

DOSSIER – Segunda parte

XII ENCUESTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

22 AL 26 DE NOVIEMBRE DE 2021

## A supressão do *quinte de violon* da orquestra da Ópera de Paris e suas implicações nas revisões de coros de J.-B. Lully no século XVIII

Matheus Theodorovitz Prust

UFPR

matheusprust@gmail.com

### Resumo

Neste texto discutimos a influência dos novos cânones orquestrais da Ópera de Paris no repertório de J.-B. Lully, revisto por F. Rébel e F. Francoeur em meados de 1750-60. Centrando nossa discussão nas *parties de remplissage*, propomos que a definição dos modelos orquestrais dependia das práticas composicionais, e não apenas da constituição física do ensemble. Dessa forma, observamos a coexistência de modelos orquestrais em um mesmo repertório, equilibrados entre a tradição e a inovação. Por meio dos coros de *Armide*, de Lully (1686), revistos por Francoeur (1761), demonstramos que dentre as alterações da orquestra no século XVIII estão a reorganização das partes intermediárias, a criação de lacunas sonoras e a modificação da estrutura e sonoridade gerais.

**Palavras-chave:** Orquestra da Ópera de Paris; *Armide*; *tragédie en musique*; Jean-Baptiste Lully; François Francoeur; François Rébel.

### Abstract

***The Suppression of the Quinte de Violon of the Paris Opera Orchestra and its Implications for the Revisions of the Choir in the Works of J.-B. Lully***

In this text we discuss the influence of the new orchestral canons of the Paris Opera on Lully's repertoire, revised by Rébel and Francoeur around 1750-60. Focusing on the *parties de remplissage*, we propose that the definition of orchestral models depended on compositional practices, and not only on the physical constitution of the ensemble. We observed the coexistence of orchestral models in the same repertoire, balanced between tradition and innovation. Through the choirs of *Armide*, by Lully (1686), revised by Francoeur (1761), we demonstrated that among the changes in the 18th century Orchestra re the reorganization of the inner partes, the creation of sound gaps and the modification of the structure and general sound.

**Keywords:** Paris Opera's Orchestra; *Armide*; *tragédie en musique*; Jean-Baptiste Lully; François Francoeur; François Rébel.

Recibido: 29/11/2021

Aceptado: 10/12/2021

Cita recomendada: Theodorovitz Prust, M. (2022). A supressão do *quinte de violon* da orquestra da Ópera de Paris e suas implicações nas revisões de coros de J.-B. Lully no século XVIII. *Revista 4'33". XIV (22)*, pp. 89-99.

## 1. Introdução

O contínuo processo de modificação da orquestra da Ópera de Paris no século XVIII impactou não apenas o repertório composto à época, mas, também, as obras do século anterior que continuaram a ser montadas em meio a esse percurso. Ao mesmo tempo que essas mudanças apresentavam dificuldades práticas, a necessidade de adaptação do repertório lírico aos diferentes cânones orquestrais possibilitou novas paletas sonoras a serem utilizadas em um repertório tradicional.

Nesse contexto, um dos momentos cruciais para a orquestra da Ópera e seu repertório foi o abandono, na década de 1720, de uma das cinco vozes do ensemble de cordas – o *quinte de violon*. Essa modificação, que marcou um distanciamento do ideal sonoro da época de Luís XIV, que se perderia, não impediu, contudo, a programação de reprises das obras de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Na realidade, somando-se ainda outras inovações nesse âmbito, foi a partir da década de 1750 que o seu repertório revisto encontrou maior interesse no teatro. Nessa época o modelo orquestral lullista, com sua instrumentação, equilíbrio, timbre, cor e textura particulares, já havia caído em desuso.

A adoção de uma orquestra completamente nova na música de Lully teve uma importante interferência nos movimentos que envolviam o *grand chœur* e, em especial, na música coral com acompanhamento instrumental. Isso porque a interdependência do coro e da orquestra nas obras originais não permitiriam a sua dissociação sem que houvesse prejuízos estruturais e sonoros. Sobre esse aspecto, Sptizer e Zaslav (2004, p. 185) apontam que dentre as medidas adotadas pelos revisores, em meados do século XVIII, não era incomum que as modificações realizadas fossem mínimas – em muitos casos, simplesmente omitia-se uma parte da orquestração original, adaptando-se o estritamente essencial. Além disso, o rearranjo do acompanhamento coral – ao gosto do dia – também era frequente, em uma época na qual o repertório histórico precisava ser adaptado aos desenvolvimentos contemporâneos para ter a sua longevidade assegurada.

