

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

SÍDNEY RICARDO GOMES DO SANTOS

**AS ESCOLHAS INTERPRETATIVAS DO MAESTRO NA
CONTEMPORANEIDADE FACE A TRADIÇÃO
MUSICAL: UM ESTUDO DE CASO COM A 5ª. SINFONIA
DE TCHAIKOVSKY.**

GOIÂNIA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

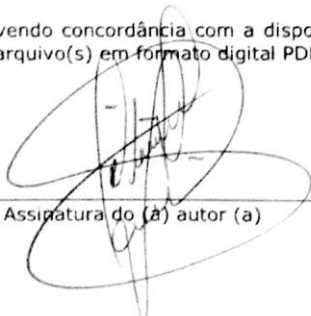
Nome completo do autor: SIDNEY RICARDO GOMES DOS SANTOS

Título do trabalho: AS ESCOLHAS INTERPRETATIVAS DO MAESTRO NA CONTEMPORANEIDADE FACE A TRADIÇÃO MUSICAL: UM ESTUDO DE CASO COM A 5ª. SINFONIA DE TCHAIKOVSKY.

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do (a) autor (a)

Data: 15/02/2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

SÍDNEY RICARDO GOMES DOS SANTOS

**AS ESCOLHAS INTERPRETATIVAS DO MAESTRO NA
CONTEMPORANEIDADE FACE TRADIÇÃO MUSICAL:
UM ESTUDO DE CASO COM A 5ª. SINFONIA DE
TCHAIKOVSKY.**

Trabalho (produção artística e 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 na
contemporaneidade.

Linha de pesquisa: Música, Criação e
Expressão.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique
Coutinho Rodrigues Costa

GOIÂNIA
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

GOMES DOS SANTOS, SIDNEY RICARDO
AS ESCOLHAS INTERPRETATIVAS DO MAESTRO NA
CONTEMPORANEIDADE FACE A TRADIÇÃO MUSICAL: UM
ESTUDO DE CASO COM A 5ª. SINFONIA DE TCHAIKOVSKY
[manuscrito] / SIDNEY RICARDO GOMES DOS SANTOS. - 2015.
40 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. CARLOS HENRIQUE C. RODRIGUES
COSTA .

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2015.

Bibliografia.
Inclui tabelas.

1. Escolhas Interpretativas. 2. Maestro. 3. Tradição musical. I. ,
CARLOS HENRIQUE C. RODRIGUES COSTA, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Sidney Ricardo Gomes dos Santos para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos quatorze dias do mês de dezembro de dois mil e quinze, às dezesseis horas na sala 218 da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (orientador e presidente da mesa), Ângelo de Oliveira Dias (UFG) e Estércio Marquez Cunha (UFG) na qualidade de convidado do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Sidney Ricardo Gomes dos Santos, intitulado ***“As Escolhas Interpretativas do Maestro na Contemporaneidade Face à Tradição Musical: um Estudo de Caso com a 5ª Sinfonia de Tchaikovsky”***. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia trinta e um de outubro de dois mil e quatorze às vinte horas e trinta minutos, no Teatro Basileu França em Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Prof. Dr. Carlos Henrique C. Rodrigues Costa

APROVADO

Prof. Dr. Ângelo de Oliveira Dias

APROVADO

Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha

aprovado

Sidney Ricardo Gomes dos Santos faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Sub-Coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora. Goiânia, 14 de dezembro de 2015.

Prof. Dr. Carlos Henrique C. Rodrigues Costa
Presidente

Prof. Dr. Ângelo Dias
Membro

Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha
Membro

Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso

Sub-Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a Deus, pela grande oportunidade de me permitir estar concluindo este mestrado na Universidade Federal de Goiás.

Agradeço à minha amada e querida mãe, por cuidar de mim, com tanto carinho, e acreditar nos meus sonhos.

Agradeço ao meu querido orientador, Dr. Carlos Henrique Costa que, com muito carinho, paciência e competência me conduziu com esmero na conclusão do mestrado.

Agradeço a todos os professores e amigos que fazem parte dessa Universidade que aprendi a amar.

Que Deus abençoe a vida de cada um.

RESUMO

O presente artigo discute a relação entre a performance do maestro na contemporaneidade e as tradições interpretativas musicais tendo como estudo de caso a 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky, obra canônica do repertório orquestral. Toma-se como fundamentos teóricos os pensadores Castagna (2008) sobre as edições de partitura, Silva & Silva (2009) sobre tradição na performance musical e Laboissière (2007) sobre interpretação musical. Foram investigadas doze edições da partitura da obra objeto deste estudo, doze gravações representativas da mesma, dentre as quais, de renomados maestros como Claudio Abbado, Bernstein e Karajan, além de preparada e apresentada por esse autor junto à Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de Goiás. Constatou-se que a tradição da performance musical pode ter uma grande influência sobre o maestro na contemporaneidade e, portanto, exige-se uma reflexão sobre a quebra ou não de paradigmas estabelecidos pela tradição da arte da regência nas obras canônicas orquestrais.

Palavras-chave: Escolhas Interpretativas, Maestro, Tradição musical.

ABSTRACT

This article discusses the relation between the orchestral conductor's performance and the musical interpretative traditions having as case study the 5th Symphony by Pyotr Ilych Tchaikovsky. It is fundamented on thinkers as Castagna (2008) on the score editions, Silva & Silva (2009) on tradition in musical performance and Laboisíese (2007) on musical interpretation. As the methodology, it were investigated twelve editions of the score object of this study, twelve representative recordings thereof, among which, renowned conductors such as Claudio Abbado, Bernstein and Karajan, as well as prepared and presented by the author with the Youth Symphony Orchestra of the State of Goiás. The conclusions point that the tradition of musical performance can have a major influence on the conductor in contemporary times and therefore requires a reflection on the break or not paradigms established by the tradition of the art of orchestral conducting in canonical works.

Keywords: Interpretive Choices, Conductor, Musical Tradition.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E TABELA

Ilustração 1: Edição da 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky por J. Jurgenson.

Ilustração 2: Edição Prática da 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky por Kalmus.

Ilustração 3: Edição Kalmus da 5ª. Sinfonia com anotações de Leonardo Bernstein.

Ilustração 4: Introdução do 1º movimento da Quinta Sinfonia de Tchaikovsky.

Ilustração 5: solo do I fagote no 3º movimento da 5ª Sinfonia de Tchaikovsky.

Tabela: A tradição musical na 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky: vídeos selecionados

SUMÁRIO

RESUMO	iv
ABSTRACT	v
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	vi
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	08
1. Programa do Primeiro Recital de Mestrado.....	09
2. Programa do Recital de Defesa.....	12
PARTE B: ARTIGO	
INTRODUÇÃO.....	17
Edições de partitura e sua contribuição para a performance do regente.....	24
As diferentes formas de edição encontradas da 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky.....	27
Edição e prática de regência.....	30
Escolhas interpretativas face as tradições musicais e edição da partitura.....	32
Considerações Finais.....	37
REFERÊNCIAS.....	38

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

PRIMEIRO RECITAL

Orquestra Sinfônica de Goiânia Temporada 2014 - 3º Concerto Oficial TEATRO GOIÂNIA, 27 de abril de 2014, às 11h

SIDNEY RICARDO, REGENTE CONVIDADO

FERNANDEZ, Lorenzo (1897-1948)

Batuque

HAYDN, Joseph (1732-1809)

Concerto para Trompete

- I. Allegro
- II. Andante cantabile
- III. Finale – Allegro

Solista – Rogério Rosemberg

SCHUMANN, Robert (1810-1856)

Sinfonia n. 2

- I. Sostenuto assai. Allegro ma non troppo
- II. Scherzo: Allegro vivace
- III. Adagio espressivo
- IV. Allegro molto vivace

NOTAS DE PROGRAMA

Batuque – Lorenzo Fernandez(1897-1948)

Oscar Lorenzo Fernandez, compositor carioca de ascendência espanhola, integrou a geração do nacionalismo musical brasileiro ao lado de compositores como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Villa Lobos.

Tanto a dimensão folclórica quanto a cosmopolita se fazem presentes em sua obra teve uma formação musical bastante tradicional. Depois de um período inicial sob a influência do impressionismo francês, assumiu a estética nacionalista, período que foi considerado ponto alto de sua carreira.

Sua obra de maior reconhecimento foi, sem dúvida, o Reisado do Pastoreio, de 1930, uma suíte orquestral em três movimentos. Inspirada nas celebrações pastoris de Natal, muito comuns no Nordeste. Essa suíte tem como terceiro movimento, o Batuque, que vem sendo apresentada como peça sinfônica independente. Apresentando ritmos afro-brasileiros, o Batuque inicia-se com a percussão que percorrem toda orquestra; e, ao final, se combinam simultaneamente. As cordas formam o ambiente rítmico em que as trompas, respondidas pelo trombone entoam um tema que ampliado ganha toda a orquestra.

