado em Música – UFG, ambos sob a orientação do professor Dr. Ângelo Dias. De 2002 a 2004, integrou o corpo docente da Escola de Música e Artes Cênicas (UFG), ministrando as disciplinas *Canto*, *Regência Coral* e *Voz e Expressão* no Curso de Graduação. Atuou também como professor da disciplina *Regência Coral* nos Cursos de Pós-Graduação (UFG) – Especialização em Performance Musical e Especialização em Artes Integradas. Atualmente, exerce a função de Regente e Professor de Canto Lírico no Centro Livre de Artes.

**ENCARTE COM O DVD DO RECITAL**  
**(anexado na capa do trabalho depositado)**

**PARTE B: ARTIGO**

**ARTURO TOSCANINI E A PERFORMANCE  
DA MÚSICA CORAL SINFÔNICA:  
UMA REFLEXÃO À LUZ DA TEORIA ESTÉTICA  
DE EDUARD HANSLICK**



## INTRODUÇÃO

No século XXI, a busca por uma concepção interpretativa *ideal* torna-se uma tarefa árdua em meio às várias orientações estéticas que oscilam entre uma tendência e outra, o que dificulta, a princípio, o traçar de um perfil geral que as caracterize. Diante desse panorama, idealizou-se um ensaio intelectual que focalize o problema da interpretação sob um ângulo particular, contundente, engendrando, desse modo, perspectivas que possam auxiliar e, quiçá, esclarecer o delicado processo que envolve a interpretação. Para tanto, foram escolhidas duas personalidades notórias dentro do meio musical: de um lado, o esteta austríaco Eduard Hanslick (1825-1904), principal representante da Escola Formalista<sup>1</sup> na segunda metade do século XIX; por outro, a figura lendária de Arturo Toscanini (1867-1957), exaltado pelos críticos e estudiosos como um dos mais importantes maestros da primeira metade do século XX.

A idéia inicial de correlacionar Hanslick e Toscanini justifica-se à medida que, apesar de partirem de planos de atuação distintos, o primeiro no âmbito da estética e o outro no da regência, constatou-se que as inclinações ideológicas do maestro italiano, no que tange a sua abordagem interpretativa, são consonantes, *a priori*, com a estética de Eduard Hanslick (1825-1904). Esse paralelismo dá-se, sobretudo, no que concerne ao tratamento para com o *ser* da música enquanto linguagem de expressão artística.

Hanslick concebeu o *significante* como o próprio *significado*, defendendo o uso da técnica como meio e como fim em si mesmo. Magnani (1996, p. 32), para se referir a esse tipo de concepção, usa o termo *distanciamento estético*, que significa “a capacidade de rejeitar paixões, pendores poéticos ou lingüísticos, hábitos arraigados e interesses extra-artísticos, para isolar a obra de arte na sua pura autonomia”.

Para o esteta, a ironia maior encontra-se no fato de a música ser comumente vista como a mais bem-sucedida, dentre todas as artes, em evocar emoções e sentimentos, apesar de sua real natureza ser, antagonicamente, a mais abstrata, etérea e inverossímil em relação a conceitos próprios do mundo objetivo, definidos a partir da linguagem verbal. Para o esteta, uma idéia musical trazida inteiramente à manifestação já é um belo autônomo, um fim em si mesma, e não um meio para a representação de sentimentos e pensamentos. Em outras palavras, a função semântica da música, enquanto música, é controversa; somente a partir das leis do próprio organismo musical, ou seja, da sua estrutura morfológica é que se teriam

---

<sup>1</sup> Escola Estética que defende a obra de arte como sendo caracterizada por sua forma e não por seu caráter representativo.

subsídios concretos e irrefutáveis para se julgá-lo. Caso contrário, ainda segundo Hanslick, seria como permitir a intermediação desnecessária de elementos que se encontram, em verdade, fora do domínio constitutivo particular da música.

Toscanini, por sua vez, buscou autenticidade, rigor e “honestidade” em sua abordagem interpretativa por meio da observação objetiva<sup>2</sup> e atenta àquilo que há de concreto na obra, isto é, a partitura e as relações sintáticas que nela se apresentam<sup>3</sup>.

Lago Jr. (2002) afirma:

Para Toscanini, o que importava era a música e somente a música, com clareza e simplicidade. Era, assim, um artista puro... Toscanini, com efeito, não gostava de fazer literatura e teorizações com o texto musical, pois entendia que **a significação essencial da música revela-se por ela própria** [sem grifo no original]. (p.317).

Hanslick, em sua proposição radical, esforçou-se por demonstrar a atitude incongruente de se relacionar, como referência para a apreciação estética, a obra às sensações do sujeito ou a elementos correlatos como os descritivos, literários, históricos ou filosóficos. Já Toscanini pode ser considerado o “modelo das virtudes objetivas” por ter uma abordagem interpretativa literal e pragmática para com o meio – a partitura – em que a música se manifesta. (LAGO JR., 2002, p. 147).

Essa pesquisa esforça-se, pois, em destrinchar o notável caminho traçado por Arturo Toscanini, utilizando-se, para tanto, de fatos, argumentos, inferências e correlações apuradas a partir do paradigma defendido pelo esteta austríaco Eduard Hanslick. Adequando-se ao escopo desse trabalho, optou-se por restringir o universo da pesquisa ao domínio da música vocal, em específico ao da música coral sinfônica.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa, tendo em vista que a abordagem utilizada constitui-se em um trabalho interpretativo-reflexivo a partir dos dados e observações levantados<sup>4</sup>, que terão como contexto e referencial as áreas do domínio da Estética, da Filosofia da Arte, da Semiologia, da História da Arte, da História da Música, da Regência e da Interpretação Musical.

O *corpus* da pesquisa foi organizado em quatro partes. A primeira discorre sobre

---

<sup>2</sup> Segundo o conceito de Aranha e Martins (1993) o conhecimento objetivo é aquele fundado na observação imparcial e independente das preferências individuais; já o conhecimento subjetivo depende do ponto de vista pessoal, individual, não fundado no objeto, mas condicionado por sentimentos ou afirmações do sujeito em relação a ele.

<sup>3</sup> Para melhor compreender essa concepção, é de se notar o discurso do maestro a respeito da sua celebrada interpretação da Terceira Sinfonia de Beethoven (primeiro movimento), o qual, ao que parece, guarda uma estreita ligação com os moldes da estética hanslickiana: “(...) *para uns é Napoleão, para outros, um embate filosófico, para mim é apenas um allegro con brio*”. <sup>3</sup> (GUTTMAN, 1992).

<sup>4</sup> Traduções por Rogério Rodrigues.

Hanslick e os pressupostos de suas teorias, expostas em sua obra máxima: *Do Belo Musical*. A segunda gira em torno de aspectos gerais (históricos e biográficos) e específicos (ideológicos, musicais e estilísticos), com ênfase no que diz respeito à visão interpretativa, acerca de Toscanini,. A terceira parte é dedicada à análise de material áudio-visual contendo as seguintes peças do repertório coral sinfônico: a *Missa Solemnis* de Ludwig Van Beethoven (1770-1827) e o *Requiem* de Giuseppe Verdi (1813-1901), ambas interpretadas por Toscanini. O quarto segmento traz a conclusão.

## 1 – O BELO MUSICAL DE EDUARD HANSLICK

Eduard Hanslick nasceu em 11 de setembro de 1825, na cidade de Praga. Embora tenha se graduado em Direito, alcançou notoriedade como esteta e pensador da música. Foi crítico musical de jornais vienenses como o *Wiener Allgemeine Musik Zeitung* e o *Neue Freie*, além de ocupar a cátedra de professor de estética musical pela Universidade de Viena, aposentando-se nessa mesma instituição como *Doutor Honoris Causa*. Participou, ainda, como banca examinadora de diversos concursos e competições musicais até sua morte em 6 de agosto de 1904.

Hanslick foi pioneiro em escrever uma obra na esfera do pensamento filosófico-musical: *Do Belo Musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*<sup>5</sup>, publicado pela primeira vez em 1854. Almeida resume (2005) as proposições basilares de Hanslick em duas teses principais relacionadas entre si:

A tese negativa afirma que a música não tem valor instrumental, porque é incapaz de representar, de modo artisticamente relevante, algo de extramusical; a tese positiva determina que o único e exclusivo conteúdo e objeto da música é constituído por formas sonoras em movimento<sup>6</sup>. (p. 14)

De acordo a doutrina de Hanslick, fatores comumente associados à música como sentimentos, idéias ou imagens, estariam, na verdade, fora do seu domínio constitutivo. O escritor contrapõe-se, dessa maneira, tanto à chamada “estética do sentimento” – que privilegiava a idéia de que a obra de arte deveria ser compreendida em vista da sua capacidade de provocar determinado efeito emocional no indivíduo –, como também à teoria da “arte como imitação”, que tinha como fundamento a reprodução de objetos do mundo real.<sup>7</sup> O esteta postula a tese de um belo musical autônomo, ou seja, a música formar-se-ia a partir da autonomia supra-real do som cuja natureza intrínseca seria inverossímil à realidade objetiva do mundo.

Hanslick concebe o fenômeno musical como de natureza mais efêmera e imaterial que qualquer outro sistema artístico. Devido a essa natureza peculiar, a música não teria condições como as outras artes (a poesia, a pintura, a escultura, etc.<sup>8</sup>), de encontrar na

---

<sup>5</sup> Título original: *Von musikalisch Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*

<sup>6</sup> Schöenberg afirma que, em um sentido estético, o termo *forma* significa como a peça é ‘organizada’, isto é, de que modo ela é constituída. (apud VIDEIRA JUNIOR, 2004, p. 118).

<sup>7</sup> A concepção de música como “expressão dos sentimentos” era amplamente divulgada e aceita pelo senso comum como algo evidente e praticamente inquestionável à época de Hanslick. (HANSLICK, 1992, p.26-29).

<sup>8</sup> Hanslick refere-se às artes figurativas do seu tempo.

natureza uma quantidade significativa de temas e motivos aptos ao tratamento artístico<sup>9</sup>. Hanslick argumenta que para representar objetos materiais e proposições de cunho abstrato, como idéias, crenças e desejos, de maneira clara e transparente, é necessário um conjunto de convenções – como as semânticas das linguagens naturais – capaz de garantir, racionalmente, a faculdade da representação e do juízo intelectual. Objetos como rostos, paisagens e edifícios, idéias como a da existência de Deus e do destino, a crença em rituais mágicos ou o desejo de fraternidade e paz entre a humanidade, são musicalmente irrepresentáveis, considerando que não podem ser dissociadas de representações concretas, somente engendradas a partir da linguagem verbal. (ALMEIDA, 2005, p. 18). Dessa forma, Hanslick esclarece (1992):

O conteúdo de uma obra poética ou das artes plásticas pode ser expresso por palavras ou conceitos. Dizemos: este quadro representa uma florista; esta estátua, um gladiador; aquele poema, uma ação heróica de Roland. A música, por sua vez, não teria tal propriedade: quando o compositor escreve uma peça a partir de um tema, como a *Abertura Egmont*, de Beethoven, no máximo, pode-se dizer que esse personagem histórico serviu como um estímulo, uma inspiração para Beethoven, mas a figura, os feitos, e as vivências de *Egmont* não constituem o conteúdo da abertura de Beethoven, tal como acontece no drama homônimo<sup>10</sup>. (p. 32).

Para Hanslick, em sua atividade, “o compositor cria a partir de si mesmo algo que não tem par na natureza”, chegando mesmo a afirmar que “a música não é deste mundo”. (HANSLICK, 2002, p. 94). Portanto, o esteta declara que o juízo acerca da *beleza* da música, ao contrário das outras artes, não teria condições de se fundamentar na eficiência da fidedignidade ao conteúdo extraído de um *modelo natural* assim determinado na manifestação artística.

É difícil não reconhecer, entretanto, a habilidade da música em descrever, pictoricamente, certos objetos da natureza, como o canto do galo em *As Estações*, de Haydn; o canto do rouxinol e o grito da perdiz em *Weihe der Töne*, de Spohr; o som do cuco na *Sinfonia Pastoral*, de Beethoven; o som do tiro de canhões na *Abertura 1812*, de Tchaikovsky ou as buzinas dos automóveis em *Um Americano em Paris*, de Gershwin. Nesse aspecto, Hanslick alega que, quando muito, é apenas o movimento e sua relação com as múltiplas

<sup>9</sup> Para Hanslick somente a arquitetura se assemelharia à música, neste sentido, embora aquela se concretize em material bruto fixado em um dado espaço, enquanto esta (a música) se expresse de modo evanescente, em um decurso temporal, e por isso de natureza mais etérea. (VIDEIRA JUNIOR, 2004, p. 85).

<sup>10</sup> O drama histórico *Egmont* (1788), escrita por J. Wolfgang von Goethe (1749-1832) relata o aprisionamento, a mando do despótico Duque de Alba, do general e nobre holandês Conde Egmont que, embora católico, se recusara a renunciar ao seu protesto contra a perseguição do governo espanhol sobre os protestantes de seu país. Seu martírio e subsequente morte representa a vitória da firmeza de caráter e da justiça contra a opressão e o autoritarismo.

variações acústicas sonoras que tem um correspondente semelhante à manifestação de determinado fato natural. A música, conseqüentemente, é capaz de imitar, assim mesmo de modo indireto, somente o fenômeno exterior sonoro (concreto) peculiar de alguns objetos, mas não qualquer sentimento ou pensamento específico suscitado pelos mesmos (abstrato). Imita-se o movimento próprio ao cair da neve, mas não um afeto, por exemplo, de tristeza ou de paz, que se poderia estar associado a esse fenômeno natural. (HANSLICK, 2002, p. 33). Além disso, essas representações, segundo o esteta, não teriam em si um significado musical, e sim poético, uma vez que “os sons da natureza” não seriam música propriamente dita, não tendo a capacidade, por exemplo, de configurar um tema musical imbuído de elevada *compleição espiritual*. (ALMEIDA, p. 16, 2005).

Hanslick pondera também, a respeito da impossibilidade da música em representar, expressar ou evocar, de um modo definido, determinados estados emocionais<sup>11</sup>. Para o esteta, a impressão causada pela música em relação a certos estados de ânimo é mais de caráter simbólico e interpretativo. Ele esclarece (2002):

Assim como num grande quadro histórico nem todo o vermelho nos sugere alegria, nem todo o branco, inocência, assim também numa sinfonia todo lá bemol maior nos desperta um estado de ânimo exaltado [...] nem cada acorde perfeito, satisfação, nem todo acorde de sétima diminuta, desespero. (p. 27).

O esteta considera que a determinação do sentimento dependeria de um componente intencional, ou seja, não se sentiria somente pena, mas pena de alguém; ou simplesmente medo, mas medo de algo ou de alguém, etc. Como a música, segundo o esteta, explicitamente, não dispõe dos meios necessários para representar idéias conceituais, ela não tem o domínio, conseqüentemente, de representar sentimentos definidos e individualizados. Do mesmo modo, a música não pode designar o próprio sentimento sendo este, já por si, um juízo conceitual.<sup>12</sup> Quanto à asserção de que a música suscitaria “sentimentos indeterminados”, Hanslick rebate, dizendo que representar o indeterminado, ou seja, o que, em última análise, não pode ser representado, constitui, em si, um contra-senso. Por outro lado, a utilização de termos figurativos para se referir a emoções, como *leve, doce, fresco, pesado*, seria apenas uma maneira alegórica de descrever características próprias da música, de modo que sua eliminação ou substituição por termos técnico-musicais não implicaria em qualquer perda de sentido. (ALMEIDA, 2005, p. 18, 19).