O equilíbrio entre preservação e inovação nesse repertório em particular, somado ao inevitável impacto dos diferentes modelos orquestrais adotados, pode ser observado por meio das revisões das décadas de 1750-60 de François Francoeur e François Rébel. Os violinistas e compositores que também atuaram na gerência do teatro, sendo os responsáveis pela introdução de

repertório estrangeiro e pela valorização de obras tradicionais ao longo de suas frutíferas gestões, apresentam uma abordagem particular em suas versões das obras de Lully. Com relação ao *grand choeur*, mantiveram as partes do coro no estado original, sem alterações, apenas adaptando ou reescrevendo as partes da orquestra. Pela variedade apresentada, esses exemplos nos permitem confirmar a coexistência de diferentes modelos orquestrais dentro de um mesmo ensemble e repertório, em um momento no qual os paradigmas composicionais tradicionais continuavam a influenciar a Ópera de Paris.

Nossa discussão será realizada em três seções. Na primeira nos centraremos nas transformações das *parties de remplissage* e a constituição de um novo grupo formado pelas violas no século XVIII. Por meio de uma análise dos efetivos da orquestra e instrumentações de obras de Lully revistas por Rébel e Francoeur abordaremos a formação de múltiplos modelos orquestrais a partir dos desdobramentos das cordas. Por fim, a influência desses aspectos na escrita orquestral será apresentada à luz dos coros de *Armide* (1686), de Lully, revistos por Francoeur (1761).

Tendo a exclusão do *quinte de violon* como ponto de partida para essa discussão, precisaremos abordar, brevemente, além do repertório, o papel dessa parte no ensemble de cordas, a mutação dos efetivos instrumentais e o estabelecimento de diferentes modelos orquestrais na Ópera de Paris entre as décadas de 1720-60.

## **2. Dissolução das *parties de remplissage*?**

A estrutura da orquestra lullista, baseada na arquitetura de tessituras e timbres de diferentes exemplares da família do violino, delimitava funções específicas para cada grupo instrumental. Nesse modelo, as partes centrais da orquestra – *haute-contre*, *taille* e *quinte de violon* – estavam subordinadas ao *dessus* e *basse de violon*, respondendo diretamente às necessidades do todo. Cumprindo funções harmônicas, contrapontísticas, rítmicas e, eventualmente, melódicas, esses três instrumentos formavam um conjunto conciso, que se enriquecia e fortalecia mutuamente: o interesse não estava no protagonismo individual, mas na contribuição para o resultado global.

*Parties, parties du milieu, parties intermédiaires, parties de remplissage*: nas palavras de Mersenne (1636, p. 180), em *Harmonie Universelle*, os instrumentos desse grupo, herança das *bandes de violons* do século XVI, apesar de não serem imprescindíveis, “trazem um grande ornamento à Música, pois preenchem as vozes que se encontram nos Trios, reforçando cada

parte.”<sup>1</sup> Essas três espécies de viola, com a mesma afinação, mas com construções diferentes, desapareceriam gradativamente, levando consigo um antigo mundo sonoro.

A ausência de uma das partes desse grupo, o *quinte de violon*, contudo, não impossibilitou a utilização de modelos orquestrais semelhantes ao do cânone estabelecido na corte e no teatro. Entre as décadas de 1720 e 1730 os compositores fizeram amplo uso de orquestrações *a4*, com duas partes intermediárias, ou mesmo *a5*, com *divisi* de violinos. Na realidade, essa tradição acompanharia a orquestra da Ópera de Paris até o fim do Antigo Regime – mesmo na década de 1770 as cordas variavam em instrumentações entre *a2* e *a5*.

Apesar disso, mesmo que fosse possível rememorar a orquestração *à française*, o desaparecimento de uma das partes intermediárias não permitiria a obtenção da mesma sonoridade (e que, talvez, não fosse o objetivo). Por volta da década de 1740, com a fusão do *haute-contre* e *taille de violon* em um único instrumento – a viola – a seção das *parties de remplissage*, em sua definição tradicional, foi oficialmente desfeita. A instrumentação das cordas, a partir de então, acompanhou o modelo internacional – violinos *a2*, viola e violoncelo e contrabaixo. Em seu *Dictionnaire de musique*, Rousseau, apresenta a instrumentação característica das cordas da orquestra francesa nos anos 1760:

Também dividimos a Música Instrumental em quatro partes, que correspondem às da Música Vocal, que são chamadas de *Dessus, Quinte, Taille* e *Basse*; mas geralmente o *dessus* [ie. Violino] se divide em dois, e o *taille* se une ao *quinte*<sup>2</sup>, sob o nome comum de *Viola*. (Rousseau, 1768, p. 369)<sup>3</sup>

Seja por questões práticas, financeiras ou musicais, o efetivo das partes intermediárias na Ópera de Paris foi paulatinamente reduzido nas primeiras décadas do século XVIII. Conforme Dratwicki (2015, p. 395) demonstra, considerando os grupos estáveis da corte e do teatro, houve uma diminuição drástica da proporção das partes intermediárias, considerando o efetivo total

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. No original: *la 4 & 5 voix apportent un grand ornement à la Musique, parce qu'elles replissent les vuides [sic] qui se recontrent dans les Trios, qu'elles renforcent chaque partie.*

<sup>2</sup> Em meados do século XVIII o termo *quinte* passou a designar a viola, não se relacionando ao instrumento utilizado nos anos anteriores a 1720.

<sup>3</sup> Tradução nossa. No original: *On divise aussi la Musique Instrumentale en quatre Parties, qui répondent à celles de la Musique Vocale, & qui s'appellent Dessus, Quinte, Taille, & Basse; mais ordinairement le Dessus se Sépare en deux, & la Quinte s'unit avec la Taille, sous le nom commun de Virole.*

da orquestra. Entre os anos de composição das *tragédies en musique* de Lully e a supressão do *quinte de violon* elas passaram de 50% (c. 1670) para 12% (1727) da orquestra.

Esse levantamento, contudo, não leva em consideração o fato de que nesse recorte temporal a orquestra foi acrescida de instrumentos de sopro e percussão, modificando a proporção dos diferentes naipes com relação ao todo. Vemos necessário destacar esse ponto porque, apesar do aumento do número de sopros já existentes e a inclusão de novos instrumentos, as cordas continuaram a formar a base do *grand choeur* orquestral. Por isso, precisamos observar, especificamente, o efetivo desses instrumentos e suas interrelações. A seguir, apresentamos datas representativas para esses desenvolvimentos.

	<i>D</i>	<i>Bvn</i> <sup>4</sup>	<i>Parties</i>				%
			<i>H</i>	<i>T</i>	<i>Q</i>	<i>V</i>	
	<i>vn</i>		<i>cvn</i>	<i>vn</i>	<i>vn</i>	<i>iola</i>	
1687 <sup>5</sup>	6	6	4	4	4	-	50
1713	12	8	3	2	2	-	26
1719	13	8	2	2	2	-	22
1729	14	6	3	3	-	-	23
1752	16	8	-	-	-	6	20
1755	15	8	-	-	-	7	23
1756	15	8	-	-	-	8	26
1759	14	8	-	-	-	6	21
1761	15	8	-	-	-	6	20

**Tabela 1:** Efetivo das cordas na Ópera de Paris, 1686-1761, elaborada pelo autor<sup>6</sup>

Entre os anos de morte de Lully e o início da década de 1750 houve um decréscimo gradativo das partes intermediárias, representadas agora pela viola. A exclusão de uma das vozes e a adoção da escrita *a4* são fatores que se destacam em um primeiro plano. A diminuição da proporção desse naipe também se relaciona ao aumento dos instrumentos agudos, necessário para a escrita com violinos *a2*.

<sup>4</sup> Em meados da década de 1710 o *basse de violon* passou a conviver com o violoncelo e contrabaixo na Ópera de Paris.

<sup>5</sup> Considerando o efetivo das orquestras da corte. Ver Prust (2019), *Le Roy des instruments : a constituição da família do violino na França e os seus usos na corte de Luís XIV de 1653 a 1687*. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/62107>.

<sup>6</sup> Elabora pelo autor a partir de informações em Boindin (1719), Durey (1753), *Almanach des Spetacles* (1752 a 1761).