Passado o clímax, a sonoridade diminui e um novo ritmo em pianíssimo se impõe; sobre esse ritmo, confiado às cordas e à percussão, ouve-se o canto dos trompetes que é respondido pelas trompas e depois outro tema dado pelas madeiras e outro tema grandioso tocado pelos metais. Aos poucos diminui a sonoridade até o pianíssimo que é atingido quando as cordas encontram a forma melódica do desenho inicial. Inicia-se o empolgante crescendo que encerrará a obra com reminiscências com a combinação de vários temas. Pelo seu colorido orquestral e uma rítmica envolvente, o Batuque é considerado uma das mais importantes obras sinfônicas brasileiras.

A obra foi estreada pela Orquestra do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, sob a regência de Francisco Braga, em 29 de agosto de 1930. Nenhuma obra de Lorenzo Fernandez obteve tanto reconhecimento internacional quanto o Batuque, que teve honra de ser regida por Arturo Toscanini, no Rio de Janeiro.

Concerto para Trompete – Joseph Haydn (1732-1809)

O concerto para Trompete, datado de 1796, o último concerto composto por Haydn, um dos mais importantes compositores do classicismo vienense, foi dedicado ao trompetista da orquestra de Viena Anton Weidinger, que na época inventara o primeiro trompete que possibilitava uma execução diatônica e cromática no instrumento, o trompete de chaves. O concerto abre com um allegro radiante e festivo. O segundo movimento revela o lirismo e expressividade. O allegro final trata-se de um rondó, onde o tema principal é sempre retomado.

Sinfonia n. 2 – Robert Schumann (1810-1856)

Nascido na Saxônia, Schumann, desde pequeno, dividiu seu entusiasmo entre a música e a literatura. Do mesmo entusiasmo partilhava aquela que seria a paixão de sua vida, a pianista Clara Wieck.

No período em que compôs sua Sinfonia, o compositor, enfermo, sofria de problemas de audição, depressão, tonturas e reumatismo. Schumann comentou o processo de criação da sinfonia “eu diria que meu espírito resistente teve uma visível influência na sinfonia e foi através dela que eu me esforcei para lutar contra a minha condição”.

Essa sinfonia testemunha um incrível vigor criativo do compositor. Nela, fervilha uma concentração de ideias, com citações e referências a outros compositores. Schumann estava à procura de uma nova forma de se fazer sinfonia na era pós-Beethoven. A presença da música de Bach é latente, juntamente com a de Haydn e Beethoven.

Comentários: Bianca Laboissiere (Pesquisadora da Orquestra Sinfonia de Goiânia).

Regente convidado: Sidney Ricardo

RECITAL DE DEFESA

Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de Goiás
TEATRO BASILEU FRANÇA, 27 de abril de 2014, às 11h

SIDNEY RICARDO, REGENTE CONVIDADO

VILLA LOBOS, Hector (1887 –1959)

Baquianas n. 4

Prelúdio

WEBER, Carl Maria Von (1786 - 1826)

Concertino para Clarineta e Orquestra

SOLISTA:Dr. Johnson Machado

TCHAIKOVSKY,PyotrIlyich (1840-1893)

SinfoniaNo. 5 em Mi menor, Op. 64

NOTAS DE PROGRAMA

Bachianas Brasileiras n. 4 -Heitor Villa Lobos (1887 –1959)

Prelúdio

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Compôs cerca de mil obras reformulando o conceito de nacionalismo musical, tornando-se, portanto, seu maior expoente. Sua obra contribuiu para que a música brasileira se fizesse representar em outros países, culminando por se universalizar. Seus concertos, sinfonias, óperas, bailados, suítes sinfônicas e peças isoladas, as bachianas e os choros constituíram o eixo de sua produção. As Bachianas foram resultados da proximidade com a obra de Johann Sebastian Bach, e também na afinidade do ambiente harmônico, contrapontístico e melódico, como uma das principais modalidades da música folclórica nordestina brasileira. Existem duas versões para as Bachianas n. 4, sendo a primeira para piano e a segunda para orquestra. A versão para piano foi composta de 1930 a 1941, estreada em 1939 por José Vieira Brandão. A versão para orquestra, feita em 1941, teve sua estréia em 5 de julho de 1942, com a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Possui 4 movimentos: I – Prelúdio (Introdução); II – Coral (Canto do sertão); III – Ária (Cantiga); IV – Dança (Miudinho).

No Prelúdio, que será apresentado hoje, o motivo inicial é conduzido em diferentes alturas sobre diferentes acordes mantendo sua construção original. O motivo também é transformado no decorrer da música, sem, contudo, perder sua identidade. A música pode ser ouvida, no nível das frases, como seções que direcionam o motivo principal ascendentemente ou descendentemente, ou então que o repetem enquanto os acordes sob a melodia mudam pela condução das outras vozes. O prelúdio demonstra a intenção de Villa-Lobos em trabalhar os parâmetros contraponto e condução das vozes externas em um estilo tradicional, típico do barroco. O Prelúdio é construído na tonalidade de Si menor, com frases, modulações e cadências que operam na estabilização desse tom.

Concertino para Clarineta e Orquestra - Carl Maria Von Weber (1786-1826)

Weber nasceu dezesseis anos antes de Beethoven e morreu um ano antes desse. Obteve uma carreira de muito sucesso e produziu um enorme número de obras, considerando o pouco tempo que viveu. É conhecido como o autor da verdadeira primeira grande ópera

alemã do Romantismo, *Der Freischütz*. A ele é creditada a invenção do romantismo de maneira geral, e da ópera nacionalista germânica em particular. Sua obra teve grande impacto sobre Richard Wagner, sepreocupando com grandes questões do romantismo nacionalista, como a nostalgia de tempos passados e a mitologia de seu país.

Suas tendências românticas eram equilibradas por um apego à ordem clássica. Era grande admirador de Mozart. Sua obra possui uma admirável mistura de inovação e tradição. Weber foi um garoto prodígio, escrevendo suas primeiras peças quando ainda tinha 12 anos, tornando-se diretor do teatro de Breslau aos 17. Também adquiriu grande experiência acompanhando a trupe de seu pai em turnês por toda a Alemanha. Seu interesse pelo clarinete começou em 1811, quando conheceu Heinrich Baermann, o grande clarinetista da orquestra de Munique, famoso em toda a Alemanha, para quem escreveu o concertino, obtendo imediato sucesso. Logo em seguida escreveu também para Baermann mais dois concertos. No período romântico, concertino significa uma peça de curta duração para solista e orquestra. O concertino para clarinete de Weber possui de 9 a 10 minutos. Inicia-se dramaticamente, como o tutti orquestral, mas em seguida apresenta um tema no clarinete, sobre o qual realiza variações, alternando entre caráter pastoris e energéticos.

Sinfonia No. 5 em Mi menor, Op. 64 – Tchaikovsky (1840-1893)

A pouca confiança que Tchaikovsky tinha em seu talento está expressa em uma carta enviada ao irmão Modest, em 1888, na qual comentava sobre uma crise de inspiração que acreditava ser insuperável. Havia passado as férias de verão trabalhando em uma nova sinfonia e estava convencido: sua criatividade estava desaparecendo. Escreveu também para sua protetora Nadezhda Von Meck: “Há algo repelente nisto... Esta sinfonia nunca agradará o público!”. O trabalho “repelente” era a *Sinfonia nº 5*, que estreou em São Petersburgo sob a sua regência em 1888 tornando-se uma das composições mais executadas de todos os tempos.

Tchaikovsky era um homem inseguro e frequentemente duvidava de suas habilidades, acreditava que sua música não tinha valor. Como um conto de fadas ao avesso, é um exemplo acabado do anti-herói, cuja música jamais teria sobrevivido se dependesse da sua própria avaliação.

Nesse sentido, o *Andante Cantabile em Si bemol* é exemplar: escrito como o segundo movimento do *Quarteto de Cordas nº 1*, estreou em Moscou no dia 28 de março de 1871, criou vida própria e foi um sucesso imediato. Baseado em uma canção popular, suscitou diversos arranjos, incluindo a versão para violoncelo e orquestra de cordas realizada pelo próprio compositor que, entretanto, se aborreceu com a repercussão da obra, que considerava

de segunda classe. Mas durante um concerto, ao notar lágrimas na face do grande escritor Leon Tolstói, teve que repensar seu julgamento.