---

<sup>11</sup> Vale ressaltar que Hanslick toma “sentimento”, “emoção” e “afeto” como sinônimos.

<sup>12</sup> Arthur Schopenhauer (1788-1860), em sua obra *O mundo como vontade e representação* escreve (apud VIDEIRA JUNIOR, 2004, p. 75) que a música não exprime determinada alegria, objeto, dor, terror, encantamento, vivacidade ou calma de espírito; mas sim esses (e outros) próprios sentimentos, de uma maneira abstrata.

O que Hanslick admite é que a música é capaz de representar somente as propriedades do *caráter dinâmico* dos sentimentos, não sendo isso o bastante, pois não há, necessariamente, uma relação causal invariável entre os afluxos agógicos musicais e os afetos, eventualmente, despertados por determinado trecho musical. Basta, para tanto, notar que as emoções suscitadas pela mesma peça musical, muitas vezes, diferem de pessoa para pessoa, apesar de se manterem as mesmas características musicais. Ainda que haja algum tipo de semelhança entre um afeto e as propriedades técnicas da música, como o de tristeza e a experiência de se ouvir uma melodia num tom menor, num ritmo lento e em sons graves, não quer dizer que esse seja, de fato, o sentimento suscitado, pois a similaridade não se refere ao conteúdo do sentimento de tristeza, mas tão-somente às propriedades dinâmicas desse estado emotivo. (ALMEIDA, 2005, p. 19).

Hanslick, na realidade, não nega que a música possa mover sentimentos ou se associar a acontecimentos. Mas como estes não têm um correspondente necessário, quer dizer, são contingentes, subjetivos e arbitrários, variando de indivíduo para indivíduo, não podem servir como *fundamento* de nenhuma proposição estética. (VIDEIRA JUNIOR, 2004, p. 88).

Por essa razão, Hanslick considerava a concentração, no processo de se compor, em elementos extra-musicais, algo não congênito à natureza essencial da música e, portanto, prejudicial à probidade estética desta arte. O esteta deixa isso claro ao demonstrar o fenômeno a partir dos fundamentos da dança. Para ele, na mesma razão em que se amplia o princípio dramático, em uma tentativa de expressar determinadas idéias e sentimentos por meio de gestos e mímicas, não se conseguindo nada além de manifestações amorfas da pantomima e da caricatura, desvaloriza-se a beleza plástica e rítmica das formas próprias dessa arte (dança). (HANSLICK, 1992, p. 56). O processo de concepção da música<sup>13</sup> seria, portanto, determinante para o valor estética de uma obra.

Esse pensamento colocou o esteta no centro da chamada “Guerra dos Românticos”, que foi uma espécie de embate filosófico acalorado, nos moldes da *Querelle des Bouffons*, que dividira adeptos de Lully e Rousseau na França da primeira metade do século XVIII. No período romântico, os antagonistas se dividiam entre aqueles que louvavam o

<sup>13</sup> Souvtchinski (apud Stravinsky, 1996) distingue dois tipos de processo composicional: um que evolui paralelamente ao processo do tempo ontológico, encerrado em cada unidade tonal momentânea; e o outro que desloca os centros de atração e gravidade, e se estabelece no instável. Esse último, segundo esse autor, torna-se particularmente adaptável à transposição dos impulsos emotivos e o desejo de expressão do compositor. Para Stravinsky (1996, p. 37-8), a música que se apóia no tempo ontológico é geralmente dominada pelo princípio da similaridade, enquanto a que adere ao tempo psicológico tende a proceder por contraste. O contraste ensinaria um elemento de variedade, porém dividindo a atenção. A similaridade, ao contrário, teria em sua essência o desejo de unidade.

formalismo e a *música pura*, de urdidura articulada de Johannes Brahms (1833-1897) e os que primavam pelo estilo altamente emocional e transcendente de Richard Wagner (1813-1883).<sup>14</sup> As discussões foram tão acirradas que, supostamente, Wagner teria procurado ridicularizar Hanslick por meio do personagem judeu *Beckmesser*, na ópera *Die Meistersinger*, por ser este rabugento e impertinente. Em esboços iniciais da ópera, Wagner havia até rotulado esse papel de *Veit Hanslich*, isso sem mencionar o fato “coincidente” de Hanslick, como a personagem, também ser filho de mãe judia. Lenda ou não, Hanslick protestou em seu livro *Aus Meinem Leben* (1894), alegando ser um crítico sério e não pedante. (SAMS, 1980, p. 152).

Apesar de tudo, o esteta reconhecia o valor de Wagner enquanto compositor, embora postulando que o alemão havia forçado a música para além das suas próprias fronteiras ao defender, na ópera, a supremacia do drama sobre a música e o largo uso expressivo desta com inclinações de caráter dramático, pictórico, poético e filosófico. Devido a isso, para Hanslick, suas obras, muitas vezes, apresentavam uma estrutura um tanto lassa, “divagante”, permeada por grandes linhas sonoras estendidas e emaranhadas entre si, não tão nitidamente delineadas como nos moldes clássicos.

Hanslick apreciava as estruturas transparentes e simétricas das formas próprias do Classicismo, em grande parte identificadas por musicólogos do século XIX como elemento legítimo para a concepção de uma obra artística. Por isso, uma passagem como o *prelúdio* do *Tristão* de Wagner ou o *Otello* de Verdi não foi tão admirado, pelo esteta, por apresentar uma fluidez contínua, isto é, devido à falta de uma regularidade de padrões musicais. A expressividade da música, para o austríaco, dá-se primariamente pela integridade da forma articulada, isto é, pelo virtuosismo aliado à clareza em termos de comunicação da unidade temática. Seus termos preferidos, dentre essa idéia, eram *einheitlich* (unificado) e *übersichtlich* (claramente direcionado). (SAMS, 1980, p. 151).

Partindo dessa constatação, Eduard Hanslick argumentou em favor de uma teoria formalista da música cuja natureza e valor residem exclusivamente nas características estruturais das obras, independente de quaisquer *aspectos exteriores* a elas.

---

<sup>14</sup> Em oposição a Hanslick, defensor de Brahms, destacou-se o alemão Richard Pohl (1826-1896), colunista do *Neue Zeitschrift für Musik*. Esse crítico defendeu o que ele chamou de “música do futuro” referindo-se às novas experimentações que estavam sendo realizadas na época, como o poema sinfônico (essencialmente temático e de caráter imagético), a *Gesamkunstwerk* (obra de arte total) do drama musical de Wagner, e as formas mais livres como os caprichos e as rapsódias. (SAMS, 1980).



A propósito, Gonçalo Armijos diz (2001):

A música, na visão de Hanslick, não é feita pelo sentimento do autor para o sentimento do ouvinte e sim da fantasia de um para a de outro, sendo esta, a fantasia, uma contemplação puramente intelectual do *fluir* do próprio meio...Hanslick considera que houve uma “evolução” quanto à música que, no início, era intimamente ligada às sensações e emoções, tornando-se, aos poucos, menos sensível e mais intelectual, chegando ao ponto em que se transformou em pura forma, sem qualquer referência ao mundo natural. (p. 27 e 28).

Segundo o autor do *Belo Musical*, algo do substrato herdado de estéticas advindas da Antiguidade Clássica, a saber, o de associar a música a questões da moral e do espírito, contribuiu para a dificuldade em se compreender a plenitude da beleza no *puramente musical*.

Hanslick comenta a idéia (1992) com evidente senso de humor:

Se, no modo frígio, eram necessários apenas poucos tons para impelir corajosamente os soldados contra o inimigo, e se os cantos dórios asseguravam a fidelidade das mulheres durante a ausência de seus maridos, então, o declínio do sistema musical grego deve ser lamentado por generais e esposos – mas o esteta e o compositor não desejam seu regresso. (p. 126).

Outro fator apontado por Hanslick como determinante para a música não fosse vista como arte autônoma foi a idéia, em grande parte atribuída ao filósofo Friedrich Hegel (1770-1831), de se relacionar as obras de arte (e seus compositores) a determinados fatos, à ideologia dominante e ao sistema cultural em vigor à época em que estas foram produzidas. Para o crítico de Viena, traçar um paralelo entre campos artísticos específicos e determinadas condições históricas, ainda que louvável e digno de mérito, configuraria mais um procedimento da história da arte, e não puramente estético:

(...) Deve a arte ser engajada, isto é, colocada a serviço de outras finalidades, ou não? Parece-nos que a arte nem “deve” nem “não deve”: a arte é simplesmente arte. A arte em si – a obra – nunca é engajada; engajado é o artista, como criatura humana e social. E se o seu engajamento for autêntico, não deixará de transparecer na obra, pois que consubstanciará a personalidade do criador, isto é, a totalidade do seu espírito, nela incluindo-se a atividade estética. Mas um tal engajamento agirá inconscientemente no ato criativo, catalisando aquela intuição pura que o ato criativo é, fora de qualquer programa extra-artístico. (MAGNANI, 1996, p. 25):

Hanslick defende justamente essa idéia, afirmando que o que distingue a produção musical entre os compositores é a *fantasia* particular de cada um, que consiste no emprego próprio dos elementos musicais, como a melodia, a harmonia, o ritmo e o timbre, engendrados dentro de uma concepção intelectual. (VIDEIRA JUNIOR, 2004, p. 87, 110).

Mais especificamente, o esteta constatou que o cerne intelectual, a espinha dorsal de uma obra é o seu *tema principal*, devendo apreciar-se, seja racional ou intuitivamente, a

feição e a abordagem que dele se faz (o modo pelo qual é imitado, transposto, desdobrado, confrontado e acomodado) durante o transcorrer da peça, para ajuizar o devido valor estético da obra. Por isso, Hanslick (2002, p. 102-3) considera o “livre preludiar” como algo sem conteúdo, uma vez que o executante “se entrega apenas a acordes, arpejos e progressões, sem deixar surgir especificamente uma figura sonora autônoma”; e arremata que, num sentido mais amplo, pode-se considerar que não possua nenhum conteúdo, já que não tem um tema propriamente dito.

A recepção da música, a pura contemplação, então, consistiria em seguir o espírito criador e as relações que este cria entre os elementos. Este tipo de fruição deve ser desapassionado, desprovido de afetos, que se dirige apenas para o *interior*, principalmente quanto ao desdobramento temático musical. (VIDEIRA JUNIOR, 2004, p. 99). A apreensão desse *empenho significativa* provocaria uma espécie de *emoção estética* em pessoas com sensibilidade preparada para isso.

Segundo Hanslick (1992):

Todos os elementos musicais estão relacionados entre si secretamente e em afinidades eletivas baseadas em leis naturais. Vivem instintivamente, ainda que não na forma científica e consciente, em todos os ouvidos cultos, que, por conseguinte, percebem o orgânico e a racionalidade de um grupo de notas, ou seu absurdo e antinaturalidade. (p.67).

Hanslick achava que a música tolera mais complacentemente a *fruição sem espírito* em detrimento da observação analítica. A causa disso é, de um lado, a superposição do efeito sensível, na música, muito mais do que outras artes; de outro, a sua capacidade em evocar várias e distintas imagens em decorrência de sua natureza indeterminada; e, também, devido ao caráter temporal e efêmero de seu desdobrar sucessivo. Então, a propensão maior é de se ouvir a música, sem *escutá-la*, no sentido de ouvi-la atentamente<sup>15</sup>. (HANSLICK, 2002, p. 78-9). A música, na visão de Hanslick, é um sistema fechado em si, que necessita, mais do qualquer outro campo artístico, de uma fruição especializada e concentrada para se perceber, com a ajuda da memória, as relações sintáticas entre os elementos musicais a constituir um todo integrado, o verdadeiro objeto da música.

Há, contudo, uma objeção óbvia no que diz respeito à música vocal, como a ópera, o oratório, a missa etc., que, diz o senso comum, reflete ou se encontra indissolúvelmente atrelada à idéia do texto que a acompanha. Em suas investigações acerca do conteúdo da música.

---

<sup>15</sup> Hanslick lembra que na “teoria do sentimento” ignora-se completamente o “ouvir” e passa-se imediatamente para o “sentir”. (apud VIDEIRA JUNIOR, 2004, p. 84).

Hanslick afirma (2002):

(...) só o que se pode afirmar acerca da música instrumental vale para a arte sonora como tal. Quando se investiga qualquer peculiaridade geral da música, algo que caracterize a sua essência e a sua natureza, que determine os seus limites e a sua orientação, só se pode falar da música instrumental. Do que a *música instrumental* não consegue, jamais pode dizer-se que a *música* o pode; pois só ela é a arte pura, absoluta dos sons. (p. 30).

Hanslick não nega que a conjunção desses dois elementos, música e texto aumentaria o efeito sobre o ouvinte, mas isto não significa que ampliar o poder da música, por meio das palavras que a acompanham, seja o mesmo que ampliar os seus limites. A parte vocal e a instrumental se constituiriam em duas linguagens autônomas que caminhariam lado a lado na composição e na performance, interagindo entre si, mas não necessariamente amalgamadas em um todo individual inteiramente novo.

Para defender essa posição, Hanslick diz que o objeto a descrever é especificado por meio das *palavras*, sendo que a *música* propriamente dita, tem somente a força de vivificá-las e comentá-las usando da analogia do movimento e do simbolismo dos sons. Mas, ainda assim, pode-se incorrer em erro de percepção e interpretação. O esteta esclarece (1992):

Em uma melodia fortemente dramática, que deva expressar raiva, não se encontrará nenhuma outra expressão psíquica além de um movimento rápido e apaixonado. Palavras retratando um amor arrebatador, ou seja, exatamente o contrário poderão, talvez, ser interpretadas de modo semelhante pela mesma melodia. (p. 45).

Usando outro artifício para provar que a tarefa da música não coincide com a expressão de processos de significação, Hanslick sugere que se omitam as palavras de uma execução musical para não se saber, ao certo, do que esta se trata. Isso ocorre porque o poder representativo da música vocal depende do texto que a acompanha, tratando-se, portanto, de representação verbal e não de genuína representação musical. Seria impossível absorver o conteúdo musical, por exemplo, de *A Canção da Terra*, de Mahler, ou das *Quatro Últimas Canções*, de Richard Strauss, se não se conhecesse as palavras que lhes estão associadas.

Reforçando ainda mais esse argumento, Hanslick lembra (apud ARMIJOS, 2001) do fato de os compositores terem usado temas iguais ou semelhantes para determinados contextos musicais, muitas vezes exprimindo idéias ou sensações absolutamente contrárias entre si:

Winterfield demonstrou que muitas das peças de *O Messias*, mais famosas e admiradas por sua extensão religiosa, são retiradas de duetos profanos, na maior parte eróticos, que Handel havia composto, em 1711-1712, para a princesa-eleitora Caroline de Hannover a partir de madrigais de Mauro Ortensio. (p. 28).

