

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Doutorado em Música

O REGENTE ORQUESTRAL CONTEMPORÂNEO POR UMA
VISÃO CONTEXTUALIZADA

HERMES COELHO GOMES

CAMPINAS - 2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Doutorado em Música

O REGENTE ORQUESTRAL CONTEMPORÂNEO POR UMA
VISÃO CONTEXTUALIZADA

HERMES COELHO GOMES

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção de grau de Doutor em Música, área de concentração em Práticas Interpretativas.

Orientação do Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren.

CAMPINAS – 2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G585r	<p>Gomes, Hermes Coelho. O regente orquestral contemporâneo por uma visão contextualizada / Hermes Coelho Gomes. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Eduardo Augusto Östergren. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Regentes (Musica) 2. Orquestras. 3. Maestros (Música). 4. Regência (Música) 5. Música. I. Östergren, Eduardo Augusto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The contemporary orchestral conductor in a contextualized view.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Conductors (Music)

Orchestra

Conducting (Music)

Music

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Eduardo Augusto Östergren [Orientador]

Alexandre Machado Takahama

Ângelo José Fernandes

Lutero Rodrigues da Silva

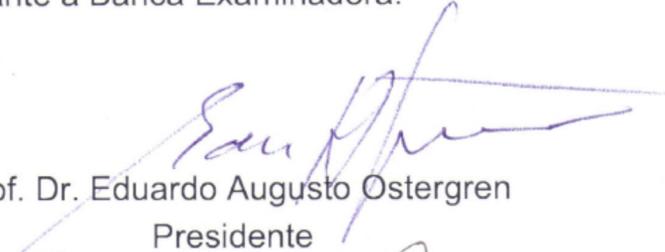
Roberto César Pires

Data da Defesa: 12-11-2012

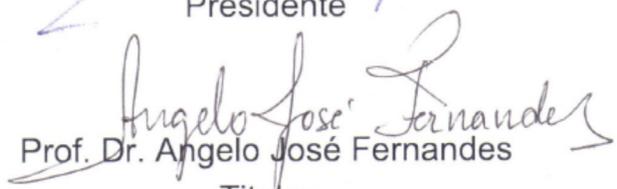
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

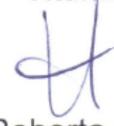
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando
Hermes Coelho Gomes - RA 10829 como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Presidente



Prof. Dr. Angelo José Fernandes
Titular



Prof. Dr. Roberto Cesar Pires
Titular



Prof. Dr. Alexandre Machado Takahama
Titular



Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva
Titular

AGRADECIMENTOS

Enfim, mais uma etapa, e foram tantas até aqui.

Agradeço ao meu pai Manoel Coelho Pinto, *in memoriam*, por me envolver com a música desde minha mais tenra infância. Como regente de banda e coral me ensinou a tocar quase todos os instrumentos de sopro, metais e madeiras. Sua busca incessante ao aperfeiçoamento e a superação das dificuldades técnicas, me impeliram e me deram uma diretriz segura.

A minha mãe Nilza Gomes Pinto, meus irmãos e todos os meus familiares que sempre me apoiaram e incentivaram.

A minha esposa Miriam e meus filhos Heitor e Maíra, por suas presenças constantes em minha vida, sempre me inspirando e motivando. Vocês são as razões de minhas realizações.

As Associações Orquestra e Coral Ars Musicalis, de Campinas e Canto Coral Exsultate, de São Paulo, pelo respeito ao meu trabalho e a confiança em todos esses anos de atividades.

Aos amigos Moisés Cantos e Rubens Toledo, pela grande ajuda na revisão dos textos, sou também grato.

Ao maestro Dr. Eduardo Östergren por esse período de orientação me ajudando a encontrar o foco correto e a abordagem coerente dos temas aqui expostos, minha gratidão.

RESUMO

O presente trabalho tem como proposta uma reflexão sobre a atuação do regente orquestral neste início do século XXI. Podemos observar que, no exercício da função, sob o ponto de vista pragmático, há uma série de atributos que são pré-requisitos essenciais para quem deseja ter domínio sobre esta arte e exercê-la com conhecimento e seriedade.

O estudo aponta uma direção construtiva no sentido de conduzir o regente a refletir tanto no aspecto técnico da sua arte, na busca da sonoridade orquestral, quanto nos aspectos do seu cotidiano inerentes no desempenhar de sua função.

No primeiro capítulo apresentamos uma visão histórica das atividades próprias ao cargo e sua evolução ao longo do tempo. No segundo, um estudo direcionado ao aspecto técnico da regência e de sonoridade de uma orquestra. No terceiro são abordadas questões relativas à sua contribuição para o desenvolvimento progressivo e aprimoramento da plateia ao levar conhecimento e estimular reflexões que conduzam o público a uma apreciação mais atenta e aprofundada da música sinfônica.

Por último são abordados aspectos relacionados à parte administrativa enquanto na direção da orquestra, especificando problemáticas ligadas à gestão de pessoal, à produção de concertos, à captação de recursos e à sua contribuição para a melhora da qualidade de vida da comunidade em que a orquestra está inserida.

ABSTRACT

It is the aim of the present work to propose a reflection on the role of the orchestral conductor at the beginning of this XXI Century. One can observe that, from a pragmatic standpoint there are a series of attributes and pre-requisites for the exercise of this activity much essential for those that wish to learn the practice of this form of art with knowledge and seriousness.

This study points the way in a constructive direction so to lead the conductor to reflect on the many different aspects of this art be it technical, the search for the orchestral sonority, or elements of his daily routine, all inherent in the exercise of his job.

In the first chapter the author presents a historical perspective and its evolution throughout time of the many activities involved in the position of the conductor. The second discusses the technical elements of conducting and the orchestral sound palette. In the third the author elaborates on the many questions related to the conductor's role in audience development, the sharing of his knowledge to stimulate people's participation leading to a more attentive and a deeper appreciation for symphonic music.

Finally items pertaining to the artistic administrative area are discussed, more specifically personnel management, concert production, fundraising and the conductor's involvement in social and artistic affairs and his contribution toward a better quality of life in the community in which the orchestra is inserted.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. PANORAMA HISTÓRICO DA ATUAÇÃO DO REGENTE E SUAS ATRIBUIÇÕES	3
1.1. O DIRETOR MUSICAL NA ANTIGUIDADE	4
1.2. NA IDADE MÉDIA	8
1.3. NO RENASCIMENTO.....	9
1.4. PERÍODO BARROCO	11
1.5. PERÍODO CLÁSSICO	14
1.6. PERÍODO ROMÂNTICO	15
1.7. SÉCULO XX EM DIANTE.....	16
2. O REGENTE E A CONSTRUÇÃO DA SONORIDADE ORQUESTRAL	19
2.1. O ESTUDO DA PARTITURA	23
2.1.1. <i>Da macro à microestrutura.....</i>	<i>26</i>
2.1.2. <i>Análise da instrumentação específica.....</i>	<i>32</i>
2.1.3. <i>Estudo da estrutura formal da obra e seus respectivos movimentos.....</i>	<i>52</i>
2.1.4. <i>Criação de um gráfico da obra estudada</i>	<i>100</i>
2.2. OBSERVAÇÕES DE ASPECTOS INTERPRETATIVOS	105
2.2.1. <i>Andamento</i>	<i>107</i>
2.2.2. <i>Dinâmica.....</i>	<i>115</i>
2.2.3. <i>Articulação.....</i>	<i>124</i>
2.3. PLANEJAMENTO DOS ENSAIOS E <i>PERFORMANCE</i>	135

3. COMO INTERMEDIADOR ENTRE A OBRA E O PÚBLICO LEIGO	142
3.1. SOBRE O SIGNIFICADO DA MÚSICA E O QUE ELA REPRESENTA	144
3.2. SOBRE A AUDIÇÃO MUSICAL, PRINCIPALMENTE DO LEIGO	146
3.3. A CONTRIBUIÇÃO SOCIAL DO MAESTRO	150
4. O REGENTE ORQUESTRAL EM ALGUNS ASPECTOS DO COTIDIANO.....	158
4.1. ATUAÇÃO COMO REGENTE TITULAR	158
4.2. COMO DIRETOR ARTÍSTICO.....	165
4.3. PROJETO DE TEMPORADA.....	168
4.4. ASPECTOS ADMINISTRATIVOS.....	171
4.5. CAPTAÇÃO DE RECURSOS	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	179
APÊNDICE 1	181
APÊNDICE 2	185
APÊNDICE 3	186
REFERÊNCIAS	188

ÍNDICE DAS FIGURAS

FIG. 1.1.....	4
FIG. 1.2.....	4
FIG. 1.4.....	9
FIG. 1.5.....	11

ÍNDICE DOS EXEMPLOS

EX. 2.1. – EXEMPLO DE PROJEÇÃO DE CLAVE PARA INSTRUMENTO TRANSPOSITOR EM LÁ.	34
EX. 2.2. – EXEMPLO DE EXECUÇÃO DO MORDENTE 1º MOVIMENTO – C. 125	35
EX. 2.3. – EXEMPLO DE INSTRUMENTO TRANSPOSITOR EM MI.....	36
EX. 2.4. – EXEMPLO DE TÍMPANO.....	37
EX. 2.5. – EXECUÇÃO PARA TÍMPANOS	38
EX. 2.6. – CORNE INGLÊS.....	40
EX. 2.7. – EXEMPLO DE EXECUÇÃO TÍMPANOS.....	43
EX. 2.8 – TÍMPANOS COMPASSOS 33 E 37	47
EX. 2.9. - EXEMPLO DE EXECUÇÃO DOS MORDENTES DO COMPASSO 281 DO IV MOVIMENTO.....	49
EX. 2.10 - 1º MOVIMENTO – VIOLONCELO/FLAUTA	53
EX. 2.11 - 1º MOVIMENTO – C.16.	54
EX. 2.12 - 1º MOVIMENTO – MOTIVO RITMO-MELÓDICO DO EPISÓDIO– C 91.....	56

EX. 2.13. - 1º MOVIMENTO C. 149 – TEMA SECUNDÁRIO - FLAUTA.....	58
EX. 2.14. - 1º MOVIMENTO C. 181 – VIOLONCELOS E CONTRABAIXOS.....	59
EX. 2.15. - 1º MOVIMENTO COMPASSO 233	60
EX.2.16. - 2º MOVIMENTO COMPASSO 5 – CORDAS	66
EX. 2.17. - 2º MOVIMENTO COMPASSO 7- CORNE INGLÊS	67
EX. 2.18. – 2º MOVIMENTO COMPASSO 46 – FLAUTA E OBOÉ.....	69
EX. 2.19. - 2º MOVIMENTO COMPASSO 54 – CLARINETA.....	70
EX. 2.20. - 2º MOVIMENTO COMPASSO 57 – RESOLUÇÃO DO MORDENTE DA CLARINETA.....	70
EX. 2.21. - 2º MOVIMENTO COMPASSO 96 – TROMBONES E TROMPETES	72
EX. 2.22. - 3º MOVIMENTO COMPASSO 1 – TÍMPANOS.....	74
EX. 2.23. - 3º MOVIMENTO COMPASSO 13 – TEMA PRINCIPAL	75
EX. 2.24. – 3º MOVIMENTO – COMPASSO 41 – TROMPAS E FAGOTES.....	76
EX. 2.25. - 3º MOVIMENTO COMPASSO 68 – TEMA SECUNDÁRIO.....	77
EX. 2.26. - 3º MOVIMENTO COMPASSO 84 – FLAUTAS E OBOÉS.....	77
EX. 2.27. – 3º MOVIMENTO COMPASSO 154 – VIOLONCELO	79
EX. 2.28. - 3º MOVIMENTO – COMPASSO 176 – MADEIRAS.....	80
EX. 2.29. - 3º MOVIMENTO COMPASSO 209 – CORDAS	81
EX. 2.30. – 3º MOVIMENTO – TÍMPANOS	82
EX. 2.31. - 3º MOVIMENTO – COMPASSO 223 - CORDAS	83
EX. 2.32. - 3º MOVIMENTO – COMPASSO 280 - TROMPETES	85

EX. 2.33. - 4º MOVIMENTO – COMPASSO 10 TROMPAS E TROMPETES	87
EX. 2.34. - 4º MOVIMENTO – COMPASSO 26 – VIOLONCELOS E CONTRABAIXOS	87
EX. 2.35. - 4º MOVIMENTO – COMPASSO 44 - VIOLINOS	89
EX. 2.36. - 4º MOVIMENTO – COMPASSO 66 – CLARINETA	90
EX. 2.37. - 4º MOVIMENTO – COMPASSO 92 – TEMA COMPLEMENTAR	90
EX. 2.38. – COMPASSO 92 – TÍMPANOS	91
EX. 2.39. - 4º MOVIMENTO – COMPASSO 106 – CORDAS	92
EX. 2.40. - 4º MOVIMENTO – COMPASSO 106 – VIOLONCELOS E CONTRABAIXOS	93
EX. 2.41. - 4º MOVIMENTO – COMPASSO 114 – VIOLINOS, FAGOTE E VIOLONCELOS.	94
EX. 2.42. - 4º MOVIMENTO – COMPASSO 128 – MADEIRAS E TROMPAS.....	94
EX. 2.43. - 4º MOVIMENTO – COMPASSO 144 – VIOLONCELOS/CONTRABAIXOS E VIOLINOS	95
EX. 2.44. - 4º MOVIMENTO – COMPASSO 154 – VIOLAS E MADEIRAS	96
EX. 2.45. - 1º MOVIMENTO – COMPASSOS 1 A 5.....	109
EX. 2.46. - 3º MOVIMENTO – COMPASSO 1 A 4.....	112
EX. 2.47. - 3º MOVIMENTO – COMPASSO 171 A 176 – 1º VIOLINO	113
EX. 2.48. - 1º MOVIMENTO – COMPASSO 9 – CORDAS	117
EX. 2.49. - 1º MOVIMENTO – COMPASSO 107 – VIOLINO ARTICULAÇÃO	130
EX. 2.50. - 1º MOVIMENTO – COMPASSO 189 – CORDAS ARTICULAÇÃO	130
EX. 2.51. - 4º MOVIMENTO – COMPASSO 92 – TROMPETES E TÍMPANO – ARTICULAÇÃO	134

ÍNDICE DOS GRÁFICOS

GRÁFICO 2.1. – MACRO ESTRUTURA GERAL	31
GRÁFICO 2.2. – INSTRUMENTAÇÃO GERAL DA OBRA	51
GRAFICO 2.3. - 1º MOVIMENTO	101
GRAFICO 2.4. – 2º MOVIMENTO	102
GRÁFICO 2.5 – 3º MOVIMENTO	103
GRÁFICO 2.6 – 4º MOVIMENTO	104

INTRODUÇÃO

A regência orquestral é uma atividade bastante complexa, e a atuação do regente moderno, neste início de século XXI muito ampla e envolvente. Se compararmos a atuação do regente no decorrer da história da música, encontramos, nos primórdios da função um profissional que atuava entre seus companheiros inicialmente com pequenos gestos manuais, chamados *quironomia*.

Na Grécia antiga, o diretor do coro conduzia a partir da batida dos pés no chão, utilizando para isso uma sola especial de metal que produzia um alto ruído, enquanto conduzia com as mãos as melodias e a métrica dos textos poéticos. Posteriormente liderava o grupo através de olhares, de gestos com a cabeça e pequenos movimentos de mãos enquanto executava um instrumento musical. Já no início do século XVII, quando dirigia a partir de um instrumento de teclado, normalmente se postava à frente do grupo, ficando fácil a comunicação visual. Entretanto se o regente era um violinista, comandava, através de gestos, com o próprio instrumento ou utilizava o arco para dar as entradas e marcar a métrica. Esse regente normalmente era o compositor que dirigia suas próprias obras.

A pessoa do regente como especialista vai surgir apenas no século XIX, pois na medida em que a música se torna mais complexa e o tamanho da orquestra se amplia, a atuação do regente sofre também inevitáveis transformações. Sampaio (2000, p.114) assevera que “o papel do regente se tornou um elemento tão importante no julgamento da *performance* de uma orquestra, tanto da crítica especializada quanto por parte do público, que é difícil imaginar que, em épocas passadas, esse papel pudesse ter sido visto de maneira diferente”.

Atualmente, em um mundo globalizado, para que ele tenha êxito nas diversas competências no exercício de sua profissão, é necessário que tenha uma ampla visão e o

domínio das muitas atribuições que hoje ultrapassam os limites da esfera musical. É importante que, além do conhecimento amplo sobre música e arte de um modo geral, tenha também domínio sobre a tecnologia disponível, a produção cultural, mecanismos de captação de recursos, boa experiência em gestão pessoal e administrativa e um elevado senso empreendedor. Em outras palavras, sua atuação não se restringe a simplesmente subir ao pódio e a conduzir a orquestra. Sua atividade inicia muito antes, pois em muitos casos, além de maestro, deve ser produtor musical, arranjador, compositor, empresário, preparador, “marqueteiro”, “garoto-propaganda”, diretor artístico, “psicólogo”, líder, gestor etc.

O presente estudo examina não só elementos da arte da regência mas também alguns aspectos dessas atribuições extramusicais.

No primeiro capítulo apresentamos um breve panorama histórico da atuação do regente na antiguidade assim como na cultura antiga dos egípcios, dos hebreus e dos gregos. No segundo capítulo abordamos questões mais técnicas sobre a preparação do regente e a busca da sonoridade orquestral. Para uma maior compreensão de nossas reflexões, utilizamos a partitura da sinfonia nº 9, em mi menor, opus 95, “Do Novo Mundo” do compositor Antonin Dvořák (1841-1904), importante obra sinfônica presente no repertório das principais orquestras no mundo e de fácil acesso a todos. No terceiro capítulo examinamos a importância do maestro no fomento da arte, seu envolvimento junto ao público leigo, contribuindo em muito para a inclusão cultural. Acreditamos que o maestro pode contribuir em muito para a inclusão cultural e a formação de plateia. Ele pode realizar uma perfeita ponte entre a obra que está sendo interpretada e o público em geral, propiciando a este uma audição mais atenta e consciente. Por último, no quarto capítulo, pontuamos algumas questões do cotidiano de um regente titular e diretor artístico, com temas presentes em sua prática cotidiana, tais como a gestão pessoal, a captação de recursos e a elaboração de uma temporada de concertos.

1. Panorama histórico da atuação do regente e suas atribuições

Em algum lugar e em alguma remota época da impenetrável Pré-História se reúnem os indígenas para jogar ou para trabalhar. Entoam suas canções e batem palmas ou os pés, efetuando algumas vezes sobre pranchas de madeira para reforçar o som. Cantando sua música, quase sempre simultaneamente o canto e os instrumentos, pois ambas as coisas se desenvolveram juntas, desde o início. Logo utilizaram também *carracas* de madeira, castanholas, pratos e tímpanos. Praticavam música carregando pedras, ao mar, ao semear, em suas orações e em suas diversões. Um indivíduo se posiciona no centro e os antecipa, e os guia, entoando canções ou “mantendo o ritmo” com um instrumento. Este indivíduo é o primeiro regente¹. (HERZFELD [s.d.], p.14)

Desde a mais remota história da humanidade encontramos a presença da música em momentos de trabalho, diversão e de culto. A presença de um líder, um regente, é sempre notória. Claro que esse “personagem” não exercia a atividade de regente como conhecemos hoje; no entanto, como afirma Martinez (2000, p.16), “em cada povo, sempre existiu um líder, responsável por iniciativas como começar uma dança ou ser o antifoneiro que entoava a primeira frase musical ou rítmica para os demais responderem no mesmo tom e no mesmo ritmo”.

Nesse capítulo faremos uma pequena viagem pela História da Música mostrando um pouco das atividades relativas ao exercício da direção musical. Não nos aprofundaremos em outros aspectos, mas apenas procuraremos pontuar os mais relevantes na atuação do regente instrumental e suas diversas possibilidades de acordo com o período em que atuou.

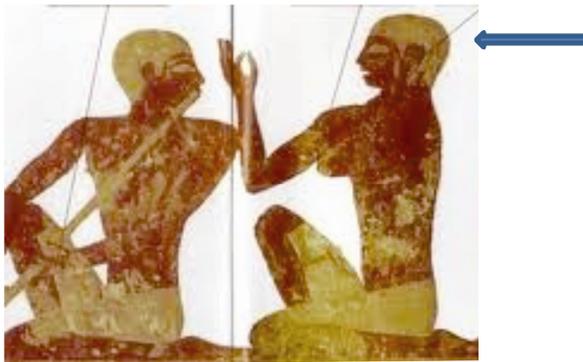
¹ *En algún lugar y en alguna remota época de la impenetrable Prehistoria se reúnen los indígenas para jugar o para trabajar. Entonan sus canciones y baten palmas o patean, efectuándolo algunas veces sobre planchas de madera para reforzar el sonido. Su música simultánea casi siempre el canto y los instrumentos, pues ambas cosas se desarrollan juntas desde el origen. Pronto utilizarán también carracas de madera, castañuelas, crótalos, platillos y timbales. Pratican música al acarrear piedras, al remar, al segar, en sus plegarias y en sus diversiones. Um individuo se sitúa en el centro o los precede, y los guía, entonando la canción o “llevando el compás” con un instrumento. Este individuo es el primer director.*

1.1. O diretor musical na Antiguidade

No Egito, cerca de quase 3.000 anos antes de Cristo, encontramos no Egito os quironomistas, que indicavam a melodia movimentando suas mãos e seus dedos. Observando as figuras apresentadas acima, podemos localizar a presença de músicos e dos quironomistas com suas respectivas indicações.

quironomista

Fig. 1.1.



músico

quironomistas

Fig. 1.2.



Conforme relata Herzfeld ([s.d.],p.15): “Sempre que alguns homens se reúnem para fazer música, um deles tem que assumir a direção. Por isso sempre existiu um diretor na prática musical coletiva²”.

Através dos séculos foi se dando maior importância ao impulso espiritual no meio social, e a música foi desempenhando, com o passar do tempo, um papel de extrema importância nas atividades religiosas. Em muitos lugares o papel do diretor musical fica na responsabilidade de sacerdotes, que serviam de intermediários entre o homem e a divindade.

No Egito, o primeiro cantor era denominado “parente do Rei”. Isso tinha uma grande importância, pois, na cultura egípcia, o rei, ou faraó, era considerado rei e deus ao mesmo tempo.

Os homens primitivos aprendiam a cantar e a tocar instrumentos através da audição e da imitação. Eram imersos na viva cultura de seu povo e aprendiam no convívio social e nas relações existentes entre as pessoas através de suas festas e cerimônias religiosas, além do canto durante as atividades de trabalho.

Segundo Herzfeld (ibid.), aqueles homens primitivos inventaram certos sinais convencionais que os ajudaram a compreender, em primeiro lugar para conduzir uma execução musical, mas também para transmitir seu patrimônio cultural.

Canto e danças faziam também parte integrante da vida musical egípcia. Em um papiro do Império novo, conhecido como *Os ensinamentos de Ani*, está dito que o canto, a dança e o incenso são o alimento dos deuses. Pelo menos um instrumento acompanhava quase todas as canções entoadas. O desenvolvimento melódico e a estrutura rítmica da música e do canto eram indicados pelos movimentos das mãos e por gestos transmitidos aos respectivos músicos através de mímica, por uma espécie de líderes, denominados atualmente de quirônomos ou quironomistas. A realidade é que em vários relevos do Império Antigo (c. 2575 a 2134 A.C.), ao lado dos instrumentistas, vemos um personagem que faz sinais com as mãos, havendo uma relação entre a posição das mãos dos instrumentistas e os sinais desse personagem. Ao

² *Siempre que unos cuantos hombres se reúnen para hacer música, uno de ellos tiene que asumir la dirección. Por ello há existido siempre un director en la práctica musical colectiva.*

que nos parece, tais sinais foram a mais antiga forma de notação musical. Considerando que nos desenhos podem aparecer até três quironomistas na mesma cena, fica claro que eles não dirigiam o conjunto como se fossem maestros, mas realmente indicavam as notas que deveriam ser tocadas. Disponível em: <<http://www.fascinioegito.sh06.com/musica.htm>>. Acesso em: 20.7.2012.

Entre os hebreus também são abundantes os relatos, através do Velho Testamento, tanto da presença da música quanto da direção musical. Os músicos tinham funções religiosas e estavam vinculados ao culto no templo. Pertenciam à tribo de Levi que era separada das outras tribos com o objetivo de cuidarem de todos os assuntos religiosos do povo. Alguns textos mostram a importância da música para o povo hebreu. Em I Crônicas, 9:33, lemos: “Destes foram também os cantores, cabeças dos pais entre os levitas, habitando nas câmaras isentos de serviços: porque de dia e de noite estava a seu cargo ocuparem-se naquela obra.” Eram os cabeças dos pais, ou seja, os líderes que eram responsáveis pelo canto. No capítulo, 25:1 – informa a separação dos filhos de Asafe, e de Hemã, e de Jedutum, para profetizarem com harpas, com alaúdes, e com saltérios. Hemã que era o vidente do rei Davi teve 14 filhos e três filhas e todos estavam ao lado do pai para o canto no templo, com saltérios, alaúdes e harpas. Diz ainda o texto que todos eram instruídos no canto. Havia uma estrutura instrumental muito bem organizada por mestres que atuavam como “regentes”, preparando e liderando as equipes levitas. O capítulo 15 verso 22 relata que Quenania tinha o cargo de entoar o canto e ensinava a todos porque era entendido. Podemos encontrar diversas passagens que mostram a rica tradição da música na história do povo hebreu. Davi organizou a apresentação regular de música coral na hora das ofertas queimadas com os corais posicionados em dois locais diferentes (I Crônicas 16:4-6, 37-42). Um coro se apresentava sob a liderança de Asafe diante da arca em Jerusalém (I Crônicas 16:37) e outro sob a liderança de Hemã e Jedutum diante do altar em Gideão (I Crônicas 16:39-42). Davi fundou um conjunto com 4.000 levitas como

artistas em potencial (I Crônicas 15:16; 23:5). Deste grupo ele formou um coro levítico profissional com 288 componentes. O próprio Davi envolveu-se juntamente com seus oficiais na escolha de 24 líderes, cada equipe tendo 12 músicos, num total de 288 (I Crônicas 25:1-7). Estes, por sua vez, seriam os responsáveis pela seleção dos músicos restantes.

A presença da música e do regente na Grécia antiga é também bastante clara. Assim como na música egípcia, os gestuais de mãos e braços eram também denominados de *quironomia*, a mesma expressão, que de certo modo subsiste até os dias de hoje. Há cerca de 1.800 antes de Cristo, os gregos músicos eram sacerdotes que se ocupavam de uma execução perfeita dos cantos e utilizavam para tal fim um vocabulário de sinais muito bem estruturados e com grande refinamento. Herzfeld (p.16) comenta que: “Quando o polegar da mão direita desliza sobre os dedos da mão esquerda, significa: tocar e cantar com menos força. A pressão do polegar esquerdo sobre a palma da mão direita significa o contrário³.” No entanto, também se utilizava as mãos para indicar as notas e, através de algumas combinações de gestos, podiam comunicar-se melodias inteiras. A invenção desse alfabeto permitiu conservar a música grega através dos séculos e até milênios, pois, segundo informa Herzfeld, “sua prática teve vigência por muito mais tempo do que normalmente supomos⁴”.

No teatro grego o diretor do coro⁵, “do espaço semicircular, em frente ao palco, na parte mais baixa, ele comandava os bailarinos, os músicos, os atores, tudo o que acontecia no palco elevado.” (JUSTUS e CLARICE 2011, p.30). Como vimos, ele dirigia os passos dos bailarinos, ao mesmo tempo que dirigia os músicos. Suas funções eram múltiplas, incluindo a de administrador. Muitas vezes a genialidade das quironomias não era suficiente, por isso, na

³ Cuando el pulgar de la mano derecha resbala sobre la punta de los dedos de la izquierda, significa: tocar o cantar con menos fuerza. La presión del pulgar izquierdo sobre la palma de la mano derecha significa lo contrario.

⁴ ...por lo que su práctica, ha tenido vigencia mucho más tiempo del que generalmente suponemos.

⁵As vezes denominado como “primeiro bailarino”

tragédia grega, raramente as utilizavam. “O diretor do coro utilizava um meio mais simples: bater no solo com os pés. Como suas sandálias não faziam bastante ruído no choque contra a pedra, colocavam solas de metais. Essa transmissão auditiva do compasso subsistirá durante séculos.” (ibid., p.17) Lembremos que compasso aqui não é utilizado como hoje em dia, mas o canto para os gregos era uma forma estilizada de falar. Portanto, o ritmo da música seguia o da frase, e a rítmica musical derivava da medida do verso.

1.2. Na Idade Média

Durante a Idade Média, principalmente no período que vai do século VIII ao século XIII, a regência *quironômica* foi constantemente empregada para conduzir as melodias dos cantos litúrgicos, principalmente o canto gregoriano, de uma riqueza rítmica refinada e flexível para potencializar o texto sagrado e seu significado, não articulados em compassos, mas fluindo com a inflexão natural da palavra e do texto. A presença do ritmo mais determinado e acentuado, entretanto, está na música do povo, ligada aos momentos de jogos, trabalhos e lazer. Assim, a música secular tem, antes de tudo, uma vida rítmica muito mais intensa, a qual oferece grande importância também para aqueles que dirigem o canto e a execução instrumental. Lamentavelmente não temos conhecimento pleno dessa música. Segundo Herzfeld (s.d., p.19), “provavelmente sobrevivia o velho costume de dirigir cantando ou tocando. Isso bastaria para manter ritmicamente juntos os músicos e para animá-los⁶.”

Surge nesse período o mestre de capela, o sacerdote, que também era o responsável pela direção do coro. Dispunha seu coro em fileiras ao lado do altar e os conduzia com um báculo⁷

⁶ Probablemente supervivia la vieja costumbre de dirigir cantando o tocando. Esto bastaria para mantener ritmicamente juntos a los músicos y para animarlos.