Apesar de Tchaikovsky não ter indicado um programa para a *Sinfonia n° 5* afirma-se que ela descreve a batalha do homem contra o Destino, sendo este derrotado no final. Essa ideia estaria expressa em um caderno de notas onde aparentemente, mais que esboços para uma sinfonia sobre o Destino, Tchaikovsky estaria questionando seu próprio destino: “*Introdução. Completa resignação diante do Destino, ou, o que é o mesmo, diante da predestinação inescrutável da Providência. Allegro, (1) Murmúrios, dúvidas, lamentos, censuras contra XXX. (2) Devo lançar-me aos braços da fé?*”

Os quatro movimentos da *Quinta Sinfonia* são unificados através de uma referência comum a um tema anunciado pelas clarinetas em tom sombrio logo no início da obra. Alguns estudiosos afirmam que aqui estaria representada o destino que Tchaikovsky havia se referido em escritos anteriores. O tema é recorrente em toda a sinfonia e aparece retrabalhado algumas vezes. Ele explode abruptamente no trecho que antecede o final do segundo movimento, *Andante cantabile con alcuna licenza*. Este se inicia com um solo de trompa trágico, porém lírico, até que um segundo momento é introduzido pelo oboé e depois desenvolvido pela orquestra. O terceiro movimento, *Allegro moderato*, é uma valsa e aqui o tema do Destino é citado por clarineta e fagote próximo ao final. No último movimento, *Andante maestoso*, o motivo sombrio do Destino aparece transposto do modo menor para maior, o que dá um caráter triunfal ao final da obra, indicando a vitória final sobre o Destino. Mas essa euforia seria temporária, já que na *Sexta Sinfonia*, que estreou no ano seguinte, poucos meses antes da morte do compositor, o que se sobressai é um Tchaikovsky totalmente sucumbido e derrotado pelo Destino.

PARTE B: ARTIGO

Introdução

A função do regente como responsável pela interpretação da obra orquestral surge gradativamente entre os séculos XVII e XIX, muito em função de grandes mudanças ocorridas, principalmente no que tange ao número de instrumentos, agógica e estruturas composicionais. Para se ter somente uma ideia do crescimento orgânico orquestral, a Orquestra de Leipzig (1743) contava com 2 flautas, 2 oboés, 1 fagote, 2 trompetes e 11 cordas, fazendo um total de 18 músicos. A orquestra de Londres (1791), na época de Haydn, já possuía 2 flautas, 2 oboés, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, tímpanos e 27 cordas, em um total de 37 músicos, e, menos de cem anos depois, a orquestra wagneriana de Bayreuth (1876) era composta por 4 flautas, 4 oboés, 4 clarinetas, 4 fagotes, 4 trompas, 4 trompetes, 5 trombones, 1 tuba, 4 tubas wagnerianas, 2 timpanistas, 2 percussionistas, harpa e 64 cordas, em um total de 106 músicos (CANDÉ, 1994, pág. 566). Ou seja, um crescimento de 88 músicos, ou de quase 500% em menos de cento e cinquenta anos.

O universo orquestral criado por Beethoven, um dos grandes inovadores, acompanha a ampliação dimensional da sinfonia. Isso, através da variedade das estruturas fraseológicas, dos inusitados efeitos dinâmicos, da expressão das ideias poéticas e dramáticas, das tensões a que é levada a sonoridade da orquestra, que avança as possibilidades instrumentais. Com todos esses elementos inovadores, Beethoven cria para o regente uma nova missão, exigindo dele um desenvolvimento técnico tal, que em sua atuação junto à Orquestra, estabelece o desafio de ser o intérprete nesse novo contexto.

Durante esse processo acontece algo de fundamental importância para a evolução da arte de reger, que deixa de ter uma função predominantemente rítmica. De acordo com Candé surgem então dois tipos de regentes: os compositores regentes e os regentes intérpretes (1994).

Entre os compositores regentes destacam-se nomes como Mendelssohn, Berlioz, Wagner, Tchaikovsky e Mahler. Estes grandes compositores, enquanto intérpretes, apesar de muito frequentemente executarem sua própria música, GROUT/PALISCA, (1994), dedicaram a vida à pesquisa, divulgação e valorização de repertório de outros compositores, da sua e, de épocas passadas.

A interpretação se torna um objeto de pesquisa para o regente. Berlioz, por exemplo, publica em 1848 *Orchestration treatise* obra em que aborda não somente aspectos técnicos relacionados às possibilidades de cada instrumento da orquestra, a

técnica de gestual e uso da batuta, questões fundamentais para qualquer regente, mas também discute temas fundamentalmente ligados à interpretação, como escolha de andamentos, estilo, expressão, etc. Berlioz apresenta em seu livro soluções para uma arte que estava ascendendo para a consolidação.

Atualmente, na sua função de intérprete, o regente se depara com decisões interpretativas que porventura o regente do século XIX não tinha.

Segundo Dourado (2004), a etimologia do termo interpretação remonta à Antiguidade greco-romana, vindo do verbo latino *interpretare*, cuja raiz tem origem na expressão *interpertas*, que significa entre-pedras. Ao decodificar os sinais gráficos da partitura, o músico interpreta as ideias do compositor, transformando-as em som. Desse modo, interpretar está intimamente ligado à compreensão prévia da obra pelo músico, que passa então a ser o intérprete do compositor (DOURADO, 2004).

Considerando-se o texto musical uma espécie de roteiro para se chegar à essência da obra, Schenker (2000) alega que a interpretação corresponde à tarefa de trazer à luz não apenas o que está escrito, mas também o que está entre as indicações grafadas na partitura. Schenker chama a atenção para esse detalhe ao observar que a notação musical dificilmente representa mais do que *neumas*, daí que o intérprete tem a missão de desvendar o sentido por trás dos símbolos. Na perspectiva descrita por Schenker, Kuehn (2012) salienta que a interpretação implica uma espécie de musicologia aplicada, em que o acesso à ideia do autor da obra não é algo que acontece por intuição, mas por meio de um estudo refletido da partitura. Nessa linha de pensamento, Laboissière (2007) afirma que a interpretação vai além das análises técnicas da partitura e do desenvolvimento dos movimentos necessários à sua realização. Essa autora afirma que interpretar é recriar.

O *performer* é um recriador na medida em que ele, como sujeito, não pode escapar das circunstâncias que o constitui, em seu tempo, sua formação, sua ideologia, sua psicologia, seu momento histórico, seu inconsciente, seu repertório cultural, enfim (2007, p.19).

Ademais, “pensar a interpretação musical como expressão de sentimentos é insuficiente, pois interpretar exige uma abordagem mais complexa que vai além do puro sentimento e incorpora a estética, a filosofia e a história” (2007, p.18). Antes que uma obra musical venha a ser compreendida pelo público, é necessário que o regente tenha informações suficientes para respeitar a criação do compositor, ao mesmo tempo em que expresse sua originalidade. Esse raciocínio também tem a ver com a reflexão de

Labossière ao mencionar que uma obra só vive quando interpretada, o que vale dizer, segundo a autora, que nesse sentido, a interpretação torna-se uma recriação da obra.

Nota-se também que a tradição musical pode influenciar nas escolhas interpretativas do maestro na contemporaneidade.

No seu Dicionário de Conceitos Históricos, Silva & Silva (2009) afirmam que a palavra tradição teve originalmente um significado religioso: doutrina ou prática transmitida de século para século, pelo exemplo ou pela palavra. Mas o sentido se expandiu, significando elementos culturais presentes nos costumes, nas Artes, nos fazeres que são herança do passado. Em sua definição mais simples, os autores afirmam que tradição é um produto do passado que continua a ser aceito e atuante no presente. É um conjunto de práticas e valores enraizado nos costumes de uma sociedade. Esse conceito tem profundas ligações com outros como cultura e folclore. E, em geral, é matéria de estudo das ciências sociais, sendo objeto de pensadores clássicos da Sociologia como Max Weber (p.405).

Segundo os autores, a tradição tem, na perspectiva sociológica, a função de preservar para a sociedade costumes e práticas que já demonstraram ser eficazes no passado. Assim, mencionam que para Max Weber, os comportamentos tradicionais são formas puras de ação social, ou seja, são atitudes que os indivíduos tomam em sociedade e são orientadas pelo hábito, pela noção de que sempre foi assim. Nessa forma de ação, Silva & Silva relatam que o indivíduo não pensa nas razões de seu comportamento. O comportamento tradicional seria, então, uma forma de dominação legítima, uma maneira de se influenciar o comportamento de outros homens sem o uso da força.

Para estes autores, uma visão clássica da tradição nas ciências sociais acredita que a tradição teria dificuldades em acompanhar as mudanças e, à medida que o liberalismo o individualismo foram ganhando espaço no Ocidente, os comportamentos tradicionais teriam perdido espaço. As tradições, nesse sentido, teriam se enfraquecido com a industrialização e o nascimento das sociedades industriais, dando lugar a uma rotina cada vez mais preenchida pela ciência e pela técnica.

Todavia, Silva & Silva atestam que as tradições evoluem e se transformam com as novas necessidades de cada sociedade, funcionando inclusive para impedir que ela se dissolva. Em referência a Dominique Wolton, os autores ressaltam que a tradição não é mais vista pelas ciências sociais como uma coisa arcaica, mas como aprendizagem, reapropriação. Segundo Dominique Wolton, citado por Silva & Silva, na medida em

que as sociedades se modernizam, a tradição aparece para suportar a mudança social, pois nenhuma sociedade muda radicalmente, sendo que cada fase de mudança possui também estabilidade.