Outro exemplo digno de destaque ocorre na *Paixão Segundo São Mateus*, de J.S. Bach, uma das maiores manifestações da música religiosa jamais composta. A melodia do coral *O Haupt voll Blut und Wunden*, usada várias vezes com letras e harmonizações diferentes, tornando-se símbolo desta *Paixão*, foi emprestada do *Lied* profano *Mein Gemüth ist mir Verwirret, das macht ein Jungfrauzart* (Minha alma está transtornada pelos encantos de uma terna donzela), de Hans Leo Haßler (1564- 1612). (GROUT; PALISCA, 1996, p. 241). De fato, ao tempo de Bach, este *contrafactum* já fazia parte da tradição luterana há mais de um século.<sup>16</sup>

Segundo Hanslick, pois, a música é uma arte independente, mesmo naquela acompanhada de texto. Somente mediante a designação explícita do compositor, por meio de um *título* ou de um texto é que se é *instigado* a comparar a peça musical a um objeto que, em última análise, lhe é extrínseco. Diz Hanslick (1992):

Talvez se possa dizer que a *Abertura Prometeu* de Beethoven é muito pouco grandiosa para esse assunto. Mas não se pode atacá-la internamente, não se pode apontar-lhe uma falha ou imperfeição musical. (p. 149).

Hanslick esclarece, contudo, que a música não deve ser tomada como mera beleza acústica. Ele afirma que, do fato de a música não possuir nenhum conteúdo (objeto) não se deve apreender que a ela falte um *Conteúdo*. Para o crítico vienense, o conceito de Forma possui, na música, uma realização inteiramente peculiar: não é mera delimitação linear de um vazio, mas emanção artística individual de um criador, sendo, por isso, tão *espiritual*, dentro da sua singularidade, quanto qualquer outra grande idéia concebida em outras artes. (HANSLICK, 2002, p. 43).

Hanslick encerra seu argumento com alusões à visão romântica da música instrumental<sup>17</sup> em detrimento de uma concepção estritamente formalista (2002, p. 105):

[A música] é a cópia ressoante dos grandes movimentos do universo. Por meio de profundas e recônditas relações naturais, intensifica-se o significado dos sons muito além delas próprias e permite-nos sentir, sempre, ao mesmo tempo, o infinito na obra do talento humano.

---

<sup>16</sup> Recordar-se que na *Teoria dos Afetos*, prática usual no Barroco, costumava utilizar-se determinadas fórmulas musicais específicas para expressar certos humores, ações ou pensamentos. Esses modelos convencionais, no entanto, muitas vezes, divergiam entre si. Por outro lado, na Renascença, era comum o largo emprego de material emprestado de composições seculares em missas, seja pela técnica da paródia, seja pela da imitação. Do mesmo modo, dentro da música sacra católica e luterana, observa-se que nos *contrafacta*, que eram versões sacras de canções profanas, a melodia se conservava, mas o texto era substituído por uma letra inteiramente nova ou, pelo menos, alterado de modo a conferir-lhe um sentido espiritual.

<sup>17</sup> Videira Junior discorre (2004, p. 127-8): “Foi através da metafísica da música instrumental dos primeiros românticos, influenciada pela *estética do sublime*, que a música instrumental deixou de ser mero “ruído vazio” para se tornar a própria essência da arte musical. Ao se tornar uma linguagem além da linguagem, que não se refere a nada além dela mesma, veículo do *sublime*, pressentimento do absoluto, conferiu-se à música instrumental uma dignidade até então jamais vista, e que vai estar no centro do ensaio de Hanslick”.

O paradigma utilizado por Hanslick acabou por se converter na vertente que maior influência exerceu sobre o pensamento estético-musical da primeira metade do século XX<sup>18</sup>. Observa-se, por exemplo, ressonâncias da filosofia de Hanslick no dodecafonismo, estilo cujo objetivo primordial é explorar estruturalmente a *série harmônica*; e na música eletroacústica, gênero no qual se busca, antes de tudo, com o auxílio da tecnologia, explorar o material e a forma, a musicalidade interior dos elementos em si, as articulações sintáticas entre eles e a montagem de planos sonoros.

Essa mudança fundamental de foco do plano da *significação* para o da *significância*, empreendida por Hanslick, opôs-se à estética romântica ao advertir o risco, para a integridade estética da música, da concentração no subjetivismo emocional e imagético, da parte do sujeito, no tratamento desta arte, em particular. O esteta não negou, na realidade, que a linguagem musical fosse capaz de suscitar sentimentos ou conceitos, apenas os considerou secundários e indeterminados e abertos à interpretação polissêmica, não sendo, portanto, passíveis de uma aferição estética plausível e coerente. No entender de Hanslick, a música tem uma natureza peculiar em relação às outras artes, por conta do seu caráter etéreo e, em última análise, asemântico. Devido a isso, o modo para se apreender o seu *belo* deve ser estritamente *sonoro* e não algo de juízo conceitual a ser traduzido em sons. Assim, nas investigações estéticas da música – e em sua concepção e performance – deve-se observar a obra e a conformação sonora artística nela contida, de modo objetivo, pois ela é *bela* por si só, independente de um *sujeito* que a sinta, que a conceba ou a contemple.

---

<sup>18</sup> Dizem, a esse respeito, Aranha e Martins (1993, p. 367) que com a dissolução da atitude naturalista, os artistas passaram a menosprezar o assunto ou tema das suas obras para valorizar o *próprio fazer* a obra de arte de modo que qualquer assunto servia ou mesmo nenhum, como é o caso da arte abstrata e da música atonal.

## **2 – ARTURO TOSCANINI: *IL MAESTRO***

Para explicar as razões pelas quais Toscanini foi, muitas vezes, considerado superior a outros regentes de seu tempo faz-se necessário, primeiramente, observar, mais detalhadamente, o caminho percorrido por ele, principalmente do último quartel do século XIX aos primeiros anos do século XX, período em que implementou reformas significativas, mudando o *status quo* da ópera italiana e estabelecendo um modelo próprio de regência. É igualmente importante apreciar a natureza da ideologia e caráter de Toscanini, bem como fazer uma análise de seu *modus* interpretativo característico. Todos esses fatores, em conjunto, poderão revelar aspectos essenciais dentre as performances do maestro que, ao que tudo indica, não se sustentam meramente do ponto de vista da excelência técnica, mas que parecem, por vezes, refletir a perfeição do *ideal* concebido pelo compositor durante o processo criativo de sua obra.

### **2.1 – TRAJETÓRIA BIOGRÁFICA**

Toscanini nasceu em Parma (Itália), em 1867. Estudou no conservatório dessa cidade, graduando-se em violoncelo, piano e composição em 1886. A carreira de maestro, uma das mais bem sucedidas e reverenciadas na história da regência operística e orquestral, iniciou-se de um modo extraordinário. Destacando-se em sua classe, o músico, então com 19 anos, foi logo contratado como primeiro violoncelista e ensaiador do coro de uma companhia de ópera, dirigida pelo empresário italiano Cláudio Rossi, que, naquele mesmo ano, embarcou em uma turnê pelo Rio de Janeiro. Na ocasião, não houve compatibilidade entre os músicos italianos e o maestro e compositor brasileiro Leopoldo Miguez (1850-1902), designado para reger a obra de estréia da temporada: *Aida*, de Giuseppe Verdi (1813-1901). A notícia do afastamento de Miguez espalhou-se pela cidade, de modo que qualquer tentativa de substituição – ainda que dissessem que o brasileiro havia sofrido uma “indisposição” – era impiedosamente vaiada por uma audiência ferida em seu orgulho, devido ao incidente com o músico da casa. Após a tentativa fracassada, por parte do regente assistente Carlo Superti, de subir ao pódio e assumir a regência da ópera, o nome de Toscanini foi sugerido pelos cantores italianos.

### Toscanini relembra (SACHS, 1978)

Todos sabiam que eu conhecia as óperas de cor, pois costumava ensaiá-los ao piano sem olhar para a partitura”. O jovem, mesmo sem um conhecimento apropriado de técnica de regência, conduziu a obra de memória, cometendo apenas dois erros: uma entrada errada e um breve lapso em determinado trecho. A balbúrdia vinda da platéia foi gradualmente se atenuando e, ao final, o que seria um desastre certo, tornou-se um triunfo, não ocorrendo diferente nas nove apresentações que se seguiram. (p. 17).

Apesar disso, Toscanini não tomou a sério a carreira de regente ao retornar para a Itália, buscando emprego como violoncelista em uma orquestra de ópera. Entretanto, Nicolai Figner, que havia sido o *primo tenore* da companhia de Rossi em sua estada no Brasil, lembrou-se do nome do músico italiano, indicando-o à empresária Giovannina Lucca, responsável pela realização da *première* da ópera *Edmea*, do compositor Alfredo Catalani, a ser realizada em Turim. Na ocasião, a produção estava passando por uma situação delicada, uma vez que não era certo que o renomado regente Alessandro Pomé teria condições de assumir a data, mesmo não havendo outro maestro à altura para substituí-lo. Para tanto, Toscanini foi intimado a sentar-se ao piano e ler *a la vista* a inédita partitura da ópera. Ao final, Giovanni Depanis, o empresário do Teatro Carignano em Turim, e Catalani, impressionados com a destreza do músico, decidiram confiar-lhe a estréia de *Edmea*. Durante os ensaios, o mais novo maestro frequentemente consultava Catalani acerca de detalhes, corrigindo, meticulosamente, passagens inseguras a ponto de chegar a melindrar músicos mais experientes do que ele. Assim, em 4 de novembro de 1886, aos 21 anos, Toscanini fez seu *début* profissional como regente na Europa, obtendo sucesso e aclamação. (SACHS, 1978, p. 24).

Foi a partir desse rigor, dessa concentração disciplinada que Toscanini iniciou uma série de mudanças no cenário operístico italiano do final do século XIX, transformações que iriam se refletir, de uma maneira ou de outra, no modo como a regência seria vista no século vindouro:

A atitude de Toscanini para com a interpretação (que era, na verdade, mais pragmática do que seus admiradores imaginavam) foi formada como uma reação natural às tradições performáticas italianas vulgares dentro das quais ele cresceu, e seu exemplo, indubitavelmente, ajudou a encorajar o moderno espírito do respeito às intenções do compositor. (CAIRNS, 1980, p. 87).

Toscanini encontrava-se em um ambiente – ópera italiana – no qual os regentes ainda não eram vistos como a figura onipotente típica da próxima geração. Muito pelo contrário, eles eram subservientes a caprichos de cantores e produtores, o que incluía “ajustes” e interpolações tradicionais feitas à partitura.

Relata Sachs (1978):

Quanto à preparação musical, os cantores geralmente informavam ao *concertatore*<sup>19</sup> como eles queriam que suas árias fossem realizadas; e a orquestra era ensaiada o suficiente para se ter certeza de que os instrumentistas se mantivessem mais ou menos juntos e no tom certo, já que diversas transposições eram comumente realizadas. Apesar dos esforços de Verdi e outros musicistas para fazer da ópera italiana uma combinação convincente de música, poesia, e ação, ela permanecia, para o público de um modo geral, quase que uma arena para a exibição da técnica vocal. (p. 23).

Toscanini, aos poucos, foi tomando consciência de que esse não era o caminho mais “honesto”, pois acreditava que nenhum intérprete tinha o direito de desviar a atenção das intenções do compositor e, mais ainda, da obra propriamente dita. Desse modo, o maestro foi gradualmente se impondo na tentativa de debelar hábitos que, para ele, prejudicavam a integridade artística da composição, enfrentando batalhas acirradas para implementar mudanças nesse *métier*. Esse empenho não se dirigiu somente a músicos recalitrantes, mas também contra impropriedades de ordem burocrática por parte de empresários, agentes, diretores artísticos e forças políticas, em um esforço de até mesmo educar o público para que tivesse uma atitude mais respeitosa para com a ópera. Toscanini, neste sentido, simpatizava com o pensamento de Wagner e seu conceito de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), no qual a ópera deveria ser vista como uma arte dramática totalmente integrada, numa perfeita relação entre seus elementos: solistas, coro, orquestra, cenário, iluminação, figurino, dança e movimentação cênica.<sup>20</sup> Toscanini acreditava que era responsabilidade do regente atingir a excelência e a integração de todos esses elementos no momento da recriação da ópera. (SACHS, 1978, p. 27 e 49).

O primeiro fato substancial da cruzada de Toscanini frente a essa postura ideológica deu-se na ocasião em que foi contratado para reger a ópera *La Gioconda* na cidade de Casale Monferrato. Em uma das apresentações, como era de costume, a platéia pediu um *bis* de uma grande ária. Toscanini negou terminantemente, pois considerava esse tipo de interrupção, durante o transcorrer do drama, prejudicial à apresentação da obra como uma unidade integrada. A afronta causou tamanho espanto e furor na platéia que o maestro foi até desafiado para um duelo de espadas. (SACHS, 1978, p. 28).

Em uma outra ocasião, durante uma performance de *Tristão e Isolda*, de Wagner, no ano de 1897, o maestro, pela primeira vez, ordenou que as luzes da platéia fossem

<sup>19</sup> Naquela época havia a divisão entre *maestro concertatore*, que era o ensaiador, e o *direttore d'orchestra*, o regente propriamente dito, que só aparecia nos últimos ensaios, para recomendações gerais, e na apresentação.

<sup>20</sup> Interessante observar que na “Guerra dos Românticos” mencionada no capítulo anterior, por preferência pessoal, Toscanini talvez fosse tecnicamente mais inclinado ao formalismo de Brahms, apesar de seu respeito pelas idéias de Wagner.



apagadas, pois acreditava que a ilusão teatral somente poderia ser criada com o foco voltado para o palco. A audiência, acostumada a andar, a conversar, a flertar e a jogar baralho – entre outras distrações – protestou com veemência. Toscanini interrompeu a ópera e quando as luzes foram ligadas, não hesitou em esmagar, de súbito, as que estavam próximas ao seu pódio. Após negociações, o maestro concordou, contrariado, em terminar a ópera com a casa iluminada pela metade. A partir daí, entretanto, não só conseguiu implementar essa inovação, como também incentivou engenheiros da época a modernizar o sistema de iluminação do palco: a partir de 1901, toda a luz passou a ser projetada de cada lado da cena, com luminosidade suficiente para evitar as desagradáveis sombras que se formavam anteriormente. (SACHS, 1978, p. 54, 65, 75).

Desde seus tempos como violoncelista, o maestro irritava-se com a prática de se apresentar um *ballet* ao final da ópera para que o público exorcizasse a sensação dramática deixada pela trama e saísse “leve” do teatro. Achava, por um lado, exaustivo para a orquestra, e, de outro, pernicioso para a integridade artística tanto da ópera, quanto do *ballet*. Desse modo, seguindo sua doutrina, o contumaz maestro conseguiu, sem obviamente deixar de enfrentar as forças reacionárias, separar a apresentação do *ballet* do da ópera, de modo que as duas artes passaram a acontecer em dias separados. (SACHS, 1978, p. 76).

Uma outra batalha enfrentada por Toscanini foi seu embate com o regime fascista do ditador Benito Mussolini (1883-1945). Em uma das performances de *Falstaff* (Verdi), um grupo de militantes exigiu que o hino do partido, *Giovinazza*, fosse cantado no início do terceiro ato da ópera. Toscanini ignorou o apelo e seguiu impassível até o final. Antes de dar por terminada a apresentação, um dos diretores administrativos da produção ordenou que o elenco cantasse o hino acompanhado ao piano. Toscanini, imediatamente, interveio demandando que os músicos fossem para seus camarins, pois não eram cantores de *vaudeville*<sup>21</sup>. (SACHS, 1978, p. 155).

Outras realizações promovidas por Toscanini, para elevar o nível artístico das casas de ópera na Itália foram: 1) a construção, em 1907, de um fosso mais profundo para a orquestra, no intuito de não atrapalhar a visão por parte do público, permitindo a apreensão integral do desenrolar do enredo e um maior equilíbrio acústico entre orquestra e cantores; 2) a realização de audições para a orquestra e para o elenco, eliminando os apadrinhados incompetentes ou inadequados para determinados papéis; 3) e, por fim, estipulou uma

---

<sup>21</sup> Estilo de teatro multi-facetado com comédia, música, acrobatas, mágicas, declamações de poesia, números com animais e coisas do gênero, que floresceu principalmente na América do Norte de 1880 a aproximadamente 1920.

cláusula em seus contratos, reservando-se o direito de cancelar apresentações de qualidade duvidosa. (SACHS, 1978, p. 34).