⁷ 1. No sentido lato, é um tipo de cajado usado pelos pastores para se apoiarem ao andar e para conduzirem gado. Muitas vezes tem as extremidades curvas para segurar a rês pelas pernas. 2. No sentido restrito, referem-se a um bordão usado pelos dignitários da Igreja Católica, simbolizando o seu papel de pastores. 3. Na liturgia de missa,

na mão direita. Este se reveste de hábito sacerdotal. O possuidor do báculo tinha os músicos à sua disposição. A simbologia espiritual do báculo mostra que cantar naquela época sob a direção daquele que o possuía não era uma atividade musical qualquer, mas um trabalho sagrado.

Fig. 1.3.



Báculo

Fig. 1.4.



1.3. No Renascimento

A direção musical através dos gestos manuais, utilizada na Idade Média, servia à escrita a uma, ou no máximo a duas vozes. No entanto, com a evolução da notação musical, o cantor ou instrumentista não necessitava mais de direção, apenas ascendente ou descendente, como era o procedimento anterior que se fixava na representação da melodia. Essa nova notação musical não indica somente o movimento, como os *neumas* na música monódica. Portanto, os cantores necessitavam conhecer a altura e a duração exata das notas. Resolvendo o problema da notação mensural, será de lá que surgirá a escrita musical que temos ainda hoje.

apenas prelados com caráter episcopal (bispos, arcebispos, patriarcas e cardeais) o podem portar. Disponível no site <<http://pt.wikipedia.org/wiki/B%C3%A1culo>> em 22.7.2012, às 15h10.

Herzfeld (ibid. p.21) afirma que, “ao fixar a música graficamente, desaparece a necessidade de transmitir a melodia com o gesto. Então a atividade do diretor experimenta uma limitação, que logo a conduzirá em outras direções⁸”.

Surge nesse período a regência chamada expressiva, que consistia em movimentos ascendentes e descendentes, sendo que o movimento ascendente da mão servia para marcação da temática musical. Na sua resolução, descendente, a mão acompanha a sequência linear da melodia e se prepara para novas marcações temáticas nas outras vozes.

Era de responsabilidade do diretor do coro a preparação no material musical, pois o texto não ficava debaixo das notas e, portanto, causava muitas dificuldades de leitura. Ele precisava distribuir as sílabas corretamente. Além disso, era seu cargo escolher, ou melhor, verificar quais instrumentos teria a sua disposição para incorporar ao grupo. Algo que, para nós, soa como natural confiar cada voz a determinados instrumentos, nesse período ele tinha de fazer essa distribuição cuidadosamente. Essa tarefa não era fácil para o diretor, pois não existiam partituras, no sentido moderno da palavra, o que ocorrerá apenas por volta da metade do século XVII. Herzfeld (ibid. p.22) esclarece que é muito difícil saber com certeza se cantavam sempre acompanhados de instrumentos ou se existia o canto *a capella* como compreendemos hoje. Sabe-se bem que nos primeiros séculos da era cristã predominava o canto acompanhado. Para ele, é falta de fidelidade histórica quando cantamos uma música medieval sem acompanhamento instrumental.

Com relação ao trabalho do diretor do coro, lembramos que as vozes eram impressas separadamente, e o regente, para ter ideia geral do conteúdo musical, colocava estas partes

⁸ Al quedar fijada la música graficamente, desaparece la necesidad de transmitir la melodía com el gesto. Entonces la actividad del diretor experimenta una limitación que pronto quedará compensada com creces em otras direcciones.

impressas lado a lado e as lia como se fossem uma partitura. É muito difícil hoje concebermos uma leitura dessa forma. No entanto, era uma prática da época.

Fig. 1.5.



Agnus Dei a cinco vozes, de um livro *facistol*, de 1556. Na parte esquerda, o triple e o baixo; na parte direita, o contralto, “vagan” e o tenor. *Vagan* em latim significa vagabundo, em uma quinta voz, adicionada posteriormente, que não era indispensável no conjunto, pois as primeiras quatro vozes contêm toda a harmonia. As cinco vozes se deveriam ler simultaneamente, como uma partitura moderna. (Hertzfeld, p. 23)

O diretor respondia também pela qualidade vocal no canto. Podemos constatar isso observando uma crítica do início do século XVI, citada por Herzfeld (s.d. p.23), contestando o ruído que os cantores faziam ao respirar e a maneira como pronunciavam o texto. ”O diretor deverá evitar que cantem uns segundo o uso francês, com a boca apenas aberta e anasalada; que cantem outros como se tivessem ‘líquido na boca’ ou à maneira de cães ladrando⁹.”

1.4. Período Barroco

Deste período datam as formações orquestrais e aparece definitivamente o regente orquestral. No entanto, ainda não é o início do que chamamos regência moderna. A prática de

⁹ *El director deberá evitar que canten unos según el uso francés, con la boca apenas abierta y por la nariz; que canten otros como si tuviesen “caldo en la boca” o “a la manera de perros ladrando”.*

regência na música instrumental, assim como na música vocal-instrumental, utilizava a regência apoiada na pulsação da unidade métrica e na marcação do tempo forte, o que deu lugar ao uso de um bastão que golpeava o chão. O objetivo dessa marcação era unificar a regularidade da execução em conjunto. Andrea Della Corte, em seu trabalho *L'Interpretazione Musicale*, revela que, já em 1512, Wenzel Philamathes condenava na sua obra *Musicorum Libri Quatuor* o uso de batidas com os pés, com as mãos, com rolos de cartolina ou com uma baqueta ou bastão por parte do *praecentor* ou do diretor¹⁰.

Um dos mais proeminentes maestros desse período foi Jean Baptiste Lully (1632-1687), italiano de nascimento, mas radicado na França e compositor na corte de Luís XIV. Colocou a orquestra à frente do palco e foi o primeiro a se posicionar diante dela com seu bastão, com o qual marcava o tempo e dirigia o grupo. Sampaio (2000, p.115) nos lembra que, “entre outras inovações importantes, ele obteve uma grande precisão dos ataques, através da coordenação das arcadas, fazendo com que todos os instrumentos executassem os movimentos em completa sincronia”.

O aperfeiçoamento na manufatura dos instrumentos musicais permitiu um notável avanço da técnica instrumental, ampliando-se também o nível de exigência por parte dos regentes, tanto nas questões de articulação, quanto em afinação e um refinamento no resultado sonoro esperado. Portanto, a prática de bater com um bastão, criando um grande ruído, foi sendo abandonada aos poucos.

No decorrer do período barroco houve uma ampliação da utilização do baixo contínuo que, de certa forma, ajudava na condução em conjunto da execução da obra. Além disso, os compositores tocavam instrumentos de teclado ou o primeiro violino, conduzindo com

¹⁰ Apud Emanuel Martinez, em <<http://tecnicasderegencia.blogspot.com.br/2007/06/historia-da-regencia-orquestral-no-sculo.html>> disponível em 23.7.2012, às 14h50.

pequenos gestos de cabeça, mão, arco do violino e muitas vezes com gestos dos ombros. A palavra ombro em italiano equivale a *spalla*. Daí o emprego desse termo para denotar o líder dos primeiros-violinos, conforme informa Sampaio (2000, p. 114).

Encontramos no Barroco outros importantes compositores que foram diretores de orquestra, os quais, além das funções de regente, eram responsáveis por outras atividades na vida desses conjuntos instrumentais. Antonio Vivaldi (1675-1741), frente a *Pia Ospedale della Pietà*, compunha e dirigia óperas, era empresário e administrador do Teatro S. Ângelo, concorrente direto do *Il Teatro ala Moda*, sob a direção de outro compositor – Benedetto Marcello (1686-1739). Da mesma forma encontramos Georg Friedrich Händel (1685-1759), na Inglaterra, compondo, empresariando e dirigindo suas óperas. Juntamente com o empresário John Rich (1692-1761), Händel alugou um teatro para apresentar anualmente seus oratórios por ocasião da quaresma; durante os intervalos o compositor apresentava concertos instrumentais e improvisava ao órgão encantando assim a plateia. Johann Sebastian Bach (1685-1750) dedicou parte de sua vida exclusivamente ao trabalho da Igreja. Foi organista em Arnstadt, na corte em Mühlhausen, e mais tarde Mestre da Capela do duque de Weimar. Ocupou o posto de diretor musical na corte do príncipe em Cöthen e, posteriormente, o de diretor musical em Leipzig. Exerceu o cargo de *Kantor* da Igreja São Tomás, para a qual compunha semanalmente cantatas, ensaiava o coro, preparava os cantores solistas e os músicos da orquestra.

Outro aspecto interessante a ser observado nesse período era a prática comum da dupla regência. Tinha-se à frente da orquestra o maestro principal *al cembalo*, regendo ao cravo, e um *Konzertmeister*, líder dos violinos. Segundo Sampaio, (2000 p.115), “o primeiro era responsável pela coordenação geral do espetáculo, dirigindo o palco, a orquestra e os cantores, enquanto o segundo o assistia, encarregando-se do conjunto instrumental, com especial atenção às cordas”.

1.5. Período Clássico

Foi nesse período que a orquestra tomou sua forma atual, um período de novas formas musicais que influenciaram toda a produção da música orquestral. O desenvolvimento da forma sonata, o surgimento do quarteto de cordas, da sonata e do concerto, juntamente com a evolução da manufatura dos instrumentos, contribuindo assim para um maior equilíbrio, afinação, precisão e a excelente possibilidade de diferenciar dinâmicas e articulações. A orquestra pioneira dessa transformação foi a Orquestra de Mannheim, conduzida pelo regente e compositor Johann Stamitz (1717-1757), que entre tantas coisas foi pioneiro no desenvolvimento da forma-sonata e da sinfonia. Ele foi um dos responsáveis pelo desenvolvimento da forma-sonata e da sinfonia, bem como é apontado como o responsável pelo alto nível técnico de execução atingido por esta orquestra. Devido ao seu padrão de excelência técnica e à novidade das obras musicais executadas em Mannheim, esta orquestra tornou-se modelo para os compositores normalmente reconhecidos como os mestres do período clássico: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Ludwig van Beethoven (1770-1827). São estes também conhecidos como os principais compositores de sinfonias, responsáveis pela definição moderna do gênero e, com ele, pela definição do que pode ser chamado de orquestra clássica.

Segundo Martinez¹¹, o estudo desse período da História da Música destaca alguns compositores realmente conscientes da nova função regencial: Gasparo Luigi Spontini (1774-1851), Ludwig Spohr (1784-1859) e Carl Maria von Weber (1786-1826). O desenvolvimento da Composição Musical e, por extensão, da Orquestração, deixava de forma clara a insuficiência das orquestras e dos Maestros Diretores no fim de 1700 e início de 1800. A essa insuficiência

¹¹<<http://tecnicaderegencia.blogspot.com.br/2007/06/historia-da-regencia-orquestral-no-seculo.html>> disponível em 24.7.2012 às 17h28

técnica podem ser agregadas a intelectual e a interpretativa, em função tanto de um gosto social acentuado pela intensidade dramática, quanto de um modismo romântico exagerado. Devido a essa postura confusa e ultrapassada, foi surgindo a necessidade de uma interpretação científica da obra musical. A competência de diversos regentes — em relação à organização e seleção dos músicos instrumentistas de orquestra; à realização de ensaios cada vez mais numerosos e exigentes e, posteriormente, até na escolha do repertório musical — aumentou de tal forma o "valor moral" da pessoa do regente, que antes da metade de 1800 sua função já estava consolidada.

1.6. Período Romântico

Com o constante crescimento das orquestras e a ampliação da complexidade das obras, tornava-se cada vez mais necessária a presença de alguém que pudesse coordenar os ensaios, responsabilizar-se “por decisões de interpretação, como andamento, instrumento ou voz a se destacar em determinados trechos.” (JUSTUS e CLARICE, 2011, p. 32)

Inicia-se nesse período a prática de executar obras de outros compositores, o que não era um procedimento comum até o século XVIII, em que os compositores executavam sempre suas próprias obras. Entretanto, Weber, Mendelssohn e Liszt regiam também obras de outros compositores, além das suas próprias.

Para Jungheinrich (1991.p.15),

o primeiro brilhante regente no sentido moderno foi o compositor Gasparo Spontini, que em 1820 foi nomeado diretor geral de Música na Prússia (este título, com sua perceptível ressonância militar, tem-se conservado nos territórios alemães até hoje); dirigia com uma batuta de ébano com punho de marfim. Como ‘Napoleão dos diretores’, Spontini correspondia por completo à imagem do maestro autoritário e dominante que prevaleceu durante o século XIX¹².

¹² *El primer director brillante en el sentido moderno fue el compositor Gasparo Spontini, que em 1820 fue nombrado em Berlín director general de música de Prusia (este título, com su perceptible resonancia militar, se*

O regente passa ser um especialista em interpretação da obra e não mais necessariamente o seu compositor. O primeiro regente orquestral profissional foi Hans von Büllow (1830-1894). Fez a estreia em 1865 da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner (1813-1883), completamente de cor, obra com duração de quatro horas. Ele havia, segundo Wagner, “absorvido as mais mínimas *nuances* de minhas intenções.” (Apud. Lebrecht, 2002. p.36).

Surgem nesse período os primeiros tratados de regência escritos por Wagner e Hector Berlioz (1803-1869) abordando especificamente a figura do regente.

1.7. Século XX em diante

“Os compositores deixaram de exercer a função de diretor musical bem no início do século XX, quando as duas ocupações tomaram rumos inexoravelmente diferentes”, afirma Lebrecht (2002, p.257). Com o grande crescimento da demanda de concertos devido a melhora nos meios de comunicação entre tantas outras mudanças tecnológicas do século, tornou-se muito difícil conseguir conciliar o ofício de compositor com o de diretor musical.

Alguns regentes se transformaram em grandes expoentes da Música e serviram de referência para toda uma geração. Diversos fatores contribuíram para a grande evolução ocorrida na profissão, entre elas o surgimento dos meios de comunicação: rádio, gravação de LP's, CD's, DVD's, e o cinema.

As atribuições relativas ao desempenho da regência orquestral tomou novas proporções. Nos aspectos musicais, o regente, como intérprete, precisa buscar um conhecimento muito

ha conservado en l os territorios alemanes hasta hoy); dirigia con una alargada batuta de ébano con puño de marfil. Como “Napoleón de los directores”, Spontini se correspondía por completo con la imagen de director autoritario y dominante que prevaleció durante el siglo XIX.

amplo da partitura. Entretanto, como afirma Schuller (1997, p.3), "talento em si não é o suficiente". O conjunto de competências inerentes a uma sólida regência exige atributos específicos, como: excelente coordenação física, mente analítica, ampla formação intelectual, além de sensibilidade psicológica. O regente deve não somente conhecer a partitura em detalhes, mas ter a habilidade de transmitir a informação de forma clara para a orquestra, principalmente nos ensaios. Além disso, paralelamente às questões musicais, vêm aspectos relativos a toda a vida estrutural do entorno de uma orquestra sinfônica. O maestro precisa cuidar de todos os aspectos de produção, planejamento de temporada, gestão administrativa, manutenção dos recursos financeiros que viabilizem a agenda de concerto.

Até o século XIX os regentes orquestrais, em sua maioria, eram os próprios compositores e executavam suas próprias obras. E a música que se executava, em geral, era a música contemporânea. Não havia preocupação em executar obras de séculos anteriores. Começa a mudar esse pensamento ainda no século XIX, mas é no século XX que isso se estabelece completamente. Surgem as interpretações chamadas históricas e, portanto, o regente precisa estudar a musicologia e os pensadores dos períodos em que as obras foram compostas para melhor fundamentar suas intenções interpretativas. São aproximadamente 500 anos de música instrumental e inumeráveis composições de todos os estilos e formatos orquestrais, o que agora impõe uma rotina de estudo para aquele que se propõe dedicar-se à regência orquestral de maneira intensa. É necessário uma ampla formação intelectual, o que incluía, além dos aspectos musicais — como harmonia, contraponto, história, estilos, articulações — conhecimentos de outros aspectos relativos às artes, literatura, musicologia e estética.

Outro aspecto marcante no século XX é que, com o surgimento e o desenvolvimento do processo do registro, passou-se a ter interpretações estáticas das grandes obras. Regentes, como Herbert von Karajan (1908-1989), registravam a execução de um grande número de

composições, incluindo as principais obras sinfônicas consagradas e criando assim um parâmetro de interpretação. Os regentes nos dias atuais possuem referências sonoras claras de uma interpretação e com isso aparecem as formas convencionais de se executar algumas obras ou seções de uma obra, pois há elementos claros para estabelecer comparações qualitativas. De certa forma, corre-se o perigo de perder-se algo da fantasia mental criada na mente do intérprete. É um risco que precisa ser evitado e muito bem observado.

Neste início do século XXI a tecnologia continua a avançar de forma acelerada, e hoje a qualidade dos equipamentos eletrônicos está em um nível nunca imaginado pelo homem. O regente precisa atualizar-se para fazer proveito de tudo que for possível pelo bem da divulgação da música, tanto do aspecto de registro quanto de divulgação e fomento da arte, permitindo a todos o acesso a ela. A música deve ser um instrumento de inclusão e deve colaborar para o bem-estar do homem, além de contribuir para seu equilíbrio emocional, social, psicológico e espiritual. O regente orquestral participa ativamente desse cenário social.

2. O regente e a construção da sonoridade orquestral

Se observarmos com bastante atenção a sonoridade de uma determinada orquestra e a acompanharmos durante uma temporada artística, perceberemos que este grande instrumento trabalhado por diversos regentes exprimirá uma sonoridade completamente diferente em cada *performance*. Sem dizer uma palavra, à frente de uma mesma orquestra, diversos regentes deixam sua impressão sobre a qualidade sonora da orquestra e caracterizam seu estilo à *performance*. Krueger (1958, p.28) afirma que “a maior honra para um regente é que a orquestra fez o que fez porque ele estava à frente dela”¹³. No entanto, muitas vezes o próprio regente não saberá mensurar ou explanar sobre o resultado alcançado pela sua *performance* frente a determinada orquestra e nem as características que sua interpretação o diferenciaram de seus colegas.

Há relatos de importantes maestros que alcançaram um nível de influência sobre a sonoridade de determinadas orquestras que bastava apenas sua presença para que elas começassem a tocar melhor. Um desses relatos faz menção ao maestro Arthur Nikisch (1855-1922). Lebrecht (2002, p.10) comenta que, por meio de um impulso silencioso, um regente excepcional é capaz de mudar a química humana em sua orquestra e na audiência. O mesmo autor (p.15) cita Gustav Mahler (1860-1911), afirmando que “não existem más orquestras, somente maus regentes”, responsabilizando assim o regente pela atuação do grupo sob sua direção. No entanto, é muito difícil explicar como um homem com um floreio físico é capaz de extrair uma reação estimulante de uma orquestra, enquanto outro, com precisamente os mesmos gestos e ritmos, não consegue estimulá-la da mesma forma. Lebrecht (p.17) diz que o “ato físico

¹³ “...the highest tribute to a conductor is that the orchestra does what it does because he stands before it.”

de reger pode ser facilmente aprendido; o aspecto intangível, espiritual, tem de vir de algum lugar dentro do regente”.

A sonoridade da orquestra é um reflexo da imagem sonora criada na mente do regente. Após horas de estudo, momentos em que ele realiza a sua concepção das intenções musicais do compositor impressas na partitura, precisa criar uma imagem mental da realização dessas intenções que serão aplicadas durante os momentos de ensaios. Scherchen (1966, p.17) explica que, mais do que outro artista, o regente deve possuir um soberano domínio da representação mental da partitura, ser capaz de recriar, em sua fantasia, a imagem sonora ideal da obra. Somente quando tenha conquistado uma grande perfeição desta recriação imaginária, poderá atribuir-lhe uma forma plástica por meio da orquestra. Helena Matheopoulus (2004, p.20) afirma que o regente assume ao mesmo tempo a função de intérprete e técnico. “Enquanto intérprete precisa formar uma ideia do conteúdo musical e conceitual de cada obra, criando uma imagem mental do som contido na partitura.”¹⁴ No entanto, sobre sua qualidade, musicalidade, personalidade, profundidade ou falta de profundidade e sua qualidade como ser humano, isso dependerá, em certa medida, de sua percepção do que há por detrás das notas impressas no papel. Como afirma Matheopoulus, (ibid.), sabemos que “a notação musical é uma linguagem inexata, ambígua e misteriosa, e inclusive as indicações escritas com palavras – como *allegro* ou *pianíssimo* – estão sujeitas a interpretações distintas e muito pessoais.”¹⁵ As relações entre intensidade e andamentos dependem das sensações e do entendimento ou compreensão do regente. Matheopoulus (ibid.) acredita que isso também esteja vinculado a fatores biológicos, sujeito ao ritmo cardíaco, ao pulso, ao metabolismo do regente e o seu ritmo interior. Afirma

¹⁴ “En cuanto intérprete, ha de formarse una idea del contenido musical y conceptual de cada obra y crearse una imagen mental de sonido contenido em la partitura.”

¹⁵ “Porque la notación musical es un lenguaje inexacto, ambíguo y misterioso, e incluso las indicaciones escritas com palabras – como *allegro* o *pianíssimo* – están sujetas a interpretaciones distintas y muy personales.”

ainda, (p.21) que “todo regente está absolutamente convencido de que segue fielmente os desejos do compositor, e todos estão certos que a sua leitura da partitura é única”.

Após o regente determinar a essência natural da imagem sonora, ele a transmite aos músicos, que, por sua vez, as devolvem ao regente, que desenvolve seu instrumento através dessa emanção criativa. Ele elabora de forma virtual, ao mesmo tempo em que está tocando sobre o instrumento. Krueger ainda confirma que, “tendo chamado para fora esta imagem sonora, o regente prossegue para uma onda da sua tapeçaria musical, de pulso, direção e forma. Esta é a sua verdadeira função, o propósito final, através do qual sua técnica é direcionada”¹⁶ (p.31). Segundo este mesmo autor, reger é basicamente uma matéria de sínteses. No ensaio, o regente dissecar a composição com a intenção de clarear suas estruturas aos músicos para expor o significado e a relação entre as partes; elucida a natureza da melodia, harmonia e a textura colorida; faz clarear as indicações de dinâmica dentro dos seus contextos, ou seja, ele analisa e verifica a conformidade na forma e conteúdo. Feito isso e tendo consciência de que os músicos podem tocar suas partes em consonância com esta abordagem, ele deixa o resto para a *performance*. Neste sentido, o regente necessita realizar um verdadeiro trabalho de direção que consiste em corrigir falhas e facilitar, dentro do possível, a execução de passagens difíceis em determinados instrumentos, equilibrar a sonoridade do conjunto e, em uma palavra, estabelecer a necessária relação entre aquela visão imaginativa da obra e a realidade sonora que deve refleti-la.

Durante suas atividades, o regente faz uma verdadeira acrobacia mental. Isso se dá pela multiplicidade e variedade de detalhes da sua tarefa e da força em suas mãos. Ele deve sintetizar e analisar, analisar e sintetizar, virtualmente, ao mesmo tempo. Somente após uma precisa

¹⁶ “*Having called forth this tonal image, he proceeds to weave the musical tapestry from it, imparting pulse, direction and form. This is the true function of the conductor, the end toward which his technique is directed.*”

interiorização, decorrente de estudos técnicos imprescindíveis, o regente estará preparado para comunicar o código de determinada partitura, expressando-o ao conjunto orquestral receptor, por meio de gestos e sinais, afirma Muniz Neto (1993, p.42). Jacques Vigneron, na apresentação do livro de Muniz Neto (1993), afirma que a orquestra transforma o gesto em música, transmitindo a alma do maestro e do compositor ao público.

Krueger (1958, p.149) faz menção de quatro agentes fundamentais para que o regente, através da instrumentalidade da orquestra, procure traduzir sua concepção dentro da sonoridade:

- a. Sua mão direita ou condução do pulso-tempo;
- b. Sua mão esquerda ou mão modelar, que dá o contorno;
- c. Seu semblante;
- d. Sua presença.

Para abordarmos questões relativas à busca da sonoridade orquestral, acreditamos que a formação do regente orquestral deva ser bem ampla, pois, além dos aspectos técnicos inerentes à sua função, é necessário que ele tenha um conhecimento geral bem elevado. Como já observado, é importante para o regente ter conhecimento e um completo domínio dos elementos da Música, como harmonia, contraponto, formas musicais e as características peculiares de cada instrumento da orquestra.

Levando-se em consideração o regente profissional que tenha os aspectos técnicos resolvidos e assimilados, acreditamos que a construção da sonoridade orquestral está fundamentada em três aspectos importantes: o estudo da partitura, a técnica de ensaio e o ato da *performance*.

Com o propósito de deixar claras as concepções e ideias tangentes aos aspectos a serem apresentados neste trabalho, relativos à preparação do regente para uma interpretação confiante

e sólida, acreditamos ser necessário o estudo de uma obra musical sinfônica, a fim de realizarmos, passo a passo, essas etapas de preparação para uma *performance*, enfatizando, por meio dos exemplos, nossa contribuição pelas observações e sugestões que apresentamos.

Para melhor ilustrar esse processo, selecionamos a Sinfonia nº 9, em Mi menor, *Opus* 95, de Antonin Dvořák (1841-1904), “Do Novo Mundo”¹⁷. A escolha dessa obra se deu por motivos diversos, dentre eles, por ser uma importante composição sinfônica presente no repertório orquestral; pela possibilidade de se encontrar, com certa facilidade, a partitura orquestral, pelo fato de ser obra de domínio público. Encontram-se, inclusive, versões disponíveis na Internet, para *download* gratuito¹⁸. Salientamos, entretanto, que o regente deve procurar por edições atualizadas de editoras consagradas que possam lhe dar referências sólidas sobre a obra. Aspectos técnicos também nos levaram à escolha dessa sinfonia, pois o compositor utiliza instrumentos diferentes no decorrer dos quatro movimentos, bem como temas e citações diversas, incluindo o consagrado *Going home*, do repertório tradicional americano¹⁹.

2.1. O estudo da partitura

É importante ter em mente que o trabalho do regente orquestral inicia-se muito antes do primeiro ensaio. É o momento do contato inicial com a partitura. A escolha da obra depende de

¹⁷ Utilizamos nesse estudo a partitura editada pela *Dover*, em 1984, sendo uma reimpressão da versão publicada pela Editora *N. Simrock*, Berlin, em 1894. Nessa versão original ela constava como Sinfonia N° 5 em Mi menor, Op.95, sob o título em alemão: “Aus der neuen Welt”, e o título tcheco: “Z nového světa” que significa “Do novo mundo”, no entanto, outras edições, incluindo a *Dover*, trazem o título “New World” ou seja, “Novo Mundo”.

¹⁸ Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Symphony_No.9,_Op.95_\(Dvořák,_Antonín\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.9,_Op.95_(Dvořák,_Antonín))>. Acesso em: 25 de novembro de 2010.

¹⁹ O autor Leonard Bernstein (1966, p.151) afirma que Dvořák escreveu essa sinfonia como um tentativa de mostrar aos americanos que eles deveriam escrever música nacionalista com temas americanos, focados na música indígena e negra. Entretanto, discorda dessa afirmação, pois, para ele, a música dessa sinfonia reflete apenas o som da influência europeia, e o sentimento presente está ligado à região da Boemia, da Europa central, de Brahms e do próprio Dvořák., “mas não é, sem qualquer possibilidade de imaginação, música americana” (*it is not, by any stretch of the imagination, American music*).

razões diversas, podendo ser uma escolha pessoal pelo desejo de se executar uma específica obra. No entanto, muitas vezes o regente é solicitado a conduzir uma peça musical que já estava prevista em um programa; em outros casos, tal se dá pelas necessidades do momento da vida de uma orquestra, que impõe a condução de certa obra musical. Neste trabalho, esse não é um aspecto relevante, pois abordamos a preparação da obra a partir do primeiro contato com a partitura. Acreditamos que, para o regente, quaisquer que sejam os motivos que o levem a definir a condução de uma obra, esse deve ser nesse momento o mais importante, requerendo sua inteira atenção e dedicação.

A partitura é o mapa da música. Ao realizarmos essa analogia observamos que um mapa, por mais informações que possa trazer, apenas transmite as principais características dos meios para alcançarmos o nosso objetivo. Observando um mapa geográfico, encontramos as estradas que nos levam de uma cidade a outra, os principais cruzamentos, a distância a ser percorrida e o tempo aproximado de duração dessa viagem. No entanto, quando iniciamos o percurso, iremos perceber uma infinidade de informações que não estavam explícitas no mapa. Observamos que a estrada é rodeada por árvores de todas as cores, há casas, há prédios, há animais e uma infinidade de elementos visuais e sonoros. Esta estrada tem desníveis diversos, com aclives e declives. Há obstáculos pelo caminho, buracos, passagens de pedestres, saída de veículos e assim por diante. A partitura musical é a mesma coisa: ela apenas nos informa a tentativa de notação musical do compositor, mas é necessário embarcar e iniciar a trajetória conhecendo todas as *nuances* que estão presentes, exigindo uma análise criteriosa e profunda de muitos aspectos.

O estudo detalhado da partitura, portanto, torna-se o centro das aquisições da sonoridade orquestral do regente. Podemos considerar que todo seu trabalho está apoiado nesse momento íntimo e pessoal. Todas as atividades posteriores, como ensaio e *performance*, devem contribuir

para uma sensível e relevante execução musical, a partir de elementos adquiridos nesse momento de estudo.

Carvalho (1999, p.55), referindo-se ao trabalho de preparação do regente, assevera: “O grau de conhecimento que o regente possui da partitura afetará a sonoridade do coro”. O princípio é perfeitamente aplicável à regência orquestral. É justamente nesse momento que o regente poderá antecipar possíveis problemas que possam ser enfrentados pelos músicos e tentar compreender a razão por detrás de determinadas escolhas feitas pelo compositor. Cynthia Sheppard (1992), citada por Carvalho (1999, p. 58), sugere que, no processo de estudo de uma partitura, o regente estabeleça um diálogo informal e fictício com o compositor a respeito de problemas específicos, escrevendo suas indagações na partitura. Por exemplo: “Sr. Brahms, que andamento exato você pretendia quando escreveu *Allegretto gracioso (Quase andantino)?*”

Carvalho pensa que esta abordagem é interessante, em primeiro lugar porque, ao dar ao compositor uma forma mais humana, amenizam-se os medos e frustrações tão frequentemente associados ao processo de análise, mas também porque cria no regente um foco de atitude investigadora, por meio da qual ele percebe que a ausência de alguma resposta não deve paralisar seu trabalho, mas também que existe uma pergunta necessitando ser respondida, e ele deve sempre buscar a resposta.