De acordo com Silva & Silva, Eric Hobsbawm, por exemplo, estudando o mundo contemporâneo, utiliza o conceito de tradições inventadas para denominar o conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, regulado por regras aceitas por todos, que tem como objetivo desenvolver na mente e na cultura determinados valores e normas de comportamento, por meio de uma relação com o passado feita pela repetição constante dessas práticas. Segundo os autores, para Hobsbawm, uma das características das tradições inventadas é que elas estabelecem uma continuidade artificial com o passado, pela repetição quase obrigatória de um rito. Assim, as tradições têm como função legitimar determinados valores pela repetição de ritos antigos (ou de ritos definidos como antigos, no caso das tradições inventadas), que dariam uma origem histórica a determinados valores que devem ser aceitos por todos e se opõem a costumes novos. Segundo os autores, Hobsbawm defende que um dos aspectos mais fortes da tradição é sua característica invariável, ou seja, seria um conjunto de práticas fixas que, por serem sempre repetidas de uma mesma forma, remeteriam ao passado, real ou imaginado.

Os autores mencionam que sociólogos como Tom Bottomore e William Duthwaite, por sua vez, acreditam que o termo tradição deve ser empregado para as esferas mais importantes da vida humana, como a religião, o parentesco, a comunidade etc. deixando as esferas menores de ritos e costumes cotidianos com o conceito de folclore. Defendem, além disso, que as tradições não são necessariamente estáticas ou imóveis. Para eles, migrações e mesmo revoluções, que são fenômenos geradores de mudança por excelência, algumas vezes estão baseados no desejo de disseminar tradições ou de protegê-las. Eles dão como exemplo a Reforma Protestante, fenômeno que gerou muitas mudanças sociais e culturais, mas que teve como base um desejo de retornar às tradições do Cristianismo primitivo. Por outro lado, poderíamos acrescentar que a colonização da América espanhola vivenciou também tentativas da Coroa, da Igreja e de determinados grupos sociais de transferir para as colônias tradições e costumes antigos na própria Espanha, como o Catolicismo e a cultura da fidalguia.

Conforme Silva & Silva Vemos, o termo tradição possui muitos significados: pode estar atrelada ao conservadorismo e ao resgate de períodos passados considerados gloriosos; pode ser inventada para legitimar novas práticas apresentadas como antigas. Segundo os autores, muitas vezes a tradição é pensada como imóvel, mas cada vez mais

estudiosos percebem suas ligações com as mudanças, estando esta ligada ao folclore, à cultura popular e à formação de identidades.

Já em relação às obras musicais, que vêm sendo sucessivamente tocadas desde suas primitivas audições, Harnonncourt (1984), afirma que estas obras possuem uma tradição interpretativa que remonta ao autor. Assim, na interpretação, a tradição é resultado de uma gama de execuções que oferece certamente um alto nível de autenticidade à obra musical escrita num determinado período da História. Diante das constatações vistas por hora, indaga-se sobre a interpretação de obras orquestrais canônicas no que diz respeito às tradições também canonizadas. Como ser um recriador ou, indo mais adiante, um inovador diante do contexto atual onde presenciamos uma quantidade significativa de referências musicais.

Para isso escolhi uma obra que tem transcendido sua época de criação, sendo respeitada e admirada: a 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky. O meu primeiro contato com as obras de Tchaikovsky aconteceu no início dos anos 80 na Orquestra Sinfônica de Santos, São Paulo, como instrumentista. Isto despertou meu interesse por elas, a ponto de pensar na possibilidade de estudar regência orquestral. A 5ª. Sinfonia tornou-se objeto de estudo desse trabalho por observar na obra alguns momentos que são interpretados de forma semelhante, porém sem nenhuma anotação, na partitura, que apontasse para as mesmas. Com isso em mente, a presente pesquisa apresenta discussões sobre a investigação das escolhas interpretativas do maestro na contemporaneidade face às tradições interpretativas e edições de partituras, tendo como objeto de estudo a 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky.

Sobre o tópico referente a escolhas interpretativas do maestro na contemporaneidade, encontrei alguns trabalhos: “Em Interpretação musical” a dimensão recriadora da comunicação poética Laboissière (2007) discute sobre escolhas interpretativas de uma perspectiva geral do intérprete. A dissertação “Questionamentos sobre a atuação do regente: O ensino da performance” de Silvio César Lemos Viegas (2009) foca nas dificuldades e liberdades que se pode ter como intérprete, mas não discute sobre a tradição e interpretação. O livro de José Viegas Muniz Neto (1993) “A comunicação gestual na regência de orquestra” aborda a interpretação centrando no gestual. Crepalde (2015) em sua dissertação “O Maestro, a orquestra e a racionalização das práticas musicais” aborda três elementos que compõem a técnica de regência – a mão direita, a mão esquerda e a expressão facial-corporal, porém não discorre sobre a escolha interpretativa.

Assim, como procedimento metodológico para a realização deste trabalho, primeiramente foi realizada uma pesquisa bibliográfica e documental. A pesquisa lança mão das fontes primárias: vídeos e edições de partituras, comparando as diferenças e similaridades de edição e de interpretação dos regentes para confirmação da existência ou não de tradições. Acrescentou-se a essas ações o meu estudo e performance da 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky para fundamentar as discussões sobre as escolhas interpretativas.

Como base teórica utilizamos os conceitos de Castanha, Grier, Laboissière e Bakhtin e outros apontados a seguir. Em “A musicologia enquanto método científico” (2008) Castanha aborda as diferentes formas e/ou métodos de edição de partituras a partir das fontes disponíveis e dos critérios estabelecidos, e que elaboração de partituras pode ser uma atividade científica quando fizer uso consciente de métodos definidos. Grier observa em “The Critical Editing of Music” (1996) que cada obra musical é criada sob uma combinação de circunstâncias culturais, sociais, históricas e econômicas e aponta que a disciplina da edição, assim como todo trabalho crítico, experimenta contínua mudança em resposta a um ambiente crítico em transformação, entendendo que a prática editorial de música está longe de ser uma ciência exata, abrindo, portanto, espaço para discussões na relação entre música, passado e intérprete. Essa primeira discussão literária é profundamente enriquecedora para esse trabalho, no aspecto de ressaltar a importância da pesquisa de edição de partitura pelo performer, no caso, o maestro. E em se tratando de *performance*, Kuehn, em “Interpretação, reprodução musical, teoria da performance” (2012), informa que a interpretação não é algo que acontece por intuição, mas por meio de um estudo refletido da partitura, concordando com Schenker que, em “El arte de dirigir la orquesta” (1988), afirma que o performer tem a missão de desvendar o sentido por trás dos símbolos. Procurando demonstrar a seriedade da performance, Laboissière (2007) afirma que interpretar exige uma abordagem mais complexa, que vai além do puro sentimento e incorpora a estética, a filosofia e a história. Harnouncourt, em *O discurso dos Sons* (1984) e Silva & Silva em seu *Dicionário de Conceitos Históricos* (2009), contribuem com este trabalho ao apresentarem a importância da tradição, seja no âmbito artístico ou não. A contribuição de Berlioz para esse trabalho diz respeito a performance do maestro no capítulo *The conductor and his art* da sua obra *Orchestration treatise* (2004). Neste capítulo Berlioz aborda aspectos técnicos relacionados a assuntos pertinentes e específicos como técnica gestual, interpretação, estilo, expressão, entre outros temas pontuais.

O texto dispõe de quatro partes: edições de partitura e sua contribuição para a *performance* do regente, apresentando uma discussão sobre as edições de partitura e sua influência e importância na atuação do maestro frente à orquestra; descrição das versões de vídeo selecionadas da quinta de Tchaikovsky; identificação e discussão sobre os trechos que apresentam tradições interpretativas; Considerações finais.

Edições de partitura e sua contribuição para a *performance* do regente.

Apesar de raízes que remontam à Antiguidade, Castagna relata que a musicologia surgiu com o estudo científico da música a partir do século XIX, particularmente no âmbito do positivismo de Auguste Comte, como resultado da reunião de várias atividades ligadas ao estudo teórico da música, diferenciando-se, assim, da abordagem da música dependente da prática artística. Segundo o autor, foi somente a partir de uma proposta de Friedrich Chrysander, em 1863, que a musicologia começou a ser tratada como método científico, em igualdade com outras disciplinas científicas.

Dentro disso, menciona que em reação à sua configuração positivista, surgiu, a partir da década de 1970, uma musicologia mais interpretativa, assim como novas propostas de divisão de seus ramos, sendo hoje reconhecidas pelo menos nove vertentes metodológicas. Essas vertentes são: método histórico; método teórico e analítico; crítica textual; pesquisa arquivística; lexicografia e terminologia; organologia e iconografia; práticas interpretativas; estética e crítica; dança e história da dança.

Castagna informa que na musicologia, a crítica textual se dedica ao estudo das fontes musicais, envolvendo, entre outras atividades, a paleografia musical (deciframento dos sistemas de notação), a diplomática e a bibliografia (estudo das formas de apresentação de manuscritos e impressos), a editoração e a colação (identificação de erros e reconciliação de variantes). Na esfera da crítica textual também está, segundo Castagna, a edição musical, que envolve atividades como descrição de fontes, identificação de variantes e o estabelecimento de sua relação hierárquica com o suposto original, estudo da transmissão e das alterações produzidas nas obras com o passar do tempo e a edição de partituras a partir das fontes disponíveis e dos critérios estabelecidos.