A inovação mais importante empreendida pelo maestro, contudo, foi na parte técnico-musical. Ao mesmo tempo em que Toscanini começou a exigir dos músicos da orquestra uma qualidade técnica maior do que seus predecessores julgavam necessário, passou a insistir que os cantores, mesmo aqueles em papéis menores, estudassem e dominassem o libreto. Para isso, ele exigia que fossem ensaiados minuciosamente, compasso por compasso, tanto na parte de inflexão verbal e gestual quanto na afinação e fraseado musical.

Em pouco tempo, Toscanini alcançou notabilidade por suas apresentações impecáveis, tornando-se conhecido como “o grande reformador”. Sua crescente fama levou-o a dirigir, em 1908, o recém-inaugurado *Metropolitan Opera* de Nova York. Daí por diante, sua carreira foi celebrada nas maiores salas de concerto e centros artísticos de seu tempo como Berlim, Salzburgo, Viena, Bayreuth, Londres, Buenos Aires, Rio de Janeiro e, naturalmente, Milão e Nova York. (LAGO JR., 2002, p. 314).

Toscanini, portanto, desde o início, esforçou-se tanto em debelar emocionalismos, arbitrariedades e negligências técnicas por parte dos intérpretes, como a dispor dos meios necessários para canalizar a atenção para a obra em sua totalidade. Essa atitude ética foi mantida firmemente até o final da sua carreira, em 1954.

## **2.2 – ASPECTOS TÉCNICOS, INTELECTUAIS E IDEOLÓGICOS**

Toscanini, como músico, tinha uma relação especial com a partitura. Ao se deparar com os fatos que demonstram a rapidez e eficiência com que Toscanini apreendia uma obra, desde seus tempos de pianista acompanhador, a impressão que se tem é que ele podia “ouvir” não só as notas impressas, mas o conjunto das relações entre elas com um senso de imediatismo normalmente só percebido pelo músico ordinário durante o ato da performance em si.

O domínio da partitura que, ironicamente, ficava fechada durante os ensaios, apresentava-se por meio de uma memória extraordinária. Toscanini costumava ser ciente do mais ínfimo detalhe, e tinha uma espécie de clarividência quando algo faltava, ou estava incorreto ou com a afinação deturpada.

Stravinsky testemunha (1936, apud SACHS, 1978, p. 19):

Conduzir uma orquestra sem a partitura, às vezes, é somente uma questão de mero exibicionismo... com um pouco de confiança e frieza, um regente pode facilmente lidar com isso, o que não prova que conheça realmente a orquestração da partitura. Mas não há dúvida no caso de Toscanini. Sua memória é proverbial, pois não há um detalhe que lhe escape; assistir a um dos seus ensaios é o bastante para demonstrar isso. (p. 19).

A crença comum é que Toscanini, desde cedo, era obrigado a decorar a partitura por razões de comprometimento visual a curta distância. Sachs (1978, p. 19) contesta isso afirmando que não há evidência de problemas de vista durante sua juventude. Para o biógrafo, ele conduzia de memória, acima de tudo, por ter um dom, uma facilidade para tanto, e porque percebeu que, o fato de não ter que se referir constantemente à partitura aumentava sua habilidade de comunicação com os músicos, deixando-o livre para se concentrar naquilo que estava ouvindo.

O agudo senso auditivo de Toscanini, igualmente, foi um fator de excelência e admiração em sua regência. Para Marsh (1962, p. 85), essa é uma das características do maestro italiano que talvez mais tenha contribuído para o seu sucesso, principalmente pelo excepcional senso de afinação<sup>22</sup> e a capacidade de detectar mínimos lapsos e desequilíbrios de sonoridade. Por outro lado, vários são os depoimentos<sup>23</sup> acerca da sua capacidade de corrigir erros, logo no primeiro ensaio, em partes antes não percebidas, durante décadas, por outros regentes<sup>24</sup>.

Essa diligência artesanal estendia-se a um escrupuloso respeito aos acentos, fraseados e signos dinâmicos, com os valores rítmicos apropriados. Toscanini, na verdade, buscava estabelecer uma transparência cristalina da partitura onde cada instrumento se fizesse audível, mesmo em passagens densas<sup>25</sup>. (GUTTMAN, 1992).

<sup>22</sup> Quando Toscanini regeu a Sinfônica de Boston sentiu desconforto com a afinação não usual dessa orquestra (A=445) e não (A=440) (MARSH, 1962, p. 85).

<sup>23</sup> Cf. vídeo: *Toscanini: the maestro - a documentary*. (ROSEN, Peter, 1985).

<sup>24</sup> Destaca-se, nesse particular, o relato de Sachs (1978, p. 105) sobre o primeiro dia de ensaio do maestro com o coro e a orquestra do Metropolitan Opera House, em 1908: “Embora fosse começar a temporada com *Aida*, Toscanini escolheu iniciar os ensaios com a mais complicada *Götterdämmerung*, que iria estrear algumas semanas depois. Não há dúvida que a orquestra havia ouvido falar a respeito da sua memória, mas houve um choque geral quando ele apareceu no pódio para ensaiar essa obra de grande monta sem a partitura. Essa impressão foi reforçada quando o novo regente começou a ouvir e corrigir erros nas partes impressas que passaram despercebidas por regentes alemães renomados por muitos anos; e a maneira na qual ele se imergia, e a seus assistentes, no âmago substancial da música suscitou respeito imediato, admiração e entusiasmo. Ao final do ensaio, a orquestra explodiu em aplausos e bravos”.

<sup>25</sup> Fazendo uma comparação, por exemplo, com a luxuriante orquestra de Leopold Stokowski (1882-1977) nota-se uma tendência, neste último, em valorizar qualidades tonais mais escuras, mais exóticas, abertamente voluptuosas, com uma inflexão rítmica fluente, viscosa, impregnada de brilhantismo, tudo isso amalgamado a uma espécie de languidez oriental e sensual. Assim, Stokowski ficava mais à vontade em Schererazade (Rimsky-Korsakov) do que, por exemplo, em uma sinfonia de Mozart. Toscanini não considerava isso “correto” e, por

Segundo a visão do maestro italiano, o poder do intérprete estaria justamente na capacidade de recriar ou retirar da partitura, por meio dela mesma, algo próximo de uma concepção original idealizada pelo compositor. Uma de suas declarações mais citadas era sua insistência de que o compositor é que é grande, não o intérprete: “eu não sou gênio. Eu não criei nada. Eu toco a música de outros homens”.<sup>26</sup> (MARSH, 1962, p. 69). De acordo com Lago Jr. (2002), isso não significava, no entanto, a anulação do regente frente à partitura:

Para Toscanini, o importante era não distorcer o significado essencial da música no momento do trabalho recriado. A arte dele consistia em deixar a música falar por si própria, eliminando “originalidades” desnecessárias e adicionando apenas as inflexões indispensáveis para elucidar a estrutura, o equilíbrio e o “espírito” impregnado na partitura pelo compositor. (p. 149-50).

A assertiva, no entanto, de que o impacto de Toscanini jaz na absoluta fidelidade à partitura não é de todo correta. É certo que o maestro esforçava-se em obter edições confiáveis, insistindo, por exemplo, que as partituras de compositores italianos deveriam advir de edições italianas, sabendo que as alemãs costumavam vir adicionadas de partes para os metais. Mais ainda, sempre que possível, o maestro ia diretamente aos manuscritos do compositor quando sentia que, ao examinar determinada edição, só aqueles poderiam responder a dúvidas e questões de interpretação. (MARSH, 1962, p. 81). No entanto, ao se analisar a performance de Toscanini, percebe-se diferenças de interpretação em uma dada obra em diferentes períodos. Além disso, ocasionalmente, o maestro fazia cortes na partitura, dobrava as vozes e instrumentos e rearranjava partes orquestrais quando julgava isso imprescindível. Por outro lado, Toscanini era particularmente flexível na leitura dos *tempi*. Ainda que existam exemplos que provem o contrário<sup>27</sup>, Toscanini ficava apreensivo quando confrontado com longos trechos de música em um andamento muito lento, o que fez com que, muitas vezes, tomasse tais movimentos de modo um pouco mais andado do que o indicado na partitura. O fato é que o maestro preferia acelerar o andamento a correr o risco de deixá-lo esmorecer ainda que por um momento sequer<sup>28</sup>. (MARSH, 1962, p. 81, 84).

---

isso, esforçava-se por obter clareza absoluta onde cada parte deveria se sobressair, mais do que se fundir. (MARSH, 1962, p. 77).

<sup>26</sup> Enquanto o maestro regia a ópera *Falstaff*, em Salzburgo, a audiência não se conteve saudando-o entusiasticamente – *Viva Toscanini!* – ao que ele prontamente respondeu – *Viva Verdi!* (LAGO JR., 2002, p. 320).

<sup>27</sup> Cita-se sua leitura de *La Mer*, de Debussy, e de algumas obras de Wagner, nas quais seus andamentos são mais lentos, respectivamente, do que as versões francesas e alemãs tradicionais de maestros nativos. (MARSH, 1962, p. 83).

<sup>28</sup> Certa feita, após assistir um ensaio do *Bolero*, Ravel criticou Toscanini pelo andamento apressado que ele imprimia à sua obra, ao que o maestro replicou: *não há outra maneira de salvar a obra*. (LEBRECHT, 2002, p. 112).

Norman Lebrecht ressalta (2002, p. 112) que Toscanini vivia, pois, uma dualidade: ao mesmo tempo em que sustentava a santidade inviolável da partitura, outorgava-se o direito editá-la, como se sentisse estar servindo melhor ao compositor, aperfeiçoando-o. Na verdade, Toscanini era uma espécie de musicólogo de grande percepção, mais em uma base intuitiva do que alicerçado em fundamentação acadêmico-científica. Na *Sinfonia n. 98*, de Haydn, por exemplo, o compositor havia escrito para si mesmo um solo de cravo que não fora publicado. Toscanini não sabia desse fato, mas percebia que a passagem ficava de tal forma exposta que um tema principal parecia estar em falta. O maestro tomou, então, a decisão de retardar o andamento e acentuar a parte do primeiro violino para que soasse menos como acompanhamento e mais como o motivo central. (MARSH, 1962, p. 82).

Toscanini, pelo visto, era sempre fiel ao que sua ótica particular tomava como sendo o *espírito* da obra, não sempre, necessariamente, seguindo à risca a partitura caso sentisse que o compositor havia calculado algo de maneira equivocada. Na concepção do maestro, dentre as responsabilidades do regente, incluía-se a correção, mesmo que em base intuitiva, de tais deficiências, apuradas por meio da análise musical profunda, para que se *deduzisse* os objetivos artísticos que o compositor, por alguma razão, não fora capaz de atingir por completo.

Toscanini não tolerava deficiências na excelência musical e resultados ineficientes devido a uma postura descompromissada por parte dos músicos, ou mesmo por conta de idiosincrasias individuais<sup>29</sup>. Com esse intuito, ele arrancava até os últimos recursos físicos e emocionais dos músicos – e ainda mais de si mesmo –, nem que para isso fosse preciso admoestá-los.<sup>30</sup> Ainda assim, os ensaios de Toscanini eram modelos de economia, e uma vez atingido algo próximo à concepção que tinha em mente, não ficava reforçando ou exigindo além do necessário, mesmo que houvesse tempo disponível para tanto. (SACHS, 1988, p. 265).

Seu vocabulário gestual, embora não fosse dotado de muita complexidade e variedade, era claro, eloqüente e desprovido de ambigüidades. De um modo geral, sua

---

<sup>29</sup> Toscanini tinha uma alegada aversão à publicidade pessoal e a “ataques de estrelismo” próprios de artistas famosos e egocêntricos. Conta-se que durante um ensaio no Metropolitan, o soprano Geraldine Farrar interrompeu-o, durante um dos momentos de fúria do maestro, advertindo-lhe cautela para com ela, pois era uma estrela, ao que ele, espirituosamente, logo respondeu que reconhecia somente as estrelas do céu, as únicas perfeitas e que, mesmo assim, quando o sol brilha (apontando para si), ele ofusca a todas elas. (SACHS, 1978, p. 124).

<sup>30</sup> Lago Jr. relata (2002, p. 318) que o crítico Eduard Steuermann referia-se depreciativamente à sua obsessão contínua com a disciplina férrea da orquestra, chamando-a de “barbárie da perfeição”; e que o filósofo Theodor Adorno associava a regência do maestro ao totalitarismo de um ditador, exprimindo a vitória da técnica e da administração sobre a música.

técnica<sup>31</sup>, algo exagerada nos ensaios, mas comedida nas apresentações para não desviar a atenção da obra em sua magnificência artística, fluía de modo contínuo e determinado em uma pulsação rítmica estável. (MARSCH, 1962, p. 65).

Todas essas características levam a concluir que o maestro tinha a integridade da música como o objetivo mais importante, de modo que a retidão da arte era vista como uma questão moral que não deveria ser maculada. Walter James Turner (apud SACHS, 1978), neste aspecto, resume a postura de Toscanini ao descrever uma de suas performances da 2ª *Sinfonia* de Brahms:

Nenhum regente que eu tenha escutado foi bem sucedido em alcançar tamanha virtuosidade e **mantê-la sempre subserviente à intenção puramente musical**. [sem grifo no original]. Não há na regência de Toscanini qualquer traço de exibicionismo, estrelismo ou vaidade. É absolutamente direto. (p. 202).

Toscanini, portanto, buscava uma aproximação com o cerne de uma obra por meio de uma abordagem objetiva da partitura. Certamente, o maestro era ciente de que esse meio (a partitura), em si, não tem todas as condições necessárias para traduzir, fidedignamente, a *fantasia* do compositor, e por isso, Toscanini não se furtava em se utilizar, até mesmo, da intuição para depurar a essência da música. A diferença, na atitude do maestro, é que sua investigação, mesmo em bases intuitivas, para uma interpretação efetiva da obra, baseia-se muito mais em uma profunda análise musicológica-estrutural da obra do que em deduções semânticas ou poéticas suscitadas por essa conformação musical.

### 2.3 – ABORDAGEM INTERPRETATIVA

Estilo, para Toscanini, estava implícito na maneira como o compositor escrevia e que, certamente, seria perdido se toda obra fosse abordada de acordo com a tradição romântica em voga na época.<sup>32</sup> Assim, dever-se-ia investigar as características individuais de

---

<sup>31</sup> Marsh explica (1962, p. 99) que o maestro era capaz de realizar mudanças complexas de interpretação apenas por meio da batuta, sem que qualquer palavra fosse proferida.

<sup>32</sup> A atividade orquestral germânica do século XIX, dominante na Europa, nesta época, desenvolveu-se em torno de uma atmosfera de idealismo e romantismo onde se cultivava uma expressão exacerbada e espontânea, com um caráter quase improvisatório para o fluir de emoções. Para se atingir expressão, no estilo romântico, o tempo era ajustado de uma forma bastante pessoal (tendo isso sido autorizado ou não pelo compositor), muitas vezes, utilizando-se de um suspirar emocionado, principalmente antes de arroubos dramáticos ou apaixonados, ou em passagens *ad libitum*. Ressalta-se, ainda, o *rubato* desmedido, não mais usado como um elemento de ênfase retórica, mas um reforçador banal de cadências convencionais como, por exemplo, o da tônica – dominante – tônica. (MARSH, 1962, p. 89).

cada composição, não tanto em especulações de caráter extra-musicais, mas voltando-se para música em si, e estudando-a com dedicação e diligência.