Neste momento de estudo o regente deve trabalhar no sentido de formar um som ideal para cada seção da música e deve buscar sempre a clareza da sonoridade que deseja. É importante ter sempre um lápis à mão para escrever na partitura expressões que descrevam o caráter do som que ele deseja e possa utilizá-la no ensaio para ativar a imaginação dos músicos. O diretor musical e regente da *Butler Symphony Orchestra* da *Butler University*, Stanley DeRusha (1999, p.61), evidencia a questão do regente estar sustentado por um tripé composto pelos seguintes aspectos: a música, a pessoa e a técnica. No tópico *música* ele aborda diversas

questões, como: a importância de se ter uma concepção auditiva da partitura; ter um conceito muito bem definido de detalhes da mesma; comunicar o estilo do período em que a obra foi composta, determinar as partes mais importantes e, acima de tudo, o regente deve estar pronto para reger a execução completa da obra no primeiro ensaio.

Nesse ponto, penso que seja interessante lembrar os requisitos básicos do regente, sintetizados por Weingartner, citado por LAGO Jr. (2002, p.94):

O regente, antes de tudo, deve ser sincero e leal com relação à obra que vai executar, a ele mesmo e ao público. (...) A partir do momento em que o regente tem a partitura em sua mão, ele deve pensar:

1. Que posso fazer com esta obra? E mais: o que desejou ou pensou seu criador?;
2. Deve estudar conscientemente a obra, de modo que, durante a execução, a partitura sustente sua memória, sem o limitar;
3. Se o estudo da obra lhe permite ter uma concepção própria, que ele a restitua integralmente, sem a fragmentar;
4. Deve lembrar-se, incessantemente, de que o regente é a personalidade mais importante e a mais responsável da vida musical.

A seguir, observamos alguns processos que podem contribuir para que o regente obtenha um amplo conhecimento da partitura e aprofunde suas convicções interpretativas.

2.1.1. Da macro à microestrutura

No primeiro contato com a partitura o regente deve realizar uma leitura geral da obra. É preciso ter um conhecimento global da peça e, nesse primeiro contato, começar a observar elementos que o possibilitem iniciar uma audição internamente. Bernstein (1954, p.147) afirma que a maior ou menor facilidade com que o regente é capaz de ouvir mentalmente as notas impressas está na razão direta do seu talento.

Nessa primeira leitura, o regente forma já uma opinião pessoal acerca da personalidade cultural ou estilística da obra. É importante neste momento observar qual a época em que viveu o seu compositor, qual era o ambiente social e cultural em que estava inserido, os objetivos e

intenções que o levaram a compor a obra e como ela se localiza dentro da produção geral desse compositor, e, ainda, as influências nele exercidas por outros compositores e artistas. Em resumo, o ambiente adjacente à sua atividade criadora.

Na verdade, segundo Bernstein (1954), o maestro deve ser mais do que um músico; deve ser uma espécie de historiador da arte.

Observe a estrutura geral da obra, se é uma sinfonia, uma abertura, uma ópera, um oratório, uma suíte, entre tantas possibilidades, e localize seus movimentos. Tenha uma idéia geral da estrutura de cada movimento, suas principais mudanças de andamento e de caráter. Aproveite para verificar se a edição que está utilizando tem números de compassos ou cifras determinando pontos de ensaios. O ideal é que a partitura do regente seja da mesma edição das partes utilizadas pela orquestra, no entanto, nem sempre isso é possível, nesse caso, é importante que na partitura do regente haja as duas marcações, tanto números de compassos quanto as cifras de ensaio, assim o regente evitará dificuldades de localização de trechos durante o ensaio e ganhará tempo

Se o regente estiver utilizando uma edição bem elaborada, haverá dados do editor que contribuirão para uma melhor compreensão da obra. Procure ler atentamente e anotar todos os tópicos que achar relativamente importantes.

Após esta visão global inicial, mas ainda dentro deste tópico, é importante correr os olhos em todos os movimentos e procurar localizar todos os termos utilizados pelo compositor e traduzi-los da melhor forma possível, buscando uma compreensão absoluta da intenção por ele proposta. Lembrando que encontramos expressões e indicações em diversos idiomas, sendo os mais comuns o italiano, o inglês, o alemão e o francês, contudo poderemos encontrar termos em diversos outros, dependendo do compositor e do período. O ideal é que o regente tenha um dicionário de termos musicais em vários idiomas para que possa ser consultado. No entanto,

com a atual facilidade de acesso à internet, é possível localizar tradutores para quase todos os idiomas existentes. Lembre-se que essas expressões podem indicar andamentos, articulações, fraseados e também a maneira de soar instrumentos específicos, que alteram completamente a sonoridade original do instrumento. Um bom exemplo é o uso da surdina, que, neste caso, deve ser observado o momento exato de colocá-la e de retirá-la. Além do mais, o regente precisa estar preparado para esclarecer possíveis dúvidas dos músicos e estar pronto para responder a quaisquer questionamentos sobre a partitura. Não poderá, ainda, deixar de observar tais expressões, sob pena de colocar em risco, por falta de preparo, sua credibilidade e autoridade musical.

Ao primeiro contato com a obra precisamos conhecer um pouco a biografia do compositor. É muito importante se aprofundar no conhecimento da vida e história desse músico, pois isso possibilitará uma melhor visão e compreensão da obra e conseqüentemente influenciará na sua interpretação.

Voltando novamente a Antonin Dvořák e numa rápida consulta ao *Dicionário Biográfico Musical*, de Vasco Mariz (1985), encontra-se o seguinte resumo: “Antonin Dvořák nasceu em 1841 em Nelahozeves e faleceu em 1904 em Praga, na Tchecoslováquia. (...) Escreveu 9 sinfonias, 2 séries de danças eslavas, música de câmara, canções, aberturas e óperas. Muito influenciado por Johannes Brahms (1833-1897), Dvořák foi um emotivo cultor de ritmos, baseando-se no folclore natal. Estilo eclético.” Em *História da Música Ocidental* (PALISCA 1988, p.623), consta que a obra foi escrita em 1893, durante a primeira estada de Dvořák nos Estados Unidos da América; é a mais conhecida de todas as sinfonias do compositor. “Esta sinfonia, segundo o próprio compositor, utiliza temas inspirados em melodias dos índios

americanos, e em particular nos *negro spirituals* que ele ouvira em Nova York, cantados por Harry T. Burleigh.”²⁰

Essas informações propõem uma reflexão sobre os seguintes pontos:

- a) Essa obra foi a última composição de Dvořák dentro do gênero *sinfonia*. É importante ter conhecimento das outras sinfonias para poder compreender melhor a peça em questão.
- b) Observemos que esta obra recebe o título de “Do Novo Mundo”. Qual é o significado desse título? É possível que o título revele o caráter da obra!
- c) Notemos que o compositor tem uma vasta obra, em diversos gêneros composicionais. É importante verificar com atenção as suas outras composições, escritas em datas próximas a essa sinfonia para explorar elementos, inerentes ao respectivo período de Dvořák, que podem melhor ajudar na compreensão dessa sinfonia.
- d) Como ficou notório no texto apresentado, o compositor teve influência de Brahms. Nesse caso é importante conhecer as obras de Brahms para localizar mais elementos técnicos relativos ao aspecto harmônico, melódico, textural, instrumental e outros que estão presentes nesta obra.
- e) Outro aspecto importante mencionado no texto de Mariz (1985) é que o referido compositor foi um “emotivo cultor dos ritmos, baseando-se no folclore natal”. Nesse caso não podemos deixar de dar uma atenção especial a esse aspecto para localizar a influência dessa sua predileção na obra em questão.

²⁰Henry “Harry” Thacker Burleigh, (1866-1949), barítono, foi um clássico compositor afro-americano, arranjador e professor de canto. Ele foi o primeiro compositor negro fundamental para o desenvolvimento de uma música tipicamente americana e ajudou a disponibilizar a Música para artistas negros experientes, tanto os introduzindo à Música quanto a arranjando para uma forma mais clássica. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Burleigh>. Acesso em 25.08.2010.

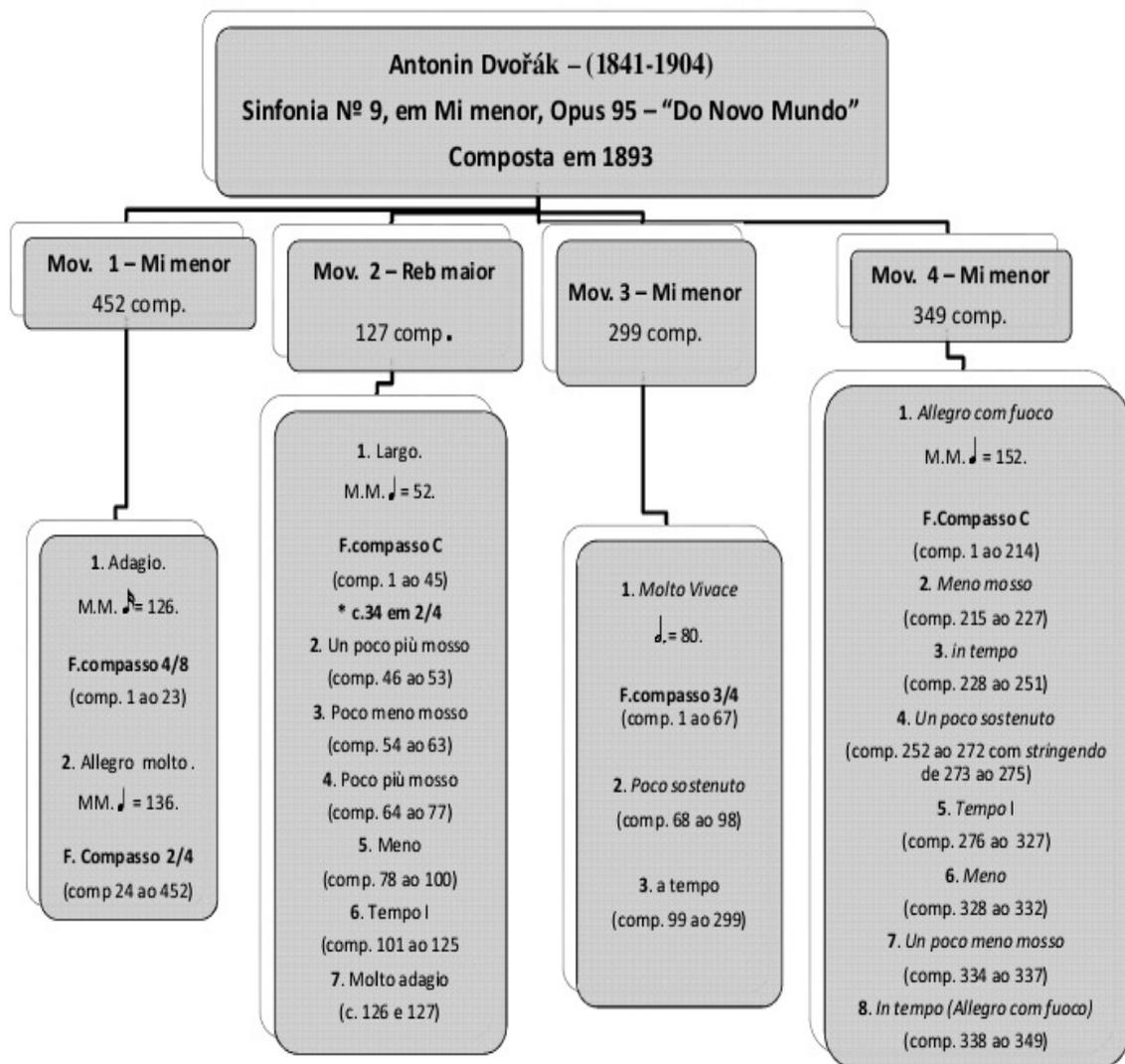
Temos agora alguns elementos importantes resultantes desse primeiro contato com a obra. É importante solfejar as linhas instrumentais separadamente, tocar ao piano os temas principais, observar as cadências e modulações. O maestro Daniel Barenboim (2009, p.59) compartilha sua experiência ao iniciar o estudo de uma nova peça:

Quando leio ou toco uma partitura pela primeira vez, não existe nenhuma possibilidade objetiva de haver uma familiaridade ou compreensão intelectual da peça; a primeira reação é exclusivamente intuitiva, o resultado de uma primeira impressão. Nem mesmo o músico mais talentoso do mundo seria capaz de analisar um trabalho à primeira vista. Depois desse contato inicial, posso então proceder a uma análise da peça, trabalhar nela, pensar nela, virá-la ao contrário e, assim, adquirir muito mais conhecimento da música do que obtive na primeira leitura.

Após essa primeira experiência, caso a obra não seja inédita, talvez seja interessante, como uma ferramenta que possa auxiliar na compreensão do todo da obra, ouvir uma respeitada gravação, com a partitura em mãos, observando e já absorvendo a essência geral da peça.

Finalizando esse primeiro contato com a partitura apresentaremos um pequeno diagrama, referente às primeiras observações adquiridas, que sugerimos ser elaborada para facilitar a assimilação das diversas informações da obra.

Gráfico 2.1. – macro estrutura geral



2.1.2. Análise da instrumentação específica

A instrumentação utilizada pelo compositor é a base da sonoridade da obra. Por isso, é muito importante que o regente examine cautelosamente todos os instrumentos utilizados em cada movimento e suas características, como afinação e aspectos técnicos, para cientificar-se se estes estarão à sua disponibilidade para execução da obra. É muito comum encontrarem-se descrições de instrumentos, principalmente em obras do período barroco, ou instrumentos específicos de uma região (como algumas peças do barroco brasileiro), os quais muitas vezes são quase impossíveis de se achar. Ao estudar, por exemplo, o *Oratório de Natal BWV 248*, de J. S. Bach, na instrumentação encontramos *trompa da caccia*²¹, assim como *Oboe d'amore*. Raras são as orquestras ou instrumentistas que possuem esses instrumentos! Ao preparar esse Oratório deve-se pensar como resolver esta questão, uma vez que se sabe da importância de seus timbres. Se não os tiver à disposição, como poderá resolver os aspectos da sonoridade? Qual instrumento tem a sonoridade mais aproximada? Nesses casos o regente precisará pesquisar a sonoridade do instrumento originalmente presente na instrumentação e, se não conseguir um exemplar do instrumento sugerido, buscar um instrumento substituo que possua o timbre e as características técnicas mais aproximadas possível do original.

Outro caso em questão é o *Réquiem*, de W. A. Mozart, que tem em sua instrumentação dois *Corni di basseto*, instrumento igualmente raro de se encontrar, principalmente em orquestras brasileiras. Esses são apenas alguns exemplos de tantos existentes na literatura sinfônica. O regente deve estar preparado para solucionar essas questões no período de estudo da partitura e não poderá em hipótese alguma ser surpreendido no ensaio.

²¹ Instrumento solicitado na quarta cantata.

É importante ainda observar que uma análise cuidadosa da instrumentação utilizada pelo compositor será muito útil ao regente também no momento da programação dos ensaios. Sabendo de antemão a instrumentação de cada movimento da obra, o regente, ao preparar seus ensaios, poderá aperfeiçoar essa questão evitando dificuldades de âmbito administrativo com os músicos, assunto que abordamos no capítulo 4.

A seguir analisamos a utilização da instrumentação de Dvořák na *Sinfonia n.º 9* e nessa análise abordamos algumas pequenas questões relativas a aspectos técnicos e de execução, pensando na sonoridade do instrumento e em suas possibilidades. Detalhes mais complexos de interpretação estão observados no próximo tópico 2.2.

Instrumentação do 1.º movimento

Examinamos a instrumentação, exposta no início do primeiro movimento, pelas suas respectivas famílias para melhor estudarmos sua utilização. Como podemos observar, todas as referências aos instrumentos estão em língua italiana, portanto, traduzimos para o português para uma maior compreensão.

Madeiras

Flauti (flautas); *Oboi* (oboés); *Clarinetti in A* (clarinetas em Lá); *Fagotti* (fagotes).

Esta é a instrumentação apresentada, em pares, na partitura no início do primeiro movimento. Entretanto, poderemos assinalar os momentos em que o compositor utiliza os instrumentos em pares ou sozinhos. A cifra tradicional utilizada nesse caso é “I. e II.” referindo-

se à 1ª ou à 2ª voz que estará executando naquele momento a determinada passagem musical, ou “a2”, para indicar que o par está tocando em unísono no respectivo momento.

Nosso primeiro olhar, no naipe das madeiras, é para as clarinetas, pois são instrumentos transpositores, e, portanto, nesse caso, que foi escrito para a clarineta em Lá, sua nota real soará uma terça menor abaixo da nota escrita, e aconselhamos que o regente aplique, virtualmente, uma clave de Dó 1ª linha na hora da leitura, e leia as notas escritas, pensando na tonalidade dos instrumentos em dó, para que saiba qual é o som real²².

Observe o exemplo a seguir:

Ex. 2.1. – exemplo de projeção de clave para instrumento transpositor em Lá.

Tonalidade escrita

Notas escritas: Sol bemol
Mi bemol

Som real Mi bemol
Dó natural

Tonalidade escrita dos instrumentos em dó

Ao estudarmos a linha das flautas observaremos que nos compassos 197 a 200 está sendo solicitado um *Flauto Piccolo* (Flautim) que não estava descrita na instrumentação inicial, e que executará uma pequena frase de quatro compassos apenas, mas mudará completamente a sonoridade das flautas apresentadas até o momento, pois o flautim é um instrumento

²² Chamamos a atenção para essa informação, pois, nem sempre representa as alturas reais, mas o nome da nota real, o que ajudará na identificação mesmo que esteja em outra oitava.

transpositor de oitava. Em seguida, no compasso 206, encontramos a referência novamente a *Flauto Gr.* (Flauta grande, em contraposição à Flauta *Piccolo*/Flautim).

Outro aspecto importante a ser analisado é a presença do *mordente* nas madeiras, iniciando no compasso 25 entre as flautas e as clarinetas. É necessário estudá-los para saber exatamente a clareza rítmica esperada, assim como as notas exatas a serem executadas, evitando possíveis distorções ou diferentes interpretações entre os músicos. Esse ornamento é um mordente duplo superior e, portanto, deve começar com a nota escrita e subir uma segunda. Verifique uma sugestão de interpretação desse período.

Ex. 2.2. – exemplo de execução do mordente

1º movimento – c. 125

The image displays two systems of musical notation for a mordente. The first system, labeled "Original", shows two staves (treble and bass clef) with a double mordent symbol over the notes. The dynamics are marked *p*, *cresc.*, and *f*. The second system, labeled "Sugestão de execução", shows the same two staves but with a more rhythmic, tremolo-like pattern for the mordente. The dynamics are also marked *p*, *cresc.*, and *f*.

No compasso 350 encontramos novamente os mordentes superiores. No entanto, agora presentes nas flautas e oboés e solicitando que a nota superior, da 1ª flauta e do 1º oboé, seja abaixada em meio tom.

Metais

Corni I.II. in E (trompas I.II. em Mi); *Corni III.IV. in C* (trompas III.IV. em Dó); *Trombe in E.* (trompetes em Mi); *Tromboni I.II.* (trombones I.II.); *Trombone basso* (trombone baixo).

A primeira coisa que devemos observar nos instrumentos de metais é a localização de instrumentos transpositores para sabermos quais os sons reais desses instrumentos. As trompas utilizadas e os trompetes são transpositores, portanto, novamente aconselhamos a aplicação de claves virtuais para que se obtenha os nomes das notas reais. No caso das trompas e trompetes em Mi aplicaremos a clave de Fá 4ª linha, pensando na tonalidade dos instrumentos em Dó, e teremos suas respectivas notas reais.

Ex. 2.3. – exemplo de instrumento transpositor em Mi

Tonalidade escrita

Notas escritas - Fá
Ré

notas reais Lá
Fá#

Tonalidade escrita dos instrumentos em dó

Muita atenção ao estudar os trombones tenores. Eles estão escritos na clave de Dó sobre a terceira linha, que é a linha de contralto.

Percussão

Dvořák utiliza apenas tímpanos no primeiro movimento; não há outros instrumentos de percussão. Observar a afinação dos tímpanos, A.E.H., ou seja, Lá, Mi e Si. Ao estudar a parte

dos tímpanos o regente deve observar o tipo de sonoridade que ele espera nas devidas seções da peça e para isso diversos fatores devem ser observados. Que tipo de baqueta será o ideal? Será utilizado o mesmo tipo de baqueta no movimento inteiro ou variará de acordo com a seção ou frase? Há baquetas que fazem os tambores soarem um pouco mais secos, facilitando ritmos mais precisos e mais elaborados, e há baquetas ideais para um som mais suave e *sostenuto*. Portanto, o regente deve analisar os trechos e solicitar o tipo de som que ele quer ouvir e experimentar algumas baquetas até chegar ao ideal de sua imagem sonora. Nesse primeiro movimento eu sugiro uma baqueta que produza um som mais seco para ficar bem preciso o ritmo articulado proposto. Claro que deverá ser observada a sala de concerto, pois, dependendo da reverberação, será importante adequar o tipo de baqueta ao ambiente. Vamos exemplificar a primeira participação dos tímpanos, que acontece do compasso 10 ao compasso 12.

Ex. 2.4. – exemplo de tímpano



Nos compassos 10 e 11 há um ataque em *fortíssimo* na terceira nota, com um crescendo que se inicia na pausa, ou seja, os tímpanos devem nos surpreender, chegando do nada e “explodindo” na terceira nota. Porém, no compasso 12 ele já inicia direto na dinâmica *ff*. Nesse caso, o regente deve estar atento para que seja executado exatamente dessa maneira, e não realizar um novo crescendo.

Nos compassos 39 a 46 há quatro ataques com trinados em mínimas, terminando cada mínima em uma colcheia que está desligada e deve estar, portanto, separada da mínima.

Observe que os demais instrumentos de metal, assim como as madeiras, com exceção das flautas, eles têm exatamente o mesmo ritmo. No entanto, há duas pequenas diferenças: esses têm um ataque na primeira nota e a colcheia está como uma ligadura de valor, ou seja, o som está prolongado. Nesse caso sugiro que a primeira batida do tímpano seja bem acentuada e depois se mantenha na dinâmica *ff*, e não acentue a colcheia, porque ela está conectada à ideia musical presente nos sopros. Confira a sugestão:

Ex. 2.5. – execução para tímpanos

Original escrito



Sugestão de execução



Fazer um grande acento no primeiro ataque, já dentro do *ff* e manter até a colcheia, porém não acentuá-la.

Dos compassos 59 a 62, pensar da mesma forma: acentuar em *ff*, mas, a cada dois compassos, como se tivesse uma ligadura de valor, devido ao ritmo da linha das flautas, oboés, clarinetas e trompas. O mesmo deve ocorrer nos compassos 245 até o 248: acentuar de dois em dois compassos, acompanhando o ritmo das trompas e trompetes.

Nos compassos 400 a 407, sugiro que os ataques dos tímpanos acompanhem o ritmo das trompas. Que se acentuem, portanto, os compassos 400, 401, 402, 404 e 406. Nos compassos 412 a 415, acentuar apenas o primeiro ataque do 412 e manter em *rulo* até o 415, sem acentos. A partir do 416 até o 423, acentuar os compassos de números pares.

Nos compassos 440 a 447, acentuar apenas os de número 440, 444, 446 e 447.

Cordas

O naipe de cordas é utilizado da forma tradicional, composto de 1º e 2º violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. A questão sempre será a maneira de utilização dos arcos de acordo com a sonoridade desejada. Não iremos entrar em discussões acentuadas sobre arcadas. Apesar de ser uma questão importante, ela não é relevante para o trabalho em questão. Não obstante, serão sugeridas algumas ideias de arcadas para momentos específicos, a fim de buscar uma sonoridade mais próxima da compreensão da notação da partitura, por parte do autor.

Do final do compasso 9 ao início do 13, devido à acentuação solicitada pelo compositor na primeira nota dentro da dinâmica em *ff*, sugiro que a arcada inicie com o arco descendente e siga alternando “para cima” e “para baixo”, como se diz na orquestra “como vem” e retomando para o próximo ataque do mesmo motivo musical. No compasso 13, o regente deve observar os violoncelos e contrabaixos, pois, para que realmente soe o *fp* escrito, deverá o arco correr rapidamente para o efeito do acento e não atrasar a entrar do *p*, que deve ser imediata.

Nos compassos 19 e 20, 1ºs violinos, violoncelo e contrabaixo devem realizar os quatro acordes com retomada de arco, atacando para baixo, enquanto 2ºs violinos e violas repetem o que fizeram nos compassos 9 a 12. Conclui esta primeira seção, no compasso 22, com duas arcadas para baixo, retomando.

Durante todo o movimento devem ser observados cautelosamente todos os ataques e *sfz* para ficar muito clara a ideia musical do compositor.

Nos compassos 181 (2ª casa) ao 186, sugiro que todos os *sfz* sejam executados com o arco descendente, para ficar bem clara e efetiva a articulação.

Instrumentação do 2º movimento

Estudaremos nesse momento a instrumentação exposta no início do segundo movimento, pelas suas respectivas famílias.

Madeiras

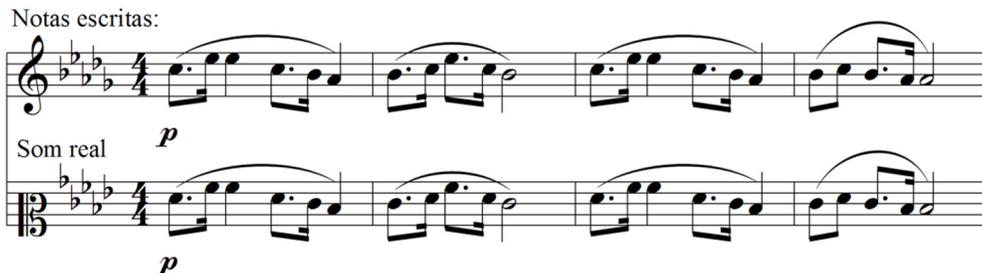
Flauti (flautas), *Oboi* (oboés), *Clarinetti in A.* (Clarinetas em Lá), *Fagotti* (Fagotes).

No compasso 7 encontramos uma novidade que é a indicação *Corno inglese Solo*. Ou seja, um novo instrumento se apresenta, mesmo não estando entre os relacionados na coluna da esquerda da partitura. O corne inglês²³ terá três participações nesse movimento, sendo a primeira entre os compassos 7 e 18; a segunda, entre os compassos 36 e 39; e a terceira entre os compassos 101 e 105.

O regente deve estar bem atento a essas importantes mudanças de timbre nas madeiras, observando o colorido timbrístico proposto pelo compositor, lembrando que o corne inglês é um instrumento transpositor afinado em Fá; portanto, soa uma quinta abaixo do oboé. Para ouvir o som real que ele executa é necessário projetar uma clave de Dó sobre a 2ª linha.

Ex. 2.6. – Corne inglês

Notas escritas:



Som real *p*

p

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Notas escritas:' and the bottom staff is labeled 'Som real'. Both staves are in 4/4 time and have a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The bottom staff has a dynamic marking 'p' (piano) at the beginning and another 'p' further down.

²³ O nome desse instrumento traduzido para a língua portuguesa aparece na maioria da literatura pesquisada como *corne inglês* (BURROWS 2006, p.299; WALLISCH 2003, p.99; SAMPAIO 2000, p.154; SINZIG 1959, p.181). Apenas no livro *Curso Teórico de Instrumentação*, de Savino de Benedictis (1954, p.23), encontra-se traduzido como *corno inglês*. Portanto, utilizaremos nesse trabalho a expressão *corne inglês* por ser essa tradução a mais recorrente.

No compasso 57 a 1ª clarineta apresenta um mordente superior. Atenção na sua execução!

No compasso 62 o ornamento está na 1ª flauta e no 1º oboé, que apresentam uma variação da mesma frase. Do compasso 69 ao 71, no mesmo par de instrumentos, há *apoggiaturas* e é muito importante que elas aconteçam precisamente milésimos de segundos antes da nota principal ser executada, no tempo forte da batida, e sejam bem curtas.

As clarinetas estão descritas como em Lá, no início da partitura. Como observamos no primeiro movimento, o instrumento é transpositor de terça. Devemos, pois, aplicar virtualmente uma mudança para a clave de Dó sobre a 1ª linha, mantendo as mesmas notas escritas e projetando a tonalidade dos instrumentos em dó para observarmos os sons reais. Aqui, ao estudar, deve-se tomar cuidado, pois, apesar de o compositor informar que é para clarineta em Lá, ele mantém no início a armadura de clave da clarineta em Si bemol, que entrará a partir do compasso 11, e, a partir desse compasso, projetar uma clave de Dó sobre a 4ª linha para obter o som real. Nesse momento as clarinetas tocando a2 fazem duo com o *Corne Inglese*, mantendo a distância de uma décima entre as vozes.

A sonoridade do início do movimento é bem grave. Dvořák utiliza todos os instrumentos em suas regiões graves. Observe que os fagotes e as clarinetas estão em sua região extrema grave em dobramento, ao mesmo tempo em que o compositor indica a dinâmica em *pp*. Fica claro que, apesar de suave, ele quer a sonoridade grave muito consistente.

No compasso 52, retornam as clarinetas em Lá. Aqui o compositor utiliza a armadura de clave correta para a afinação da clarineta. No compasso 101, aparece a indicação da volta para a clarineta em Si bemol e a armadura de clave já retorna a três bemóis, conforme o começo, indicando a tonalidade da afinação da clarineta, que permanecerá até o final do movimento.