Para nós, um outro dado tem uma representatividade que deve ser ressaltada: o ligeiro aumento das violas entre os anos de 1752-56. Ele pode ser elucidado ao olharmos para o repertório. Foi nessa época que, em meio e após a Querela dos Bufões, houve um interesse mais acentuado no repertório antigo na Ópera de Paris, estimulado pelo vivo debate sobre a adoção de novos gêneros de espetáculo *versus* a manutenção de práticas tradicionais no teatro. É muito provável que as sucessivas reprises de obras de Lully, Marais, Rameau e Royer tenham influenciado a constituição da orquestra nesse período, através de suas demandas práticas. A necessidade de *parties de remplissage* nesse repertório poderia ser – e seria – suprida pela divisão das violas em mais de uma voz, justificando o aumento do número de músicos. Inclusive, nos registros dos efetivos da orquestra da Ópera de Paris a partir de 1752, no *Almanach des Spetacles*, substituiu-se a seção das “violas” por “parties”, ilustrando o papel prático desse naipe:

#### ORCHESTRE

16 Violons.

8 Basses du grand Choeur.

6 Parties.

5 Haut-Bois & Flutes.

4 Bassons.

Une Trompette.

Timbales. (LA PORTE), 1752, p. 99-100)

Com o repertório, reforçaram-se conceitos. Apesar de o resultado não ser o mesmo do passado, essa função de “preenchimento” exercida pelas partes intermediárias do ensemble lullista não deixaria de existir na França. Novamente, Rousseau elucidava o entendimento sobre essa seção da orquestra em seu tempo. No verbete “*Quinte*” (i.e., Viola), ele explica que essa não era uma parte solista, mas de contribuição harmônica: “QUINTE, é também o nome dado na França a esta parte instrumental de preenchimento que na Itália se chama Viola.”<sup>7</sup> (Rousseau, 1768, p. 403). Apesar do abandono dos instrumentos tradicionais, as violas passaram a formar um novo

---

<sup>7</sup> Tradução nossa. No original: *QUINTE, est aussi le nom qu'on donne en France à cette Partie instrumentale de remplissage qu'en Italie on appelle Viola.*

tipo de seção de *partie de remplissage*. O efeito da fusão de timbres com instrumentos de construção diferentes não poderia ser obtido, mas outras paletas sonoras seriam criadas. Na prática, como veremos, esse novo tipo de *partie* seria utilizado tanto na instrumentação com violinos *a2* como em *divisi*, formando duas partes intermediárias.

### 3. Coexistência de modelos orquestrais

A adequação do acompanhamento orquestral ao novo efetivo da Ópera de Paris nas revisões dos anos 1750-60 não foi a única demanda desse período. Para adaptar o repertório ao gosto da França iluminista, as *tragédies en musique*, diretamente ligadas ao contexto da monarquia e sua representação, tiveram sua estrutura geral modificada. Na tentativa de amenizar a gravidade do espetáculo, o prólogo e cenas consideradas longas foram omitidas, somando-se cortes de coros e recitativos; novas danças e árias foram inseridas, trazendo leveza centrada no divertimento. Assim como as obras precisaram ser equilibradas entre a tradição e a inovação, a orquestra olhava ao mesmo tempo para o passado e para o presente.

Mesmo nos *divertissements* compostos pelos revisores, os modelos orquestrais eram diversificados – ora lembram a orquestra *à française*, ora reforçam as inovações do instrumentário. Podemos observar essa multiplicidade nos movimentos compostos e inseridos por Rébel e Francoeur em suas revisões das obras de Lully. Parte deles foram transcritos entre as décadas de 1770-80 em *Recueil de Symphonies de Messieurs Rebel et Francoeur* (Biblioteca Nacional da França, catálogo F-po. MS-941)<sup>8</sup>, em *partition générale*. Também estão presentes na edição de *Armide* de Francoeur (1761), manuscrita em *partition générale*, de 1781 (BnF, F-po Rés.F. 564)<sup>9</sup>. Na Tabela 2, a seguir, destacamos algumas das principais instrumentações das cordas nesses exemplos.

É importante notar que na maior parte dos movimentos inéditos desses documentos, Rébel e Francoeur utilizam duas partes intermediárias e mesmo orquestração *a5*, com *divisi* de violinos. Esses exemplos são de cerca de 40 anos após a supressão do *quinte de violon*, compostos 20 anos depois da adoção da viola no lugar do *haute-contre* e *taille de violon*. Como Rousseau

<sup>8</sup> Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10521775s/fi.item>. Consultado em outubro de 2021.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10540681q>. Consultado em outubro 2021.

destaca, o efetivo de cordas dessa época possibilitava diferentes modelos orquestrais: os três tipos de instrumento de cordas (violino, violoncelo [e contrabaixo] e viola) poderiam se desdobrar e formar combinações diversas. Elas se relacionam, principalmente, à formação dessa nova seção de *parties*. As raízes da orquestra lullista são lembradas, e mesmo nessa época os termos próprios do passado são utilizados para descrever as funções dos instrumentos: as violas em *divisi* passam a se chamar *haute-contre* e *taille*, fisicamente extintos, mas conceitualmente presentes.