Por contraste, para se compreender melhor as características da regência de Toscanini é conveniente ressaltar a carreira de Wilhelm Furtwängler, que é considerado uma espécie de antítese do maestro italiano no séc. XX.<sup>33</sup> A regência só atraía o maestro alemão por ele achar que era um propósito criativo comparável ao ato de se compor. Furtwängler não via o papel do regente do mesmo modo que Toscanini, ou seja, como, diga-se, um *transmissor*, no sentido de ser capaz de *atingir* o ideal artístico que de alguma forma encontra-se incrustada na obra independentemente de qualquer impressão subjetiva, mas como um co-criador, um parceiro no ato da criação. Ele dizia: “só é possível reconstituir a obra formando-a inteiramente de novo”. (LEBRECHT, 2002, p. 123).<sup>34</sup>

O regente argentino Daniel Barenboim discorre a esse respeito (apud CAILLAT; SMITH, 1997): “Furtwängler entendia filosófica e musicalmente que o desenrolar de uma peça não é algo que pode ser descrito como ‘sendo’, mas, como ‘tornando-se’, (...) dando um grande senso de lógica, mas também de descoberta, como se improvisada”. O método do maestro alemão, de apelo poético<sup>35</sup>, algo herdado do estilo romântico, consistia em permitir o “desaguar” da música em frases ou cadências naturalmente deceptivas, formando uma sucessão simples, mas cuidadosamente moldada de enunciados desse tipo que, juntos, perfaziam a obra<sup>36</sup>. No prelúdio de *Tristão e Isolda*, por exemplo, cuja natureza inspira algo de evocativo, transcendente e sonhador, a performance do maestro alemão podia ser eloqüente, comovente e bela, mas faltava-lhe qualquer coisa da intensidade, coesão e força cumulativa de Toscanini. Em contrapartida, ela oferecia um grau de comunicação e uma

<sup>33</sup> Diz Lebrecht (2002, p. 123): “Em todos os aspectos físicos e psicológicos, Furtwängler era o negativo de Toscanini. Alto, desajeitado e louro, enquanto o italiano era atarracado e moreno, seus movimentos eram canhestros e imprecisos, enquanto os de Toscanini eram elegantes e incisivos. Praticava corrida, esquiava e observava uma dieta semivegetariana; Toscanini era um carnívoro sedentário. Um era ruminantemente sonhador, o outro, impiedosamente determinado; um teorizava, o outro, traçava estratégias”.

<sup>34</sup> Uma carta escrita por Toscanini a Ada Colleoni Mainardi, *affair* do maestro, dizia: “A propósito, Ada, quando você comentar sobre minhas interpretações, não se expresse como os Furtwänglers, Mengelbergs etc. fazem quando dizem: minha Quinta, minha Nona etc. Diga sua interpretação da Pastoral, da Nona etc, etc. Eu odeio ver os nomes daqueles mortais miseráveis colocados lado a lado com o dos Deuses!”. Em outra, ele comentava: “Você talvez não saiba porque me sinto tão inferior ao que eu gostaria de ser? Porque eu sinto que eu nunca alcanço o ponto que eu deveria, ou que deve ser alcançado”. (SACHS, 2002, p. 313, 279).

<sup>35</sup> Dizia Furtwängler (1947 apud LEBRECHT, 2002, p. 124): “Na abertura da *Nona Sinfonia* de Beethoven que descreve o caos, o começo primitivo do tempo, do qual tudo evoluiu, [Toscanini] podia passar dez minutos inteiros de ensaio tentando fazer com que suas cordas tocassem em perfeito unísono. O resultado era que se ouvia essa passagem exatamente como está na partitura, com impiedosa clareza: mas a idéia de Beethoven simplesmente se evapora”.

<sup>36</sup> Lebrecht relata (2002, p. 125): “Vez por outra os músicos pediam a Furtwängler uma batida segura em uma passagem complicada. ‘Ficou bom assim?’, perguntavam ao regente, orgulhosos após uma entrada incisiva. ‘Nem um pouco’, ele resmungava. ‘Souo terrivelmente direto’”.

energia emocional talvez não alcançada pela perfeição sóbria do maestro italiano. (MARSH, 1962, p. 90).

Na verdade, não é fácil se encontrar uma performance de Furtwängler que não contenha momentos de grande beleza e magnitude, qualquer que seja o modo pelo qual a obra, em sua integralidade, foi conduzida. No entanto, segundo Marsh (1962, p. 91), Furtwängler não se limitava à música para a qual tinha um sentimento especial ou que lhe era melhor revelada no seu tipo de interpretação. Em obras menos congênicas, sente-se uma certa tendência, de sua parte, em criar efeitos sem um propósito específico, certos preciosismos, tornando o espontâneo em algo artificial. Por outro lado, Furtwängler tinha a tendência em dar ênfase a certos detalhes e seqüências harmônicas individuais, dificultando, por vezes, o desenrolar natural do andamento. Desse modo, em face de sua dificuldade em manter uma continuidade firme, um de seus meios de aumentar a tensão era acelerar o andamento, desacelerando-o em seguida, de tal forma que esse movimento – juntamente com a dilatação das frases (às vezes a ponto de chegarem a parecer parodias de si mesmas) – ocasionava, por vezes, o desmoronamento do senso de unidade da obra, que acabava sendo reduzida a uma série de episódios em seqüência. (SACHS, 1993, p. 161).

As distorções de Toscanini, por sua vez, em momentos não inspirados, vinham de sua obstinação em levar, às últimas conseqüências, um rigor pré-determinado, não permitindo o elemento da improvisação, da surpresa, do inusitado. Sua precisão rítmica era notável, mas às vezes tornava-se mais metronômica do que “musical”, dando à performance uma mera exatidão mecânica, mais do que um estado de espírito de criatividade e espontaneidade. Seguindo essa tendência, muitas vezes, Toscanini pecava em super-refinar a mesma obra, temporada após temporada, correndo o risco de torná-la enfadonha e trivial. Isso, por vezes, refletia-se em uma performance aparentemente entre pólos opostos: a realização de uma quase-perfeição em polimento e forma, mas dando a impressão de não ser portadora de um significado maior, de se perder qualquer coisa da força comunicativa e expressiva da obra. (MARSH, 1962, p. 92).

Giuseppe Tarozzi, um dos biógrafos de Toscanini, observa (1977 apud LAGO JR., 2002, p. 316), todavia, que a precisão de Toscanini, mesmo sendo cartesiana, em sua maior parte, não era rígida, pois tinha uma capacidade quase sobre-humana de perceber os sons na exatidão das entonações e da expressividade.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Toscanini, na realidade, nunca realmente confiou no metrônomo (seu próprio acabou destruído por ter sido jogado contra o chão em várias ocasiões). (Marsh, 1962, p. 98)



Marsh (1962) esclarece a esse respeito:

O que é intrigante em Toscanini é a maneira pela qual o maestro mantinha o tempo perfeitamente flexível sem alterar o senso da progressão métrica estável. “Siga-me, nem dois tempos são iguais”, ele dizia. Entretanto, a diferença entre dois tempos poderia ser tão sutil que somente ele poderia explicá-lo: o traço de um acento extra aqui, uma leve prolongação em uma nota sustentada acolá ou uma ênfase rítmica tão delicada para ser um *rubato* ordinário. (p. 98)

Marsh ainda explica (1962, p. 87) que em uma performance de Toscanini ouve-se o que pode ser o mais perfeito desenvolvimento do ritmo harmônico<sup>38</sup> como a chave para a exposição da música, pois ele consegue pôr o acento rítmico naquilo que seria, harmonicamente, mais coerente<sup>39</sup>.

Fazendo uma breve analogia da linguagem musical com a verbal, ao se ler um poema com acentos outros do que os planejados pelo poeta, destrói-se a integridade da obra; na música, certas combinações de sons, quando seguidas por outras, tem uma significação que, de outra forma, não teriam. As qualidades plásticas da performance de Toscanini, assim, vêm do fato de ele, dentro dos limites de um padrão rítmico, conseguir passar dos mais leves aos mais fortes níveis de dinâmica – ou por outras mudanças expressivas e de cor orquestral – sem perder o impulso integral do ritmo harmônico. Nesta concepção, a natureza de uma peça musical deve ser revelada como uma seqüência no tempo, mas o *performer* deve vê-la, antes, como um todo estrutural no qual todas as partes são adequadamente balanceadas em termos da composição em sua globalidade.

Para ilustrar o *pathos* diferencial do maestro, não há melhor exemplo, do que a *Sinfonia nº 3 (Eroica)*, de Beethoven, gravada em 1953.<sup>40</sup> A dificuldade que um regente encontra na *Eroica* é estabelecer-se um plano de andamento que dê unidade e continuidade à partitura, deixando claro, ao mesmo tempo, os caminhos diferentes pelos quais Beethoven faz uso dos seus materiais temáticos. E isso ainda mais nas passagens de desenvolvimento

<sup>38</sup> Um dos efeitos próprios do tonalismo é que um dado som pareça, naturalmente, combinar-se somente a um número limitado de outros sons para se produzir uma base harmônica e se permitir criarem sensações de tensão e descanso as quais, em um determinado modelo rítmico, constituem os elementos fundamentais de uma estrutura musical. Essa combinação de acento rítmico e suspensão, a alternância sustentada entre pulsos fortes e fracos – com sua habilidade em representar um senso de linha melódica crescente e decrescente – combinada com um modelo de tensão e repouso fornecem a base para o ritmo harmônico, isto é, a união integral de dois elementos básicos da música: o ritmo e a tonalidade.

<sup>39</sup> A facilidade com que o maestro lidava com o ritmo harmônico pode ter sido o fator que fez com que a música contemporânea não fosse tão congênita a Toscanini. Assim, ele poderia encontrar algum entendimento por *Petrouchka* que retém, sem aderir, algo das convenções da harmonia tônica-dominante, mas nenhum por *Le Sacre du Printemps*, onde o ritmo é explorado em si mesmo, não como um desenvolvimento de padrões harmônicos. Neste sentido, é de se notar que Toscanini, ao que tudo indica, voltou-se para uma certa quantidade de música moderna de qualidade inferior, talvez por serem mais compreensíveis no que diz respeito às tradicionais unidades harmônico-rítmicas. (MARSH, 1962, p. 78).

<sup>40</sup> Essa foi a obra mais abordada pelo maestro, tendo mais outros dois registros gravados (1939 e 1949).

contrapontístico e de transição, quando se devem integrar as seções dentro da estrutura do todo de maneira linear. Lê-se na partitura *Allegro con brio* e não há qualquer indicação de variação na pulsação. Toscanini consegue um maior refinamento ao acomodar tanto a escrita polifônica quanto a homofônica em um plano homogêneo, a ponto de as frases escorrerem-se umas das outras, com fluidez, ao estilo *bel-canto*, sem que, nem por um momento, perca-se a propulsão rítmica. Comenta Marsh (1962):

Quando um regente alemão insere uma pausa, ele o faz geralmente de um modo que o movimento de uma linha musical cessa temporariamente, e há algo disso nas *Eroicas* [de Toscanini] de 1939 e 1949. Na de 1953, até as pausas parecem se mover – é tudo ritmo e canto, mesmo em silêncio, e um intérprete que faz com que a música do silêncio seja tão eloqüente quanto à música na sua sonoridade máxima, atingiu completo domínio da sua arte. (p. 100).

A base de interpretação de Toscanini, pois, era o modelo de andamento selecionado que melhor se adequava à expressividade da música. O maestro esmerava-se em alcançar uma propulsão firme que quase nunca era sacrificada em prol de um efeito especial ou da exploração de um detalhe, mas permanecia, dando coerência e força cumulativa. Sua escolha dos *tempi* refletia seu desejo em preservar a continuidade a todo custo e evitar qualquer lapso ante o desenrolar dos temas ou das sucessões intervalares que os acompanhavam, aspectos que, tomados conjuntamente em um espaço temporal, compunham a estrutura musical.<sup>41</sup>

Sachs diz (1993):

Lorand Fenyves (...) uma vez perguntou ao maestro sobre o seu hábito de se manter estático, em concentração, por alguns instantes antes de iniciar uma peça (...). Toscanini explicou que antes de colocar a música em movimento, tinha que pensar acerca dos componentes pertinentes à estrutura da obra – em outras palavras, a unidade motívica dentro da frase, a frase dentro do período, o período dentro da seção, a seção dentro do movimento, e este dentro da obra como um todo – tudo isso visualizado em poucos segundos. Como aquela brincadeira infantil com caixas, disse Toscanini, a parte menor se encaixa em uma um pouco maior, essa em uma maior ainda, e assim por diante. ‘Tenho que sentir que contendo todas as partes da obra na minha mente antes de reger, e quando isso acontece, começo imediatamente’. (p. 160).

---

<sup>41</sup> Outro exemplo da sensibilidade interpretativa de Toscanini quanto à estrutura de uma obra é a *passacaglia* final da *Quarta Sinfonia*, de Brahms. Sua base é uma frase de oito compassos, geralmente no baixo, que fornece a coluna vertebral para uma série de variações nas vozes superiores. No movimento final há trinta variações depois do enunciado do tema, e é no compasso 249 que a variação final termina e a transição para a coda começa. A forma, então, é estrita, e demanda um respeito absoluto na execução da obra. Já que a frase de oito compassos é a ligação que sustenta as variações juntas, especificamente, ela deve ser mantida com a mesma pulsação de modo a preservar o efeito cumulativo das 31 repetições variadas. Toscanini consegue tal feito, especialmente não acelerando a 4ª variação, e nem retendo a 12ª além da mudança de compasso indicada, sem contar a homogeneidade mantida durante a força insurgente na variação 25, elementos que são, muitas vezes, perdidos “pela insensibilidade de outros regentes para com a forma da obra”. (Marsh, 1962, p. 104, 105).

Isso deixa claro que a preocupação de Toscanini em ajustar as partes sob um grande arco unificador com intuito de iluminar a estrutura da obra sobrepujava qualquer outra consideração em sua abordagem interpretativa. Conclui Marsh (1962, p. 88): **“a qualidade única das performances de Toscanini vêm, essencialmente, da sua consciência da forma e sua magnífica capacidade de revelá-la”**. (sem grifo no original).

A atitude ética de Toscanini quanto à “fidelidade” e dedicação frente à *grande música*, não somente reafirmou o alto nível de moralidade artística do maestro, mas resultou na realização de performances reveladoras de aspectos, até então desconhecidos, de muitas das grandes obras<sup>42</sup>, e possibilidades de virtuosidade e clareza em uma execução musical, implementando padrões nos quais poucos se igualaram. Toscanini, destarte, foi uma influência pioneira em refrear o modismo da performance “expressiva”, sustentada no século XIX, substituindo-a por um critério baseado no domínio da forma, da continuidade rítmica e plástica, e no conceito de unidade.

---

<sup>42</sup> Na *Flauta Mágica*, por exemplo, os papéis dos três meninos (*geni*) eram cantados por três mulheres por razões de segurança musical, mas Toscanini decidiu usar três cantores-mirins treinados, o que se tornou a prática comum na atualidade. (SACHS, 2002, p. 273).