Nos compassos 91 a 93 há uma articulação nova presente nas madeiras, incluindo trinados e mordentes, que depois será rerepresentada nas cordas. Requer uma atenção especial do regente, pois a ornamentação deverá ser muito bem observada na hora da execução.

Metais

Corni I.II in E. (Trompas I.II em Mi), *Corni III.IV in E & C.* (Trompas em Mi e Dó), *Trombe in E.* (Trompete em Mi), *Tromboni I.II* (Trombones I.II), *Trombone basso e Tuba* (Trombone Baixo e Tuba).

Observar que a IV trompa começa em Dó, enquanto as outras estão em Mi. Lembrar que o som real da trompa em Mi deve ser percebido projetando, virtualmente, uma clave de Fá sobre a 4ª linha. O trecho relativo aos compassos 42 a 46 deve ser executado *com sordini*. Além disso, o regente deve ficar atento, no momento de estudo, em observar as mudanças de afinação das trompas que alterna entre trompas em Mi e trompas em Dó.

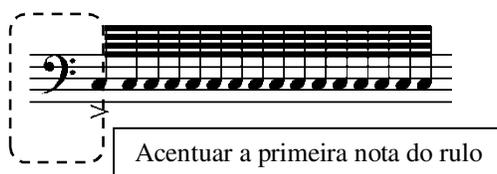
A grande novidade aqui é a entrada da tuba, que já está descrita na relação dos instrumentos do segundo movimento. Ela terá duas participações nesse movimento sendo ambas em dobramento com o trombone baixo, deixando clara a intenção do compositor em reforçar os sons mais graves, como já observamos anteriormente com as clarinetas. Isso se dará tanto no início do movimento quanto no final a partir do compasso 120, ao retornar a ideia musical do início.

Percussão

Tympani Des. As. (Tímpano em Ré bemol e Lá bemol)

Embora, curiosamente indicado dessa maneira na partitura, somente será utilizado o tímpano que está afinado em Ré bemol. Há uma pequena participação no compasso 4 com um ataque na primeira nota, realizando o *sfz* e mantendo o som através do rulo até o início do 5, decrescendo até alcançar uma colcheia simples. Nos compassos 25 e 26 pode-se fazer uma ligadura de valor nas duas primeiras notas, seguindo o naipe de metais. Do compasso 96 ao compasso 101, a nota Ré bemol é enarmonizada para Do#. Tem um crescendo orquestral a partir do compasso 94 e 95. Esse efeito fica mais intenso até culminar com a entrada dos tímpanos já em *ff*, no compasso 96. Para acentuar esse clímax, sugiro que seja feito um acento na primeira batida do rulo, conforme gráfico 4.7, e permanecer na mesma dinâmica até o primeiro tempo do compasso 98 e, a partir daí, iniciar um decrescendo até concluir no compasso 101. Retorna a nota Ré bemol nos compassos 123 e 124.

Ex. 2.7. – exemplo de execução tímpanos.



Cordas

As cordas iniciam *con sordino*. Observar que há *divisi* nas violas e violoncelos. No compasso 54 os contrabaixos iniciam um *pizzicato*, estilo *walking bass*. Os 2ºs violinos retomam o arco no compasso 64, após executarem duas notas em *pizzicati* no compasso 58; já os contrabaixos mudam no compasso 77. No compasso 78 os 2ºs violinos voltam aos *pizzicati*, e os violoncelos introduzem um *tremolo* e seguem até o compasso 86. Os 1ºs violinos, tocando no *sul.G*, têm um mordente superior no último tempo do compasso 81. Observar a execução atentamente para que haja uma precisão do naipe. Nesse período as violas fazem pequenos *tremolos* em apoio aos violoncelos.

O mordente, apresentado pela clarineta no compasso 57 e pela flauta e oboé no compasso 62, reaparece agora para o 1º violino nos compassos 81 e 86 na recapitulação da frase apresentada anteriormente pelas madeiras.

No compasso 94 os violinos executam trinados e mordentes, que foram apresentados pelas madeiras nos compassos 91 a 93. O regente deve observar bem a execução para que seja uniformizada. É importante ter a mesma articulação. Nos compassos 96 e 97 aparecem *apoggiaturas* que deverão também, como nas madeiras, ser articuladas de forma curta e quase que junto com a batida do tempo, com precisão.

Observe com muita atenção a sonoridade proposta pelo compositor. É uma espécie de “música de câmara” entre os compassos 101 e 111. Indica nesse trecho uma grande redução da orquestra diminuindo as cordas para apenas quatro 1ºs violinos, quatro 2ºs violinos, quatro violas e quatro violoncelos. No compasso 105 diminui pela metade, apenas dois de cada, acrescentando dois contrabaixos, que estão cruzados com os violoncelos soando o Re bemol oitava abaixo. Nesse momento os violinos e as violas colocam as surdinas. No compasso 110

diminui para solistas no 1º violino, viola e violoncelo. Retomando o *Tutti* das cordas no compasso 112.

Em todo o movimento há duas indicações para colocar as surdinas nas cordas, a primeira acontece no compasso 5, onde inicia a execução das cordas para todos, e outra no compasso 105, para violinos e violas. Não há qualquer informação de quando tirá-las. Será necessária uma avaliação criteriosa para decidir o local em que elas deverão ser tiradas, ou se deverão ser mantidas até o final do movimento.

Instrumentação do 3º movimento

Ao observarmos a instrumentação do terceiro movimento da obra, devemos sondar em cada naipe se houve acréscimo ou omissão de algum instrumento.

Madeiras

Flauti (flautas), *Oboi* (oboés), *Clarinetti in A.* (Clarinetas em Lá), *Fagotti* (Fagotes).

Não há nesse movimento alteração na instrumentação das madeiras; apenas o regente deve estar atento ao som real da clarineta em Lá, conforme orientações anteriores. Nesse movimento a tonalidade está correta para a afinação do instrumento.

Metais

Corni I.II. in E. (Trompas I e II em Mi); *Corni III.IV in E.* (Trompas III e IV em Mi); *Trombe in E.* (Trompetes em Mi)

Observamos que, para esse movimento, o compositor omitiu na instrumentação os trombones e tuba, que estavam presentes no movimento anterior.

As trompas e os trompetes estão afinados em Mi; portanto, observar que para ouvir o som real será necessária a projeção da Clave de Fá sobre a 4ª linha, mantendo a tonalidade dos instrumentos em Dó.

Há alteração de afinação em alguns instrumentos que estão cambiando para Dó, sendo os trompetes nos compassos 223 a 238, e as trompas III e IV nos compassos 252 a 255.

A partir do compasso 276, todos retornam a afinação em Mi.

Percussão

Tympani E. & H. (Tímpanos em Mi e Si), *Triangolo.* (Triângulo)

A novidade está na entrada do triângulo, que não estava presente nos movimentos anteriores. O instrumento inicia o movimento já em plena atividade nos quatro primeiros compassos. Inicialmente, com a dinâmica *f* em rulo, deve manter a intensidade até o final do quarto compasso. Retorna a atividade nos compassos 76 ao 83 e do 92 ao 98, em *PP*, pontuando o segundo tempo do compasso. O regente deve ficar atento para mantê-lo o mais discreto possível em relação à sonoridade geral, principalmente em relação às dinâmicas, para que ele possa dar o brilho necessário à sonoridade, mas sem chamar muita atenção sobre si.

Os tímpanos apresentam um discreto solo entre os compassos 22 e 29 em *p*; no entanto, faz um importante diálogo com os primeiros violinos. Já nos compassos 33 e 37 deve atacar com muita precisão o *ff*, mas sugiro que a primeira nota seja *ff* e haja um pequeno decrescendo para as outras duas, evitando o acento no segundo tempo, conforme a sugestão a seguir:

Ex. 2.8 – tímpanos compassos 33 e 37



Sobre os tímpanos, o regente deve atentar bem para o compasso 142 no *fpp*, evitando que haja atraso na entrada do *PP*. A articulação deve ser precisa e com regularidade até o final da frase no compasso 154, sem alterar a dinâmica. Eles estão afinados em Mi e Si. No entanto, haverá alteração para Dó e Sol a partir do compasso 178 e daí até o compasso 247. Ao realizar o *Dal cappo*, deve voltar a afinação para a inicial.

Cordas

Cordas em sua formação tradicional não apresentando alterações. Apenas o regente deve ficar atento ao *rallentando* escrito pelo compositor ao ampliar os valores a cada compasso, entre os compassos 294 e 297. Sugerimos que seja mantido todo esse período, a tempo para que o efeito fique claro.

Instrumentação do 4º movimento

Mantendo o mesmo procedimento, estudaremos a instrumentação utilizada no último movimento da obra, observando as principais alterações que poderão contribuir para a criação da imagem sonora do regente nesse período inicial de contato com a partitura e preparação da sua interpretação.

Madeiras

Flauti (Flautas), *Oboi* (Oboés), *Clarinetti in A.* (Clarinetas em Lá), *Fagotti* (Fagotes).

Apresenta a mesma formação no naipe. Há um solo de clarineta entre os compassos 66 ao 91 e duo de clarinetas do 313 ao 320.

Iniciando, no compasso 281, as flautas, oboés e clarinetas apresentam uma sequência com mordentes duplos superiores. Portanto, o regente precisa ter conhecimento exato do resultado sonoro idealizado, observando as articulações e precisão rítmica, criando assim o efeito e colorido sonoro proposto pelo compositor, lembrando que os instrumentos estão em dobramentos de pares em oitavas. A dinâmica é *ff*; portanto, para clareza do texto musical, sugiro que haja um pequeno acento na primeira nota de cada grupo, conforme apresentado na figura a seguir.

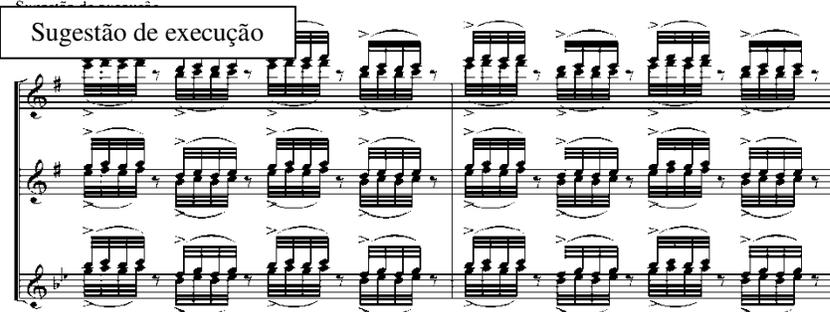
Ex. 2.9. - Exemplo de execução dos mordentes do compasso 281 do IV

movimento

Original escrito



Sugestão de execução



Fagotes apresentam um solo entre os compassos 259 e 263. Observar que deve ser em *marcato*, conforme sugestão do compositor. Atentar bem às diferentes articulações para que soem claras e precisas.

Metais

Corni I.II. in E. (Trompas I.II. em Mi), *Corni III.IV. in E.* (Trompas III.IV. em Mi), *Trombe in E.* (Trompetes em Mi), *Tromboni I.II.* (Trombones I.II), *Trombone Basso* (Trombone Baixo).

Os trombones retornam à instrumentação, mas a tuba não.

As trompas iniciam o movimento com a afinação de Mi. No entanto, no compasso 132 elas mudam para afinação em Fá. Portanto, para obter o som real, deve-se aplicar a Clave de Dó sobre a primeira linha. No compasso 141 elas retornam à afinação original. Entre os compassos

190 e 193 as trompas III e IV mudam a afinação para Dó, retornando no compasso 196 à afinação inicial.

Os trompetes têm uma importante mudança para Mi bemol entre os compassos 176 e 177. Assim, aplicando a Clave de Fá 4ª linha, temos as notas sol, si bemol; no compasso seguinte, sol, fá e mi bemol, ficando em uníssono com os trombones tenores. Do compasso 198 a 213, os trompetes mudam para a afinação em Dó. Na sua próxima entrada, no compasso 279, retornam à afinação do início do movimento, na qual se manterão até o final da peça.

Percussão

Tympani E.H. (Tímpanos em Mi e Si), *Piatti* (Prato a dois).

Observe que o triângulo utilizado no terceiro movimento é omitido nessa instrumentação.

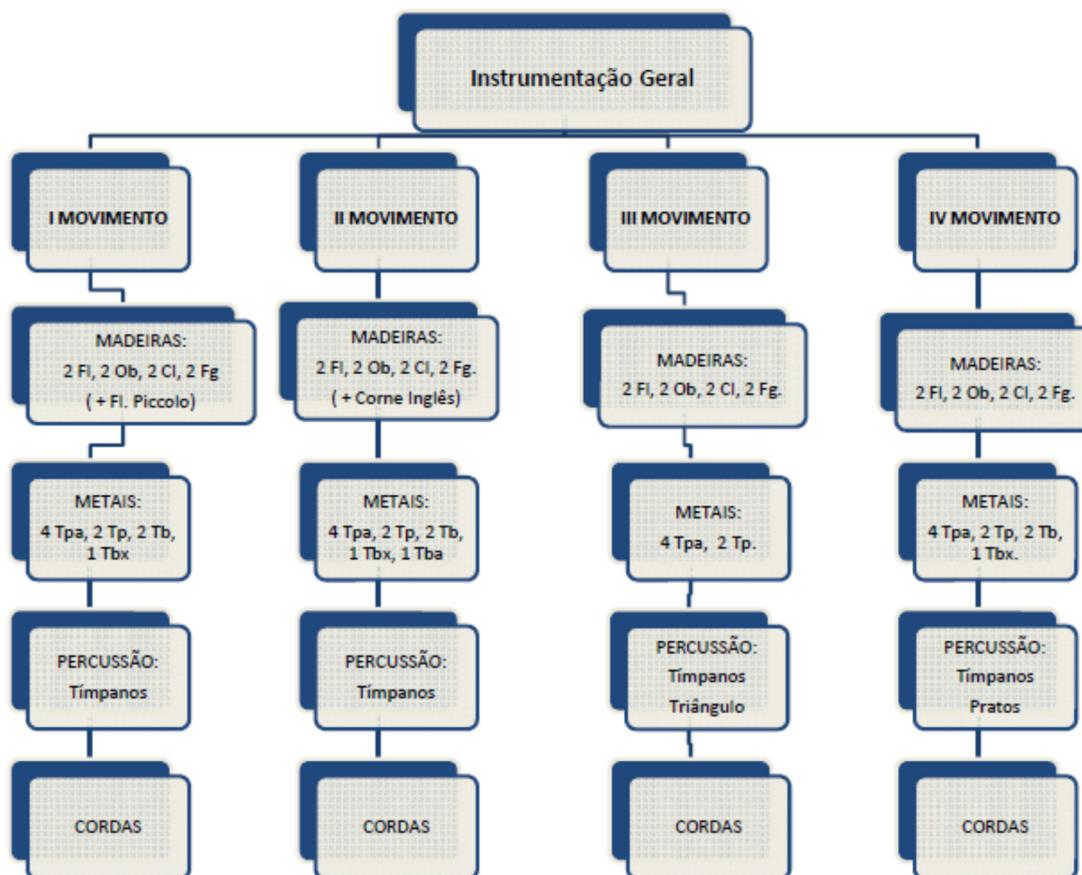
Há uma novidade neste quarto movimento que é a presença dos Pratos, que ainda não tinham sido utilizados. No entanto, sua participação será unicamente entre os compassos 64 e 67. O regente deverá ficar atento, pois, a dinâmica é *mf* e deverá ser mantido soando até o final do primeiro tempo do compasso 67, onde deverá ser abafado.

É necessário prestar bastante atenção nos tímpanos, pois há diversas mudanças de afinação durante esse movimento. A primeira mudança acontece no compasso 68, alterando para Ré e Sol. Cambia novamente a afinação no compasso 166 para Sol e Si, e, no compasso 176, para Mi e Mi bemol, retornando a afinação inicial no compasso 251.

Cordas

O naipe de cordas se apresenta da forma tradicional.

Gráfico 2.2. – instrumentação geral da obra



2.1.3. Estudo da estrutura formal da obra e seus respectivos movimentos

A obra está estruturada em quatro movimentos, conforme observado no tópico 4.1.1. Neste momento vamos focar cada movimento, buscando ampliar nossa compreensão, e continuar na manutenção da criação da imagem sonora do regente.

1º movimento

O primeiro movimento na tonalidade de Mi menor está estruturado sobre a forma sonata.

O compositor apresenta duas notações de andamento, começando com *Adagio* e alterando no compasso 24 para *Allegro molto*.

Para um melhor estudo dividiremos o movimento em três seções, sendo a **Seção I** composta pela Introdução e Exposição dos temas; a **Seção II**, o desenvolvimento, e a **Seção III**, a Reexposição dos temas com a respectiva Coda.

Seção I

Compassos 1 a 180 (final da casa 1).

Introdução – C. 1 a 23 – *Adagio* em 4/8.

Iniciando com as cordas graves, violoncelo, apresenta uma pequena frase com ritmo sincopado, sendo apoiado pelas violas e contrabaixos. Essa frase é concluída com o concurso das clarinetas e fagotes. Todo o trecho em *pp*.

Após a conclusão dessa cadência suave, as trompas surpreendem em um ataque rítmico preciso. A primeira nota *fusa* tem uma função de anacruse da semínima, que é atacada em *fz*,

sustentada de forma decrescente até o *pp*. Na sequência, há um importante silêncio, de três tempos.

No compasso 6, as madeiras respondem ao fraseado inicial com a 1ª flauta imitando o violoncelo em uma 5ª justa superior. Observar bem a dinâmica e principalmente o ataque em *fz* no terceiro tempo do compasso sete.

Ex. 2.10 - 1º movimento – violoncelo/flauta

The musical score for Example 2.10 consists of two staves: Flute (top) and Violoncello (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/8. The Flute part begins with a first ending bracket over measures 4, 5, and 6, marked with a piano (*p*) dynamic. The Violoncello part begins with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 1. The Flute part features a fortissimo (*fz*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) in measures 5 and 6.

A partir do compasso 10, com anacruse, são desenvolvidas variações. O regente deve observar que esse material é um fragmento das sincopas presentes no tema inicial apresentado pelos violoncelos. A dinâmica nesse período é *ff* e há uma grande tensão rítmica que deve ser muito bem pensada para criar o devido efeito sonoro proposto pelo compositor. É um enorme contraste com o *pp* e *legato* apresentado até o momento.

No compasso 13, toda a atenção está voltada para os violoncelos e contrabaixos. Fique bastante atento para o *fp*; o ataque em *f* deve ser muito curto, já introduzindo o *p*. No final do compasso é interessante respirar para iniciar o *pp* e seguir.

Ainda na Introdução, nos compassos 16 e 18, Dvořák apresenta, nos violoncelos, violas, 3ª e 4ª trompas, a ideia básica do primeiro tema que será utilizado na exposição.

Ex. 2.11 - 1º movimento – c.16.



Nos compassos 19 e 20 os segundos violinos, juntamente com as violas, retomam as sincopas apresentadas nos compassos de 9 a 12, sobrepostos por acordes homofônicos pelos demais instrumentos. A dinâmica nesse trecho é toda *f*. No compasso seguinte, 21, há um crescendo, a partir do início do compasso que irá concluir com um *sf* o primeiro tempo do compasso 22. Os tímpanos nesse momento apresentam um *ffz* em contratempo com os demais instrumentos. O regente deve ficar muito atento, pois é o ponto culminante da introdução. Lembrando que a primeira nota do trinado apresentada pelos tímpanos deve ser bem enfática com um decrescendo até alcançar o *p* no compasso seguinte.

No compasso 23, último da Introdução, os violinos em oitavas, sobre a fundamental da dominante, em trêmulo com a dinâmica *fff*, enfatizam o final da Introdução, ao mesmo tempo em que fazem uma conexão com o novo andamento. Deve haver uma ênfase muito grande para a primeira nota em *f* e realizar o *pp* extremamente súbito; o regente não deve permitir que nenhum músico dos naipes prolongue o *f* comprometendo o efeito do naipe. Durante esse momento de sustentação no *PP*, o regente projeta, mentalmente, o novo andamento a seguir. Observe que o compositor assinala *attaca* para que não haja nenhum tipo de espaço nesse momento entre os períodos.

Exposição - do C. 24 ao 180 – Andamento *Allegro molto* em binário simples.

O tema principal é composto por duas partes distintas, sendo a primeira parte apresentada pelas trompas, formada por um arpejo ascendente e descendente. É executado pelas trompas III e IV em uníssono, iniciando em *mf* crescendo até o *f* e decrescendo no final da frase. Após alcançar o *f* na nota sol, ele deve ser mantido até a nota si e, a partir daí, fazer o decrescendo. Observar que no compasso 25 há uma sincopa acentuada que deverá ser executada com precisão. No momento do estudo é necessário lembrar que a III e IV trompas utilizadas estão com afinação em Dó. Portanto, soará exatamente o que está escrito.

As cordas em *pp* sustentam a harmonia de toda a frase. O regente deve estar muito atento aos violoncelos e contrabaixos que têm ataques em *pizz.* e precisam de um gestual firme e claro para que soem exatamente juntos.

Clarinetas e fagotes apresentam a segunda parte do tema a partir de uma ideia ritmada e bem articulada, alternando entre *staccati* e acentos, uma espécie de *fanfarra*. No ato do estudo se deve ter o reconhecimento das alturas reais, conforme exemplo 4.1., e também observar a dinâmica *p*: não deixar crescer, apesar de realizar os acentos nas primeiras notas do compasso.

No compasso 32 o tema está presente nas madeiras, iniciando com os oboés a2. e a segunda parte com acréscimo das flautas e fagotes.

No compasso 39 há um *ff* súbito com o *tutti* orquestral, à exceção das flautas. A primeira parte do tema, semifrase arpejada, é apresentada nas cordas em uníssono e 8^{as} entre si. Deve ser enfatizado o *ffz* dos compassos 41 e 45, nas cordas.

Os demais instrumentos fazem quatro ataques consecutivos de dois em dois compassos. Observar o ataque em cada instrumento como se fosse um *sf* e sustentar as notas mantendo a intensidade. É um momento muito denso e enérgico. Os tímpanos devem acentuar bem a primeira nota do trinado em cada ataque e não deve acentuar a colcheia final.

No compasso 47 inicia-se um período de modulação que irá concluir no compasso 91, chegando à tonalidade de Sol menor, para a apresentação de um episódio. Nesse período as cordas, através de progressões e pequenas variações do tema, fazem a ponte modulatória. O regente precisa ficar atento para enfatizar as aparições de fragmentos do tema distribuídos na instrumentação. A dinâmica chega a seu ponto culminante no compasso 59, momento em que as cordas vão ao *fff*, e os demais instrumentos em *ff*. A intenção do compositor é manter um equilíbrio; portanto, o regente deve ficar atento para que os metais não soem acima das cordas, mas é necessário criar uma massa sonora bastante encorpada nesse momento com muita ênfase na parte inicial do tema presente nas cordas graves, trombones, trompas 3 e 4 e fagotes, todos em uníssono e oitavas.

A partir do compasso 66, as clarinetas apresentam uma frase em dinâmica forte, descendo em graus conjuntos paralelos em *leggato*, contrastando com as articulações presentes nas cordas que apresentam uma progressão com fragmento da segunda parte do tema. Inicia-se nesse momento um longo decrescendo até o compasso 91 (ver exemplo 4.10), entrada do episódio, em Sol modal, estruturado na escala eólica. As cordas chegam à *ppp* contrastando com os *fff* apresentados no compasso 59. O regente deve ficar bem atento para compreender a dimensão desse contraste dinâmico e deve (executá-lo) implementá-lo devidamente.

Ex. 2.12 - 1º movimento – motivo ritmo-melódico do episódio– c 91



O episódio inicia-se nas flautas e oboés, formado por uma frase de quatro compassos com notas curtas, em terças, sendo a primeira parte ascendente e a segunda parte descendente. Na interpretação, sugerimos não deixar espaços entre as notas, deixando uma respiração para o final do compasso 94, após a parte conclusiva da frase. Na repetição da frase temática, no mesmo par de instrumentos, deve-se prolongar a frase até o final do compasso 100, antes de atacarem a nota sol em uníssono. Nesse ponto sugiro que os oboés também respirem tal como as flautas.

As clarinetas apresentam um contracanto em *pp*, também formado por quatro compassos, enquanto são apoiadas pela nota ré sustentada nos violinos, que estão soando nos harmônicos, e na trompa 3 em *tenuto*.

O motivo melódico irá transitar das madeiras para as cordas no compasso 99, quando fica presente nos segundos violinos. Mantém-se a dinâmica de *ppp*. Observar bem os violoncelos nos *pizzicati*, sem *divise*. Portanto, cuidado para não sair arpejado. No compasso 107, o motivo principal caminha pelos violoncelos e contrabaixos, e a partir desse ponto inicia uma *cresc. molto*. O ataque dos violoncelos e contrabaixo é em *staccato*, onde há a expressão *non legato*; nos primeiros violinos a segunda colcheia também é em *staccato*. Observar bem a articulação para diferenciar da anterior executada pelos segundos violinos.

O regente deve ficar atento à dinâmica, pois a entrada dos graves é em *pp* e, a partir do segundo tempo do compasso, inicia-se o crescendo. É preciso, pois, evitar que essa entrada já seja mais forte. Violoncelos e contrabaixos apresentam apenas a primeira parte do motivo, composto por dois compassos que se repetem. No entanto, transpostos terça acima, impulsionando a dinâmica *molto cresc.*

A partir do compasso 111, começando com os violinos, há uma variação sobre o segundo motivo da ideia, realizando um diálogo com clarineta e fagote. No compasso 115 há

um *cresc.*, iniciando em *p*. Os violinos não devem deixar espaço entre os compassos; precisam manter as notas finais sustentadas, e com bastante *vibrato*, até a chegada ao compasso 121, pois é o ponto de chegada desse período. Após esse momento haverá um decrescendo até atingir novamente o *pp* no compasso 133.

Observar com atenção que, iniciando na anacruse do compasso 126, as flautas e clarinetas apresentam um motivo de notas repetidas, porém com um mordente superior. Conforme já mencionado no exemplo 2.2., é necessária uma atenção especial para que a articulação dos mordentes seja precisa entre os quatro músicos que a executarão.

No compasso 129 o motivo melódico é apresentado no modo maior. Nesse momento violoncelos e contrabaixos apresentam um pedal de dominante sobre a nota ré, com uma nova figura rítmica em tercinas. Esse pedal em tercinas será retomado pelos contrabaixos dos compassos de 137 a 144.

No compasso 149, há a exposição do tema secundário com o mesmo ritmo do tema principal, mas contrastando em todas as outras características. É iniciado pela flauta, reformulado pelos violinos e estendido a toda a orquestra.

Ex. 2.13. - 1º movimento c. 149 – tema secundário - flauta



No compasso 157 o tema passa para os violinos. Nas clarinetas e fagotes reencontramos as sincopas, expandidas. No compasso 171 o tema transita pelos violoncelos e contrabaixos e estende-se à orquestra toda e cadencia sobre a Dominante da tonalidade, preparando o retorno

ao compasso 24. Os violinos, em semicolcheias sobre a fundamental da Dominante sustentada, preparam o *ritornelo*. Iniciam com a dinâmica *ffp* seguido por um sinal de decrescendo. É a reprodução do compasso 23. No entanto, aqui expandida para três compassos.

Seção II

Desenvolvimento – dos compassos 181 a 276²⁴.

Dos compassos 181 a 192 há um efeito de transição e modulação para Mi menor, realizado através das cordas, utilizando uma célula motívica da variação do tema, conforme exemplo 2.12, que foi apresentada pela flauta solo no compasso 149.

Ex. 2.14. - 1º movimento c. 181 – violoncelos e contrabaixos



O motivo é apresentado pelos violoncelos e contrabaixos e passa por uma variação através dos violinos e violas.

No compasso 193 a trompa apresenta o tema secundário modificado, agora em Mi maior, e será imitado pela flauta *piccolo* a partir do compasso 197. Lembrando que essa é a única participação da flauta *piccolo* na obra, dê-se, portanto, atenção a ela. Os trompetes relembram o motivo ascendente do tema, e os oboés, o motivo ritmado da segunda parte do tema principal.

²⁴ A numeração de compassos, a partir da casa 2, será por nós considerada contínua, devido ao fato de que a música, nesses três compassos, difere da apresentada na casa 1. Nesse caso o primeiro compasso da casa 2 será o de número 181.

Do compasso 225 em diante as violas não farão mais *divisi*; portanto, deverão manter a corda dupla quando solicitado.

3. No compasso 237, pela terceira vez, reapresenta o tema nos graves, na tonalidade de Mib menor, seguido por quatro compassos da variação da segunda parte do tema 1. No entanto, agora presente nas madeiras, enquanto através da enarmonização de Mib para Ré# nos graves, mantém a harmonia em suspensão, na região da Dominante.
4. No compasso 245, pela quarta vez, reapresenta o tema nos graves, na tonalidade original de Mi menor, seguido por um trecho composto por 12 compassos de variações sobre a segunda parte do tema, modulando para a tonalidade de Fá sustenido menor.
5. Iniciando no compasso 261, apresentar o tema ascendente em sequência direta por quatro vezes, utilizando de transposições cromáticas para alcançar a Dominante. Nas duas primeiras vezes apresenta o tema nos Oboés, em uníssono, sendo que na primeira vez está na tonalidade de Fá# menor e a segunda vez em Lá maior com sétima. Nessa segunda vez há uma pequena alteração melódica no início do tema, iniciando com um intervalo de segunda. Todas as outras vezes o intervalo inicial é de terça. A entrada da flauta 2 é sobre Sib maior, e de forma cromática direta apresenta o tema pela quarta vez em flauta 2 e clarineta 1 em uníssono, sobre a Dominante. Preparando a recapitulação.