Segundo Grier (1996), desde a formação da sociedade Bach, em 1850, quando se deu empreendimento a uma edição completa de sua música, a musicologia tem produzido uma quantidade enorme de distintas edições: de coleções completas dos mais importantes compositores às séries monumentais e coleções nacionais. Muito dessa tarefa, afirma Grier, foi impulsionada pela necessidade de tornar a música acessível; todavia, um forte acontecimento nessa iniciativa foi a criação de um cânone, um núcleo central de repertório, cujo teor carrega o mesmo peso filológico quanto o encontrado na literatura e na história política

Nesse contexto, Castagna lembra que a partir da segunda metade do século XIX, como atividade musicológica, surgiram as *Gesamtausgaben*: edições supostamente definitivas das obras completas de Bach, Palestrina, Beethoven, Mozart e outros; que, além de sua contribuição como fonte de repertório, permitiram o desenvolvimento de técnicas de edição e de relacionamento com as fontes. Lembra também que paralelamente a isso despontaram as *Denkmäher*: monumentos de música nacional, preocupando-se notadamente com a impressão de obras significativas de compositores alemães, austríacos, franceses e italianos. Segundo informa o autor, as *Denkmäher* iniciaram-se com a *Collectio Operum Musicorum Batavorum* (1844-1855), de Franz Commer, e com o *Trésor Musical* (1865-1893), de Julien van Maldeghem.

No Brasil, as *Gesamtausgaben* apareceram somente a partir da década de 1970, conforme Castanha ressalva, com a edição de seleções de obras do padre José Maurício Nunes Garcia, estendendo-se posteriormente a diversos autores, como Carlos Gomes, André da Silva Gomes, Henrique Oswald e outros. Esclarece:

(...) na década de 1970 surgiu a coleção *Música Sacra Mineira* (Funarte) e, posteriormente, as séries *Música do Brasil Colonial* (Edusp), *Música Brasileira* (Edusp), *Acervo da Música Brasileira* (Fundarq/Bureau Cultural/Petrobras) e *Música no Brasil – Séculos XVIII e XIX* (Funarte), além de importantes coletâneas individuais de música religiosa e profana, principalmente dos séculos XVIII e XIX (CASTAGNA, 2008, p.21).

Dentro dos estudos musicológicos brasileiros, Paulo Castagna revela que a edição foi uma das atividades mais praticadas, principalmente a partir da de 1960, embora nem sempre a partir de uma consciência metodológica, sendo mais destinadas a dar subsídio as chamadas primeiras audições contemporâneas do que à sua publicação e consequente difusão entre os interessados. Nesse contexto, observa que as séries editoriais brasileiras só começaram a considerar questões metodológicas a partir do século XXI e têm sido lançadas com grande lentidão e periodicidade irregular. Além disso, seu número é ainda insignificante no panorama internacional e estão longe de fornecerem suficiente repertório para abordagens históricas, analíticas e estéticas, sendo geralmente destinadas à divulgação de obras selecionadas para execução pública.

Para Grier a sucessão de eventos relacionados à prática editorial de música demonstra que ela está longe de ser uma ciência exata, representando algo ainda em movimento e em transformação. Assim, à medida que o conhecimento sobre repertório se aprofunda e a avaliação crítica desse conhecimento continua, novas edições são necessárias para manter o ritmo das pesquisas e gerar uma reflexão com

base em estudos mais recentes. Para Grier, na base desses projetos de edição encontra-se sempre uma perspectiva crítica. Nesse enfoque, ressalta que a Velha Edição da obra Mozart – *Alte Mozart Ausgabe* (AMA) – prestou um enorme serviço para o estudo musical, trazendo em primeira mão os trabalhos de Mozart em uma única edição.

Por outro lado, a Nova Edição – *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) – apresentou substancial refinamento em praticamente todos os aspectos. Refinamento que resultou de várias gerações de intensa pesquisa, estimuladas e realizadas em grande parte com base na Velha Edição (AMA). Segundo Grier, a Nova Edição (NMA) também já precisa de uma revisão crítica, para continuar a ser um desafio em futuras pesquisas. Essas edições representam o ponto nodal no estudo sobre Mozart, menciona Grier, e dentro disso, cada passo subsequente só será possível se o passo predecessor for levado em conta.

Grier salienta que depois da Segunda Guerra Mundial houve um maior direcionamento editorial envolvendo a obra dos grandes compositores. A iniciativa surgida nos anos 1950 reorientou a atenção na elaboração crítica de edições, o que gerou a possibilidade de estas também serem usadas por intérpretes instrumentistas e regentes, permitindo assim uma maior compreensão do processo criativo do compositor. Essa abordagem, menciona o autor, está em marcado contraste com a atitude das primeiras séries das edições, começadas no século XIX, que consistia largamente de monumentos filológicos, que pouca atenção dava para a prática da *performance*. Segundo Grier, os musicólogos do pós-guerra responderam aos desafios desse novo empreendimento, abrindo espaço para discussões na relação entre música, passado e intérprete.

Nessa perspectiva, os editores eram incitados a abandonarem algumas das purezas filológicas dos textos como, por exemplo, antigas claves, para fazerem edições mais acessíveis aos intérpretes. Por outro lado, isso necessitava de uma intervenção crítica na partitura que o editor estava confeccionando, porém sem uma discussão minuciosamente detalhada do que estava sendo feito (GRIER, 1996). Grier observa que cada obra musical é criada sob uma combinação de circunstâncias culturais, sociais, históricas e econômicas. O reconhecimento dessas circunstâncias afeta a concepção de todo o trabalho editorial. Assim, cada peça de música é um caso especial, cada fonte é um caso especial, cada edição é um caso especial. Para o autor, essa atitude leva ao corolário de que diferentes repertórios de música exigem diferentes métodos e espécies de edição.

As diferentes formas de edição encontradas da 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky

Castagna observa que a edição musical foi bastante influenciada pelos métodos utilizados pela crítica textual literária e filológica, que abordam problemas de datação, localização e edição de textos. Com base nesse procedimento, a crítica textual musicológica, que Ferreira (2002) chama de filologia musical, uma vez que toma como ponto de partida um documento escrito (texto musical) que incide na percepção sensorial (sonoridade), estabeleceu diferentes formas de se editar uma música. As principais formas de edição encontradas hoje, segundo Figueiredo (2004) citado por Castagna, são o *fac-simile*, a edição *Urtext*, a edição diplomática, a edição prática, a edição genética e a edição crítica.

No que diz respeito à 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky, nota-se uma grande quantidade de edições. Em buscas na Internet e acervos das orquestras de Goiânia e dos maestros locais, encontrei 12 edições. Isso se deve ao fato da obra ser executada com frequência nas importantes salas de concerto. Três edições de bolso, Dover Miniature Music Scores, Nova Iorque (1998); Eulenburg, Londres- pocket score e Audio CD – (2008); *Miniature Score* N.59 por Edwin F. Kalmus & Co, publicada em 1933, uma em CD-ROM publicada por Byron Hoyt, San Francisco em 2002; além de outras publicações em reedições por casas famosas como Breitkopf & Hartel e Dover.

A Kalmus publicou tanto com base na edição Russa de Jurgeson, quanto na edição alemã de Breitkopf & Hartel. Também ressalto a existência da publicação da coleção completa das obras de Tchaikovsky, na qual o volume 17A contém a 5ª. Sinfonia, editada em 1963 por Georgy Kirkor, do Museu Nacional de Cultura Musical Glinka, de Moscou. Dentre essas, selecionamos as seguintes edições para análise: P. Jurgenson, por se tratar da primeira edição, publicada em 1888, mesmo ano em que o compositor compôs e regeu a obra; edição Edwin F. Kalmus & Co, publicada em 1933, por apresentar uma análise estrutural melódica na primeira página; a terceira, edição da Kalmus encontrada no acervo digital da Filarmônica de Nova Iorque sem data, utilizada por Bernstein, contendo suas anotações.

Observa-se que essas, além da edição da Dover possuem as mesmas anotações musicais no que tange às dinâmicas, articulações, acentuações e andamentos, extraídos da primeira edição. No entanto, estas edições apresentam algumas variações nas partituras no tocante à quantidade de sistemas e quantidade de compassos em cada sistema na sua formatação. Não foi possível ter acesso ao manuscrito que se encontra no Museu Nacional de Cultura Musical Glinka, em Moscou. Segundo Vajdman (2006),

Tchaikovsky era amigo de P. Jurgenson, o primeiro editor da sinfonia composta e regida pelo próprio compositor na cidade de St. Petersburg, onde era a sede da editora. Ademais, essa edição também foi encontrada no acervo digital da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque.



Fonte: <http://archives.nyphil.org/>

Ilustração 1: Edição da 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky por J. Jurgenson, 1888.