Obra	Revisão	Movimento	Orquestra (cordas)
<i>Alceste</i> (1674)	1757	Gavotte	Violino violoncelo e contrabaixo <i>parties</i> – <i>haute-contre, taille</i>
<i>Proserpine</i> (1680)	1758	<i>Air gracieux</i>	violino 1 violino 2 violoncelo e contrabaixo <i>parties</i> – <i>haute-contre, taille</i>
<i>Amadis</i> (1684)	1759	<i>Chaconne</i>	Violino violoncelo e contrabaixo <i>parties</i> – viola 1, viola 2
<i>Armide</i> (1686)	1761	<i>Musette</i>	violino 1 violino 2 violoncelo e contrabaixo <i>partie</i> – viola

**Tabela 2:** Instrumentação das cordas em *divertissements* por Rébel e Francoeur, 1757-1761, elaborada pelo autor<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Além das cordas, nesses exemplos utilizam-se instrumentos de sopro: *Alceste* e *Proserpine* (*flutes*), *Amadis* (*hautbois, bassons, trompette*), *Armide* (*hautbois, bassons*).

Os diferentes modelos orquestrais adotados nos novos *divertissements* também foram utilizados nas demais seções do repertório revisto. No caso dos coros de *Armide*, a cargo de Francoeur (1761), demonstrando uma aproximação instrumental da obra original, são utilizadas apenas cordas, apesar da disponibilidade de sopros e percussão. Seguindo os parâmetros da época, com a exclusão do prólogo e os cortes ao longo da obra, foram omitidos 40% dos coros nas reprises de *Armide*. Para os que foram mantidos, Francoeur utilizou duas orquestrações, rememorando o passado e valorizando as potencialidades de seu tempo:

- violinos, violas *a2*, violoncelos e contrabaixos (5 dos 7 coros)<sup>11</sup>;
- violinos *a2*, violas, violoncelos e contrabaixos (2 dos 7 coros)<sup>12</sup>.

A preferência dada à orquestração com duas partes intermediárias justifica, novamente, o fortalecimento da seção das violas a partir dos anos 1752. A conceituação desse naipe como a seção de *parties de remplissage* é reforçada nesses exemplos pela notação das violas 1 e 2. Assim como nos *divertissements* compostos em colaboração com Rébel, nesses coros Francoeur utiliza duas claves distintas para as violas. Essa forma de notação é uma herança das antigas *parties de remplissage* que, delimitadas pelos extremos da orquestra, centravam-se em uma tessitura particular. A divisão de claves das violas em *divisi* dadas por Rousseau (1768), à exceção da terceira viola que havia caído em desuso, são as mesmas apresentadas por Brossard, no seu *Dictionnaire de Musique* (1703), que define:

*Viola prima.* É o nosso *Haute-contre de violon*, habitualmente usamos a Clave de Dó, sol, ut na primeira linha para anotar o que se destina a esse instrumento.

*Viola seconda.* É o nosso *taille de violon*, na Clave de Dó, sol, ut na segunda linha.

*Viola terza.* É o nosso *quinte de violon*, na Clave de Dó, sol, ut na terceira linha. (Brossard, 1703, p. 246)<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Nomeadamente: *Armide est encontre plus aimbale, Suivons Armide e Pour suivons jus qu'au trépas* (1ºAto); *Voici la charmanete retraits* (4ºAto); *Les Plaisirs on choisi pour azile* (5ºAto).

<sup>12</sup> Nomeadamente: *Plus on connait l'amour e Amour, sors pour jamais* (3ºAto).

<sup>13</sup> Tradução nossa. No original: *Viola prima. C'est à peu près nostre Haute-contre de violon, du mins on se sert communement de la Clef de C, sol, ut sur la premiere ligne pour noter ce qui est destiné pour cet Instrument. Viola seconda. C'est à peu près nostre Taille de Violon, la Clef de C, sol, ut sur la seconde ligne. Viola terza. Ce'est à peu près nostre Quinte de Violon, la Clef de C, sol, ut sur la troisième ligne.*

Essas são as mesmas informações de Mersenne e, também, a regra de escrita de Lully. A utilização das claves de dó na 1ª e 2ª linhas por Francoeur, apesar de não se relacionar à diferentes exemplares de instrumentos, delimita os usos das violas dentro de uma tradição nacional em meio às mutações orquestrais.