### **3 – DOIS MOMENTOS MUSICAIS: A *MISSA SOLEMNIS* DE BEETHOVEN E O REQUIEM DE VERDI**

As obras escolhidas para a análise auditiva foram duas peças corais sinfônicas significativas dentro do repertório universal escrito para coro e orquestra e, particularmente, dentro do repertório musical de Toscanini. Para fins de comparação da concepção musical e performance do maestro, optou-se, de um lado, por uma obra tradicional ligada ao repertório sacro romântico alemão, a *Missa Solemnis*, *op. 123* (1823) de Ludwig van Beethoven (1770-1827); de outro, o *Requiem* (1874) de Giuseppe Verdi (1813–1901), obra expressiva do acervo sacro romântico italiano.

#### **3.1 – A *MISSA SOLEMNIS* DE BEETHOVEN**

Essa é, por certo, uma das mais complexas e desafiadoras dentre as obras de Beethoven, que a considerava sua composição mais importante. A *Missa Solemnis* seria originalmente escrita e dedicada para a entronização episcopal do Arquiduque Rudolph – antigo pupilo e patrão de Beethoven – como Arcebispo de Olmütz. Entretanto, em virtude da magnitude e extensão do trabalho, ela foi completada somente dois anos após sua pretensa data de dedicação. Ainda que de proporções descomunais, a obra, não obstante, segue de perto a distribuição tradicional das cinco partes características do Ordinário da Missa: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus & Benedictus*, e *Agnus Dei*. Observa-se, no entanto, que, pela sua complexidade, extensão e força dramática, a performance dessa monumental obra sacra parece ser mais apropriada para uma sala de concertos do que propriamente para uma celebração litúrgica.

A *Missa Solemnis* reflete, por vezes, o espírito majestoso dos oratórios de Handel, de quem Beethoven era admirador. Aqueles, entretanto, consistiam em uma série de números independentes, praticamente destituídos de temas ou motivos interconectados. A *Missa Solemnis*, em contrapartida, é uma espécie de sinfonia em cinco movimentos, concebida como um todo interligado. A observância de Beethoven para com a forma induziu-o a tomar certas liberdades com o texto litúrgico, tal como a repetição da sentença de abertura *Gloria in excelsis Deo* no final do segundo movimento, ou as recorrências da palavra *Credo* e seu motivo musical no terceiro. (GROUT; PALISCA, 1996, p. 558).

### 3.2 – TOSCANINI E A *MISSA SOLEMNIS*

Segundo Marsh (1962, p. 242), a notoriedade e reputação de Toscanini assentam-se, antes de tudo, no entendimento e discernimento do maestro italiano para com a música de Beethoven. Em uma seleção das obras desse compositor gravadas por Toscanini, o crítico listou a *Missa Solemnis* na segunda colocação, logo após a abertura *Leonora* nº 1, op. 138 (1805) – usada na primeira versão de *Fidelio* – em termos de proficiência musical. (MARSH, 1962, p. 279).

Arturo Toscanini envolveu-se pela primeira vez com a performance da *Missa Solemnis* somente quando tinha 48 anos de carreira, em 8 de março de 1934, com a Orquestra Filarmônica de Nova York, como parte de um ciclo dedicado a Beethoven. A partir de então, a *Missa* tornou-se um dos pilares do repertório de Toscanini, sendo abordada pelo maestro mais seis vezes: duas com essa mesma orquestra, duas com a *NBC Symphony*, uma com a *Vienna Philharmonic* e uma outra com a *BBC Symphony Orchestra*.

Dentre essas performances, apenas a da Filarmônica de Nova York (1935) e da *NBC* (1940 e 1953) foram registradas<sup>43</sup>.

A presente análise é dedicada à gravação lançada em 1953, na qual deve-se destacar o *Robert Shaw Chorale* preparado pelo maestro americano Robert Shaw (1916-1999), que foi considerado por Toscanini o melhor regente coral com quem trabalhou. (SACHS, 1978, p. 288).

### 3.3 – A INTERPRETAÇÃO DE TOSCANINI

**Movimento analisado:** *Kyrie* da *Missa Solemnis* de Beethoven

**Gravação utilizada**<sup>44</sup>: BMG Music, 1998. Compilação digitalmente remasterizada sob licença da RCA Company. Arturo Toscanini, NBC Symphony Orchestra, Robert Shaw Chorale, Lois Marshall, *soprano*, Nan Merriman, *mezzo-soprano*, Eugen Conley, *tenor*, Jerome Hines, *baixo*. Gravação original realizada pela RCA Company em 30, 31 de março e 2 de abril no Carnegie Hall, Nova York.

**Edição utilizada:** Eulenburg<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Ver encarte do CD: *Arturo Toscanini – NBC Symphony Orchestra – Ludwig van Beethoven*. Vol. III. New York, BMG/RCA Studios, 1998.

<sup>44</sup> Essa gravação foi realizada com tecnologia capaz de sustentar massas sonoras sem haver distorção. Desse modo, a qualidade da gravação é bastante fidedigna ao original. (MARSCH, 1962, p. 198).

<sup>45</sup> Londres: Ernst Eulenburg Ltd., s.d.

De modo geral, Toscanini mantém, como cerne da sua interpretação da *Missae Solemnis*, a força e o dinamismo. O maestro realça o *Kyrie* através de uma absoluta transparência das partes, conseguindo projetar não só os solistas, mas o coro e a orquestra com o mesmo grau de importância, luminosidade, vigor e incisão, sem deixar de ser flexível. A *NBC Orchestra*, particularmente, apresenta uma sonoridade um pouco áspera, principalmente nas cordas, e um som ligeiramente pontiagudo na parte dos metais. Deve-se levar em conta, entretanto, que as condições de gravação, na época de Toscanini, não permitem que se tenha uma idéia totalmente clara e fidedigna em relação ao som real da performance.

Com relação a matrizes de dinâmica, a abordagem de Toscanini é exata, perfazendo cada gradação e cada mudança súbita indicada na partitura. Inclusive, é de se notar que a retórica eficiente de Toscanini, seja na parte dos solistas ou entre a orquestra e coro, dá-se, em muito, por meio dos contrastes precisos de dinâmica.

Toscanini realiza o andamento indicado na partitura da parte A e A' – *Assai sostenuto*. Aqui, sente-se que os *tempi* do maestro desenvolvem-se de modo mais acelerado do que o requerido. Mas, observando com mais acuidade, o andamento, na realidade, não é tão mais rápido do que o normal, mas tem-se essa impressão por causa da articulação precisa e clara, o que dá um dinamismo ao movimento. Para provar isso, ressalta-se a diferença acentuada de caráter feita por Toscanini desse andamento com o da parte B – *Andante assai ben marcato* – onde o maestro põe à prova todo o seu “ímpeto italiano” e vigor, realçando a escrita predominantemente contrapontística (em contraste com a homofônica da parte A e A'), o que, inevitavelmente, resulta em um aumento da força dramática do movimento. Na realidade, os *tempi* de Toscanini, seja em movimento lento ou rápido, como pode ser sentido no *Kyrie*, quase nunca são arrastados ou esmorecidos, e, por isso mesmo, sua expressividade é sóbria e a agógica do fraseado dá-se de uma maneira controlada, de algum modo, em meio ao absoluto respeito aos tempos, notas e pausas de cada figura da partitura.

No que diz respeito à acentuação, Toscanini, segue o seu credo: precisão e literalidade em relação à partitura. É interessante notar, neste sentido, um *sforzato* indicado no compasso 17, importante por ser o condutor da cadência (V-I) preparatória para a intervenção do coro, realizado pelo maestro de modo sutil, mas preciso.

Quanto à articulação, mais uma vez, Toscanini procura ser o mais transparente possível. O contraponto executado pelos solistas, a partir do compasso 88, por exemplo, é realizado de forma marcada, o que realça a dramaticidade da mudança de texto *Christe Eleison*, enquanto a orquestra (cordas) realiza um desenho simples em *pizzicato* que serve de

“moldura” para o contraponto vocal. No momento em que o coro entra (compasso 104), as cordas deixam de tocar um *pizzicato* e tocam em *legato*, pois o trecho musical se torna mais denso e dramático. No compasso 113, quando há uma nova intervenção dos solistas, as cordas tocam mais uma vez em *pizzicato*. Este contraste (entre o *pizzicato* e o *legato*), nesta parte, ficou bastante evidente na interpretação de Toscanini. Por outro lado, no compasso 122, quando o coro faz sua última intervenção, nota-se a articulação leve e amalgamada deste com o desenho em *pizzicato* da orquestra. Observa-se, ainda aqui, a atenção do maestro quanto à dinâmica em *piano* do coro para que este realce o contraponto dos solistas.

Em termos de afinação é notável a acuidade alcançada por Toscanini, principalmente, quanto ao quarteto vocal, cujo entrosamento contribui definitivamente para a excelência da performance.

Todas essas características vêm, de um modo ou de outro, concorrer para o ponto principal da interpretação de Toscanini – a grande unidade que o maestro consegue imprimir ao *Kyrie*. A estrutura da obra sobressalta como um todo, promovendo a percepção do senso de coerência musical. O maestro consegue fazer com que as frases fluem entre si de maneira equilibrada, lógica e resoluta. Não se observam quebras na estrutura da obra diante da intervenção das partes, mesmo a dos solistas. A sensação deixada é a de cumplicidade: ora as frases dos solistas parecem “brotar” de dentro do coro, ora esses mesmos solistas as devolvem ao coro. Desse modo, o maestro não permite que o quarteto vocal se sobressaia de maneira a ofuscar a parte executada pelo coro e pela orquestra.

Nota-se, ainda em função da unidade, um deslizar natural e uniforme na transição do tempo A para o B e deste para o A’, de modo que, apesar da diferença de caráter e andamento, não se perde a vivacidade de um para o outro.

A observância literal, o ímpeto e a transparência dos elementos por parte de Toscanini, apesar de provocar uma sonoridade ligeiramente áspera na parte da orquestra, sem se deixar de levar em conta as condições de gravação não favoráveis da época, o que não permite que se tenha uma percepção real do som quanto a esse aspecto, volta-se particularmente para a forma arquitetônica da peça, harmonizando-a, todavia, por meio de uma expressividade sóbria e sutil, com a centelha de *paixão* própria dos grandes intérpretes.

### 3.4 – O REQUIEM DE VERDI

A *Missa de Requiem* de Verdi, para quarteto solista, coro e orquestra, chamado também de *Requiem de Manzoni* foi finalizado, no ano de 1874, em memória ao primeiro aniversário de morte de Alessandro Manzoni (1785-1873), um poeta e novelista italiano muito admirado por Verdi<sup>46</sup>.

A *prémiere* mundial do *Requiem* aconteceu na Igreja de São Marcos em Milão, no dia 22 de maio em 1874. O próprio Verdi regeu um coro de 120 cantores e uma orquestra de 100 músicos, com solistas do *La Scala*<sup>47</sup>.

Embora a estréia da obra tenha acontecido em uma igreja, ela não foi composta para o serviço litúrgico, mas mais como um tributo público para Manzoni. Ao empregar o texto da Missa dos Mortos, Verdi dividiu os movimentos em seções distintas de acordo com o significado do texto, de forma a melhor ressaltar o caráter dramático da obra. O compositor foi fiel ao significado do texto, evocando todo um espectro de sentimentos, indo do mais aterrorizante – imbuído de imagens apocalípticas de fogo, luz, escuridão, céu e inferno – à redenção e paz espiritual. Desse modo, a obra, de um modo geral, é constituída por ritmos vigorosos, melodias sublimes e contrastes dramáticos, bem aos moldes das óperas do compositor.

A estrutura da obra, retirada do *próprio*<sup>48</sup> da missa, ficou assim:

**I. Introitus:** *Requiem – Kyrie*

**II. Sequentia:** *Dies irae – Tuba mirum – Mors stupebit – Liber scriptus –*

*Quid sum miser – Rex tremendae – Recordare – Ingemisco –*

*Confutatis – Lacrimosa*

**III. Offertório – Domine Jesu Christe – Hostias**

**IV. Sanctus/Benedictus**

**V. Agnus Dei**

**VI. Communio:** *Lux Aeterna*

**VII. Responsório (absolutio)** *Libera me – Dies irae – Requiem – Libera me*

<sup>46</sup> Encarte - CD: *Arturo Toscanini – NBC Symphony Orchestra – Giuseppe Verdi*. New York, BMG/RCA Studios, 2000.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> o *Próprio* é constituído pelas partes cantadas da Missa que variam dependendo da época ou da festa do ano: *Introitus, Graduale, Alleluia* (substituído pelo *Tractus* durante a época penitencial), *Offertorium* e *Communio*.



O *Requiem* inicia-se como uma oração murmurada para os mortos, seguido pelo *Kyrie*, uma prece por clemência. Em seguida, quatro acordes violentos na orquestra anunciam a primeira parte do *Dies irae*, na qual o coro proclama: "Dia de ira! Aquele em que tudo será reduzido a cinzas...". Essa seção revela-se como um elemento unificador do *Requiem*, pois, por vezes, a abertura é repetida em outras partes (*Confutatis* e *Libera me*), ou somente seu texto (*Liber scriptus*). O restante do *Dies irae* é notável pela variedade de humores e formatos musicais criadas por Verdi. No *Tuba mirum*, por exemplo, a combinação dos metais e das marcações em *ffff*, resulta em uma das mais intensas variações de dinâmica jamais proposta por um compositor. Além disso, a disposição desses instrumentos, dentro e fora do palco, cria toda uma atmosfera assustadora, característica do Juízo Final. O coro anuncia: "Trompetes, espalhando um som maravilhoso, chamarão os mortos de suas tumbas". Este coro é seguido pelo *Mors stupebit et natura* (a morte e a natureza ficarão horrorizadas), onde, ao final, a palavra *mors* é intercalada por silêncios, sugerindo o vazio criado pela morte. Posteriormente, no *Dies irae*, os que estão em luto clamam ao Senhor por perdão. Nesse momento, a música fica mais lírica e expansiva, sugerindo a certeza da compaixão de Cristo em lugar do temor, principalmente, quando se ouve o solo de tenor, *Ingemisco*, que traz esperança ao pecador suplicante.

O alegre *Sanctus*, uma intrincada *fuga a 8* para coro duplo, começa com fanfarras nos metais para anunciar "aquele que vem em nome do Senhor" e desemboca em um angelical *Agnus Dei* cantado por solistas femininos e coro.

Finalmente, no *Libera me*, o soprano clama "Liberta-me, Senhor, da morte eterna...". Essa parte foi o cerne inicial do *Requiem*<sup>49</sup> a partir do qual Verdi compôs as outras seções. Com uma contrapartida aos *ffff* do *Dies irae*, o compositor termina o *Libera me* em *pppp*.

---

<sup>49</sup> Em 1869, Verdi compôs uma seção – *Libera Me* – para uma *Missa de Requiem* em memória de Gioacchino Rossini (1772-1868). Verdi propôs que a obra fosse uma coleção de seções produzidas por compositores italianos contemporâneos a Rossini. Apesar de ter sido compilada, essa peça nunca foi executada durante a vida de Verdi que, por sua vez, refez a parte de sua autoria para compor o *Requiem* em homenagem ao editor milanês Manzoni.