Em toda essa transição que acabamos de descrever, chamamos a atenção do regente para os conflitos internos apresentados pelo compositor. Com a reapresentação do tema seguido por variações, há uma série de acentos e *sforzati* que precisam ser muito bem tratados a fim de criar o efeito necessário. A dinâmica que se inicia no compasso 217 em *ff* permanece assim até o compasso 261. Nesse compasso o tema aparece pela primeira vez com *sf* em sua primeira nota e há um decrescendo chegando ao *pp*. A harmonia está sendo sustentada pelos trombones e

trompa 2, que apresentam um *fp* e decresce para *pp*. Os segundos violinos têm um *sf* na primeira nota e na segunda *p*, a entrada dos primeiros violinos já é em *pp*. Quando entra a flauta 2 em solo, acompanhada apenas pelas cordas em *PP*, amplia o contraste dinâmico com o que vinha antes desse momento. Deve o regente, portanto, manter-se muito atento para não deixar a dinâmica se alterar antes do momento exato. Apenas no início do compasso 273 deverá começar um crescendo. O ideal é iniciar o compasso 273 em *pp* e apenas a partir desse momento começar a alteração de dinâmica. É muito comum já iniciar o compasso um pouco mais sonoro, mas isso dificultará na clareza dos contrastes propostos pelo compositor. Há, ainda nesse período, modulações constantes através de transposições do tema e o cromatismo final a que nos referimos.

Seção III

Reexposição e a Coda – do compasso 277 ao compasso 452

A Reexposição inicia-se no compasso 277, de forma pouco condensada. Apresenta o tema inicial na tonalidade de Mi menor. A sonoridade adquirida na exposição será retomada em todo o trecho não causando grandes dificuldades para o regente. Observar as dinâmicas e articulações propostas para manter o caráter da obra. O trecho é executado em *p* e *pp* rompendo a sequência com a entrada do crescendo a partir do compasso 289, nas cordas, e chegando a *ff* quando da apresentação do tema nas cordas, análogo ao compasso 39. No compasso 305 inicia um *diminuendo* na preparação da entrada do próximo tema.

O motivo do episódio (análogo ao c. 91) será agora apresentado na tonalidade de Sol sustenido menor iniciando nas flautas 2, no compasso 316 e a partir do compasso 324 flauta 1,

clarineta 1 e fagote1. Período em *ppp* nos violinos, sendo alternado apenas a partir do compasso 333, momento em que o motivo passa para as cordas e inicia um crescendo.

No compasso 332 o motivo é executado pelos violoncelos e contrabaixos e deverão manter a mesma articulação das notas sem deixar espaços entre elas. Há uma progressão harmônica até chegar à tonalidade de Dó menor no compasso 354 com o motivo principal sendo apresentado nos violinos.

A partir do compasso 362 contrabaixos apresentam uma figura rítmica em *ostinato* sobre o pedal de Dominante até o compasso 373, preparando a entrada do próximo período em Lá bemol maior.

O tema secundário é reapresentado nessa nova tonalidade a partir do compasso 374 inicialmente nas flautas, passando pelos violinos, tendo a ideia básica estendida num *crescendo* até a entrada da *coda*.

CODA

Compassos 396 a 452

A *coda* deverá ser executada de forma análoga ao que foi trabalhado nas seções anteriores e uma das primeiras observações nesse período é com relação à dinâmica, que inicia em *f* e chega a *fff* por meio do *tutti* orquestral. Os trompetes, sobre um pedal de Tônica, com afinação em Dó, apresentam a primeira parte do Tema B, mas os trombones sobrepõem com o Tema A. Há uma resposta de oito compassos, sendo os quatro primeiros com variações sobre a segunda parte do tema; e, nos quatro últimos, os violinos apresentam uma escala cromática descendente sobre um pedal de Dominante.

No compasso 416, em uma cadência de engano, o tema com pequenas modificações melódicas é apresentado duas vezes pelos violinos em oitavas.

A partir do compasso 424, expandindo a escala cromática descendente com variações, o compositor apresenta quatro compassos *ostinatti* com as notas sol, fá#, fá e mi; no compasso 428 prossegue na escala cromática, ampliando-a. O regente deve ficar atento também aos acordes repetidos no compasso 432. Este apresenta oito compassos de variações sobre a segunda parte do tema um, inicialmente nos violinos, seguidos pelas madeiras.

O tema principal aparece pela última vez no compasso 440, com violoncelos, contrabaixos e os trombones, seguidos por quatro compassos de arpejos ascendentes e descendentes, e finaliza com cinco compassos de acordes sobre a tônica, atacados de forma sequencial, concluindo assim o movimento de forma muito sonora e brilhante.

2º movimento

Após a finalização enérgica e brilhante do primeiro movimento, Dvořák apresenta um movimento completamente contrastante. O andamento é *Largo*, o compositor sugere uma pulsação de semínima igual 52. O movimento está estruturado em forma ternária²⁵, baseada na ideia do Rondó, conforme iremos observar na sequência do presente estudo.

Para uma maior compreensão do movimento, apresentamos a seguir uma divisão das seções baseado no estudo realizado por Earl Moore (1974, p.91).

²⁵ A-B-A – sendo **A** (c. 1 ao 45); **B** (c.46 ao 100) e **A'** (c.101 ao 127).

Introdução

Compassos – do primeiro ao sexto²⁶

Está presente nessa introdução diversos aspectos amplamente contrastantes com a sonoridade final do movimento anterior. O regente deve ficar bastante atento para explorar ao máximo esse contraste, dando vida e colorido à obra.

Iniciando com um coral em uma textura orquestral baseada numa sonoridade grave e escura, Dvořák utiliza todo o naipe de metais, incluindo a tuba²⁷ que se integra ao grupo, mais os fagotes e as clarinetas, utilizando a região no extremo grave de suas tessituras. Através de uma sonoridade descendente, em notas longas, inicia com o acorde de Mi maior, passando pelo cromatismo em alguns instrumentos e iniciando numa dinâmica em *ppp*. Esse coral, encadeado de forma brilhante, vai ampliando a intensidade até chegar no compasso 4 em Réb maior, tônica da tonalidade do presente movimento, numa dinâmica *f* com acento seguido por um *dim.* imediatamente. Os tímpanos surpreendem com seu ataque no segundo tempo do compasso em um trinado em *fz*. Sugerimos que o timpanista, utilizando uma baqueta com sonoridade mais seca e precisa, acentue bem a primeira batida abrilhantando a sonoridade.

No início do compasso 5, o conjunto de sopros chega ao final do *dim.* Aqui, sugerimos que a sonoridade deva chegar ao *ppp*, e as cordas, sobre um acorde de Réb maior e utilizando surdinas, devem entrar na mesma intensidade, como uma extensão da sonoridade. A tonalidade é de Réb maior utilizando surdinas.

O som das cordas não deve ser interrompido e não se deve deixar nenhum espaço entre as notas, mas sim como se fosse uma sonoridade contínua. As cordas preparam o caráter e a

²⁶ Estamos considerando a introdução até o compasso 6 diferindo da análise de Moore, pois consideramos que a nova seção somente se inicia com a entrada do tema principal no corne inglês.

²⁷ Vamos lembrar que no 2º movimento foram acrescentados à instrumentação a tuba e o corne inglês.

emoção do tema que entrará a seguir. Com exceção dos contrabaixos, que devem manter o pedal de tônica, sugerimos que os demais instrumentos façam pequena respiração no final do compasso 6 para valorizar ainda mais a entrada do tema no compasso 7.

Ex.2.16. - 2º movimento compasso 5 – cordas

The image shows a musical score for strings, measures 5-7. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The score includes the following markings: *con sordino* (muted) above the first four staves, *ppp* (pianissimo) below the first four staves, and *ppp* below the fifth staff. The first four staves also have *div.* (divisi) markings. The score is marked with a downward-pointing arrow above measure 5 and an upward-pointing arrow below measure 7.

Seção I

Compassos 7 a 45

O *corne inglês* apresenta o tema principal, que é “considerado umas das peças mais famosas da música clássica”, segundo Burrows (2006, p.299). O tema é uma canção tradicional *negro spiritual* intitulada: “Goin’ Home” ou Indo para Casa²⁸.

²⁸Para uma maior compreensão do tema, sugiro que o regente faça uma pesquisa através da internet ou de gravações diversas, a fim de ouvir uma interpretação da música “Goin’ Home”, que deu origem ao movimento. Um bom vídeo encontra-se disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=M9smSP1dq-A&feature=related>>. Acesso em: 23 de setembro de 2010. Pontuamos também nesse momento que há certa controvérsia em torno da originalidade do tema principal. Há alguns críticos americanos que afirmam que o *spiritual* “Goin’ Home” teria sido escrito posteriormente à sinfonia por Fisher baseado na melodia criada por Dvořák. Disponível em:

Ex. 2.17. - 2º movimento compasso 7- Corne Inglês



Apoiado harmonicamente pelas cordas, o corne inglês apresenta uma bela e melancólica melodia, que estará retornando frequentemente durante o movimento. O tema inicial é formado por 12 compassos divididos em três frases de quatro compassos, expostos da seguinte maneira:

1. Do compasso 7 ao 10 – o corne inglês apresenta a frase, em solo, no tom de Réb maior, com apoio harmônico das cordas com surdinas, em *ppp* e em notas longas.
2. Do compasso 11 ao 14 – o corne inglês apresenta a frase transposta quarta justa acima, com pequena variação melódica. As clarinetas são adicionadas à distância de uma décima abaixo, criando um novo colorido sonoro.
3. Do compasso 15 ao 18 – em *pp* o corne inglês retoma a primeira parte do tema, novamente no tom de Réb maior; entretanto, nos dois compassos finais a melodia é concluída de forma ascendente à oitava superior, formando um momento de clímax, dobrado pelo primeiro fagote em oitavas. Cresce nesse final chegando ao *f* e decrescendo em seguida.

A partir do compasso 19 há uma extensão melódica nas clarinetas, baseada na repetição da parte final do tema. Elas repetem o ritmo e a melodia exatamente como o corne inglês no compasso 19 e na sequência fazem uma extensão do conteúdo. O efeito é de um ralentando escrito. Portanto, o regente deve manter o mesmo andamento.

<[<http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&langpair=en%7Cpt&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._9_\(Dvo%25C5%2599%25C3%25A1k\)>](http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&langpair=en%7Cpt&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._9_(Dvo%25C5%2599%25C3%25A1k))>
.Acesso em 5 de outubro de 2010.

No compasso 21 os violoncelos fazem um arpejo em tercinas ascendentes, que será imitado pelas flautas na segunda parte do compasso. Sugerimos que seja realizado um *poco rallentando* no arpejo ascendente das flautas, em preparação do caráter da nova frase.

Nos compassos 22 a 26, há um retorno da sonoridade da introdução, agora presente nas madeiras. Inicialmente a dinâmica está em *pp*, começa um crescendo no compasso 23. No compasso 24 observar bem o *fz*, pois para que o efeito seja claro é importante que o naipe inteiro execute a articulação com precisão. As madeiras, juntamente com a primeira trompa, chegam ao clímax no início do compasso 25 em *ff* e no terceiro tempo é acrescido à sonoridade, abrilhantando ainda mais o período, os metais e tímpanos, provocando uma maior intensidade ao clímax *ff*.

Para manter a sonoridade brilhante proposta pelo compositor, o regente deve ficar atento às madeiras, não permitindo um decrescer, mas sustentar o naipe até o final da nota na mesma intensidade *ff*. No momento em que as madeiras concluem, os metais e tímpanos iniciarão um decrescendo, preparando a entrada das cordas.

As cordas em *ppp*, utilizando surdinas, entram no terceiro tempo do compasso 26 seguindo até o 35 de forma suave. Apresentam o tema de forma levemente modificada realizando uma extensão sobre a segunda parte dele. Cria uma pequena tensão e se mantém sobre um pedal de tônica nos contrabaixos, que estão numa região aguda. Apenas no compasso 32 inicia-se um crescendo; portanto, o regente deve manter essa dinâmica em *ppp* até esse compasso e, então, somente nesse momento se inicia o crescendo até o compasso binário e decresce em seguida, preparando o retorno do tema.

O corne inglês volta ao tema, novamente com o apoio harmônico das cordas em *ppp*. Desta vez o tema está reduzido utilizando apenas os quatro compassos finais, tendo o fagote

adicionado à sonoridade, chegando novamente ao clímax, no compasso 39, utilizando a melodia na oitava superior.

As clarinetas repetem o último compasso do solo, analogamente ao compasso 19. No entanto, a sequência da extensão melódica, que estava lá nas clarinetas, aqui migram para as cordas.

Os quatro últimos compassos da seção, as trompas em *p* e com surdinas executam o primeiro compasso do tema sem resolver, sobrepondo às cordas e mantendo uma certa suspensão, realizando uma ponte com a próxima seção.

Seção II

Compassos do 46 ao 100

A seção inicia com alterações significativas e requerem uma atenção especial. As duas primeiras coisas a serem observadas são: em primeiro lugar a nova armadura de clave, que passou de cinco bemois, Réb maior, para quatro sustenidos, Dó# menor. Em segundo lugar, o andamento mudou para *Un poco più mosso*, ou seja, um pouco mais rápido. No entanto, iremos observar que o andamento sofrerá diversas modificações. O regente deverá estudar bem essas passagens primeiramente para fortalecer a imagem sonora a que está desenvolvendo e também para evitar problemas nos ensaios e na performance.

Iniciando no compasso 46, sobre um trêmulo nos segundos violinos e violas, flauta e oboé apresentam um tema secundário, em uníssono.

Ex. 2.18. – 2º movimento compasso 46 – flauta e oboé



No compasso 54 o movimento é alterado para *Poco meno mosso*, ou seja, um pouco mais lento. É uma espécie de forma coral, presente nas clarinetas e oboés, sendo que as clarinetas apresentam uma segunda melodia, que Moore (1974, p.91) chama de “tema coral”, contrastante com a anterior da flauta e oboé.

Ex. 2.19. - 2º movimento compasso 54 – clarineta

Som escrito

Som real

Nesse período os contrabaixos em *pizzicato* apresentam uma espécie de *walkingbass*, e os violinos uma figuração rítmica em fusas que deverá ser bem observada para se obter precisão. Sugiro que o mordente duplo, presente na linha melódica da clarineta, seja no mesmo ritmo dessas fusas. Veja o exemplo 2.18.

Ex. 2.20. - 2º movimento compasso 57 – resolução do mordente da clarineta

A partir do compasso 59 o “tema coral” está presente nas flautas e oboés. Chamamos a atenção para os mordentes do compasso 62 para que seja feito da mesma maneira que no exemplo apresentado.

No compasso 64 o tema secundário, ora apresentado pela flauta e oboé (c.46), retorna nos primeiros violinos. Flauta e oboé apresentam uma espécie de contracanto, ao mesmo tempo em que as clarinetas apresentam um baixo de *alberti*. O andamento nesse período alterou para *Poco più mosso*, ou seja, um pouco mais rápido.

Há uma transição entre os compassos 72 a 77 nas cordas, para o retorno do “tema coral” que, nesse momento, estará nos primeiros violinos, formando um coral com as clarinetas.

No compasso 87 há uma retomada de um fragmento do tema secundário nos primeiros violinos, e, no compasso 90, é introduzida uma alegre dança pelos oboés seguidos por clarinetas e flautas, em contraste com as melodias do tema secundário e do “tema coral”, mudando o caráter e o colorido orquestral da seção. O tom é maior e brilhante, e o ritmo está escrito em sextinas e tercinas. As ideias são transportadas para as cordas em um crescendo até alcançar o *ff* no compasso 96.

No compasso 96, os trombones interrompem o fluxo das tercinas ao trazer à memória o retorno do motivo principal do tema do primeiro movimento (ex. 4.19), respondido pelos trompetes com fragmento do tema desse movimento, preparando o retorno do corne inglês.

Ex. 2.21. - 2º movimento compasso 96 – trombones e trompetes

Trombones – tema do 1º mov.



Trompetes tema do 2º mov.



Os violinos encerram a seção com fragmentos utilizados no desenvolvimento do primeiro movimento. Há uma *rit.* preparando o início da próxima seção com seu novo andamento.

Seção III

Compassos 101 a 119

O corne inglês retorna o tema principal, novamente acompanhado pelas cordas. Observe que o andamento foi alterado outra vez, para *Meno mosso, Tempo I*, mais lento, retornando ao *tempo primo* do movimento. O tema do corne inglês, que anteriormente concluiu na oitava superior, aqui está na oitava inferior.

Há uma redução nas cordas, conforme observado. A indicação da dinâmica é: *Sempre più diminuendo*. Observe a proposta do compositor ao inserir fragmentos do tema e pausas com fermatas. Há um clima de indecisão, suspensão. Para a última fermata, compasso 109, sugerimos que tenha uma duração pouco maior que as demais, deixando suspensivo o retorno do tema, agora presente nos primeiros violinos.

No compasso 110, chega-se a apenas um trio, composto por violino, viola e violoncelo, tocando a primeira parte do tema principal. O *tutti* de cordas acontece no compasso 112 executando a parte final do tema. O oboé prepara a entrada dos sopros que irão estender o final do tema por quatro compassos. Os primeiros violinos, com uma pequena variação sobre a parte final do tema principal, preparam a entrada da coda.

Coda

Compassos 120 a 127

Dvořák retoma a harmonia solene da introdução do movimento encaminhando para a finalização sobre um acorde de tônica. Observe-se o clímax do compasso 123, pois tem um importante acento no ataque *f* do acorde, culminando com a entrada do tímpano sobre a tônica, em trinado. O decrescendo deve ser intenso para a entrada dos arpejos ascendentes das cordas, apoiadas pela harmonia das madeiras. Os contrabaixos repetem o acorde de tônica em um andamento *Molto adagio*.

3º movimento

O terceiro movimento é um *Scherzo*²⁹ na tonalidade de Mi menor, e o andamento indicado pelo compositor é *Molto vivace*. Para uma maior compreensão do movimento, este será dividido em duas seções, lembrando que, dentro da forma do *Scherzo* utilizado nas

²⁹*Scherzo* é uma dança alegre, viva e bem dividida, de ritmo fino e harmonia cuidada, que requer delicadeza de execução. O *Scherzo* substituiu o antigo *Minueto* maneiroso, e o vocábulo quer dizer, em italiano, divertimento, brincadeira, patuscada. Desde o século 16 era sinônimo de *capricho*, significando melodias profanas, e, mais tarde, gênero fantasioso, escapando às formas tradicionais. Das sugestões que o vocábulo *scherzo* trazia, Beethoven aproveitou principalmente o movimento rápido e trepidante, e a da delicadeza dos elementos rítmicos e harmônicos. (SINZIG 1976, 527)

sinfonias, no final da segunda seção há um retorno à primeira seção, que é tocada integralmente, no entanto, sem as repetições e vai diretamente para a *coda*.

Seção I

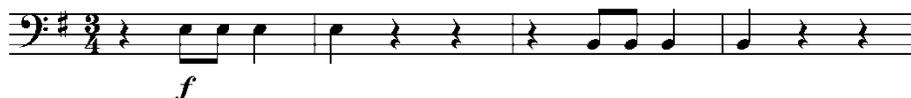
Compassos 1 a 141

A primeira seção é composta por uma introdução de 12 compassos, seguida por duas subseções que denominaremos Parte A e Parte B.

Introdução – dos compassos 1 a 12

Na introdução encontramos a célula rítmica, que será o motivo básico da seção, já exposta pelos tímpanos no primeiro compasso.

Ex. 2.22. - 3º movimento compasso 1 – tímpanos



Apoiado em dois acordes, sendo o primeiro sobre a tônica e o segundo sobre a dominante, madeiras e trompas têm um ataque rítmico de duas notas e sustenta a terceira, enquanto as cordas pontuam o primeiro e terceiro compassos com uma semínima. A dinâmica é *f* para todos. A grande novidade na sonoridade desse movimento é a inclusão do triângulo na instrumentação, o que vem abrilhantar e dar um caráter de leveza e jocosidade ao movimento. Nesses primeiros 4 compassos o triângulo, atacando já no primeiro tempo em *f*, faz um trinado contínuo, sem interrupção entre os compassos.

A partir do compasso 5, as cordas, iniciando com os contrabaixos, repetem alternadamente o motivo rítmico inicial. Observar bem a dinâmica e a articulação diferenciando bem o *f* do *ff*, há um importante decrescendo. Atenção para a entrada dos violoncelos no compasso 8, pois está soando 5ª abaixo do contrabaixo. Os primeiros violinos tocam a 7ª do acorde de tônica, e, no compasso 9, os segundos violinos iniciam em *pizz.* a marcação dos primeiros tempos dos compassos.

Parte A – do compasso 13 ao compasso 59

O tema principal é apresentado pelas madeiras a partir do compasso 13, sobre o acorde de Mi menor com sétima, marcado pelas cordas. O tema principal é acéfalo, com grande efeito rítmico, apresentando em sua primeira parte três notas repetidas seguidas por duas notas mais graves; e na segunda parte há uma inversão de direção, iniciando de forma ascendente e seguida por um motivo descendente.

Ex. 2.23. - 3º movimento compasso 13 – tema principal

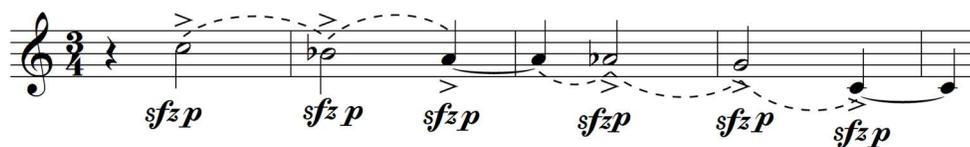


Numa forma de diálogo o tema transita das madeiras para as cordas e depois para os tímpanos, no compasso 22.

No compasso 33, os tímpanos em *ff* aparecem como um elemento surpresa atacando o tempo forte do compasso, em contraposição às cordas que, em *ff*, apresentam uma variação sobre o tema, mas mantendo o ataque acéfalo do motivo rítmico. A ideia do ataque surpresa do tímpano se repete no compasso 37.

Iniciando no compasso 41, as trompas apresentam um contracanto sincopado descendente e em *ff*, sobrepostas com o diálogo do tema entre as cordas e as madeiras, exceto os fagotes, que formam um coral com as trompas. Sugerimos que os ataques acentuados sejam executados como se fossem *sfz p*, ou seja: após o acento, faça um *p súbito* retornando a intensidade na próxima nota.

Ex. 2.24. – 3º movimento – compasso 41 – trompas e fagotes



No compasso 49, o contracanto sincopado reaparece nas madeiras, com apoio das trompas 1 e 2. O diálogo do tema principal fica entre os trombones, juntamente com as trompas 3 e 4 e violoncelos e contrabaixos. A **Parte A** é concluída em um grande clímax dinâmico e rítmico. Realizar o *ritornello*.

Dos compassos 60 a 67 há uma pequena transição modulatória para a **Parte B** da **seção I** realizada pelas cordas, apoiadas pelo primeiro fagote, com fragmentos motivicos do tema principal. No compasso 64 aparece uma figura rítmica de acompanhamento que será utilizada no tema secundário para **Parte B** dessa seção; sugiro, portanto, que haja um *rall.* no andamento a partir desse momento, preparando a próxima parte que será executada um pouco mais lenta, retornando ao andamento inicial no compasso 99, onde encontramos a descrição *a tempo*.

Parte B – do compasso 68 ao 141

Apoiado pelo ritmo *ostinato*, presente nas cordas, com um andamento *Poco sostenuto*, flauta e oboé apresentam um tema secundário, com uma melodia lírica, contrastando no caráter em relação ao tema principal. A tonalidade mudou para Mi maior, deixando a sonoridade com maior brilho. O tema é repetido pelas clarinetas a partir do compasso 76, tendo a participação do triângulo, que, transformando o caráter do período com citação folclórica, em *pp*, marca os segundos tempos dos compassos até o final da frase no compasso 83.

Ex. 2.25. - 3º movimento compasso 68 – tema secundário



No compasso 84, as cordas continuam executando o elemento ritmo de apoio harmônico, mas nesse momento em *fz* preparando o reaparecimento da melodia, levemente modificada, nas flautas e oboés em terças paralelas entre si. Entretanto, o início agora é acéfalo, o que cria um colorido todo especial.

Ex. 2.26. - 3º movimento compasso 84 – flautas e oboés



No compasso 92, fagotes e violoncelos apresentam o mesmo tema, no registro médio.

No compasso 99 há uma retomada *a tempo* do tema principal nos primeiros violinos, em tonalidade maior. A partir do compasso 107 o tema aparece fragmentado em dois compassos na

forma de diálogo entre violinos e trompetes. Há uma progressão harmônica e um crescendo preparando o retorno do tema principal na tonalidade original.

A partir do compasso 123, a tonalidade retorna ao Mi menor em *tutti* orquestral, com exceção do triângulo. É alcançado um clímax importante nesse final de seção com os primeiros violinos abrindo uma oitava superior na região agudíssima. A dinâmica chega, nas cordas, ao *fff*. É necessário utilizar todo o arco e com muita energia para criar a devida sonoridade proposta. Observar com atenção a *emiola* presente nas madeiras.

Concluindo a seção, os violinos em *ff* repetem fragmentos do tema principal acompanhados por ataques de acordes de tônica e subdominante na orquestra. Importante o regente ficar atento para não deixar diminuir a energia do clímax, que deve ser mantida até o final da seção. Portanto, que sejam observados os ataques *ffz* dos violinos, com atenção, desde o compasso 138 ao de número 140, com os devidos *decrescendo*.

Seção II

Compassos 142 a 247.

A tradição chama essa seção de *trio*, muito comum em diversas sinfonias. No entanto, Dvořák apresenta a seção com algumas estruturas diferenciadas, pois utiliza inicialmente uma longa transição, entre os compassos 142 a 175, fazendo uma modulação, partindo da tonalidade de Mi menor e chegando a Dó maior na exposição do tema. A transição é composta por dois materiais claros. Após apresentar as duas partes da seção, há uma nova transição, preparatória para o retorno da **seção I**. Vejamos:

Transição-1 – Compassos 142 a 175

Começa com um *fp* da flauta-1, oboés e tímpanos. As cordas apresentam uma espécie de diálogo, com fragmentos do tema principal desse movimento, de forma descendente, sobre um pedal em trinado do tímpano na nota fundamental. Há um decrescendo constante até o compasso 153.

Do compasso 154 em diante, há uma citação do tema principal da sinfonia, presente no primeiro movimento, permitindo uma maior unidade da obra. Os violoncelos apresentam a primeira parte do tema que será a base melódica da modulação para Dó maior.

Ex. 2.27. – 3º movimento compasso 154 – violoncelo



A figuração apresentada de forma secundária nesse período, presente inicialmente nas madeiras (c. 169-170) e depois nas cordas a partir do compasso 172, com anacruse, estará presente no acompanhamento da **Parte A** dessa segunda seção. Observe-se a entrada dos primeiros violinos em *ppp* para que faça essa transição de forma muito clara, deixando o Dó maior chegar com naturalidade e brilho. Sugerimos que haja um pequeno *rallentando* nessa preparação para que o tema inicie um pouco mais lento.

Parte A - Compassos 176 a 191

O *trio* é tradicionalmente executado um pouco mais lento que a **seção I**. É um período contrastante no aspecto rítmico/melódico e também harmonicamente. Composto por duas frases de oito compassos cada uma, elas são simples e simétricas, sendo que a primeira cadencia de

forma suspensiva sobre a quinta da fundamental, e a segunda, de forma conclusiva, na oitava superior da fundamental.

O tema principal, apesar de estar estruturado harmonicamente simples, é uma dança alegre, leve e ritmada. É apresentado nas madeiras. Porém, as trompas (3ª e 4ª) sustentam um pedal de dominante em ritmo homofônico em relação às madeiras. O regente deve ficar atento à execução do *staccato* seguido de pausa de colcheia. Entretanto, a regência deve ser pensada em uma pulsação por compasso, mantendo o primeiro tempo como o principal e não deixando que a nota em *staccato* soe mais forte que as demais; pelo contrário, deve-se pensar em um decrescendo dentro do compasso, conforme sugestão a seguir.

Ex. 2.28. - 3º movimento – compasso 176 – madeiras



A percussão exerce um papel importante para o caráter do tema. Observe que o triângulo retorna dando um brilho especial e deixando clara a ideia alegre de dança do tema. No entanto, observe-se bem a dinâmica. Os tímpanos fazem o ritmo de fechamento da semifrase com dois ataques sutis, mas enriquecedores. A precisão é extremamente importante.

A ornamentação em *ostinato*, presente nos violinos, compensa a simplicidade rítmica das madeiras, desestabilizando um pouco o período. Toda a atenção deve ser dada às arcadas para manter a ideia básica do compositor. É relativamente simples; no entanto, se não for executada com perfeição rítmica e mantendo a dinâmica correta entre os naipes, pode perder a leveza e o brilho do caráter implícito do tema.

Sugerimos que haja um decrescendo em cada compasso para que não tenha um apoio maior na última colcheia. Veja a sugestão a seguir:

Ex. 2.31. - 3º movimento – compasso 223 - cordas



Observar o *crescendo* iniciado no compasso 231 que irá até o clímax no compasso 237, com *tutti* em *sf*. Deve cuidar bem desse ataque, para que a orquestra, uniformemente, execute esse *sf* dentro do *ff* e o mantenha até o final do compasso 238.

Transição-2 – Compassos 239 a 247

Sugiro que haja uma volta ao *Tempo primo*. Iniciando com um *pp* súbito nas cordas que apresentam fragmentos do tema da **Parte A**. O regente deve manter a dinâmica sem alteração até o compasso 243, momento em que entra um diálogo entre os violinos e baixos, criando uma tensão e um *crescendo* até culminar com o *Dal capo*.

É necessária uma atenção às trompas nestes quatro compassos finais. Iniciam no compasso 244 em *p* com imediato *crescendo* para o ataque em *fz*, que sugiro seja *sfp*, para iniciar um novo *crescendo*, fortalecendo a sonoridade para o retorno ao início. A última nota deve ser sustentada sem *decrescendo*.

Recapitulação

Como tradicionalmente se executa ao realizar o *Dal cappo*, não se fazem os *ritornelli* e segue-se direto até o compasso 141, saltando para a *Coda*.