Para se abordar a concepção da orquestra, nesse cenário, não podemos apenas estudar a sua constituição física: é essencial olhar para o repertório. A variedade de instrumentações em uma mesma obra gera diferentes relações internas e, assim, modelos orquestrais distintos com um mesmo efetivo. Nesse momento histórico seria muito improvável que o público da Ópera de Paris tivesse alguma memória da sonoridade da orquestra de Lully, da mesma forma como os laços com a representação política e cultural dessas obras se tornavam cada vez mais frágeis. A manutenção do repertório e a busca pelo equilíbrio entre o conservadorismo e a contemporaneidade são fatores importantes para o tema, que possivelmente influenciaram as decisões práticas dos revisores desse material. Eles fizeram conviver “orquestras” dentro da orquestra da Ópera de Paris.

#### **4. Adaptações na escrita com *parties a2***

A orquestração com cordas *a4* não era uma novidade à época de Francoeur e Rébel – na realidade ela já era usada na França desde o século XVII. Contudo, ela só foi estabelecida na Ópera de Paris no tempo de Rameau, não sendo tão explorada no repertório anterior aos anos de 1720. Para os novos compositores, novos cânones – para os antigos, a adaptação. Apesar da adoção do *divisi* das violas, com a supressão da quinta voz e a impossibilidade de orquestração das cordas com três partes intermediárias os coros revistos por Francoeur em *Armide* apresentam particularidades a serem destacadas. Pela aproximação com a escrita tradicional, daremos um enfoque nos coros rearranjados com *parties de remplissage a2*, cabendo algumas considerações sobre a escrita de acompanhamento coral de Lully.

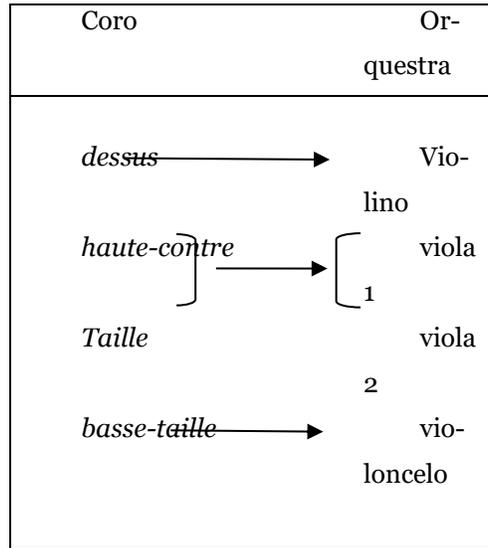
A antiga formação das cordas da orquestra estava diretamente relacionada às partes vocais, sendo dividida, inclusive, de acordo com os seus registros. Nos movimentos corais, tanto da música sacra quanto de espetáculo na França do século XVII, a principal forma de acompanhamento instrumental se relacionava intimamente a essa característica. O dobramento das partes vocais pelos instrumentos se estabeleceu como um paradigma composicional. Essa prática de

repetição não se apresentava unicamente como uma forma de reforço do coro, mas tinha uma contribuição em aspectos técnicos e, conseqüentemente, para a sonoridade geral. Dentre essas características, importantes para abordarmos as adaptações com um diferente efetivo orquestral nos anos 1750-60, estão dois pontos comumente discutidos, que influenciam diretamente a prática composicional, os usos da orquestra e o resultado sonoro: a (i) disparidade de partes entre coro e orquestra e a (ii) tessitura das vozes.

Habitualmente, na música cênica de Lully, o coro é composto a 4 vozes e a orquestra a 5. Dessa forma, havendo uma parte instrumental sobressalente, uma repetição literal não compreenderia toda a orquestra. Ainda, a distância de tessitura entre as partes vocais mais agudas (*dessus*, feminino; *haute-contre*, masculino) gera um espaço sonoro, um vazio que, de acordo com a prática composicional da época, poderia (ou até mesmo deveria) ser amenizado por um dobramento em oitavas pelas partes intermediárias da orquestra. Duron (1990) cunhou o termo *le creux français* para definir essa particularidade sonora do coro francês, caracterizada pela distância de uma quinta mais uma oitava entre as vozes mais agudas. Dessa forma, as *parties* “preenchiam” não apenas a sonoridade da orquestra, mas, também, do coro. Essa ferramenta elaborada para a obtenção do equilíbrio sonoro, faz com que as partes vocais e instrumentais sejam indissociáveis.