A edição de Jurgenson, vista acima, pode ser considerada uma edição Urtext. O termo *Urtext* é de origem alemã e significa texto original. A edição *Urtext* parte da cópia *fac-similar*, porém difere desta, que é apenas uma reprodução fotográfica de uma das fontes originais de uma obra musical. A edição *Urtext*, além de ser mais fácil de ler do que o *fac-simile*, agrega valor ao que o intérprete pode obter de um *fac-simile*, haja vista que integra várias fontes, baseando-se em uma avaliação acadêmica. Segundo Jordan (2008), esse tipo de edição pode incluir correções feitas pelo próprio compositor, e geralmente é fornecido um comentário de um musicólogo em relação ao trabalho do autor.

De acordo com Figueiredo (2004), citado por Medeiros (2007), a edição prática, também chamada didática, é destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em uma única fonte, com a utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto. Segundo Figueiredo, um dos problemas comuns da edição prática é a manutenção de uma série de erros, já que os editores têm a tendência de usar edições anteriores para seu trabalho de revisão. Segundo Jordan essa edição inclui marcas editoriais como dinâmicas e ornamentação, fornecidas por musicólogos, para servir como guia para os intérpretes. No caso da edição Prática da 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky pela Kalmus (ilustração 2)

nota-se que as marcações de dinâmica, tempo e agógica não diferem da edição de Jugerson, portanto não acarretando nos erros, problema detectado por Figueiredo nesse tipo de edição.

TSCHAIKOWSKY'S FIFTH SYMPHONY

Tschaikowsky completed his fifth symphony in 1888. It was first performed at Petrograd in the winter of that year, under the composer's direction.

ANALYSIS OF THE SYMPHONY

1ST MOVEMENT	Page 1	3RD MOVEMENT	Page 101
Introduction (The Motto Theme recurring in all the movements.)	Measure 1-37	Statement	Measure 1-72
2 Clarinets in [A] 1		Theme	1
Statement	38-213	Trio	73-144
Principal Themes	41	Theme	73
vi. 1	116	Restatement	145-213
vi. 2	120	Coda (Motto Theme)	214-266
Fantasia Section	214-320	4TH MOVEMENT	Page 128
Restatement	321-470	Introduction (Sonata Form)	1-57
Coda	471-542	Statement	58-173
2ND MOVEMENT	Page 69	Principal Themes	58
First Part (Three-part song form)	1-65	vi. 1	97
Principal Themes	8	vi. 2	126
vi. 1	45	Fantasia Section	172-295
Second Part	66-107	Restatement	296-425
Theme	67	Coda (Motto Theme)	426-565
Restatement	108-157	Time for performance 53 minutes	
Coda (Motto Theme)	158-184		

SYMPHONY NO. V IN E MINOR
OP. 64

P. Tschaikowsky, Op. 64 (1890-1893)

Andante (♩ = 80)

3 Flauti (3 Picc.)

2 Oboi

2 Clarinetti in [A] 1

2 Fagotti

4 Corni in [F] 1

2 Trombe in [A] 1

3 Tromboni e Tuba

Impanti in [G, D, E] 1

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Fonte: <http://archives.nyphil.org/>

Ilustração 2: Edição *Prática* da 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky por Kalmus, 1933.

A edição da Kalmus mostrada na ilustração abaixo contém as anotações de Bernstein de diferentes cores apontando escolhas de dinâmica,

TSCHAIKOWSKY
SYMPHONY NO. 5
1875

LEONARD BERNSTEIN

Fonte: <http://archives.nyphil.org/>

Ilustração 3: Edição Kalmus da 5ª. Sinfonia com anotações de Leonardo Bernstein, sem data.

Edição e prática de regência

Seaman (2013) afirma que os compositores não pensavam que escreveriam música para a posteridade e nem que suas composições fossem ser tocadas no decorrer dos séculos. Em consequência disso, muitos deles não davam instruções detalhadas na partitura a fim de dizer como tal obra seria interpretada. Segundo Seaman, os compositores nem sempre entendiam a grandeza da obra que escreviam. Assim, o regente tem o desafio de interpretar tais obras, com o devido respeito, mesmo sem informações minuciosas do compositor na partitura.

Além disso, Seaman também observa que cada compositor tratava a questão da liberdade interpretativa de forma diferente. Segundo o autor, Liszt era bastante tolerante com o tratamento dado ao andamento da música; Sibelius encorajava os regentes a seguir seu próprio instinto, desde que não conflitasse com a partitura. Já Briten e Ravel deixaram claro que eles não queriam ser interpretados. Esses pensamentos antagônicos se refletiam na intensidade das marcações da partitura e na preocupação de cada compositor. Ademais, demonstram a necessidade de o regente buscar tanto edições diferentes da partitura, o manuscrito, se possível, tanto quanto o contexto no qual a obra está inserida.

Dessa forma, Seaman observa que para extrair um resultado coerente da obra, o regente precisa escolher cuidadosamente que tipo de edição vai usar. Isso porque algumas edições contêm mais informações do que outras e algumas contêm até mesmo erros. Para Seaman, compreender a forma geral da peça e seu contexto sócio-histórico é essencial para uma boa interpretação. Da observação de Seaman pode-se novamente recorrer a Jordan (2008), quando menciona que a edição que melhor auxilia o regente na sua prática interpretativa é a edição crítica, pelos motivos já mencionados anteriormente.

Segundo Schuller (1998), a edição crítica da Quinta Sinfonia de Beethoven serviu para corrigir um erro no compasso 390, acrescentando uma ligadura que consta no manuscrito e não constava em outras edições não críticas. Fabermann (1997) diz que pela edição crítica houve correções de problemas na Sagração da Primavera, de Igor Stravinsky, estes apontados por regentes que desejavam um melhor desempenho da obra. Galkin (1998) afirma que no compasso 137 da Sinfonia 35 em ré maior, K 385, de Mozart, um erro foi corrigido pela edição crítica, observado a partir do *fac-simile*. Nesse compasso a maioria das edições apresenta uma lá como nota final para violas,

violoncellos e contrabaixos. No autógrafo de Mozart, no entanto, aparece um fá sustenido.

Galkin (1998) chama a atenção para a necessidade de uma edição crítica ao relembrar que Leonard Bernstein, ao reger a Sétima Sinfonia de Beethoven, observou que ela estava cheia de alterações feitas por regentes do passado e que foram incorporadas nas edições posteriores. Assim, Bernstein comentou que não sabia qual instrução seguir. Por outro lado, observou uma preocupação dos regentes no final do século XX em buscar uma edição crítica quando se propunham em interpretar uma obra orquestral de Beethoven. Em geral, no caso de Beethoven, essas edições críticas são baseadas nas sugestões de Richard Wagner, Gustav Mahler e Weingarten. Segundo Galkin, Brahms, Dvorak e Schumann são também compositores cuja obra tem recebido revisões críticas e a partir disso tem se tornado *standard* na regência orquestral.

Escolhas interpretativas face as tradições musicais e edições da partitura

Faz-se importante conhecer algumas particularidades da obra em questão para contextualização das tradições interpretativas. A Quinta Sinfonia de Tchaikovsky, em Mi menor, Op. 64, foi composta e orquestrada entre maio e agosto 1888. Sua instrumentação conta com 1 *piccolo*, três flautas, 2 oboés, 2 clarinetes (em lá), 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes (em lá), 3 trombones, tuba, 3 peças de tímpanos violinos I, II violinos, violas, violoncelos e contrabaixos.

Estruturalmente, a Sinfonia está dividida em quatro movimentos: I. *Andante-Allegro con anima* (Mi menor, 542 compassos); II. *Andante cantabile con allucinata licenza* (Ré maior, 180 compassos); III. *Valse. Allegro moderato* (Lá maior, 266 compassos); *Finale Andante-Allegro vivace-maestoso* (Mi maior, 565 compassos). A *performance* completa da obra dura entre 45 a 50 minutos.

A primeira apresentação orquestral da obra teve lugar em São Petersburgo, em novembro de 1888, com a Filarmônica de São Petersburgo, sob a regência do próprio Tchaikovsky.

Em Moscou, a Quinta Sinfonia foi recebida com entusiasmo pelos amigos de Tchaikovsky. Em 17 de setembro, o compositor escreveu para Anatoly Tchaikovsky: "A sinfonia recebeu aprovação unânime de todos os meus amigos: alguns até dizem que este é o meu melhor trabalho. É particularmente significativo que Taneyev ficou altamente entusiasmado." Depois de uma apresentação da Sinfonia, em março de 1889, na cidade de Hamburgo, com a qual Tchaikovsky ficou muito satisfeito, o compositor escreveu:

(...) cada vez que a sinfonia era tocada nos ensaios havia sempre um entusiasmo geral, o concerto também foi excelente. Como resultado, já não tenho mais uma má opinião da sinfonia, (...) a Quinta Sinfonia foi novamente realizada de forma magnífica, e eu passei a amá-la novamente, a minha decisão anterior foi injustamente dura (...) (<http://www.tchaikovsky-research.net/>).