Coda – Compassos 248 a 299³⁰

As cordas atacam um acorde de Dó maior com sétima no baixo, em *ff*, e devem sustentar a mesma intensidade durante todo o compasso, o regente deve ficar atento para não permitir que haja um *decrescendo* antes do próximo compasso. A partir do compasso 252, é preciso manter o *pp* nas cordas até o compasso 266.

Iniciando no compasso 253, sobre esse aporte harmônico das cordas, as trompas reapresentam fragmentos do tema principal da sinfonia, iniciando em *f* e chegando ao *ff*. Há um diálogo com flauta e oboé, em *p*, com o tema do *scherzo*.

As cordas efetuam um *crescendo* a partir do compasso 266, e no compasso 268 é necessário cuidar desse *sf* para que seja muito enérgico e claro. Sugiro que seja mantida a dinâmica em *f* até o compasso 269 realizando um *p* súbito no compasso 270 para crescer novamente. Observar que nesse compasso os violoncelos e contrabaixos iniciam um conjunto de seis notas disposto em grau conjunto descendente e ascendente que se repetirá até o clímax no compasso 276.

Iniciando no compasso 270 as madeiras apresentam o fragmento do tema da sinfonia em um grande *crescendo*, iniciando com oboés, clarinetas e fagotes e tendo o acréscimo das flautas e trompas no compasso 272.

³⁰ Esclarecemos que a contagem de compassos, por nós realizada, é seqüencial e, portanto, não recontamos os compassos do retorno à exposição. Por isso, o compasso da *Coda* que consideramos de n° 248 é tratado por Moore (1974, p.92) como sendo 389.

No compasso 276 há um clímax orquestral importante sobre fragmentos do tema do *Scherzo*: o regente deve manter essa energia orquestral até o compasso 281; a partir do compasso 282, iniciar o *diminuendo*.

No compasso 280 (ver exemplo 2.30), no auge do clímax orquestral, enquanto as cordas apresentam fragmentos do tema do *Scherzo*, há uma sobreposição com o tema principal da sinfonia presente nos trompetes, em uma região grave.

Ex. 2.32. - 3º movimento – compasso 280 - trompetes



No compasso 289 os tímpanos em diálogo com os violoncelos e contrabaixos fazem as últimas citações do tema do *Scherzo*.

Sobre um pedal de tônica nas clarinetas, as violas, que apresentavam a partir do compasso 288 um trêmulo, no compasso 292 mudam para colcheias, e o compositor escreve um *rallentando*, realizado pelas violas. O regente deve ficar atento para não mudar a pulsação, mantendo o mesmo andamento que vinha sendo executado. A partir do compasso 294, além das clarinetas e violas em *ppp*, temos um *pizzicato* nos primeiros violinos, seguidos pelos contrabaixos. É um momento muito delicado e suave. Após um compasso de pausa geral, temos *tutti* orquestral em *ff*, súbito e curto. Toda energia nesse momento deve ser utilizada e deve haver uma precisão muito grande na regência para que o ataque seja homofônico e simultâneo.

4º movimento

O quarto movimento está estruturado sob a forma sonata. Inicia com a indicação de andamento *Allegro con fuoco*, sendo uma semínima equivalendo 152 M.M., e no decorrer do movimento sofrerá poucas alterações, conforme estudaremos a seguir.

Para uma melhor compreensão do movimento ele será dividido em três seções, sendo a **Seção I** composta pela Introdução e Exposição dos temas; a **Seção II**, o desenvolvimento; e a **Seção III**, a Reexposição dos temas com a respectiva Coda.

Seção I

Compassos 1 a 105

Introdução – do compasso 1 a 9

Inicia com as cordas em *ff* apoiado sobre a Dominante em uma sequência ascendente e há um *acellerando* escrito. A partir do quarto compasso, há um *crescendo* que irá culminar com o acorde de Dominante, mantendo a sensível na voz superior, criando uma grande e enérgica massa sonora de forma a impactar a entrada do tema principal nos metais.

No compasso 8, inicia-se o *tutti* orquestral, à exceção dos tímpanos, com ataques homofônicos de três semínimas em *staccato*, chegando ao compasso 9 em uma tensão que irá proporcionar o clímax no compasso subsequente com a entrada das trompas e trompetes, apresentando o tema principal na tonalidade de Mi menor. O regente, nesse momento de estudo, deve observar violoncelos e contrabaixos, que necessitam acentuar de forma muito enérgica cada tempo do compasso que estão escritos com *fz*. Os tímpanos em trinado atacam na dominante em *f* com um *crescendo* até alcançar o *ff*. É importante que haja um *crescendo* muito intenso para alcançar o objetivo da surpresa do tema a seguir.

Exposição – Compassos 10 a 105

As trompas e trompetes apresentam o tema principal com uma frase de oito compassos em *ff*, sobre um *tutti* orquestral de caráter marcial, com acordes homofônicos.

Ex. 2.33. - 4º movimento – compasso 10 trompas e trompetes



Na representação da frase, a partir do compasso 18, é importante observar os tímpanos que fazem uma pequena variação, introduzindo colcheias nos tempos fracos do compasso, proporcionando um desenho melódico que ornamenta e dá maior beleza ao período. Repete as colcheias no compasso 24.

No compasso 26 o tema reaparece nas cordas, sendo uma 5ª acima do original. Nessa frase o regente deve ficar atento à articulação, mantendo os acentos muito claros. O acompanhamento da melodia está por conta dos violoncelos e contrabaixos, que apresentam duas articulações diferentes, conforme exemplo a seguir:

Ex. 2.34. - 4º movimento – compasso 26 – violoncelos e contrabaixos

Cada detalhe é importante na criação da imagem sonora do regente, e, nesse período, entre os compassos 26 e 33, ele deve ficar atento, pois, como se pode observar, a sequência entre os compassos 26 e 29 é análoga à sequência dos compassos 30 a 33. No entanto, o que os diferencia é a articulação. Há, nos violoncelos e contrabaixos, no início do compasso 26, uma escala descendente em graus conjuntos, escritas em *staccato*. Tem um acento na nota sol, e retorna o *staccato* até a nota dó3. Na nota ré há um *fz* seguindo com notas sem nenhuma acentuação até o final da semifrase, com exceção da nota si no início do compasso 29, e retomando a escala descendente a partir do compasso 30. Verificamos que as cinco primeiras notas estão com acentos e não mais em *staccato* como anteriormente, e as notas escritas após o sol, sem acentuação. Todas essas observações das articulações devem auxiliar o regente nesse momento.

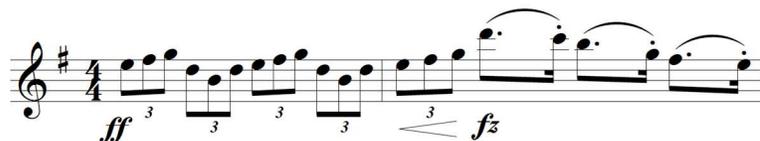
No compasso 34 o tema é ampliado por toda a orquestra, e as marcações em acordes, com caráter marcial, ficam presentes nos metais. Observar que os 2ºs violinos e violas apresentarão um arpejo com notas repetidas, criando um colorido harmônico especial. Todo o período é executado em *ff* e todos os acentos devem ser bem marcados.

No compasso 36, os violoncelos e contrabaixos executam a colcheia do tempo fraco, proposta pelos tímpanos nos compassos 20 e 24.

A partir do compasso 39 há uma pequena variação no final da frase e um ritmo acelerado até o compasso 43 preparando a entrada da transição no compasso 44.

Inicia no compasso 44 uma transição em preparação à entrada do segundo tema. A transição é feita através da inserção de uma figuração em tercinas, executadas pelos violinos.

Ex. 2.35. - 4º movimento – compasso 44 - violinos



Há uma marcação de caráter marcial na orquestra, uma fanfarra. Dvořák mantém os primeiros e segundos violinos em dobramento nessa frase, e a dinâmica é em *ff*. A frase dos violinos deve ser bastante enfatizada e com grande proeminência sobre a sonoridade geral da orquestra. Observar também nos compassos 45 e 48 o pequeno *cresc.* e o *fz* sobre a nota ré, que apresenta uma escala descendente pontuada, contrastando com as tercinas anteriores.

Os fagotes nesse período se diferenciam da articulação geral da orquestra. Observar as notas longas e ligadas! Nos compassos 45 e 48 as violas fazem quatro semicolcheias em cada nota, reforçando a linha dos fagotes.

Dos compassos 50 a 53 as madeiras assumem as tercinas da transição, e os fagotes mudam a reginação para a oitava superior.

As tercinas retornam aos violinos e preparam a entrada de um tema secundário de transição. Do compasso 60 a 65 há um diálogo entre cordas e madeiras, baseado no motivo principal do material da transição. E no compasso 64 inicia um *ralentando* escrito, sendo concluída a transição com os violoncelos e fagotes.

Observe com atenção especial a entrada dos *Piatti*³¹ *solo* no compasso 64 em *mf*. É a única participação dele no movimento. Sugerimos que o regente deva ajudá-lo olhando para o músico alguns compassos antes, para que ele se prepare e se sinta confiante, não perdendo a importante contribuição na sonoridade proposta pelo compositor.

³¹ Em italiano, as palavras no gênero masculino, quando no plural, mudam a última vogal para “i”. Portanto, o plural de *Piatto* (prato) será *Piatti*. Assim o regente, ao estudar a partitura, terá certeza que se trata de pratos duplos e não prato suspenso.

No compasso 66, a clarineta apresenta o segundo tema secundário de caráter romântico contrastando com a leveza das tercinas anteriores e a exuberância do primeiro tema. Os violoncelos apresentam um arpejo nos finais das frases com fragmentos do motivo musical apresentado no período de transição harmônica.

Ex. 2.36. - 4º movimento – compasso 66 – clarineta



Nesse período há um apoio discreto, mas muito importante, dos tímpanos sobre a nota ré. Essa intervenção deve ser em *pp* e com um leve apoio na primeira colcheia.

Há um importante crescendo a partir do compasso 85, o qual será ampliado no compasso 90, sobre um pedal da Dominante, nota Ré, devendo conduzir a entrada de um tema complementar.

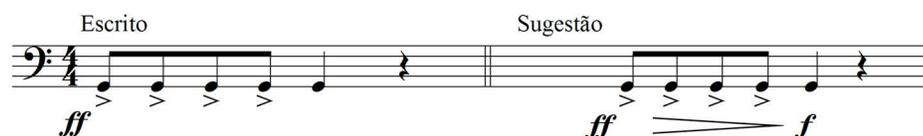
No compasso 92, flautas e violinos apresentam um tema complementar, sobre a tonalidade de Sol maior, relativa maior da tonalidade, com um caráter exuberante.

Ex. 2.37. - 4º movimento – compasso 92 – tema complementar



Os trompetes fazem um contratema de caráter marcial, enquanto os tímpanos apresentam um ritmo *ostinato* sobre a fundamental do acorde, mas que deverá ser observado para que não haja um acento, na mesma intensidade, na semínima final do motivo. Sugerimos um acento mais intenso na primeira nota e um pequeno decrescendo para a última, conforme sugerido no exemplo 4.36.

Ex. 2.38. – compasso 92 – tímpanos



Na frase que se inicia no compasso 100 há uma variação. Os violinos e flautas, agora reforçados pelos oboés e clarinetas, exploram a região da oitava superior. Os violoncelos e contrabaixos apresentam um ritmo sincopado acentuado que deixará o período mais movimentado. Os tímpanos passam a atacar os tempos de forma irregular e os trompetes adicionam tercinas nos tempos fracos do compasso.

A exposição é concluída sobre a tonalidade de Sol maior, no compasso 105.

Ex. 2.40. - 4º movimento – compasso 106 – violoncelos e contrabaixos



Na interpretação, recomenda-se deixar cada colcheia bem marcada, com o arco em *spiccato*. Já nas mínimas é importante acentuá-las e mantê-las sustentadas, não deixando espaço entre esta e a próxima colcheia.

Nesse mesmo período, clarinetas e fagotes em uníssono e em dinâmica *f* apresentam um curto motivo de três notas, apoiando a figuração das cordas. E as trompas fazem quatro ataques em notas sustentadas, sendo as três primeiras em *ff* e a última em *f*. Sugerimos que não seja mantida a nota na mesma intensidade do ataque; deve-se atacá-la em *ff* e sustentá-la em *f*; e, na última, o ataque em *f*, sustentada em *mf*.

As madeiras reapresentam a figuração nos compassos 110 a 113. Observe-se que no compasso 112 inicia um *diminuendo*, preparando o *mp* que iniciará no compasso 114.

No compasso 114, os violinos retomam a figuração com alterações na articulação, e o regente deve atentar para isso. Nesse momento as quatro colcheias iniciais estão em *staccato* e as demais notas são simples, compare com os compassos 106 a 109. Inicia-se em *mp* e há a indicação *sempre diminuendo* que deve ser bem cuidada para manter a sonoridade desejada.

O fagote-1 e os violoncelos apresentam uma contramelodia, que deverá ter um pequeno destaque na sonoridade, pois é a novidade dessa reapresentação da frase dos violinos.

Ex. 2.41. - 4º movimento – compasso 114 – violinos, fagote e violoncelos

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'violinos' and the bottom staff is labeled 'fagote e violoncelos'. Both staves are in the key of D major and 4/4 time. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a dynamic of *mp*. The bottom staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked with a dynamic of *mp*.

Três diálogos são apresentados nesta seção, com o objetivo de sobrepôr os temas apresentados na obra. A seguir iremos descrevê-los:

Diálogo 1: madeiras e trompas

Do compasso 128 a 144 há um diálogo entre as madeiras e as trompas, sendo que as madeiras reapresentam a figuração anterior, formada por duas colcheias e uma mínima, e as trompas respondem apresentando parte do tema principal. Essa figuração das madeiras é apresentada em terças, em *PP*, e com *trinado* sobre a mínima. Atenção para manter a nota trinada sustentada e não permitir espaço entre a mínima e a próxima colcheia.

Ex. 2.42. - 4º movimento – compasso 128 – madeiras e trompas

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'flautas/oboés' and the bottom staff is labeled 'trompas'. Both staves are in the key of D major and 4/4 time. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a dynamic of *pp* and a trill (*tr*) over the eighth note. The bottom staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a dynamic of *f*.

A pergunta com a resposta é executada duas vezes, evidenciando o diálogo.

Diálogo 2: entre as cordas – violinos e violoncelos/contrabaixos

No compasso 145 há um novo diálogo, nesse período, entre as cordas. Os violoncelos iniciam apresentando o tema principal do movimento de forma contraída, e os violinos respondem trazendo em foco o motivo das tercinas, que foi apresentado anteriormente no compasso 44.

Ex. 2.43. - 4º movimento – compasso 144 – violoncelos/contrabaixos e violinos

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for violins and the bottom staff is for violoncelos and contrabaixos. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. In the first measure, the violoncelos/contrabaixos play a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The violins are silent. In the second measure, the violins play a triplet of eighth notes D5, E5, and F#5, followed by a quarter note G5. The violoncelos/contrabaixos are silent. In the third measure, the violoncelos/contrabaixos play a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The violins are silent. In the fourth measure, the violins play a triplet of eighth notes D5, E5, and F#5, followed by a quarter note G5. The violoncelos/contrabaixos are silent. The dynamic marking *pp* is present in the first measure of both staves, and *pp* *leggiero* is present in the second measure of the violin staff.

Novamente apresentado duas vezes.

Diálogo 3: violas e madeiras

As violas, a partir do compasso 154, apresentam uma variação sobre a primeira parte do motivo do tema principal desse movimento e são respondidas pelas flautas e clarineta-1 que executam o tema principal do II movimento; no entanto, com variação na segunda parte do tema³³.

³³ Nesse período do compasso 154 a 165 ao fazer a sobreposição de uma variação nas violas, da primeira parte do motivo do tema principal do IV movimento e o tema do II movimento com variação no final, o autor do presente projeto acredita que Dvořák faz uma citação ao tema do IV movimento da nona sinfonia de Beethoven.

Ex. 2.44. - 4º movimento – compasso 154 – violas e madeiras

The image shows a musical score for measures 154 to 159. The top staff is for woodwinds (labeled 'madeiras') and the bottom staff is for violas. The key signature is one sharp (F#). The woodwind part starts with a rest in measure 154, then enters in measure 155 with a dynamic marking of *p* (piano). The violas play a rhythmic pattern of eighth notes throughout the measures, starting with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in measure 154.

Da mesma forma que os diálogos anteriores, **o autor** os apresenta duas vezes.

A partir do compasso 168, iniciando com o motivo nas madeiras referente ao II movimento, há uma variação e uma redução dos valores das figuras para a metade, e inicia um *crescendo* contínuo, preparando um clímax que ocorre no compasso 176 com a entrada dos trompetes e trombones, executando a primeira parte do tema do II movimento. Há nesse período *tutti* orquestral.

No compasso 178 muita atenção para realizar um *pp* súbito e preparar um novo clímax no compasso 182, retornando trompetes e trombones.

Nos próximos seis compassos, do compasso 184 ao de número 189, as madeiras retomam a ideia apresentada pelas violas no compasso 154. Observar bem a dinâmica e articulação para que possa ser criada a atmosfera proposta pelo compositor. Aparece nesse mesmo trecho uma nova figuração nos violinos, composta por notas curtas e por sensíveis individuais, iniciando pelo apoio à nota Si e depois a nota Mi.

No compasso 190 inicia um novo diálogo com a presença dos temas do I movimento e do IV movimento: fagotes, trompas, violoncelos e contrabaixos rerepresentam a primeira parte do tema principal do I movimento, enquanto os violinos respondem com fragmentos do tema do IV movimento.

No compasso 198, as trompas e os trompetes apresentam o tema principal do IV movimento completo. Há uma ampliação na sonoridade pelo acompanhamento das cordas com notas repetidas e em semicolcheias. Nos compassos 200 e 202 observar o *ffz* no terceiro tempo das cordas e observar também a repetição, pelos metais, da parte final do tema no compasso 202.

Iniciando no compasso 203, sobre um apoio harmônico das madeiras e metais em notas longas e em *ff*, as cordas mantêm sua agitação. Os violinos em oitavas executam uma escala com notas repetidas, descendentemente, criando ainda maior movimentação até alcançarem o novo clímax no compasso 208, que será a reexposição, a III Seção da obra. Nesse período observar com muita atenção a sonoridade dos *ffz*. Verifique-se que, possivelmente com a intenção de intensificar os ataques dos *ffz*, o compositor escreveu mínimas pontuadas para os trompetes, preparando assim melhor cada ataque!

Seção III

Reexposição - Compassos 208 a 348.

São os trombones que apresentam novamente o tema principal, retornando-o à tonalidade original, Mi menor em *ff*, e é acompanhado inicialmente pela orquestra em *fff* em notas longas por dois compassos. Na parte final do tema, que será repetido nos compassos seguintes, a orquestra retoma a ideia de um acompanhamento marcial, com um ritmo marcado em acordes em *staccati*, com pequenas variações no ritmo.

No compasso 214, há uma mudança de andamento para *Meno mosso*. A fim de preparar esse novo período mais lento, sugerimos que o regente pense em um *rallentando* no compasso anterior, para que fique bem claro o contraste de andamento.

Saímos de uma dinâmica em *fff* com *tutti* orquestral para uma sonoridade delicada com a melodia presente nos oboés e trompas, ambos em *p*. É uma grande e súbita alteração na dinâmica acompanhada com a mudança de andamento; portanto, o regente deve observar com bastante atenção esse momento durante os ensaios, para que consiga chegar a uma sonoridade adequada.

Há nesse período, até o compasso 226, um decrescente mantendo uma progressão melódica com a parte final do tema principal do movimento.

No compasso 227, reaparece o tema apresentado entre os compassos 66 e 91, agora com outra instrumentação. É importante observar nesse período a notação de Dvořák *in tempo* para que se mantenha o andamento sem alterações, ou seja: ele se manterá dentro do *Meno mosso* iniciado no compasso 214. Nesse período as respostas são apresentadas pelas madeiras em um arpejo ascendente.

No compasso 251 é reapresentado o tema do compasso 92. No entanto, menos intenso que na primeira apresentação, iniciando pelo contraste de intensidade, pois, aqui ele está em *p*, enquanto era *ff* anteriormente. A textura orquestral nesse período também é mais leve e bem menos movimentada que a anterior.

Observar bem a trompa I no compasso 267 que faz menção ao tema principal sobrepondo-o às madeiras. No compasso 271 iniciam figurações em colcheias *staccato* sobre um pedal de tônica, *stringendo* e *crescendo* até culminar no clímax do compasso 275.

CODA

Compassos 275 a 348

A notação do início da CODA é de *Tempo I*. Entretanto, é necessário retomar o tempo do I movimento, pois é esse o tema que inicialmente será reapresentado. Nessa conclusão da obra, o compositor estará trazendo os principais temas apresentados nos diversos movimentos.

Inicialmente irá dialogar entre o tema principal do I movimento com o tema principal do IV movimento. A partir do compasso 313, é um diálogo entre o tema do II movimento e o do III movimento.

No compasso 321, retoma o tema do IV movimento. No entanto, pede um *poco a poco rit.*, que segue até o compasso 324. No compasso 325, *in tempo*, deve-se manter o andamento alcançado no final do *rit.* do compasso 324.

No compasso 327 madeiras e cordas em uníssono trazem à tona o motivo principal do tema do IV movimento, ainda mais lento “*Meno*”. Há um *ritard.*, momento em que o compositor expande o motivo principal do tema num *tutti* orquestral em *ff* e bem acentuado, chegando ao clímax no compasso 331, em *fff in tempo*, ou seja, mantendo as duas semibreves mesuradas no andamento adquirido no *ritard.* do compasso 329.

No compasso 333, *un poco meno mosso*, faz a última menção do tema principal do I movimento, mantendo-o nas trompas, trompetes e trombones.

Do compasso 337 ao compasso 344 apresenta uma figuração de fanfarra, com um novo e súbito andamento *Allegro com fuoco*, acrescenta *in tempo*, ou seja: não se deve acelerar, o que é uma prática muito comum nesses casos. O regente deve estar atento para seguir as indicações do compositor. Observar também a precisão rítmica necessária a partir do compasso 340 com

as tercinas presentes nos tempos fracos, isto é, segundo e quarto. A dinâmica de todo esse período é em *fff* e deve ser mantida sempre.

Nos quatro compassos finais é concluído com acordes sobre a tônica. O último acorde, observar bem o ataque das madeiras, trompas e trompetes, pois devem atacar em *fff*, que era a intensidade em que vinham, e, em seguida, iniciar o *dim*. Há uma tendência em já iniciar a nota com o “diminuindo”, e minha sugestão é que se deva primeiro atacar na intensidade anterior e somente depois iniciar o “decrecendo”. A nota é *lunga* devido à fermata; então, é necessário que o regente consiga manter esse decrecendo gradativo até chegar ao *ppp*. Não deve permitir um decrecendo muito rápido, mas aos poucos, para chegar próximo à sonoridade proposta pelo compositor.

2.1.4. Criação de um gráfico da obra estudada

Após um estudo em profundidade da obra em questão, o regente poderá criar um diagrama da peça para que o ajude na visualização da música como um todo e possa contribuir para uma melhor memorização das principais seções, frases, clímax e entradas.

Apresentaremos, a seguir, uma sugestão de diagrama da IX Sinfonia de Dvořák em quatro partes relativas aos movimentos da obra.

Grafico 2.3. - 1º Movimento

I Movimento - FORMA SONATA

Seção I - Introdução e Exposição - compassos 1 ao 180

INTRODUÇÃO - c.1 ao 23 <i>Adagio</i> - 4/8 -	EXPOSIÇÃO - c. 24 ao 180 <i>Allegro molto</i> - 2/4		
	Tema A c. 24 ao 90	Transição/Episódio 1. c.91/ 2. c.107/ 3. c.129	Tema B c. 149 ao 180

Seção II - Desenvolvimento - compassos 181 ao 276

TRANSIÇÃO - C. 181 AO 192	Desenvolvimento do Tema B c. 193 ao 216	TRANSIÇÃO à Reexposição c. 217 ao 276 (c.217 - 224) - (c.225 - 236) - (c. 237 - 244) - (c. 245 - 260) - (c. 261 - 276)
----------------------------------	--	---

Seção III - Reexposição e CODA - compassos 277 ao 452

REEXPOSIÇÃO - c. 277 ao 395			CODA - c. 396 ao 452
Tema A - c. 277 ao 315	Motivo do episódio - c. 316 ao 373	Tema B - c. 374 ao 395	

Grafico 2.4. – 2º Movimento

II Movimento - FORMA RONDÓ

Introdução e SEÇÃO I - compassos: 1 ao 45

INTRODUÇÃO - c. 1 ao 6 <i>Largo</i> - C -M.M. ♩ = 52. Harmonia Coral		SEÇÃO i - c. 07 ao 45	
		Tema PRINCIPAL - Cornê inglês c. 07 ao 41	Tema - trompas c. 42 ao 45

Seção II - compassos: 46 ao 100

<i>Un poco piu mosso</i> - c. 46 ao 53 Flautas e oboés	<i>Poco meno mosso</i> c. 54 ao 63 Oboés e clarinetas Contrabaixo - pizz	<i>Poco piu mosso</i> c. 64 ao 77 Violinos tema B	<i>Meno</i> c. 78 ao 100 Tema coral - violinos
--	---	---	--

Seção III - compassos: 101 ao 127

Seção III - c. 101 ao 127 <i>Meno mosso, Tempo I.</i> ♩ = 52.			CODA
Tema Corne inglês c. 101 ao 104	Cordas "câmara" c. 105 ao 113	extensão do tema Madeiras e violinos c. 113(3) ao 119	Harmonia Coral c. 120 ao 127

Gráfico 2.5 – 3º Movimento III Movimento - SCHERZO

Introdução e SEÇÃO I - compassos: 1 ao 141

INTRODUÇÃO - c.1 ao 12 <i>Molto vivace</i> - 3/4 M.M. $\text{♩} = 80..$	PARTE A - c. 13 ao 59		Ponte modulatória c. 60 ao 67	PARTE B - c. 68 ao 141	
	T. PRINCIPAL Madeiras/Cordas c. 13 ao 48	Extensão do tema com variação/Cadência c. 49 ao 59		T. SECUNDÁRIO c. 68 ao 98	T. PRINCIPAL c. 99 ao 141.

Transição e Seção II - compassos: 142 ao 247

Transição 1		PARTE A	PARTE B c. 192 ao 238		Transição 2
c. 142 ao 153 fragmentos descendentes	c. 154 ao 175 Referência ao Tema Principal da Sinfonia	c. 176 ao 191 Tema principal nas Madeiras	B-1 c. 192 ao 222 Tema secundário Cordas/Madeiras	B-2 c. 223 ao 238 Tem principal madeiras Variações nas cordas	c. 239 ao 247 Referência ao Tema principal - modulação

Recapitulação da Seção - *da cappo e coda*

Seção sem ritornelli	CODA - c. 248 ao 299
c. 01 ao 141	Fragmentos do tema principal da sinfonia e temas das seções I e II

Gráfico 2.6 – 4º Movimento IV Movimento - FORMA SONATA

Seção I - Introdução e Exposição - compassos 1 ao 105

INTRODUÇÃO - c.1 ao 09 <i>Allegro con fuoco - 4/4</i> MM ♩ = 152.	EXPOSIÇÃO - c. 10 ao 105			
	Tema A c. 10 ao 43 a1 a2 a3 a4 a5 (10-17/18-25/26-33/34-41/42-43)	Transição/Episódio c. 44 ao 65 (PRATOS)	Tema B c. 66 ao 19	Codetta

Seção II - Desenvolvimento - compassos 106 ao 207

Cordas c. 106 a 109	Cordas/Fagotes c. 114 a 121	DIÁLOGO 1 Madeiras e Trompas c. 128 a 144	DIÁLOGO 3 Violas e Madeiras c. 154 a 167	Fragmentos do Tema do II Movimento c. 168 a 189
c. 110 a 113 Madeiras	c. 122 a 127 Madeiras/cordas	DIÁLOGO 2 Violino e Cello/Bass c. 145 a 153		Sobreposição Tema principal do I Mov. e do Tema principal do IV Movimento c. 190 a 207

Seção III - Reexposição e CODA - compassos 208 ao 348

REEXPOSIÇÃO - c. 208 ao 348			
Tema A - c. 208 ao 226	Tema B - c. 227 ao 250	Tema Comlementar c. 251 ao 274	CODA - c. 275 ao 348

2.2. Observações de aspectos interpretativos

Para uma interpretação adequada e coerente ao período em que a obra foi composta, conforme já mencionado no item 2.1.1., é muito importante o regente analisar o contexto em que o compositor estava inserido, seja no aspecto social, político, econômico e até religioso, em alguns casos. Conhecer a região em que viveu ou ainda vive também é muito importante, assim como verificar se ele foi influenciado pelo estilo desenvolvido na Alemanha, França, Itália ou Rússia, por exemplo.

O regente, sobre si mesmo, deve ter sempre em mente que é um intérprete e, portanto, lembrar que há um compositor que pensou e elaborou a obra. Logo, ela precisa ser estudada e compreendida para que a música possa reviver. Nesse aspecto sabemos que o intérprete é co-autor da obra no momento de sua execução e é por isso que sua responsabilidade é ampliada.