A subordinação a outras vozes da orquestra gerava, ainda, uma restrição de tessitura das partes intermediárias. A manutenção das *parties* no espectro entre o *basse* e o *dessus de violon* é descrita por Sadler (2015) como um “envelope”. Se por um lado os extremos da orquestra definem os usos das partes intermediárias, no caso de movimentos que envolvem o *grand choeur* a tessitura geral da orquestra é definida pelo coro. Como o *basse* e o *dessus* vocais são, habitualmente, dobrados pelos seus correspondentes da orquestra, as partes intermediárias precisam ser acomodadas de forma a respeitar o princípio de confinamento entre os extremos da orquestra. Essa prática define uma tessitura média para cada instrumento, independentemente de sua possibilidade de expansão prática.

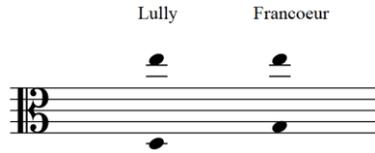
No caso dos coros de *Armide* (1686) revistos com violas *a2*, Francoeur (1761) mantém o acompanhamento instrumental similar ao original, dobrando as vozes do coro. Da mesma forma que Lully, valorizando a relação original entre a constituição da orquestra e os registros vocais, Francoeur utiliza apenas cordas, que repetem a escrita do canto, seja na oitava real ou em oitava diversa. Como regra, as quatro vozes do coro são dobradas da seguinte maneira:



**Tabela 3:** Dobramento de coros em *Armide*, por Francoeur, 1761

Assim como no trabalho original, Francoeur distribui o dobramento das partes centrais do coro em mais de um instrumento. Ao contrário da escrita *a5*, contudo, o auxílio das *parties* para o equilíbrio sonoro – preenchendo o *creux français* – é enfraquecido. Idealmente, utilizando o dobramento em oitavas com apenas duas vozes intermediárias seria possível amenizar os vazios do coro. No entanto, como Francoeur não reescreve as partes da orquestra, mas antes reacomoda o *haute-contre* e o *taille de violon* entre as violas, novos vazios são formados, dada a omissão da quinta voz.

Outra consequência dessa prática é a diminuição da tessitura geral das *parties*. Como regra, a escrita de Lully utiliza uma região característica para cada instrumento da orquestra de cordas, buscando uma estrutura de timbres. Em Francoeur, com a omissão do *quinte de violon*, há uma modificação não apenas na tessitura, mas na sonoridade das cordas. Como podemos notar no Exemplo 1, não se utiliza, em nenhum momento, a corda mais grave das violas. Considerando-se, ainda, a inversão de proporção de violinos e *parties* no efetivo da orquestra entre 1686 e 1761 (25% para 50% e 50% para 20%, respectivamente), gerando uma mudança de equilíbrio, podemos afirmar o surgimento de uma nova sonoridade das *parties* nessas obras.



**Exemplo 1:** Tessituras nos coros de *Armide*, 1686-1761

O mais expressivo dos vazios criado nas revisões é, evidentemente, aquele entre o baixo e a voz mais próxima a ele. Apesar de haver uma adaptação na forma de dobramento, sobretudo na repetição ou não em oitavas pelas duas *parties*, elas não são suficientes para preencher o espaço deixado pelo antigo *quinte de violon*. Tomando o coro *Les Plaisirs ont choisi pour azile* (5º Ato, Cena II) como exemplo, observamos que a distância original entre o *basse* e a parte mais próxima a ele (ora o *taille*, ora o *quinte de violon*) é majoritariamente de 3<sup>as</sup> (42%). Na versão de Francoeur a distância entre o violoncelo e a viola 2 se mantém principalmente em intervalos entre 8<sup>va</sup> e 8<sup>va</sup> composta (66%). Ou seja, a reorganização de Francoeur tem um impacto mínimo sobre a falta de uma parte intermediária – a distância original entre o *basse* e a segunda voz mais próxima a ele em intervalos de 8<sup>va</sup> e 8<sup>va</sup> composta é de 70%. Isso significa que o *creux français* vocal, formado entre *dessus* e *haute-contre de voix*, passa a existir, também, entre as partes mais graves da orquestra.