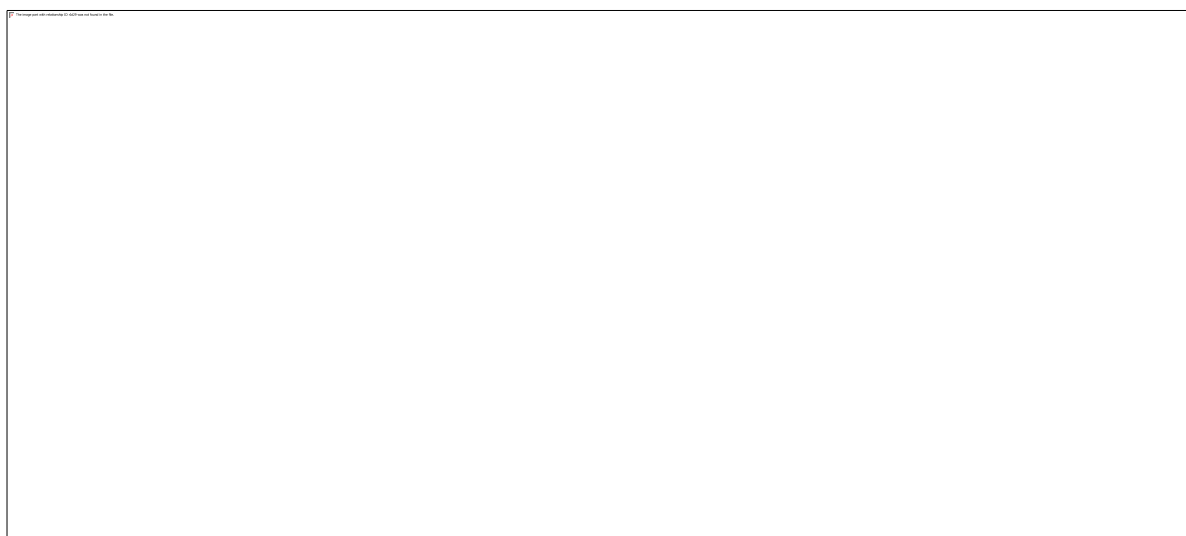
O sucesso da obra é incontestável, dado as inúmeras apresentações, gravações e publicações da obra, confirmando essa constatação de Tchaikovsky. Essa obra tem sido interpretada exaustivamente desde sua criação, em grandes centros e por maestros respeitados. Diante disso, o aluno de regência, ou mesmo um maestro que se propõe a trabalhar a obra, mediante os recursos tecnológicos da atualidade, tem a possibilidade de ouvir e/ou ver inúmeras apresentações de diferentes épocas que vêm carregadas de

tradições interpretativas. A seguir, apresento trechos que comprovam essa afirmativa no intuito de discutir os efeitos que essas tradições causaram na minha performance, especificamente para o concerto que regii em outubro de 2014, no teatro Basileu França, frente à Orquestra Jovem do Estado de Goiás.

Foi localizada, no site discography@tchaikovsky-research.net, uma lista com mais de 160 gravações da 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky onde, depois de ouvir aproximadamente 50 delas, constatei que a interpretação de dois trechos da Sinfonia além de não seguirem as indicações da partitura são executadas por todos no primeiro trecho e menos um maestro no segundo trecho.

Os trechos são:

1. I movimento, na Introdução, onde a partitura (Edição de J. Jurgenson de 1888 e todas subsequentes) determina uma pulsação de 80 semínimas por minuto, enquanto as gravações observadas de todos os regentes estão entre 62 e aproximadamente 72 semínimas por minuto:



Fonte: <http://archives.nyphil.org>

Ilustração 4: Introdução do 1º movimento da Quinta Sinfonia de Tchaikovsky (J. Jurgenson, 1888).

2. O III movimento, a Valsa, no anacruse para o terceiro compasso da letra N, conforme ilustração abaixo, uma mudança de andamento significativa, ou seja um *rubato* acontece para a linha do fagote solo, com uma seguinte retomada de tempo. Das aproximadamente 50 gravações observadas somente uma não faz o *rubato*:



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=j4DF1wYzuCw>

Ilustração 5: solo do I fagote no 3º movimento da 5ª Sinfonia de Tchaikovsky.

Notou-se vários trechos que chamaram a atenção para possíveis tradições, mas que o olhar cuidadoso demonstrou que isso não ocorreu. Isso, pois indicam uma particularidade interpretativa que não se mostrou comum na maioria das performances analisadas. Por exemplo, no I movimento alguns maestros aceleram o andamento a partir de 4 compassos antes da letra D, mesmo sem indicação na partitura. Outro exemplo está no III movimento onde observa-se gravações em que há alteração da velocidade do andamento, ora mais rápido, ora mais lento, mas em trechos diferentes para cada regente. No IV movimento, dos compassos 20 ao 23 e 43 ao 45, nas entradas dos sopros da orquestra, alguns maestros ralentam, substancialmente o andamento. Consideram-se essas decisões interpretativas particulares, pessoais, que também podem depender do grupo regido ou local da performance.

Das 160 gravações apontadas, a tabela a seguir apresenta dados de doze performances da 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky disponíveis no youtube, que abrangem gravações desde a primeira metade do século XX até a primeira metade do século XXI com maestros de diferentes nacionalidades.

TABELA– A tradição musical na 5a. Sinfonia de Tchaikovsky: vídeos selecionados

MAESTRO	ORQUESTRA	DATA GRAVAÇÃO	LOCAL GRAVAÇÃO	TRECHO I MOV. 80 bmp	TRECHO III MOV.	SEGUE A TRADIÇÃO?	
WILLEM MENGELBERG	Concertgebouw Orchestra Amsterdam	1928	Amsterdam	76 bpm	Fazrubato	SIM	SIM
EVGENY MRAVINSKY	LeningradPhilharmonicOrchestra	1960	Viena	66 bpm	Nãofazrubato	SIM	NÃO
LEONARD BERNSTEIN	Orquestra Sinfônica de Boston	1974	Não especificado	66 bpm	Faz rubato	SIM	SIM
LORIN MAAZEL	The Cleveland Orchestra	1981	Masonic Hall, Cleveland	60 bpm	Faz rubato	SIM	SIM
VLADIMIR FEDOSEYEV	Moskow Radio Symphony Orchestra	1991	AlteOper Frankfurt	70 bpm	Fazrubato	SIM	SIM
HEBERT VON KARAJAN	Orquestra Filarmônica de Viena	1992	<u>Musikverein</u>	56 bpm	Faz rubato	SIM	SIM
CLAUDIO ABBADO	Orquestra filarmônica de Berlim	1994	Suntory Hall, Tokyo	64 bpm	Faz rubato	SIM	SIM
FRANZ WELSER-MÖST	Gustav Mahler Jugendorchester	2009	ViennaMusikverein	66 bpm	Faz rubato	SIM	SIM
JURAJ VALCUHA	Orchestra Sinfônica Nazionale dela RAI	2011	AuditoriumRai Arturo Toscanini	52 bpm	Fazrubato	SIM	SIM
MICHAL NESTEROWIC	Orquestra Sinfônica de Galicia	2013	Palacio de la Ópera de A Coruña	66 bpm	Faz rubato	SIM	SIM
HAN-NA CHANG	Qatar PhilharmonicOrchestra	2014	Londres, BBC proms	64 bpm	Fazrubato	SIM	SIM
LEONARD SLATKIN	Detroit Symphony Orchestra	2015	Max Fischer Music Center, Detroit	64 bpm	Faz rubato	SIM	SIM

Fonte: Elaborada pelo autor, 2015.

Dentre algumas peculiaridades sobre o conteúdo da tabela nota-se que a gravação mais antiga, de 1928 por Willem Melgelber, possui o andamento mais próximo do indicado por Tchaikovsky. Em contrapartida a de 2011, por JurajValcunha, é a mais distante. Também aponta-se que o rubato do terceiro movimento só não é feito, entre as doze gravações, por EvgenyMravinsky em 1960 com a Orquestra Filarmônica de Leningrado.

Esses dados demonstram que essas decisões interpretativas nos trechos indicados, para o regente novato, pode ser percebido como uma tradição interpretativa, haja visto a influência dos célebres maestros na formação dos aspirantes a essa profissão.

Durante os ensaios para o recital de defesa busquei interpretar os trechos nos andamentos determinados: a introdução da obra em 80 semínimas por minutos e o III movimento, no solo do fagote, sem fazer mudança súbita de andamento.

Observei que nos primeiros compassos do primeiro movimento (ilustração 4 – 1ª. tradição interpretativa observada na obra) sendo obedecidas as pulsações solicitadas, não obtive tanto contraste com o andamento do 6/8 da seção seguinte como quando experimentei um andamento semelhante aos doze maestros. Resolvi, então, seguir a tradição dos mesmos pelo fato de perceber que o andamento mais lento do que o indicado proporciona uma dramaticidade que, a meu ver, é digna da grandiosidade da obra.