Vejamos o que afirma o autor e maestro Daniel Barenboim (BARENBOIM 2010, p. 38): “... Não amo a palavra ‘interpretação’ em relação à música, na qual, de fato, interpretação não existe.” Para Barenboim seria mais interessante utilizar o termo “executar”, sendo então melhor pensar em “interpretar” essa “execução”. Comenta ainda que “existe apenas uma pessoa no mundo que poderia ter uma interpretação..., que é aquele que a criou”.³⁴ Para o maestro “a música não precisa de interpretação. Requer a observação do texto, o acompanhamento de sua execução e a capacidade do músico para se fundir com o trabalho de outra pessoa” (BARENBOIM 2009, p.21); ainda exige um respeito total à informação recebida da página impressa, além da compreensão das manifestações físicas do som e a uma compreensão da interdependência de todos os elementos da música, como: harmonia, melodia, ritmo, volume e velocidade. Nesse aspecto Barenboim (Ibid. 2010, p.28) ratifica que toda a representação deve

³⁴Barenboim dialoga com o diretor francês Patrice Chereau sobre a montagem da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner.

estar no texto, e se o intérprete dá maior ou menor ênfase em determinada passagem é porque ele a está enxergando no texto. Afirma ainda que: “Não posso dizer: ‘Toco assim porque sinto assim, porque a minha interpretação deste trecho confere a ele uma beleza superior’”. É dessa maneira que o maestro e autor Nikolaus Harnoncourt (1988, p.31) afirma que, “como executamos a música de aproximadamente quatro séculos, precisamos, ao contrário dos músicos das épocas anteriores, estudar as condições ideais para a execução de cada gênero³⁵ de música”.

Numa crítica à postura de muitos músicos brasileiros, Myrna Herzog, no prefácio da edição brasileira do livro *O Discurso dos Sons* (HARNONCOURT 1988), afirma: “Ainda prevalece, muitas vezes, a ideia ‘romântica’ de que o músico deve tocar apenas com a ‘sensibilidade’ e o ‘sentimento’ (o coração), não necessitando ler, analisar ou questionar”. Mas a falta de um estudo mais aprofundado, como base de uma boa interpretação, é muito necessário, e o contrário é uma postura questionável. Brahms dizia que para tornar-se um bom músico era preciso empregar tanto tempo lendo quanto estudando piano³⁶. Compartilhamos a ideia de que devam ser evitadas interpretações completamente livres, pois estas possibilitam o risco de serem equivocadas.

O regente orquestral precisa ter muito claras em sua formação intelectual e artística as principais características entre os períodos musicais, principalmente do Barroco em diante. Precisa levar em consideração que, desde a metade do século XX, iniciou-se um trabalho de pesquisa histórica dos períodos musicais anteriores, envolvendo muitos musicólogos e regentes em uma análise profunda de obras escritas por pensadores, músicos e compositores,

³⁵ Grifo do autor.

³⁶ *Apud* (HARNONCOURT 1988, p.31)

principalmente a partir do século XVII. Isso enriqueceu as possibilidades de interpretações mais conscientes.

No campo da regência orquestral, surgiu nas primeiras décadas do século XX uma intensa discussão sobre o conceito interpretativo de regentes. Entre eles o maestro italiano Arturo Toscanini foi considerado o modelo das virtudes “objetivas” e por isso mesmo um “clássico”. O maestro alemão Furtwängler, definido como “subjetivo” e qualificado como “romântico”. Grosso modo, o objetivismo está ligado a uma perfeita dedicação e fidelidade ao texto musical, enquanto o subjetivismo refere-se a uma significação estética diversa, caracterizada pela inspiração recriadora e de natural expressão da música, como afirma Lago Jr. (2002, p.147).

Nesse capítulo nos propomos a estudar aspectos básicos de uma interpretação que podem contribuir para o estilo. Como temos utilizado a sinfonia “Do Novo Mundo”, de Antonin Dvůřák, para exemplificar nossas ideias musicais, continuaremos na mesma obra, abordando elementos estilísticos que possam expressar nosso pensamento sobre a temática proposta. Conscientes da amplitude do assunto, limitar-nos-emos a apenas alguns pontos que compreendemos serem essenciais para uma interpretação: andamento, dinâmica e articulação.

2.2.1. Andamento

Richard Wagner afirmava que:

A compreensão perfeita do *mélos* é o único guia do tempo exato; esses dois elementos são inseparáveis, um resolve necessariamente o outro. Como prova de minha afirmação de que a maioria das atuações na música instrumental é insatisfatória, é suficiente ressaltar que nossos regentes, frequentemente, falham em encontrar o tempo exato porque têm muito pouco conhecimento sobre a arte do canto. (Apud Barenboim, 2009, p.19)

A determinação do andamento é um dos aspectos mais importante para uma boa execução musical. Essa velocidade dependerá de diversos fatores que deverão ser muito bem observados pelo regente. Variará de orquestra para orquestra e também de concerto para concerto, pois há muitos elementos a ser avaliados, desde a competência específica da orquestra em questão, assim como a reverberação da sala de concerto ou o local em si, que poderá ser uma igreja, uma praça pública, o hall de uma universidade, entre tantas outras possibilidades.

Abordaremos as questões ligadas à escrita musical propriamente dita e os elementos que deverão ser bem observados para evitar, como diz Barenboim (2009), que fiquemos reféns, escravos, do andamento que propusemos de forma precipitada.

Apenas depois da observação de todos os elementos inerentes ao conteúdo da música é que ele (o regente) pode determinar a velocidade com a qual eles podem ser expressos. Por isso, uma decisão tomada precipitadamente irá torná-lo um escravo do tempo, ao passo que, se for tomada no final do processo, levará em conta todos os fatores. (Barenboim, 2009, p.20)

A relação entre os diversos *tempi* de uma obra de diversos movimentos ou numa ópera é certamente um dos principais problemas na Música. Achar esse andamento correto em que uma peça deva ser tocada é a grande dificuldade, como afirma Harnoncourt (1998, p.64).

Para Wagner, a questão do andamento é tão essencial que é exatamente esse aspecto que caracteriza se um regente entende ou não da profissão (apud LAGO JR. 2002, p.123).

Lembremos também que não se deve abrir mão da *agógica*, o que propiciará uma liberdade³⁷ no fraseado e o enfatizar das ideias musicais presentes no texto musical, sem perder, contudo, a referência da velocidade da seção em que estiver sendo executada. Há de se ter muito domínio sobre o conteúdo musical, para que o tempo não fique rígido demais e a *agógica* não provoque uma perda de andamento.

³⁷ A questão da liberdade é muito perigosa na interpretação musical, pois, conforme afirma o diretor Chèreau,, “é preciso ser muito competente para se ter alguma liberdade” (Apud. Barenboim, 2010, p.96).

Conforme já temos apresentado nos exemplos anteriores, continuaremos estudando a Sinfonia em Mi menor, Op. 95 de Antonin Dvořák, analisando as questões de andamento de cada movimento em separado.

Primeiro Movimento

Encontramos duas importantes informações no início do movimento: a primeira é a expressão italiana *Adagio*, que significa um andamento vagaroso, e a segunda é uma referência a oscilações do metrônomo a 126 semicolcheias por minutos, ou seja, equivalente a 63 colcheias, que será o pulso da regência. No entanto, sugiro, antes de iniciar a execução da música, atentar para a frase do violoncelo — vide **Ex.2.43** — e buscar um tempo que permita a execução das síncopas de forma tranquila, sem atropelos.

Ex. 2.45. - 1º movimento – compassos 1 a 5

Adagio M.M. ♩=126.

Clarinet in A

Bassoon

Horn in F

Viola

Cello

Contrabass

pp

pp

fz > pp

pp

No compasso 24 acontecem duas importantes mudanças: a primeira, relativa à fórmula de compasso, que muda para binário simples, 2/4; e a segunda, a alteração do andamento. Observemos com atenção as duas notações presentes, sendo a primeira *Allegro molto*, e, a segunda, a marcação do metrônomo para M.M. $\bullet = 136$. \downarrow mudança é muito brusca. Se a compararmos com a indicação do primeiro compasso veremos que a velocidade ficou um pouco mais rápida que o dobro da velocidade anterior. O andamento deve ser mantido até o final do movimento, sem alterações.

Segundo Movimento

O segundo movimento é lento. As informações do andamento fornecidas pelo compositor indicam *Largo* M.M. $\downarrow = 52$ para esse início. Durante o movimento haverá alterações; portanto, deve-se ter conhecimento dos novos andamentos que virão para que haja um equilíbrio entre as partes. Nesse início é necessário, em primeiro lugar, que o regente cante mentalmente o início do tema principal, presente na voz do corne inglês, e que se inicia no compasso 7. Após essa rápida reflexão do tema, o regente deverá atacar a introdução com os sopros, madeiras e metais, porém, já com o tempo estabelecido.

No compasso 45 termina essa seção, e, no próximo, inicia-se uma nova. Portanto, há um pequeno alargamento no tempo desse compasso, enquanto apenas a primeira trompa sustenta a nota que fará a transição.

No compasso 46, *Un poco più mosso* (Um pouco mais rápido). Há uma pequena mudança no andamento. No entanto, no final do compasso anterior, quando há um pequeno alargamento do tempo, o regente deve projetar mentalmente as tercinas que iniciarão a seguir, para que haja precisão no *levare* da regência, garantindo a clareza no novo andamento.

O novo andamento, aliás, deve durar até o compasso 53, onde é indicado *poco ritard.* Atenção principalmente para o último grupo de tercinas dos violoncelos, que preparará definitivamente o novo andamento que se iniciará.

No compasso 54, *Poco meno mosso*, sugiro que se volte ao andamento do início do movimento, antes da alteração de andamento do compasso 46. Entretanto, o regente deverá estar muito atento para o grupo de oito fusas presentes nos primeiros violinos, que deverão ficar justas com as colcheias dos contrabaixos, que estão tocando em *pizzicato*.

No compasso 64, *Poco più mosso*, retorna-se ao andamento pouco mais animado de anteriormente. Observem-se com atenção as tercinas iniciais dos primeiros violinos, pois elas garantirão o novo andamento.

No compasso 78, há a indicação *meno*. No entanto, observe-se que no compasso 101 haverá a indicação *Meno mosso*, Tempo I: isso nos informa que somente lá o andamento deverá voltar à velocidade do início da peça. Fique atento o regente, portanto, para deixar clara essa diferença, diminuindo o andamento apenas um pouco nesse trecho e deixando para diminuir mais um pouco no compasso 101, sem deixá-lo mais lento que o início ou deixar de diminuir a velocidade indicada.

No compasso 119 há um *ritardando*, mas apesar disso retoma o andamento nas mínimas do compasso 120, com indicação de *in tempo*. Não precisa ser o Tempo I, mas deve-se manter a tempo para as notas ficarem precisas. Nos dois compassos finais, *Molto adagio*, prolongue-se um pouco mais as notas semínimas que estão ligadas ao compasso anterior, aproveitando-se delas para deixar o andamento mais lento. Que o condutor reja apenas os contrabaixos – sem marcação de tempo, portanto –, mas apenas a música. Bem lenta.

Terceiro Movimento

Movimento rápido, um *Scherzo*, conforme indicação do compositor é a tradição dos terceiros movimentos das sinfonias desde Beethoven. Observar a indicação do compositor relativa ao andamento *Molto vivace*. M.M. $\downarrow = 80$. A regência deverá ser pensada como um compasso unário. Para uma maior precisão nesse início o regente deve pensar em um ritmo combinado entre as notas dos instrumentos de sopros seguidas pelo tímpano, como um único motivo rítmico, conforme exemplo a seguir:

Ex. 2.46. - 3º movimento – compasso 1 a 4



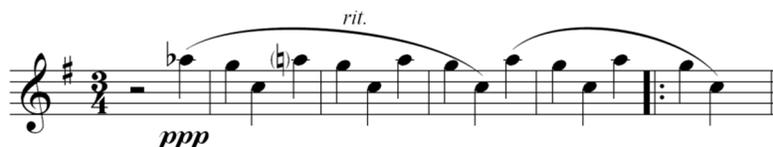
Esse tempo estabelecido deverá ser mantido até o compasso 59.

A partir do compasso 60 deverá ser introduzido um discreto *ralentando*, até atingir o compasso 68, com a indicação *Poco sostenuto*. Essa seção deverá ser executada um pouco mais lenta que a seção anterior. Uma vez estabelecido o novo andamento, este deverá ser preciso, pois há dois materiais rítmicos distintos sendo apresentados. O primeiro e principal material rítmico encontra-se nas madeiras, com um caráter *legato*, e há um segundo material presente no acompanhamento, que deve ser bem marcado ritmicamente e precisa muita precisão e regularidade.

No compasso 99, subitamente no *a tempo*, deverá ser retornado o andamento inicial do movimento.

No compasso 176 inicia-se o *trio*, que tradicionalmente é executado um pouco mais lento que o início do movimento. Para que não haja uma mudança súbita é aconselhável que o regente inicie um pouco *ralentando* a partir da última frase dos violinos, preparando assim o novo tempo.

Ex. 2.47. - 3º movimento – compasso 171 a 176 – 1º violino



Iniciando no compasso 239 há uma transição para voltar *Da capo*. Portanto, o andamento deverá ser acelerado a partir do compasso 245, na entrada das trompas, para que possa retomar, não apenas o tempo do início, mas também o caráter vivo e expressivo do movimento. Mantenha-se então o andamento até o final da Coda, sem alterações.

Quarto Movimento

O tema principal deste andamento inicia-se com os metais no compasso 10. Novamente o regente precisa cantar mentalmente esse tema principal antes de atacar o primeiro compasso. A indicação inicial é *Allegro com fuoco*. M.M. = 152. Há um aceleran  rítmico escrito pelo compositor; portanto, é necessário que o regente esteja muito atento para não realizar um acelerando no andamento. Observe que as figuras fazem um encurtamento do ritmo a cada compasso. Há um crescendo até a entrada do *tutti* da orquestra no compasso 8, alcançando o clímax completo com a entrada do tema principal. Após cantar o tema principal mentalmente o regente deve atacar do início e manter o pulso sem alteração.

Mantenha o tempo até o compasso 212 e, no compasso 213, realize um pequeno *ralentando* preparando o novo andamento *Meno mosso* que inicia no compasso 214. Esse novo

andamento deve entrar quase subitamente; assim, o *ralentando* deve ser bem discreto e mais para o final do compasso, a partir do terceiro tempo.

No compasso 227 há uma indicação *in tempo*. Portanto, deve-se manter o mesmo andamento do *Meno mosso*. Há, no compasso 251, nova indicação de *Um poco sostenuto*. Mantenha-se, pois, a mesma velocidade. Entretanto, poderá ser um pouco menos andado, caso o regente queira. A partir do compasso 272, há um *stringendo*, acelerando pouco a pouco, até entrar na *Coda*, que se inicia no compasso 275, onde retoma o *Tempo I*. Esse acelerando está sendo articulado pelas trompas; Deve o regente, portanto, ficar atento a elas para conduzi-las bem. Observe-se ainda que, além da indicação *stringendo*, que significa acelerando, o compositor também escreve um ritmo que propicia esse acelerando ao introduzir o encurtamento das notas, acrescentando semicolcheias no compasso 273; e, no compasso 274, as três notas por tempo, tercinas. Isso ajudará a precisão no acelerando.

Após alcançar o *Tempo I*, a próxima indicação de alteração do tempo está no compasso 321, *poco a poco rit.*. No entanto, tradicionalmente³⁸ inicia-se um *ralentando* a partir da frase das clarinetas, que se inicia no compasso 313. Segue um pouco mais lento nos compassos 321 a 324.

A nota *in tempo* no compasso 325 indicaria em princípio que se deveria interromper o *rit.* que se iniciou no compasso 321 para deixar *a tempo* esses dois compassos. Entretanto, também tradicionalmente se faz um pouco mais rápido e volta a ficar lento no compasso 327, *meno*.

³⁸ Segundo Harnoncourt, composições que vêm sendo continuamente tocadas desde suas primeiras audições, ininterruptamente, tem tradição interpretativa que remonta ao compositor. Portanto, essa interpretação tradicional, nascida de um rico veio de muitas execuções, oferece certamente um alto nível de autenticidade. (HARNONCOURT, O Diálogo Musical 1993, p.51)

No compasso 337 *in tempo Allegro com fuoco*, volta ao tempo bem rápido e preciso para a conclusão da obra. Deve-se manter *a tempo* até a última nota.

2.2.2. Dinâmica

Gradação de intensidade, um dos meios mais expressivos da música, age por contrastes: *forte* e *piano*, *crescendo* e *decrescendo*. O efeito do *fortíssimo* eleva, entusiasma ou aflige e amedontra; o do *pianíssimo* tem algo do olhar pelo microscópio, fazendo ver o que, em geral, se subtrai à observação; é empregado o *pp.* para pintar condições serenas, a inocência, a religiosidade, também fantasmas (embora sigam *cresc.* e *f.*). O *forte*, com o *tom maior*, é a imagem do dia; o *piano* é o tom menor, o da noite; os *nocturnos*, no fundo, são mantidos em *piano* (SINZIG 1976, p.210).

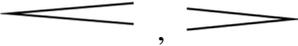
A ênfase correta das dinâmicas pode produzir um colorido orquestral encantador e um importantíssimo efeito expressivo. Desde a emancipação da música instrumental no período barroco, a busca pelos contrastes dinâmicos sempre foi uma importante característica. Nos *Concerti grossi* se buscava esse efeito dinâmico intercalando os *tutti* orquestrais com os *concertini*, mas a primeira orquestra a conseguir o emprego de efeitos como o *crescendo* e o *diminuendo* foi a famosa Orquestra de Mannheim, que somente conseguiu isso após o desaparecimento do sentido polifônico na música instrumental, como afirma Silva (1960, p.70).

Para uma boa expressão da emoção em música, alguns aspectos são apontados pelo maestro Barenboim (2009, p. 22), sendo um deles a importância da dinâmica, ou seja, da maneira pela qual se modifica o volume das intensidades. É preciso que o regente observe todos os aspectos que envolvem uma partitura para que possa tornar audível aquilo que está escrito, e essa afirmação também exige a observância correta das execuções das dinâmicas solicitadas pelo compositor.

Abordemos novamente a sinfônica de Dvořák, para que sejam observadas as dinâmicas presentes:

Primeiro movimento

O primeiro movimento é rico em efeitos de mutação de volume sonoro, utilizando uma escala muito abundante de variações. Em termos de sinais de dinâmicas podemos dividi-los em três categorias, sendo: volume preestabelecido, mudança de volume por graduação e mudanças súbitas com efeitos.

Do volume preestabelecido nesse movimento, encontramos variações em praticamente todos os níveis, a saber: *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*. Das mudanças graduais encontramos: *dimin.*, *sempre più dimin.*, *cresc.*, *poco a poco cresc.*, *molto cresc.*, ; das mudanças súbitas estão presentes: *fp*, *fpp*, *fz*, *ffz*.

Todos esses elementos deverão ser identificados e executados corretamente para que se possa buscar uma interpretação consciente.

O movimento se inicia com as cordas graves (viola, violoncelo e contrabaixo) em *pp*; no compasso 3 entram as clarinetas e fagotes também em *PP*. É necessário observar a intensidade que vem soando nas cordas e precisar que as madeiras entrem exatamente no mesmo volume, propiciando apenas a mudança na cor do som pela diferença do timbre. As trompas no compasso 4 atacam uma nota curta seguida de uma longa. A nota curta deve ser menos *forte* que a longa. Portanto, observar bem o efeito proposto pelo compositor, pois há uma *fz* que irá imediatamente decrescer para o *pp*. Essa nota deve sumir no silêncio.

Na sequência, flautas e oboés entram em *p*, e no compasso seguinte há um crescendo para o *fz*. Importante não entrar mais *forte*, mas na mesma intensidade, e, depois, crescer. O ataque do compasso 8 é na mesma intensidade que terminou o compasso 7, decrescendo em

seguida para chegar ao *p*, e continuar decrescendo. Essas notas finais das madeiras devem terminar no silêncio.

Subitamente, rompendo com o silêncio, há um *ff* iniciado pelas cordas, em ataque de síncopa, e presente nesse período até o compasso 13. Para o efeito não perder força sugiro que haja um pequeno decrescendo a partir da segunda nota, conforme exemplo a seguir:

Ex. 2.48. - 1º movimento – compasso 9 – cordas



Já a resposta das madeiras e trompas deve estar na ênfase do *ff* sobre a segunda nota, executando-se a primeira como uma anacruse da segunda. Os tímpanos devem atacar do *p* e executar o crescendo, como está para deixar o *ff* apenas para a terceira nota. Para o efeito ficar interessante, ele deve surgir do silêncio e crescer muito rapidamente.

No compasso 13, violoncelos e contrabaixos iniciam com o *f* e fazem o *p* imediatamente. Quanto mais rápida for essa mudança, melhor o efeito. Na sequência, decresce para *pp*.

Do compasso 15 ao compasso 20, manter as dinâmicas e aplicar alguns efeitos já mencionados anteriormente e que se repetem nesse período. Observar o compasso 21: nele há um *crescendo* até alcançar o *sf*, enquanto acontece um arpejo descendente. Para tanto, atente para que a nota inicial, aguda do arpejo, não seja muito forte, mas um *mf*, a fim de valorizar o efeito.

Os tímpanos iniciam a transição com a dinâmica bem acentuada do *ffz decrescendo* até o *p*. Violinos em *fpp*, em um trêmulo, devem realizar a mudança súbita do *f* para o *pp* extremamente rápido, e segurar o *pp* que fará a transição para a entrada do tema principal.

Na entrada do tema principal as trompas 3 e 4 apresentam o tema com a dinâmica *mf* crescendo até *f* e decrescendo na sequência, que será respondido pelas madeiras em *p*. As cordas devem estar em *pp*. Observar na continuação a entrada do oboé em *mf* e o *ff* súbito no compasso 39, que dará um grande brilho. As cordas em uníssono devem soar mais *forte* do que o restante da orquestra, porque estão com a voz principal. É muito importante manter esse equilíbrio da dinâmica e não permitir que falte a ênfase necessária ao tema.

Até o compasso 75 há um grande volume sonoro. Assim, o regente deve estar atento para identificar a voz principal e não deixar que se perca em meio à grande sonoridade.

A partir do compasso 76 há um decrescendo por blocos de compassos até chegar ao *pianíssimo* nas cordas no compasso 91. Manter a dinâmica sem alteração até o compasso 106. O regente deve ficar atento às cordas a partir do compasso 99 para que não haja ampliação do volume sonoro, mas mantendo o *pianíssimo*.

No segundo tempo do compasso 107, inicia o *molto cresc.* nas cordas. As madeiras crescem, mas não tanto quanto as cordas. Há um jogo de dinâmicas nesse período de *crescendo* ao *forte* e *decrescendo* em seguida. No compasso 136 há um *decrescendo* para a entrada do *piano* no compasso 137, que iniciará uma seção em *piano e pianíssimo*, que deverá ser mantida até o início do compasso 164. Aqui haverá um grande *crescendo* até atingir o *fortíssimo* no compasso 171. Fique muito atento no segundo compasso da casa um, quando os violinos executarão um *fpp* para retornar. Deve ser um contraste bem acentuado o ataque em *forte* e a imediata e súbita entrada do *pianíssimo*. Após o *pianíssimo* deve continuar *decrescendo*, quase chegando ao silêncio, para a retomada do tema.

Na casa dois, mantenha a atenção aos *fz* para que estejam bem executados e devidamente enfatizados. A partir do compasso 189 inicia um período suave e leve, chegando ao *pianíssimo* no compasso 193.

Deve-se ficar atento com as recapitulações do tema dos compassos 217 a 220 e dos compassos 225 a 228. No compasso 233 as cordas em *fortíssimo* preparam o *tutti* orquestral 237, que se manterá até o importante *fp* do compasso 261, o qual dará início a um novo período em *piano* e *pianíssimo*. Não se deve permitir que haja mudança no volume até o início do *crescendo* no compasso 273, até alcançar o *fp* do compasso 277.

O tema retorna em *ff* nas cordas no compasso 292, acompanhadas pelos acordes dos sopros. Enfatizar bem o tema.

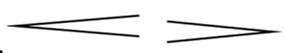
A partir do compasso 308 inicia-se uma nova seção em *piano* e *pianíssimo*, chegando ao *ppp* no compasso 316 nas cordas. Manter sem alteração cuidadosamente até o compasso 333, momento em que se inicia um *crescendo*. Observe-se bem o *molto cresc.*, que deverá ser bem acentuado a partir do compasso 342.

No compasso 354 inicia uma nova e longa seção em dinâmica suave. Dê-se bastante atenção a isso, para que prepare bem o contraste da entrada da *coda* no compasso 400, onde entrará com força total um *fff*, que se manterá até o final do movimento.

Segundo movimento

Nesse movimento, o regente deve redobrar sua atenção com relação à dinâmica, pois o caráter do tema é bastante reflexivo e meditativo. Ao analisarmos as propostas de dinâmica estabelecidas pelo compositor, constatamos que há um grande contraste com o primeiro

movimento. Aqui a dinâmica está apoiada, em sua grande maioria, nas execuções mais suaves. Há poucos contrastes súbitos de volume sonoro. A escala de dinâmica utilizada é a seguinte:

Volume preestabelecido varia de *ppp*, *p*, *mp*, *mf*, *f* e *ff*; mudanças por graduação: *dim.*
decresc.  ; mudança súbita: *fz*, *fp*.

Todo o caráter deve ser preparado já na introdução com o *ppp* dos sopros até a entradas das cordas na mesma intensidade, e ainda com *sordina*, no compasso 5.

O tema está presente no corne inglês em *p*, mas é acompanhado pelas cordas, que devem manter o *ppp* sem alteração. Toda essa região deve estar dentro dessa dinâmica suave até a entrada do *crescendo* nas madeiras, no compasso 23, que preparará a entrada dos metais no *ff* do acorde do compasso 25 em resposta às madeiras. Há um importante *decrescendo* para preparar a volta do *ppp* nas cordas, que confirmam o tema com variações.

Até o compasso 52, há pouquíssimas alterações na dinâmica, vindo um *crescendo* nesse compasso para o seguinte, mas já retornando ao *piano* e *pianíssimo*.

Observem-se bem os primeiros violinos que fazem um pequeno motivo e notas alternadas em *p*. Porém, no compasso 60, há um súbito *fz*, *decrescendo* em seguida, para manter a dinâmica suave.

Somente a partir do compasso 94 há uma alteração mais significativa com um *crescendo* que chegará ao *ff* no compasso 96 com a citação do tema do primeiro movimento pelos trombones.

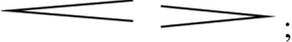
A partir do compasso 98, inicia-se um *decrescendo*, preparando o retorno do tema no corne inglês a partir do compasso 101. Aqui a orquestra fica reduzida a apenas 16 cordas por quatro compassos e diminui ainda para dez músicos com *sordina*. A sonoridade fica bem suave

e é intercalada por pausas, e a indicação é *pp sempre più diminuendo*. A sensação é chegar ao silêncio total. O que ocorrerá na fermata sobre a pausa do compasso 109.

Surge, a partir do silêncio, o tema nas cordas em *pp*. Há somente um pequeno *crescendo* no compasso 112, que retornará em seguida ao *p*, passando pelo *pp* e chegando ao *ppp* no antepenúltimo compasso do movimento.

Os contrabaixos o concluem em *pp* divididos em dois grupos. Bem suave, deixando tudo em suspensão através do silêncio eminente.

Terceiro movimento

Esse movimento tem um caráter mais leve e jocoso por ser um *scherzo*. Sua dinâmica é suave na grande maioria das vezes; no entanto, há alguns contrastes que precisam ser bem observados, mas sempre retornando à sonoridade mais suave. Vejamos as graduações gerais: volume preestabelecido variando de *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff* e *fff*. As mudanças graduais aparecem da seguinte maneira: *dim.*; *cresc.*; *cresc. molto*; *molto cresc.*;  ; das mudanças súbitas com efeito constam *fpp*, *fp*, *fz*, *ffz*.

O movimento se inicia com uma introdução forte de quatro compassos seguindo com as cordas em *decrescendo* alcançando o *ppp*. Deve-se manter a dinâmica bem controlada. No compasso 24 as clarinetas apresentam o *fz*, que deve ter pequeno destaque na frase.

Alteração importante acontecerá a partir do compasso 30, quando iniciará um *cresc. molto* até alcançar o *ff*, primeiro pelo tímpano e depois com as cordas, somando-se, posteriormente, metais e madeiras, numa grande sonoridade que permanecerá até o final da seção no compasso 59.

A partir do compasso 60, iniciando com um *fp*, é introduzida uma transição *dim.* para a entrada do *trio*, com uma dinâmica bem sutil, o que deve ser mantido com bastante controle para não permitir mudanças. Observar o solo de clarineta que deverá estar em *mf* começando em *mp* e *cresc.* a partir do compasso 76. No entanto, o acompanhamento deve manter-se em *pp* sem alteração.

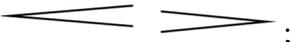
Entre os compassos 84 a 90 há alguns contrastes interessantes com *fz* e *pp*, nas cordas, acompanhando a frase das madeiras, flauta e oboé, que estão em *f* e *cresc.* e *dim.*

O compasso 98 tem um *decresc.* importante, para preparar o *ppp* da próxima seção. Deixe para *cresc.* apenas quando solicitado, a partir do compasso 109, até alcançar o *fff* no compasso 123, momento de maior volume sonoro do movimento. É o grande clímax de dinâmica. Mantenha toda essa energia sonora até o final da seção com os ataques das cordas **em** *ffz* por duas vezes, nos compassos 138 e 140,

No compasso 142 com *fp* nas madeiras e *fpp* no tímpano inicia-se uma transição numa dinâmica bem sutil, contrastando completamente com o *fff* do final da seção anterior. O regente deve manter toda essa transição e a nova seção sem grandes alterações, até iniciar a nova transição, que levará o *scherzo da cappa*, que inicia com um *cresc. molto* no compasso 243 e culminará com o retorno do *f* no compasso 1.

A *coda* que estará iniciando após a seção em *fff* fará um *decresc.* gradual com as cordas, alcançando o *pp* no compasso 252, momento em que haverá uma grande ênfase nas trompas, que farão menção ao tema principal da sinfonia presente no primeiro movimento. A dinâmica é *f cresc. ff*. Há um *crescendo* gradual em cada entrada do tema até alcançar o *fff* no compasso 280 com um *tutti* orquestral. Sustentar esse volume por dois compassos e iniciar o *dim.*, chegando ao *ppp* e sumir no silêncio da G.P., o que será interrompido subitamente com um acorde curto em ataque *ff* por toda a orquestra.