A escrita de Francoeur cria, ainda, outro vazio orquestral. Ao reacomodar as partes intermediárias, houve um aumento do distanciamento entre as duas partes mais agudas, agora representadas pelo violino e pela viola 1. Os intervalos de 3<sup>as</sup> no original (50%) são ligeiramente diminuídos (40%), enquanto os de 6<sup>as</sup> (28%) aumentam (37%). Dessa forma, podemos afirmar que as partes instrumentais, como um todo, distanciam-se entre si. A única relação que não é alterada é aquela entre os extremos, que repetem, literalmente, a escrita original. A densidade da orquestra lullista é desfeita e uma sonoridade mais leve e ágil, característica do período, é obtida. Ela é ainda mais evidente nos coros orquestrados com violinos *a2* e uma parte intermediária.

No Exemplo 2, dos compassos finais deste coro, essas características ficam ilustradas.

Lully

Lully/Francoeur

**Exemplo 2:** Orquestra do coro *Les Plaisirs ont choisi pour azile*, (c. 28-32), 1686-1761

Sumarizando, apresentamos as modificações essenciais observadas nas revisões de coros de *Armide* por Francoeur, em 1761:

- Orquestra de cordas *a4*, com duas *parties*, em substituição da orquestra *a5*;
- Dobramento coral;
- Reorganização das partes intermediárias;
- Omissão da linha do *quinte de violon*;
- Diminuição da tessitura das *parties*;
- Criação de vazios entre as partes;
- Mudança na sonoridade e equilíbrio gerais.

#### 4. Considerações finais

O abandono do *quinte de violon* e as demais modificações na orquestra da Ópera de Paris trouxeram resultados irreversíveis. O modelo lullista, por mais que pudesse ser aludido com a formação de uma nova seção de *parties de remplissage*, não poderia ser recobrado. Ele se relaciona diretamente ao instrumentário, efetivo e práticas composicionais – nenhum desses pontos eram os mesmos em meados do século XVIII quando, curiosamente, a música de Lully estava em seu auge. Enquanto alguns autores atuais afirmam que as revisões desse repertório trouxeram consequências desastrosas para a orquestra, entendemos que, na realidade, por meio delas foram apresentadas novas possibilidades expressivas dentro de um repertório tradicional, acompanhando as mudanças de seu tempo e auxiliando em sua perpetuação. A intenção de Francoeur, Rébel e dos demais agentes do teatro era precisamente a de modernização em um contexto de convívio do passado e do presente, característico da Ópera de Paris desde a sua origem.

#### Bibliografia

- Boindin, Nicolas. *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*. Paris: Prault, 1719.
- Brossard, Sébastien. *Dictionnaire de musique*. Paris: Ballard, 1703.
- Dratwicki, Benoît. Le renouveau de l'orchestre français à l'âge classique (1760-1770): l'exemple du *Persée* Versaillais de 1770. In: Duron e Gétreau (Org.). *L'Orchestre à cordes sous Louis XIV: instruments, répertoires, singularités*. Bélgica: Librairie Philosophique, 2015.
- Durey, Jacques Bernard de Noinville. *Histoire du théâtre de l'Opéra en France*. Paris: Barabou, 1753.
- Duron, Jean. Le rapport chœur-orchestre dans les grands motets de Lully. In: COLLOQUE 1987 DE ST-GERMAIN-IN-LAYE. Anais Jean-Baptiste Lully: Actes du Colloque. La Gorce e Schneider: Laaber, 1990.
- La Porte, Joseph. Almanach historique. Paris: Duchesne, 1752-1761.
- Mersenne, Marin. *Harmonie Universelle, Livre IV*. Paris: Cramoisy, 1636-7.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Duchesne, 1768.
- Sadler, Graham. The inner string parts in the operas of Jean-Baptiste Lully (1632-1687): authorship, function and Evolution. In: Duron e Gétreau (Org.). *L'Orchestre à cordes sous Louis XIV: instruments, répertoires, singularités*. Bélgica: Librairie Philosophique, 2015.

Spitzer, John. Zaslav, Neal. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*.  
New York: Oxford University Press, 2004.

---

MATHEUS THEODOROVITZ PRUST é professor colaborador da Universidade Estadual do Paraná – UNES-  
PAR/FAP e pesquisador e regente do Laboratório de Música Antiga da UFPR – LAMUSA. Lattes:  
<http://lattes.cnpq.br/0166754079766118>.