### 3.5 – TOSCANINI E O *REQUIEM*

Sachs transcreve (2002) uma carta escrita por Toscanini, em Londres, para Ada Colleoni Mainardi, datada em 26 de abril de 1938, no qual o maestro declara:

“(...) Estou cansado, a noite não me trouxe descanso. Meu ombro esta terrivelmente dolorido. O réquiem me mata, mas o aprecio cada vez mais. Eu acho que interpreto a obra como Verdi a concebeu. O *Dies Irae* é amendrontador. Aquele homem genial sabia como trabalhar as cordas. E o *Agnus Dei*? Que doçura! Que gentileza!. É tudo maravilhoso!”. (p. 334)

Toscanini cresceu à sombra da música de Verdi. O *Requiem*, geralmente acompanhado do *Te Deum*, peça sacra desse mesmo compositor, foi uma obra regularmente abordada por Toscanini durante toda a sua carreira.

Toscanini confrontou-se com a partitura dessa obra, pela primeira vez, no *La Scala*, em 27 de janeiro de 1902, no primeiro aniversário da morte de Verdi. Relata Sachs (1978, p. 79) acerca do evento: “os críticos estavam empolgados, assim como o público. Ao final do *Dies Irae*, a audiência levantou-se, aplaudindo e aclamando Toscanini”.

O maestro regeu o *Requiem*, novamente, em 21 de fevereiro de 1909, por ocasião da sua primeira estadia em Nova York. A impressão foi tamanha que mais três performances tiveram de ser agendadas naquela temporada, e mais duas para a do ano seguinte. (SACHS, 1978, p. 107).

Novamente na terra natal, Toscanini apresentou essa obra em Roma, no ano de 1911, e em 12, 14 e 18 de outubro de 1913, Toscanini, com uma orquestra de 120 músicos e um coro de 360 vozes, voltou a conduzir o *Requiem* no *La Scala*, desta vez em comemoração ao centenário do aniversário de Verdi (10 de outubro de 1813). (Ibid., p. 121-22).

Tomando como um protesto anti-nazista, Toscanini aceitou o convite do governo da Áustria para reger a obra na cidade de Vienna, em 1 de novembro de 1934, em memória de Engelbert Dollfuss (1892-1934), chanceler socialista cristão austríaco, assassinado por um grupo pró-nazista. (Ibid., p. 232).

Ciente das dificuldades financeiras que o teatro de Salzburgo, o *Festspielhaus*, enfrentava, Toscanini realizou uma série de concertos nesse teatro, incluindo o *Requiem*, em agosto de 1937. O maestro pessoalmente contribuiu com *royalties* de gravações de festivais realizados nos Estados Unidos, além de ter se comprometido a organizar concertos beneficentes para ajudar a causa. (Ibid., p. 261). No ano seguinte, 4 de março de 1938, Toscanini, como havia prometido, conduziu o *Requiem* acompanhado pela recém-formada *NBC Orchestra*, no Carnegie Hall, em prol do teatro de Salzburgo (SACHS, 1988, p. 264).

Também neste ano, Toscanini viajou a Londres para, juntamente com a *BBC Symphony Orchestra*, para interpretar o *Requiem* novamente, nos dias 27 e 30 de maio. Ainda em território europeu, a obra foi apresentada mais uma vez em Lucerne (Suíça), em 1939. (Ibid., p. 261-65).

Em julho de 1941, o maestro foi convidado a conduzir, com o coro e orquestra do Teatro Colón na Argentina, três concertos do *Requiem*. Juntamente com quatro concertos da *Nona* de Beethoven, essas foram suas últimas apresentações na América do Sul. (Ibid., p. 275).

Em 27 de janeiro de 1951, no 50º aniversário de morte de Verdi, Toscanini, novamente, interpretou o *Te Deum* e o *Requiem* com propósitos beneficentes, dessa vez, para a Casa Verdi em Milão. Nesse mesmo ano, em 23 de novembro, Toscanini abriu sua quarta temporada, junto a *NBC Orchestra* com o *Requiem*, no Carnegie Hall. (Ibid., p. 273).

Em 26 de abril do ano seguinte, nessa mesma sala, Toscanini engajou-se em mais um concerto beneficente, desta vez, para a Enfermaria de Nova York. Essa seria a última vez que o maestro abordaria a obra. (Ibid., p. 294-99).

### 3.6 – A INTERPRETAÇÃO DE TOSCANINI

**Movimento analisado:** *Libera me* do *Requiem* de Verdi

**Gravação utilizada**<sup>50</sup>: BMG Music, 2000. Compilação digitalmente remasterizada com o uso do Encoder *UV22 Super CD*, sob licença da RCA Company. 2000. Arturo Toscanini, NBC Symphony Orchestra, Robert Shaw Chorale, Herva Nelli, soprano, Fedora Barbieri, mezzo soprano, Giuseppe di Stefano, tenor, Cesare Siepi, baixo. Gravação original realizada em 27 de janeiro de 1951, Carnegie Hall, Nova York.

**Edição utilizada:** Dover, 1998<sup>51</sup>

#### I. LIBERA ME DO REQUIEM DE VERDI

##### A) *Libera me*

A performance de Toscanini, nesse movimento, tem um caráter mais dramático do que propriamente litúrgico, aproximando-se mais do universo da ópera do que o do

<sup>50</sup> Essa gravação foi realizada com tecnologia capaz de sustentar massas sonoras sem haver distorção. Desse modo, a qualidade da gravação é bastante fidedigna ao original. (MARSCH, 1962, p. 198).

<sup>51</sup> Reprodução de uma partitura antiga e fidedigna cujo editor e cuja data da publicação não foram mencionados pela *Dover Publications, Inc.*

eclesiástico. Os primeiros compassos (recitativo) fazem recordar um canto gregoriano, onde o maestro segue a indicação *senza misura*, dando liberdade ao fraseado da solista. A partir do segundo compasso, a solista retoma a pulsação dentro de um legato emoldurado pelo *pizzicato* da orquestra. No compasso 7, novamente um recitativo é realizado, agora, pelo coro que também o executa *ad libitum*. Do compasso 10 em diante, quando se retorna à pulsação novamente, tem-se um trecho altamente expressivo e dramático em um diálogo intenso entre a solista e a orquestra. Nota-se nestes compassos iniciais a grande habilidade de Toscanini ao permitir a liberdade rítmica nos recitativos e as retomadas dos *tempi* nas partes seguintes.

Devido ao andamento e a intensidade deste movimento, uma das dificuldades para o intérprete é realizar todas as nuances contidas na escrita do compositor, no entanto, Toscanini atinge estes efeitos de forma clara e natural, o que resulta na fluidez musical exigida pela peça. Os contrastes de acentuação e dinâmica são milimetricamente traçados por Toscanini, destacando-se, nesse movimento como um todo, um efeito de *crescendo* e *decrescendo* nas cordas, realizado com precisão.

Outro ponto que chama a atenção é a forma pela qual a solista aborda as notas graves. Observando a indicação *voce cupa* (voz escura), a interpretação exigida pelo maestro é tão dramática que quando o soprano executa as notas médias e graves tem-se uma sonoridade escura e intensa que, levando-se em consideração apenas a música e esquecendo-se do texto, é quase como se estivesse em meio a uma ópera. A solista, em geral, não segue a dinâmica *pppp*, como o fazem o coro e a orquestra, a não ser em final de frase.

O andamento *Moderato* (semínima = 72) foi atentamente observado por Toscanini, mas com tal vigor e direcionamento que se tem a impressão de estar um pouca mais acelerado.

Toscanini, nesta performance, empregou toda a sua verve italiana a favor do temperamento melodramático verdiano. Tem-se a impressão que o maestro literalmente “soltou as rédeas” do seu ímpeto musical, sem deixar, contudo, de cuidar dos detalhes. Mas, diferentemente do que foi observado na *Missa Solemnis* de Beethoven, na qual Toscanini comanda cada instrumento, cada solista, cada naipe com equilíbrio e homogeneidade, no *Requiem*, percebe-se que o maestro, às vezes, deixa-se levar pela música, principalmente nos solos. Isso faz com que ocorra uma primazia da solista sobre o conjunto, o que torna a parte do solo algo como um personagem dentro do contexto musical, ou melhor, diante do juízo.

## B) *Dies irae*

Neste trecho, em especial, Toscanini consegue atingir o ouvinte através do impacto do andamento *allegro agitato* de modo preciso e claro em meio a um turbilhão de timbres e desenhos melódicos.

O texto é enfatizado, nos compasso 45 ao 53, através do ritmo. Neste trecho o contraste entre a síncope realizada na parte do coro juntamente com as articulações na parte da orquestra produzem um resultado extravagante e grandioso do ponto de vista musical. Toscanini não poupou os acentos na parte da orquestra e nem tampouco facilitou a articulação do coro nas palavras *Dies illa*. Esse movimento apresenta, em vários momentos, acentuações em *sforzatti*, todos eles realizados por Toscanini com força e determinação. Por outro lado, Toscanini preocupou-se que o *Gran Cassa* (bumbo) fosse tocado em alto volume, o bastante para instigar terror no público, seguindo de perto a indicação do compositor *Le corde bem tese onde questo contratempo riesca secco e molto forte* (As cordas bem tensas para que este contratempo seja seco e muito forte). A acuidade do maestro, nestes aspectos, faz surgir todo o brilhantismo musical e dramático de Verdi.

Em alguns momentos, quando a dinâmica é em *p* e em *pp*, Toscanini atinge uma sonoridade “aveludada”, sombria, quase que querendo “cochichar” após tamanha turbulência. Em meio a este murmúrio surge mais uma vez a solista executando algo parecido com um canto gregoriano. Neste trecho a orquestra realiza uma dinâmica que oscila do *p* ao *mf* até culminar ao *f* no compasso 112. A partir daí, a dinâmica se esmaece em *pp* até atingir *ppp* (c. 131), desaguando, no c. 132, no *Réquiem*.

O andamento assinalado para o *Dies Irae – Allegro agitato* (mínima = 80) foi observado por Toscanini, mais uma vez, com vigor e senso de direção.

É de se destacar, neste sentido, a atitude aparentemente deliberada por parte de Toscanini, em não realizar, no c. 88, o *stent. un poco* (segurando um pouco) a linha descendente do baixo (*et miseriae, dies magna, et amara valde*) provavelmente porque isto poderia esmorecer o ímpeto da passagem do fluxo sonoro para o próximo compasso *a tempo*.

## C) *Requiem aeternam*

Nesta seção curta e de transição, o andamento Andante (semínima = 80) não foi de todo observado. O tempo realizado por Toscanini foi mais lento, de aproximadamente (semínima = 66), provavelmente com o intuito de refletir melhor o texto reconfortante do *Réquiem* (Dá-lhes, Senhor, o eterno descanso e que a luz perpétua os ilumine).

#### D) *Libera me*

Toscanini retoma o *Libera me* com o recitativo *senza tempo* deixando a solista bem livre, como anteriormente. O maestro faz a passagem para o *Moderato* (semínima = 100) e, em seguida, para o *Allegro risoluto* (mínima = 116) de modo homogêneo. Toscanini segue com esse andamento até o final sem quebras ou esmorecimentos.

A acentuação, a dinâmica e a articulação são literalmente observadas. Destaca-se nos compasso 298 a 307, o *pianíssimo* em torno de notas agudas, indicação desafiadora para o coro, principalmente para as vozes femininas, que consegue tal feito com maestria. Igualmente, a partir do compasso 327, Verdi pede que o coro cante a *sottovoce* e *poco crescendo*, com notas em *staccato* que foram, em sua totalidade, respeitadas por Toscanini. Outro destaque dá-se no compasso 366 onde se destaca a indicação *pp – tutti a sotto voce* e *poco crescendo* com notas em *staccato* que é atentamente observado por Toscanini. Na passagem do compasso 368 a 400, Toscanini realiza com precisão uma grande gradação em termos de dinâmica: *cominciando pianíssimo – poco cresc. – cresc. – ancora cresc. – tutta forza,(com sforzatti)*.

Exceção, todavia, pode ser observada, novamente, quanto ao soprano solista que não segue a indicação *pppp*, destacando-se em relação ao coro e a orquestra; e, no compasso 164, onde está escrito *staccatto* para todas as vozes, Toscanini optou por realizar o trecho em *tenuto*, talvez para melhor refletir a expressão *luceat eis* (ilumine-os). A peça termina com um recitativo feito com grande liberdade pelo soprano e a finalização do coro em um extasiante *pppp morendo*.

### 3.7 COMENTÁRIO CRÍTICO

Tanto na *Missa Solemnis* como no *Requiem*, observa-se que a característica principal de Toscanini é seu comprometimento para que não haja qualquer tipo de esmorecimento no fluir dos movimentos, em especial nos momentos de transição, onde as passagens, ainda que em andamentos contrastantes, são realizadas de forma homogênea e natural. O ímpeto aplicado pelo maestro para atingir esse objetivo, aliado à precisão no que diz respeito à acentuação, à articulação, e, principalmente, à dinâmica, faz com que se tenha a impressão de os andamentos serem ligeiramente mais acelerados do que o indicado na partitura, mas talvez aí resida o segredo do seu sucesso: sua capacidade de deixar transparente, por meio desse “artifício”, a arquitetura formal da obra em sua globalidade.

Nota-se que na *Missa Solemnis*, Toscanini foi mais rigoroso e arrojado com os detalhes de expressão, bem como mais transparente no desenrolar das linhas, não deixando nenhum naipe se sobressair em relação ao conjunto. Já no *Requiem*, o maestro foi um pouco mais complacente, criando uma sonoridade, de certo modo, mais livre e espontânea, deixando muitas vezes, inclusive, o coro e a orquestra como cenário para os arrebatamentos dramáticos do soprano solista. O maestro, com a seriedade e determinação, seguiu a sua convicção moral do respeito à partitura, sem deixar, não obstante, de imprimir o caráter essencial que envolve cada obra em específico, isto é, a sobriedade e rigidez de estrutura da escola alemã de Beethoven e a verve sanguínea e operística da italiana de Verdi.

## CONCLUSÃO

É um fato inegável que muitas questões na arte encerram em si uma inerente ambigüidade, de modo que a especulação sobre determinado fenômeno artístico deve ser, muitas vezes, engendrada a partir de uma ordem de gradação. Certas características predominantes na abordagem interpretativa de Toscanini, embora algumas possam oferecer apenas explicações parciais de um todo bem mais complexo, podem ser tomadas como referência para a excelência de sua regência e ponto de partida para se sugerir um modelo de performance.

A regência de Toscanini desenvolve-se, sobretudo, em torno de uma concepção arquitetônica da obra, na qual cada elo de uma corrente sonora, em seu desenvolvimento, é determinado somente se for apreendido como uma parte orgânica do todo. Em outros termos, o maestro italiano esforça-se, em seu padrão, na busca por cadeias de causalidade dentro de uma coerência temporal, quer dizer, por uma montagem racional de causa e efeito. O cânone de Toscanini dirige-se, pois, à conexão lógica e sistemática dos elementos estruturais de uma obra e alicerça-se em preceitos que envolvem as proporções ideais e a harmonia entre as partes e o todo.

Dessa abordagem pode-se inferir que ela volta-se, primordialmente, para o exercício das formas puras do objeto artístico, revestindo-se a diretriz interpretativa do maestro de traços formalistas evidentes: sua técnica parte do interior (da forma) e se expande, no seu fraseado e musicalidade, dentro desse limite. Essa idéia de que a conformação estrutural de uma obra musical, longe de atuar como mero acessório circunstancial, é seu real componente portador de valor estético corrobora a tese defendida por Eduard Hanslick, em seu tratado pioneiro *Do Belo Musical*, escrito algumas décadas antes de Toscanini iniciar sua carreira como regente.