Já no terceiro movimento, (ilustração 5 – 2ª. tradição interpretativa observada na obra), os músicos que já conheciam a obra estranharam quando na primeira passagem busquei seguir o andamento sem o *rubato* para o solo de fagote. Isso demonstra a força que uma tradição interpretativa pode ter nas escolhas da performance na contemporaneidade. De qualquer maneira testei tanto sem e com *rubato* e decidi por seguir a tradição. Analisando o contexto harmônico e estrutural no qual o trecho está inserido no terceiro movimento notou-se ser esse trecho de transição iniciando com uma forte apogiatura entre o acorde de mi maior com a melodia do fagote em lá sustenido. Tensão esta que justifica esse *rubato*. Ademais, as notas que antecedem essa apogiatura se configuram em um anacruse que quando alargado enfatiza ainda mais essa transição. Outro fator ainda é a aparição do solo pelo fagote, que, nesse movimento, é inédito.

Considerações finais

Embora tenha sido feita uma pesquisa musicológica nas edições para orquestra da 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky, ao me deparar com a força da tradição de trechos específicos na obra notei que minha liberdade interpretativa frente à orquestra não seria escolha fácil. Esse questionamento despertou o interesse de investigar sobre as escolhas interpretativas do maestro na contemporaneidade face as tradições interpretativas musicais.

Observando as gravações da 5ª Sinfonia de Tchaikovsky à luz das edições da partitura me deparei com recorrências interpretativas que me fizeram refletir sobre a possibilidade dessas serem tradições. Primeiramente pensei que a indicação da partitura poderia estar errada ou diferenciada em suas diversas edições. Fato este, que conforme a pesquisa musicológica evidenciou, não ocorreu. Também existem os elementos composicionais que por si só evocam opções interpretativas, tais como: as escolhas de progressões harmônicas, delineamento melódico, estrutura fraseológica, entre outros. Observei que as interpretações dos maestros nos dois trechos, obviamente, não fogem musicalmente ao que a obra propõe no contexto no qual foi composta. A tradição se insere nesta discussão a medida que a partitura não pode expressar a subjetividade do fazer musical e escolhas podem ser influenciadas.

Constatei, portanto dentro do pensamento exposto anteriormente, que para o aprendiz de regência, estas escolhas interpretativas que “quebram” as indicações da partitura, por serem realizadas por renomados maestros se tornam tradições interpretativas. Por essa razão esse paradigma interpretativo torna-se difícil de ser quebrado.

Portanto, as gravações de obras canônicas orquestrais podem ter influência nas escolhas do maestro na contemporaneidade. Por isso uma análise cuidadosa deve ser realizada na preparação de tais obras, observando entre outras coisas a existência ou não de tradição, para não incorrer no erro de reproduzir algo não reproduzível, a obra de arte.

Referências

ABBADO, Claudio. **Tchaikovsky: Symphony No. 5**. Orquestra filarmônica de Berlim. <https://www.youtube.com/watch?v=kio0CCZyIjc>. Publicado em 07/02/2013. Acessado em 4 de maio de 2014.

ALBERTO B. PAJARES; Felipe HERNANDEZ. **Manual de crítica textual y edición de textos griegos**. [s.l.]: Akal, 2010.

BARENBOIM, Daniel. **Tchaikovsky: Symphony No. 5**. <http://www.digitalconcerthall.com/concert>. Acessado em 4 de maio de 2014.

BERLIOZ, Hector. The conductor and his art. In: **Orchestration treatise**. New York: Cambridge University Press, 2004. cap.15, p. 336-370.

BERNSTEIN, Leonard. **Tchaikovsky: Symphony No. 5**. Orquestra Sinfônica de Boston. <https://www.youtube.com/watch?v=w2JBT0HC98I>. Publicado em 07/02 2013. Acessado em 4 de maio de 2014.

CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n.1, p. 7-39, 2008.

CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM CRÍTICA GENÉTICA, 10., 2012, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, 2012.

CREPALDE, Neylson J. B. F. **O Maestro, A Orquestra e a Racionalização Das Práticas Musicais**. 2015. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

CEIA, Carlos. **Dicionário de Termos Literários**. 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: em 28-01-2014.

CHANG, Han-Na. **Tchaikovsky: Symphony No. 5**. Qatar Philharmonic Orchestra. <https://www.youtube.com/watch?v=dYTUtDjK2Kc>. Publicado em 18/09/2014. Acessado em 7 de outubro de 2014.

FARBERMAN, Harold. **The Art of Conducting Technique: A New Perspective**. [s.l.]: Alfred Music Publishing, 1997.

FEDOSEYEV, Vladimir. **Tchaikovsky: Symphony No. 5**. Moskow Radio Symphony Orchestra. <https://www.youtube.com/watch?v=IwZ8Z3wHFn0>. Publicado em 22/01/2012. Acessado em 4 de maio de 2014.

FERREIRA, Manuel Pedro. Juízo estético e filologia musical: em torno de um cancionero polifônico do século xv. **Philosophica** 19/20, Lisboa, 2002, pp. 251-278.

GALKIN, W. Elliott. **A History of Orchestral Conducting: In Theory and Practice:** [s.l.]: Pendragon Press, 1988.

GIBSON, Lorna; CRAWFORD, Tim. **Modern Methods for Musicology: Prospects, Proposals, and Realities.** [s.l.]: Ashgate Publishing, 2012.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental.** 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

GRIER, James. **The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice.** Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical.** M. Fagerlande, trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984

HOROBIN, Simon. Editing Early English Texts. In: TERTTU, Nevalainen; ELISABETH, C. Traugott. (Ed.). **The Oxford Handbook of the History of English.** New York: Oxford University Press, 2012. p.53-62.

JORDAN, James Mark. **The Choral Rehearsal: Inward bound: philosophy and score preparation.** Chicago: GIA Publications, 2008.

KARAJAN, Hebert von. **Tchaikovsky: Symphony No. 5.** Orquestra Filarmônica de Viena. <https://www.youtube.com/watch?v=e4Lxc6w61J4>. Publicado em 20/11/2013. Acessado em 4 de maio de 2014.

KUEHN, F. M. C. Interpretação, reprodução musical, teoria da *performance*... **Per Musi**, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.7-20.

MEDEIROS, Elione Alves de. **Um discurso sobre edição e interpretação das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone.** 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007..

MENGELBERG, Willem. **Tchaikovsky Symphony No.5.** Concertgebouw Orchestra Amsterdam. <https://www.youtube.com/watch?v=YHkNAV3qgo>. Publicado em 04/08/2012. Acessado em 09/08/2015.

LABOISSIÈRE, Marília **Intepretação musical: a dimensão recriadora da comunicação poética.** São Paulo: Annablume, 2007.

MAAZEL, Lorin. **Tchaikovsky Symphony No.5.** The Cleveland Orchestra. https://www.youtube.com/watch?v=336xmVMj_uE. Publicado em 12/08/2014. Acessado em 4 de maio de 2014.

MRAVINSKY, Evgeny. **Tchaikovsky: Symphony No. 5.** Leningrad Philharmonic Orchestra. <https://www.youtube.com/watch?v=DfibXOGFQSo>. Publicado em 04/08/2012. Acessado em 4 de maio de 2014.

NESTEROWIC, Michal. **Tchaikovsky: Symphony No. 5.** Orquestra Sinfónica de Galicia. <https://www.youtube.com/watch?v=fpXxIE4-IGc>. Publicado em 16/09/2013. Acessado em 4 de maio de 2014.

NETO, José Viegas Muniz. **A comunicação gestual na regência de orquestra.2.**

ed.São Paulo: Annablume, 2003.

SEAMAN, Christopher. **Inside Conducting.**New York: University Rochester Press, 2013.

SCHERCHEN, H. **El arte de dirigir la orquesta.** Barcelona: Labor. 1988.

SCHULLER, Günter. **The Compleat Conductor.** New York: Oxford University Press, 1998.

SILVA. Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos.** 2. ed.São Paulo: Contexto, 2009.

SLATKIN, Leonard. **Tchaikovsky: Symphony No. 5.** Detroit Symphony Orchestra.

<https://www.youtube.com/watch?v=c4ILDG14a9w>. Publicado em 06/03/2015 Acessado em 4 de maio de 2014.

TCHAIKOVSKY. <http://www.tchaikovsky-research.net/> Acessado em 02 fevereiro de 2013.

VAJDMAN, Poliana. **Thematic and Bibliographical Catalogue of P.I. Tchaikovsky's Works,** P. Jurgenson, Moscow (2006).

VALCUHA, Juraj. **Tchaikovsky: Symphony No. 5.** Orchestra Sinfônica Nazionale della RAI.<https://www.youtube.com/watch?v=BJxDVBivjrM>. Publicado em 25/08/2015. Acessado em 6 de outubro de 2015.

VIEGAS, Silvio Cesar Lemos. **Questionamentos sobre a atuação do Regente: o ensino da Performance.** 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

WELSER-MÖST, Franz. **Tchaikovsky: Symphony No. 5.** Gustav Mahler Jugendorchester. <https://www.google.com.br/search?q=google&rct=j#q=franz+welser-m%C3%B6st>. Publicado em 16/02/2011. Acessado em 4 de maio de 2014

WILEY, Roland John. **Master musicians series – Tchaikovsky.** New York: Oxford University Press, 2009.