Hanslick reagiu à estética romântica em voga no século XIX marcada, em linhas gerais, pela primazia da emoção como o elemento fundamental da música e na idéia da fusão das artes, principalmente da influência da Literatura sobre as demais. Ele considerava a “invasão” crescente das Letras, da Filosofia e da Pintura no campo da Música, gerando novos gêneros e experimentos musicais como o *Poema Sinfônico* e a *Gesamtkunstwerk* wagneriana (*Obra de Arte Total*), algo prejudicial à constituição peculiar desta arte, a Música, que, em última análise, não se disporia a se comportar como um sistema de significação. A capacidade de representação, para o esteta austríaco, significava colocar-se clara e transparentemente no lugar de qualquer outra coisa própria do mundo percebida pelos sentidos, à maneira de um



signo lingüístico previamente estabelecido mediante uma convenção social. Sob este ângulo, a música seria de natureza assemântica. Para provar isso, Hanslick salientava que, embora possa parecer que determinado segmento musical expresse tal sentimento, idéia ou proposição, ele nunca é *necessário*, de modo que seu movimento anímico possa ser o mesmo para objetos diferentes e até mesmo antagônicos entre si. Dentre as artes, somente a Arquitetura igualar-se-ia à Música no tocante à incapacidade de representação, nesses termos, mas esta seria ainda mais inverossímil em relação ao mundo concreto, devido à impalpabilidade e efemeridade de sua densidade material.

Hanslick defende a necessidade de se individualizar as artes, de modo que a *beleza* de cada uma seria indissociável da sua especificidade. Logo, a base estética de uma não se adequaria à da outra, não havendo um modo de se estabelecer, por exemplo, uma hierarquia das artes, em termos de importância, já que cada qual deve gravitar em campo próprio. Segundo o esteta, a Música seria, em seu cerne, somente “som e movimento” e sua qualidade para efeito de julgamento estético dependeria da eficácia do arranjo artístico dos elementos sonoros entre si, deslocando o foco do interesse do *significado* para a *força significante*. Além disso, sendo essa conformação de caráter objetivo, ou seja, de estrutura invariável, o *belo* encontrar-se-ia incrustado na obra e não na dinâmica da subjetividade de quem, porventura, a abordasse, de modo que a *beleza* sempre se faria presente, ainda que não houvesse um sujeito para apreciá-la.

Toscanini, do mesmo modo, acreditava em um *modelo* concebido pelo compositor. Assim, a busca pela realização artística plena, deveria voltar-se em direção ao arquétipo, ainda que fosse inatingível. Caberia, assim, ao intérprete submeter-se a esse *ideal*, buscando o *verdadeiro*, ou pelo menos tentando a reprodução de uma imagem semelhante comparável ao *modelo*; ao contrário de uma visão que renunciasse às *proporções verdadeiras* em busca de uma verossimilhança engendrada a partir da *opinião* para se recriar o resultado *Belo*. Para se ter uma melhor idéia desta última proposição tem-se, em contrapartida, o exemplo clássico da regência de Furtwängler, geralmente apontado como a antítese de Toscanini. Com uma aproximação mais rapsódica, de virtuosismo mais livre e associada ao ideal wagneriano da procura pelo *melos* no tratamento individual das partes, o maestro alemão preocupava-se menos com a lógica de causa-efeito linear, fundamentando-se mais na descontinuidade, na não-ligação sistemática, para transfigurar a linguagem musical em um conjunto maior que pretendia se projetar além do quadro musical, em busca de algo do *imaginário*.

Ao seguir essa convicção, de que a função primordial do intérprete era trazer à tona o substrato essencial da obra idealizada pelo compositor, Toscanini insurgiu-se, ombreando-se a Hanslick, contra a ideologia romântica dominante, discordando do modo acentuadamente pessoal e subjetivo pelo qual os músicos das casas de ópera na Itália vinham tratando esse gênero musical, ao longo do século XIX. Com efeito, Toscanini buscou atenuar algumas práticas comuns à época, como os efeitos bombásticos, o sentimentalismo exarcebado, a alusão alegórica, o delírio místico, preferindo o dinamismo, a elegância e o frescor do distanciamento intelectual. Para tanto, o maestro não só empreendeu, dentro do *métier* operístico, reformas em elementos diversos como iluminação, acústica, disposição do cenário, etc., para que não se desvirtuasse a atenção à obra; como adotou, dentro do âmbito musical propriamente dito, um método calcado no trato sóbrio e diligente da partitura.

Isso não significou, no entanto, a anulação da personalidade de Toscanini frente à obra. Na verdade, a sua verve italiana de ímpeto e força não foi abrandada ante a submissão ao objeto, mas, muito pelo contrário, sua expressão foi sutilmente potencializada, ao ser filtrada pelo rigor e sobriedade na condução da obra. Por outro lado, a fidelidade textual de Toscanini para com a partitura não era inflexível, mas, sim, sua base capital de preparação. O maestro italiano não se furtava em utilizar-se da intuição, por exemplo, para “corrigir” a partitura quando sentia que à obra faltava um tema principal condutor ou julgava que o compositor havia se equivocado em algum ponto da orquestração. De certa forma, Toscanini arrogava-se o direito de entrever nas obras elementos constitutivos que teriam feito parte do plano original (idéia) do compositor, mas que, por razões diversas, haviam sido por ele “esquecidas” na versão acabada. Hanslick também admitia a intuição para se julgar e perceber o “orgânico” de uma obra, mas aquela de um tipo particular, dada somente aos “ouvidos cultos” e que, para ele, deveria ser respaldada, como era o caso do maestro italiano, no amplo domínio estrutural-musicológico da peça.

O professor de estética de Viena, em suas reflexões, constatou que somente o ritmo, desde o início, encontrava-se na natureza, ao passo que a melodia e, posteriormente, a harmonia foram criações geradas, de uma forma puramente intelectual, a partir de um lento e sistemático processo cultural. Hanslick concluiu que as estruturas musicais eram, na verdade, entidades para serem compreendidas intelectualmente em sua autonomia, e não para serem objeto de deleite a partir do seu efeito emocional ou imagético. Nesse aspecto, o esteta esforçou-se em alertar para o risco de se deixar levar, de um lado, pela força da emoção da música, de maior intensidade e de mais rápida absorção que qualquer outra arte; de outro, pela sua capacidade em sugerir, devido a sua natureza abstrata, uma diversidade de juízos e

conceitos. Hanslick argumentou ainda que, diferentemente das artes plásticas que se apresentam no espaço, podendo-se detectar sua totalidade bem como seus detalhes num ritmo próprio, a música manifesta-se em uma sucessão temporal de fácil dispersão. Todos esses fatores tenderiam a distrair a concentração do indivíduo, mobilizando sua *psique* mais pela sensualidade do som, em detrimento de uma observação objetiva, crítica, analítica, seletiva e consciente de determinada organicidade sonora. Já que, para ele, a música é um fenômeno auto-contido, não derivado de qualquer outra realidade, a não ser da sua própria organização, o sentido da audição, nesse caso, precisa da ajuda da memória e do intelecto, não para intuir um evento, mas para tornar sobressalente as relações mútuas das estruturas perceptíveis.

A técnica de Toscanini apresenta-se, no seu conjunto, como a mais propícia em tornar efetivo o tipo de fruição almejado por Hanslick, por esforçar-se em deixar clara a interação das partes a partir de uma perspectiva global da unidade da peça, facilitando ao ouvinte a percepção e apreensão da forma. Os *tempi* de Toscanini, em particular, brotavam do seu senso de continuidade plástica em torno do material temático musical. Essa característica, especificamente, liga-se diretamente ao pensamento de Hanslick, que constatara que o cerne intelectual sobre o qual se constrói uma obra é seu *tema musical*, cuja abordagem que dele se faz é que garantiria o valor estético da performance.

Não é por acaso que a música mais apreciada por Hanslick foi aquela desenvolvida a partir de uma relação da música com uma ordem que girava a partir de um centro tonal, com as partes diferenciadas claramente pelas funções estruturais da harmonia. Mais especificamente, Hanslick louvava a música concebida no período Clássico e aquela, diga-se, da “parte clássica” do Romantismo, por ensejar, em sua estética, noções típicas dessa corrente como direcionalidade, transparência e linearidade discursiva. Com exceção de alguns autores fundamentalmente românticos e do período de transição para o séc. XX, como Wagner e Debussy, respectivamente, Toscanini, aproximando-se mais uma vez de Hanslick, sentia-se mais à vontade no repertório inerente ao âmbito consagrado pelo esteta, destacando-se, no conjunto de suas interpretações mais significativas, aquelas das obras de Beethoven.

Hanslick fundamenta sua teoria, primordialmente, no caráter imaterial, *a priori*, da música instrumental, vendo a música vocal com uma certa reserva. Neste gênero específico, a música seria, de algum modo, “impelida” a se conformar ao texto (e, por vezes, ao desempenho teatral, ao figurino e ao cenário), o que torna difícil discriminar a parte pertencente a cada um desses elementos. Contudo, nem por isso, a música teria seus limites estendidos, pois não é ela que dita o humor de determinada passagem, e sim o fragmento textual. Para provar isso, o esteta recorre ao seguinte raciocínio: basta que se retire o texto de

um trecho musical, para não se saber o suposto significado deste. O esteta receava que dentro dessa esfera, haveria mais um embate de forças, no qual ora uma deveria prevalecer, ora outra, para se manter o valor estético da obra. Por isso, Hanslick criticava, por exemplo, a música de Wagner que, na ânsia de fazer o enredo sobressair-se perante a música, acabava apresentando uma estrutura mais “improvisada” do que construída, no sentido especificamente musical.

Na música coral sinfônica, a análise empreendida da performance de Toscanini em relação aos movimentos *Kyrie* da *Missa Solemnis* de Beethoven e o *Libera me* do *Requiem* de Verdi, revelou que seu procedimento, pelo menos nessa amostra, não difere substancialmente do tratamento usual por ele dado a uma peça instrumental. Observou-se, é verdade, que ambas as peças apresentam um plano formal bem definido. No primeiro caso, tem-se a tradicional estrutura tripartida (*Kyrie Eleison I, Christe Eleison, Kyrie Eleison II*); no segundo, há uma composição cujas passagens, mesmo apresentando inserções de outros movimentos da obra, são claramente delineadas (*Libera me I, Dies Irae, Requiem, Libera me II*). Desse modo, Toscanini não encontrou dificuldade em aplicar, nesse repertório, o seu método comum: respeito às demandas da partitura, transparência das linhas, empenho em alcançar uma relação simétrica entre as partes, precisão rítmica, sobriedade e sutileza no tratamento do fraseado musical, e o uso de um andamento tomado com objetividade, direcionalidade e algo virtuosístico, de modo a não permitir qualquer tipo de esmorecimento no desenrolar encadeado da obra. A única diferença encontrada, na abordagem das duas peças, ocorreu mais no âmbito estilístico. Na *Missa Solemnis*, Toscanini foi mais rigoroso, em seu esquema, com o intuito de evidenciar o caráter austero e a estrutura mais rigidamente intelectualizada, própria de sua visão da escola alemã de Beethoven. No *Requiem* de Verdi, o maestro seguiu a atmosfera operística que a obra, embora sacra, evoca, permitindo que a solista se sobressaísse sobre o coro, como um personagem de ópera, e sendo menos ortodoxo ao imprimir ares mais espontâneos no desenvolvimento sonoro da peça. Ainda assim, a precisão rítmica, agógica e articulatória usada no *Requiem* limitou os excessos interpretativos que seriam encontrados em outras abordagens, em certo sentido, aproximando e uniformizando sua visão de Beethoven e Verdi.

O paradigma *Hanslick/Toscanini* engloba, em sua essência, um campo restrito da chamada música de concerto ocidental, regido por uma estética baseada no desdobramento temático musical e, este, inserido dentro de uma progressão estável, lógica e cadencial do ritmo harmônico em torno de um centro tonal. Na realidade, este paradigma, visto de outra maneira, refere-se a estruturas desenhadas a partir de padrões simétricos tonais que demanda,

ao final, uma coreografia, uma *mise-en-scène* de virtuosismo musical. Entretanto, numa perspectiva mais universal, a doutrina de Hanslick, em sua lógica argumentativa, quebrou barreiras e preconceitos arraigados, e incentivou a uma melhor reflexão em torno da questão da intelecção da música: esta arte, por suas características únicas, pode ser criada, interpretada e fruída a partir de um plano ficcional, ou explorada, exclusivamente, na sua autonomia sonora. Toscanini, na busca por uma visão lúcida dos contornos sintáticos do objeto musical e a maneira de usá-los para fins artísticos, pondo ênfase no engenho formal, acreditou, sobretudo na segunda proposição, focando sua prática musical na obra em si, como um acontecimento mera, mas sublimemente, sonoro.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Aires. **O valor cognitivo da arte**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005. <Disponível em: <http://www.criticanarede.com>. Acesso em: 01 jun 2005.

ARANHA, Maria Lucia de Arruda e MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando: introdução à filosofia**. 2ª ed. São Paulo : Moderna, 1993.

ARMIJOS, Gonçalo. Compreensão filosófica dos aspectos musicais. **Revista música hodie**. Goiânia, Vol. I, 2001, p. 24-29.

BEETHOVEN, Ludwig Van. **Missa solemnis**. Partitura. Londres: Ernst Eulenburg. s.d.

CAILLAT, Gerald; SMITH, Peter. Dir. **The art of conducting: legendary conductors of a golden era**. DVD. Hamburg : Teldec Video, [2002], ©1997.

CAIRNS, David. Arturo Toscanini. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The new grove dictionary of music and musicians**. London: MacMillan, 1980. p. 85-88.

GROUT, J. Donald; PALISCA, Claude. **Western music**. Nova York: W.W. Norton & Company, 1996.

GUTMANN, Peter. **Toscanini, the recorded legend**. 1992. Disponível em: <<http://www.classicalnotes.net>>. Acesso em: 10 jan 2006.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Trad. N. S. Neto. 2ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

\_\_\_\_\_. **Do belo musical**. Trad. A. Morão. Lisboa: Edições 70, 2002.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Trad. M. Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VIDEIRA JUNIOR, Mário Rodrigues. **Do idealismo ao formalismo : Hanslick e o belo musical**. 2004. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

LAGO JR., Sylvio. **A arte da regência : história, técnica e maestros**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002.

LEBRECHT, Norman. **O mito do maestro – grandes regentes em busca do poder**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1996.

MARSH, Robert Charles. **Toscanini and the art of conducting**. New York: Collier Books, 1962.

ROSEN, Peter. **Toscanini : the maestro (a documentary)**. Vídeo. 1985.

SACHS, Harvey. **Toscanini**. New York: Harper & Row, 1978.

\_\_\_\_\_. **Reflections on Toscanini**. 2ª ed. Rocklin: Prima Publishing, 1993.

\_\_\_\_\_. **The letters of Arturo Toscanini**. New York: Random House, 2002.

SAMS, Eric. Eduard Hanslick. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: MacMillan, 1980. p. 151-153.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical (em 6 lições)**. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TOSCANINI, Arturo. **Arturo Toscanini - NBC Symphony Orchestra - Ludwig van Beethoven**. CD. Vol. III. 1998.

\_\_\_\_\_. **Arturo Toscanini - NBC Symphony Orchestra - Choral Works - Verdi/Cherubini**. CD. Vol. XI. 2000.

VERDI, Giuseppe. **Requiem**. Partitura. Nova York: Dover, 1998.

WARRACK, John. Richard Pohl. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: MacMillan, 1980. p. 20-21.