Quarto movimento

O último movimento, assim como o primeiro, é um movimento rápido e com um volume sonoro bem grande. Há contrastes com dinâmica mais sutil mais para o centro da obra; no entanto, é marcado pelo caráter impetuoso. A variação das dinâmicas se dá conforme indicações do compositor da seguinte maneira: volume preestabelecido de *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*; mudanças por graduação entre *cresc.*; *cresc. molto*; *molto cresc.*; *dim.*  ; mudança súbita *fz* e *ffz*.

Inicia com um *ff* nas cordas, que cresce até o *ffz*. Alcança um *tutti* com a entrada do tema em *ff*. Basicamente mantém-se esse volume até o compasso 54, quando inicia um *decrescendo* até alcançar o *ppp* nas cordas. Essa sonoridade sutil deve ser mantida até a entrada do *molto crescendo* no compasso 85. O regente deve conseguir manter a dinâmica suave exatamente até esse momento para não dissolver o efeito proposto pelo compositor.

Alcançará o *ff* no c. 92 até o c. 109, pois, no c.110, há uma mudança de volume muito grande pela ausência das cordas. Vai *dim.* até alcançar o *ppp* no c. 120 pelas cordas. A sonoridade é mantida numa dinâmica sutil com pequenas alterações pontuais por marcações de ataques súbitos, mas sempre retornando ao volume suave.

No compasso 154 as violas devem atacar *ff* e ir *decrescendo* conforme dinâmica proposta na partitura. Todos chegam ao *pp*. Mantenha-se a dinâmica até o *cresc.* do compasso 174 que alcançará o *ff* no 176 com a entrada do tema nos trompetes e trombones. Esses ataques do tema em *ff* contrastará com os *pp* das sequências. A sonoridade está em *ff* a partir do compasso 190 e permanecerá até o compasso 207, onde ampliará ainda mais, alcançando o *fff*

com o tema principal nos trombones. Mantenha-se essa sonoridade até o compasso 213. A entrada no c. 214, *meno mosso*, deverá ser em *p súbito* contrastando também na dinâmica. Mantenha-se essa sonoridade até o compasso 243, onde iniciará o *molto cresc.* até o *f* do compasso 247 e *dim.* o compasso seguinte. Mantenha-se assim até a entrada do *stringendo* no compasso 272, onde aparece o *cresc. Molto*, que preparará a entrada da *coda* em *ff*.

O volume sonoro da *coda* deve ser bem grandioso e mantido até o compasso 307, onde irá realizar um *decresc.* e manterá um volume sonoro chegando ao *ppp* para contrastar com o *gran finale* da obra.

No compasso 325 inicia-se um *cresc.*, que irá alcançar o *fff* e o manterá enérgico até o final do movimento, concluindo assim com um ataque de *fff* a última nota da fermata; e somente depois desse ataque inicie o *dim.* com os sopros em uma nota longa, até alcançar o *ppp*. Não se tenha pressa, mas que se controle bem esse decrescendo para que não haja uma caída no volume sonoro muito acentuado. O ideal é conseguir fazer isso lentamente, sem interrupções, até alcançar o silêncio absoluto.

2.2.3. Articulação

A articulação é o nome dado ao processo técnico do falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes. De acordo com o *Lexikon* de Meyer (1903), articular é “dividir, expor algo ponto por ponto; fazer com que as partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e as sílabas das palavras. Na Música, compreende-se por articulação o ligar e o destacar das notas, o *legato* e o *staccato*, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o termo fraseado”. (HARNONCOURT 1988, p.49)

Articulação musical pode ser vista por dois prismas: estrutural e expressivo. Clive Brown (1999), referindo-se a composições até o século XIX, explica que essas duas possibilidades da articulação podem ser vistas como: estrutural, a que se referia às questões de

frases e seções, e, como recurso expressivo, aquela apropriada às notas e figuras individuais. Fazia-se necessário para vivificar uma ideia musical.

Baillot observou ainda que “notas são utilizadas em música tal como palavras em um discurso; elas são utilizadas para construir uma frase, para criar uma ideia, conseqüentemente, uma poderá usar ponto final, e outra, vírgula, assim como em um texto escrito, para distinguir suas frases e suas partes e para fazê-la mais fácil de entender”.³⁹

Acreditamos que o aspecto articulação seja um dos mais importantes em que o regente orquestral deva estar atento. Como a orquestra é formada por um grande número de músicos e cada um tem uma concepção da execução de uma determinada frase ou nota individual, nem sempre o resultado será a sonoridade adequada para a obra em questão, assim como poderá não refletir a imagem sonora em que o regente esteja buscando para a respectiva música. Será necessária também uma uniformidade na articulação em todos os naipes da orquestra. Portanto, o regente precisa ter suas concepções muito bem definidas para que possa durante os ensaios ir cuidando de cada detalhe nesse processo de construção sonora.

Um estudo detalhado, da articulação das frases e das notas individualmente, poderá contribuir para que o regente encontre uma sonoridade orquestral que reflita suas concepções. No entanto, conforme já temos nos referido por diversas vezes, a execução da obra precisa estar dentro de um contexto amplo que envolve o compositor, a época em que ela foi composta, etc.

Podemos observar que a articulação pode afetar o resultado de uma nota musical em pelo menos duas possibilidades: relacionada com a duração, ou com o modo pelo qual ela deva ser executada. Pensando em questões de duração, podemos abordar expressões como: *legato*,

³⁹“notes are used in Music like words in speech; they are used to construct a phrase, to create an idea, consequently one should use full stops and commas just as in a written text, to distinguish its sentences and their parts, and to make them easier to understand.” (BAILLOT, Pierre M.F. *L'Art du violon: Nouvelle Méthode*, Paris, 1834. Apud BROWN, 1999, p.139)

staccato, staccatissimo, tenuto, portato. Em relação à sua execução, podemos abordar os termos: *acento*, que poderá ser regular ou forte, *sforzando, sul ponticello, sul tasto* etc.

Como o objetivo de todo este capítulo é a criação da sonoridade orquestral e a busca por conseguir especificar os aspectos que acreditamos sejam essenciais, vamos aplicar esses pontos, dos quais estamos convencidos serem de extrema importância para uma boa sonoridade orquestral, à partitura de Dvořák.

Primeiro movimento

A entrada das cordas deve ser feita muito sutil e não deverá ter espaço entre as notas até o primeiro tempo do c. 3. As ligaduras nos compassos se referem às arcadas, ou seja, todas as notas deverão ser executadas no mesmo arco. No entanto, ao mudar a direção do arco para o segundo compasso, o regente não deve permitir espaço entre as notas. Para tanto, a última nota dos compassos 1 e 2 devem ser prolongadas até a entrada da próxima nota. O som encaminhará até a primeira nota em *staccato*.

No c. 3 há a entrada das madeiras em *PP*. No entanto, há um *acento* nas clarinetas, que deverá ser observado. Esse acento deve estar proporcional à intensidade, mas não poderá faltar. Os fagotes devem executar em *staccato* para soar do mesmo tamanho que as cordas.

No c. 4 as tem um *sf* na segunda nota. Portanto, a primeira deverá ser uma espécie de anacruse da segunda. Sem espaço entre as notas também.

A ideia deverá ser repetida com as madeiras a partir do c. 6. No c. 7, mesmo tendo a flauta e oboés, um *sf* deverá prolongar essa nota para não deixar espaço até a próxima nota. Encerra com as semicolcheias em *staccato* conforme as cordas fizeram nos compassos 3 e 4.

No c. 9 as cordas precisam acentuar bem a primeira nota, pois o compositor quer que a síncope soe bem clara. É a nota mais importante. As demais, portanto, podem soar um pouco menos, conforme sugestão apresentada no **Ex. 2.48**.

As respostas das madeiras e metais precisam ser observadas para que as últimas notas não fiquem curtas. Ao contrário, elas devem ser sustentadas até as pausas.

Os contrabaixos e violoncelos nos c. 13 e 14 não devem “respirar” entre os mesmos. Deve-se sim fazer uma pequena respiração entre os c. 14 e 15. A partir do c. 15 devem-se executar as notas com *tenuto*, como estão bem ligadas.

A figuração ascendente do c. 16, presente nos violoncelos, violas e trompas está com diferença na articulação, pois nas trompas há acentos nas semicolcheias pontuadas; no entanto, nas cordas está em *legato*. Ao repetir o motivo no c. 18 há um acento no terceiro tempo nas cordas. Com certeza há uma intenção do compositor em dar maior ênfase na segunda vez que aparece a figuração. Há uma transposição para uma terça menor acima, enarmonizado como uma segunda aumentada. Isso criará uma tensão, que favorecerá esse acento no terceiro tempo, o que proporcionará um ganho de força bem maior e conduzirá aos próximos quatro compassos. Esse recurso funciona como uma *codeta* da introdução.

Observe que no c. 19 os segundos violinos e violas retomam o material rítmico acentuado, que foi utilizado no compasso 9 nas cordas. Para manter a unidade na articulação o regente deve proceder da mesma maneira que o sugerido anteriormente para esse motivo. Os acordes que acontecem nos demais instrumentos da orquestra devem ser precisos. Eu sugiro, portanto, que haja nesse momento um *divisi* nos primeiros violinos e violoncelos para não soar um arpejo. Deve ser um ataque na vertical, o que causará uma acentuação natural e um grande efeito.

No c. 21 há três tipos de articulações diferentes e precisam ser bem orientadas para ficarem claras. A primeira e mais importante são os acentos em arpejos descendentes presentes entre os violoncelos, contrabaixos e trompas. Simultaneamente as demais cordas estão tocando em *legato*. No último tempo do compasso há três notas em *staccato*; no entanto, segundo violinos e violas mantêm as notas em *legato*.

Os dois acordes do c. 22 devem ser executados na mesma intensidade. Não deixe o segundo ficar mais suave que o primeiro. Uma atenção especial deve ser dada aos tímpanos que estão no contratempo. A primeira nota deve ser precisa com apenas um golpe, mas a segunda nota precisa ser separada do *trinado* que virá em seguida. Sugiro que o timpanista, nessa nota Si, acentue bem o primeiro ataque e inicie o trinado apenas na sequência e proceda a um decrescendo acentuado para chegar ao *piano* no compasso seguinte.

No final dessa introdução os violinos deverem realizar esse *forte pianissimo* em *tremulo*, porém deve haver uma grande velocidade no arco e o imediato contraste do *forte* para o *pianissimo*. Quanto mais acentuado for o *forte* e mais rápido entrar o *pianíssimo*, melhor será o efeito. Alcançando o *pianíssimo*, mantenha-o sem alteração nos próximos compassos.

O compositor da segunda metade do século XIX escreve todas as indicações necessárias para que a música soe adequadamente ao modo que ele concebeu a obra. E um dos aspectos mais importante dessa linguagem romântica é que uma das possibilidades de expressividade se dá pelo fato de se tocar as notas em *legato*, não deixando ter espaços entre as notas, exceto quando há alguma indicação. Portanto, na sequência de nossa análise da articulação das notas e sugestões de execução, não iremos abordar todos os compassos, mas apenas os mais preponderantes, que poderão contribuir para uma sonoridade mais próxima da linguagem romântica.

O tema inicial presente nas trompas precisam ser tocados em um só fôlego, sem respiração entre os compassos. Há um acento importante na quarta nota, porém continua *cresc.*, e um *forte* na próxima. A energia deve ser mantida e deixar o *decresc.* para as duas notas finais apenas.

Na resposta das madeiras no c. 27, clarinetas e fagotes, observar que a primeira colcheia não está em *staccato* como as demais. Portanto, deve ser tocada como uma colcheia simples, com sua duração normal. As últimas dos c. 28, 29 e 30, sim, devem ser em *staccato*.

No c. 38 o tema está nas cordas. No final do c. 41 deve haver uma respiração para que a segunda vez que aparece o tema nas cordas, que está transposto uma terça acima, seja dado maior ênfase. No entanto, como já foi sugerido na entrada do tema das trompas, aqui também não se deve permitir respiração no meio da frase, mas tocar os quatro compassos sem respiração.

No c. 77 a clarineta, assim como o fagote, não deve deixar acentuar a primeira nota desse arpejo, mas soar um pequeno crescendo para a última nota. Entrada com muita sutileza, apenas para contribuir com o colorido do período.

A partir do c. 107, os primeiros violinos têm uma sequência rítmica em colcheias composto por três notas, sendo a primeira em *staccato* e as demais com ligaduras. Sugiro que haja um pequeno acento na primeira das colcheias ligadas, e a última seja mais suave. Como há um *molto cresc.*, deve-se a cada entrada dessas colcheias ligadas soar um pouco mais forte, conforme sugestão a seguir:

Ex. 2.49. - 1º movimento – compasso 107 – violino articulação



No c. 115 inicia-se nos violinos uma sequência de quatro semicolcheias e uma semínima. Após as semínimas, não pode haver espaço. A nota precisa estar prolongada até a entrada do próximo grupo de semicolcheias. Realizar o crescendo em cada entrada até chegar ao clímax no c. 121.

No c. 189 as clarinetas iniciam uma sequência de tercinas seguidas por uma colcheia. São dois compassos em *piano* e dois em *pianíssimo*. Sugiro que haja um *decrescendo* em após cada ataque desse motivo. A primeira nota deve sair em *piano* e as demais devem decrescer.

Ex. 2.50. - 1º movimento – compasso 189 – cordas articulação



No c. 332 os primeiros violinos devem realizar a execução desse período analogamente ao c. 107.

No c. 382 as clarinetas e fagotes devem tocar esse período dando pequena ênfase à *síncope*, como se tivesse um pequeno *sf* dentro do plano do *piano*, e decrescer para a última nota do compasso e não deixá-la acentuar.

Segundo movimento

A característica marcante desse movimento é a articulação bem ligada quase sempre. Portanto, quando não houver indicação contrária, deve-se pensar em um grande *legato*. Lembremos o caráter do tema baseado na canção “*Goin’ Home*”, descrito anteriormente, pois será ele quem ditará o caráter do movimento.

Os quatro compassos iniciais da introdução devem ser executados muito ligados. No c. 4 há a entrada dos tímpanos no segundo tempo. Sugiro, portanto, que os sopros sustentem a nota ainda em *forte* e somente depois do ataque dos tímpanos iniciem o *decrescendo*. Na entrada do tímpano deve haver uma acentuação da primeira batida antes de entrar o trinado. Primeiro ataca-se a nota em *sf*, para obter-se o trinado depois.

No final do c. 6, exceto o contrabaixo, que sustentará a nota, os demais devem fazer uma respiração para a entrada do acompanhamento ao solo de corne inglês.

Não há alterações em termos de articulação das notas até 89. Apenas no c. 90 aparece no oboé uma frase em *staccato* que será respondida pela clarineta, porém em *legato*. A flauta retoma no c. 92 novamente em *staccato*. Quando os violinos retomam a mesma figuração, está em *legato*, e então vai passando pelas cordas graves da mesma maneira.

Terceiro movimento

Pela característica de dança do Scherzo tudo é mais leve e mais solto. Evita-se o *legato* e tudo deve ser mais bem articulado. A pulsação será unária, porém o regente pode pensar em um binário, juntando cada dois compassos. Dessa maneira, os compassos ímpares serão mais fortes que os compassos pares.

No c. 14 em diante o regente deve ficar atento para que a segunda nota não seja acentuada. Deve haver uma espécie de eco na segunda nota, em referência à primeira.

Nos compassos 33 e 37 os tímpanos devem acentuar apenas a primeira nota e fazer um decrescendo nas duas seguintes.

Fagotes e trompas realizam uma sequência de sincopes entre os compassos 41 e 47, que vai soar como uma grande *emiola*. Portanto, o regente deverá ficar atento para esse período. Projete um *sf* em cada ataque, potencializando o acento escrito pelo compositor. O mais importante é o ataque; porém, na sustentação da nota, deve-se ter um decrescendo. Procure fazer soar como se fosse um sino, onde o ataque da batida é ouvido e o som se perde rapidamente. No entanto, não deve ter espaço de silêncio entre as notas. A partir do c. 48 quem assume as sincopes são as madeiras com as trompas e devem realizar a mesma articulação proposta anteriormente. No c. 123 as sincopes retornam.

No c. 176 as madeiras devem articular bem a primeira nota do compasso, como se tivesse um *sf* nela. Também deve soar como um sino, onde o ataque é o mais importante. Faça um decrescendo dentro do compasso para que a última nota em *staccato* não seja acentuada. O impulso da frase deve englobar os oito compassos; portanto, não deve haver respiração após a nota longa. Pelo contrário, sustente-a e dê sequência à frase.

No c. 192, os violinos devem dar um pequeno acento na primeira nota do compasso e decrescer para o final. Será respondido pelas madeiras, que devem manter a mesma articulação.

A partir do c. 270 violoncelos e contrabaixos fazem uma sequência diatônica ascendente. As notas não podem ser curtas; faça-as “na corda” e crescendo sempre até chegar ao trêmulo em *fff*.

As violas no final, a partir do c. 292, devem tocar as colcheias “na corda” e articular em *staccato* apenas no c. 296, quando entra o *pizzicato* dos contrabaixos.

Quarto movimento

Esse movimento tem as mesmas características do primeiro. Portanto, segue a ideia de manter o *legato* sempre, exceto quando houver alterações.

Toda essa sequência da introdução deve ser pensada em um acento nas primeiras notas e tendo as segundas como um repouso.

A partir do c. 10 o tema que inicia nas trompas tem algumas notas com acentos; esses acentos devem ser pensados como *sf* para ficarem bem marcados. Quando as cordas, no c. 26, retomam o tema, devem manter exatamente a mesma articulação apresentada pelos metais.

No c. 44 as tercinas devem soar *legato*, “na corda”, o que será repetido pelas madeiras a partir do c. 50.

No c. 52, madeiras e trompas devem acentuar a primeira nota do grupo e decrescer nas demais. O *sf* está escrito apenas no c. 53, porém poderá ser utilizado já no c. 52.

A partir do c. 92 é necessário um cuidado especial com os trompetes e os tímpanos, para que contribuam adequadamente para a sonoridade do período. A melodia principal está com os primeiros violinos e flautas. Os tímpanos devem realizar um ataque na primeira nota do compasso e decrescer levemente até a última. No próximo compasso retoma a intensidade e repete a articulação; já os trompetes precisam utilizar o motivo de semicolcheias e colcheias como *levare* para o compasso seguinte, com um leve crescendo. Confira a sugestão no exemplo a seguir:

2.3. Planejamento dos ensaios e *performance*

Após o estudo aprofundado da obra o regente tem conhecimento suficiente da peça para chegar à frente da orquestra. No entanto, ainda lhe faltará a preparação do gestual da regência. É necessário que ele pratique a regência de toda a obra, por diversas vezes, sem a orquestra. Ao silêncio externo, ele deve mentalizar a formação física da orquestra no palco, treinar as entradas, conduzir e enfatizar todos os detalhes dos fraseados e todas as nuances de interpretação concebidas nas etapas anteriores, incluindo os andamentos e suas respectivas variações, clareza nas fermatas etc.

O ato de reger sem a orquestra é um excelente hábito a ser adquirido por todos os regentes. Lebrecht (2002, p.388) relata o caso em que Sian Edwards, a primeira mulher a reger no Covent Garden, ficou tão encantada com a regência empolgante e magnética do maestro estoniano Neeme Järvi que lhe perguntou como fazia aquilo. A resposta do maestro foi que praticava cinco horas por dia, com uma orquestra ou diante de um espelho.

É recorrente a ideia de que o instrumento do maestro é a orquestra. Entretanto, é importante observar que seu contato com o “instrumento” é bem diferente dos demais intérpretes. Ele não pode deixar para resolver os problemas de gestuais em frente à orquestra. Imaginemos um pianista que olha para a partitura, marque todas as entradas, todas as respirações, reconhece todos os elementos da partitura, mas não a toca ao piano. Isso é inconcebível! Ele não poderá tocar um concerto tendo essa primeira experiência no ensaio com a orquestra! É o que acontece com o regente, se não pratica seus gestos anteriormente à orquestra.

Os ensaios

O próximo passo será realizar uma boa programação dos ensaios. Entretanto, diversos aspectos deverão ser objetos de reflexão do regente, entre eles citamos: a dificuldade das obras, o nível de proficiência da orquestra em questão, a instrumentação específica de cada movimento, a quantidade de obras que estarão no programa e a duração de cada ensaio.

No primeiro ensaio o regente deve realizar uma leitura geral do programa e aproveitar o momento para passar pequenas informações sobre a obra, o compositor, e suas principais ideias. Também é uma boa oportunidade para solucionar dúvidas de leitura, indicação dos andamentos, que serão executados no momento do concerto; localização de todas as guias, repetições, ajustes nas contagens de tempos em pausa e obter uma ideia da obra, além de uma reflexão auditiva da mesma.

É a partir do próximo ensaio que o regente precisará mostrar a sua compreensão da obra e o que projeta para o concerto. O maestro Furtwaengler ([s.d.], p.132) comenta que o número de ensaios que um maestro precisa “depende de sua individualidade artística, quer dizer, do que ele quer obter e da maneira como procede para obter”. Logo em seguida (p.113) ele afirma: “Diz-me com que fim tu ensaias e eu dir-te-ei o intérprete que és”. É preciso ter objetivos muito bem definidos nos ensaios. Daí a importância de estar preparado para reger a obra em sua íntegra no primeiro ensaio. Lembrando a afirmação do maestro e autor Leonard Bernstein (1954, p. 156): “... um maestro não pode, apenas, fazer uma orquestra tocar; deve provocar nela o desejo de tocar. Deve insuflar nos músicos a exaltação, o arrebatamento, fazer funcionar o seu sistema nervoso, utilizando a sedução, por vezes implorando ou, até, gritando furiosamente... Mas, seja qual for o processo que utilize, ele deverá fazer com que os músicos amem essa música, como ele a ama.”

No início de cada ensaio é necessário que o regente saiba exatamente o que irá abordar e melhorar durante aquele período de preparo da obra. É importante a clareza e a especificidade nas suas ideias. Deve ir direto ao ponto onde precisa ser ajustado. Na maioria dos casos deve pedir para os músicos envolvidos, sejam em naipes ou individuais — principalmente no caso dos instrumentos de sopro —, que executem aquele trecho específico até que fique dentro da expectativa desejada. Nem sempre será alcançado naquele momento o nível desejado, porém o músico deve compreender exatamente o que lhe está sendo solicitado ou sugerido. Nos ensaios posteriores poderá ser lembrado e nesse caso mais exigido. Bernstein (p.156) esclarece ainda que “não se trata de impor sua vontade, como se fosse um ditador; é mais uma questão de conseguir transmitir, ao ambiente que lhe rodeia, as suas próprias sensações, até que elas atinjam a última fila dos segundos violinos. E, quando isso acontece – quando cerca de cem pessoas partilham exatamente das mesmas emoções, simultaneamente, reagindo como um todo a cada ‘*crescendo*’ e ‘*diminuendo*’ da música, a cada ponto de partida ou de chegada, a cada ligeira pulsação interna –, então, estamos perante uma perfeita identidade humana de sentimentos e emoções impossíveis de igualar”.

A cada ensaio é preciso que seja notória a ampliação da qualidade sonora da orquestra. É importante que todos os músicos percebam o direcionamento que está sendo dado. Isso acontece quando o regente está consciente da “...representação mental da partitura... Somente quando tenha conquistado uma grande perfeição desta recriação imaginária, o regente poderá atribuir-lhe uma forma plástica por meio da orquestra⁴⁰” (SCHERCHEN, 1966, p.17).

O último ensaio da programação deverá ser pensado como um ensaio geral. É o momento de experimentar colocar em prática tudo o que foi preparado nos ensaios anteriores.

⁴⁰ *...rappresentazione mentale della partitura... Solo quando abbia ottenuto questo, quando l'opera abbia acquisito una somma perfezione in questa ricreazione immaginaria, il direttore può azzardarsi a darle una forma plastica per mezzo dell'orchestra.*

No entanto, devemos pensar como o maestro Furtwaengler ([s.d.], p.102) que “só se pode apreciar a preparação pelo resultado”. É nesse primeiro momento que iremos avaliar a preparação que fizemos, pelo resultado do trabalho que está sendo desenhado. Entretanto, o regente deverá ficar muito atento para eventuais correções, uma vez que ainda não é o concerto e, portanto, há tempo para os últimos ajustes.

A performance

“Todas as artes têm seu momento mágico”, afirma Herzfeld ([s.d.], p. 09) em um comentário sobre esse momento especial presente em todas as artes. No caso do teatro, ele relata o momento em que cessam todas as vozes e apagam-se as luzes, criando assim um clima misterioso. Mas de repente nos abre um mundo encantado. Ele ainda afirma que:

Exerce um poder semelhante o início de um concerto sinfônico. Ao oboé atacar a primeira nota lá, reúne as diversas vozes da orquestra. As múltiplas individualidades se comprometem a realizar uma unidade. Ainda ressoar a passagem de algum instrumento. Na sala de concerto vai se fazendo silêncio pouco a pouco. Quase notamos fisicamente o aumento da tensão. Os espíritos se concentram na imaterialidade da música. Neste momento aparece o maestro ante o átrio. Saudamos sua aparição, pois nele vamos confiar. No triângulo formado pelo compositor, o executante e o ouvinte, o maestro é o membro decisivo⁴¹. (HERZFELD [s.d.], p.9)

Esse momento mágico teve uma longa preparação. Não acontece por acaso! Desde a escolha do repertório ao primeiro contato com a partitura, à preparação individual do regente em busca de uma imagem sonora adequada ao programa, à identificação da instrumentação geral e de cada movimento, finalmente de todo o minucioso trabalho preparatório até o ensaio geral. Segundo o maestro Barenboim, (2010, p.16), “consegue-se fazer música de alto nível

⁴¹Ejerceun poder semejanteel principio de unconcierto sinfónico. Al atacar el oboé la nota la, reúne las diversas voces de la orquestra. Lasmúltiples individualidades se comprometen a realizardaunidad. Aúnresuenaalgún passaje de un instrumentista aislado. Em la sala se haceel silencio poco a poco. Casi notamos fisicamente el aumento de tensión. En este momento aparece el diretor ante el atril. Saludamos suaparición, pues a él nos vamos a confiar. Eneltriángulo formado por creador, ejecutante y oyente, el diretor es elmiembro decisivo.

somente quando o regente e a orquestra encontram um **pulmão coletivo**⁴². Naquele momento, todos os músicos, juntos, respiram a música do mesmo jeito”. Se todas as etapas foram feitas adequadamente não há dúvidas de que o conjunto está envolvido e respirando com esse pulmão coletivo. A energia, ou esse “momento mágico”, contribuirá para o renascer dessa música que estava restrita apenas a notações gráficas em um pedaço de papel.

Antes do concerto não é recomendável realizar longos ensaios, pois isso pode desgastar o grupo e gerar insegurança. Quando o concerto é realizado em local desconhecido da orquestra, faz-se necessária uma passagem de som para reconhecimento do novo espaço e posicionamento da orquestra no espaço que servirá de palco. No caso de utilização de sonorização mecânica, a passagem de som se faz mais necessária ainda. No entanto, é importante lembrar sempre que este ensaio deverá ser apenas para realizar os devidos ajustes.

Se, excepcionalmente, devido a fatores diversos, o ensaio geral tiver que acontecer no dia do concerto, deverá ter um intervalo de pelo menos duas horas para descanso dos músicos antes da *performance*.

Quando o maestro adentra o palco, após o ritual inicial de agradecimento aos aplausos, uma olhada geral estabelece a energia necessária para sustentar o concerto em sua íntegra. Este olhar deve conter uma informação muito importante: a confiança de que estamos prontos, somos capazes e sabemos exatamente que fazer. É o nosso momento como artista!

Relembrando o maestro Furtwaengler ([s.d.], p.102): “Só se pode apreciar a preparação pelo resultado”. O regente deve nesse momento conduzir a música, de acordo com as ideias trabalhadas nos ensaios. Deve manter aproximadamente o andamento e seu gestual de regência. Na sinfonia número 3 de Beethoven, por exemplo, se durante os ensaios o primeiro movimento foi conduzido em três marcações por compasso, se na hora do concerto o maestro resolver

⁴²Grifo do autor.

mudar a regência para uma marcação por compasso, já no *levare a* entrada será desequilibrada e trará insegurança a todos os músicos, criando um mal-estar geral, provocando dúvidas na autoridade do maestro. Além disso, daquele instante em diante, pelo menos durante esse concerto, os músicos terão resistência em confiar em sua regência.

Poderia o maestro ter mudado a forma de reger a obra no momento do concerto? Mesmo justificando que esta mudança poderia trazer maior musicalidade para a obra, ou que as frases ficariam mais bem delineadas, estes são critérios básicos que devem ser definidos anteriormente, para não frustrar o trabalho dos músicos. O regente deve ter plena consciência de sua responsabilidade para o bom desempenho da realização musical no concerto. Uma atitude como essa compromete o trabalho de todos. O ideal é que não invente novidades na hora do concerto. O músico que está em contagem de tempo, por exemplo, pode não compreender essa mudança e entrar fora de lugar, ou mesmo, não ter ideia mais de onde entrar. Claro que um músico experiente está preparado para surpresas, mas haverá sem dúvida um prejuízo para a obra que está sendo executada e abalará a confiança plena do músico para com o maestro.

Naturalmente, há uma flexibilidade de interpretação no momento do concerto, principalmente se o maestro deixou espaço para isso durante os ensaios. Acreditamos que o clímax deve estar na *performance* e não no ensaio geral e isto o maestro precisa ter sob controle. Há uma margem de improvisação, conforme o maestro Furtwaengler alerta: “É, sem dúvida, preciso que o ensaio desempenhe o seu papel: deve servir para que, durante o concerto, não se improvise mais do que o estritamente indispensável. Menos também não – e isso é muito importante” ([s.d.]. P.103).

O regente deve também ter consciência da importância da obra e um grande respeito pelo compositor. Deve ter seus gestos dentro do suficiente para motivar e conduzir a música, mas não deve buscar ser o centro das atenções, principalmente durante o momento do concerto.

Não deve usar a música, mas sim servi-la. Deve evitar gestos muito amplos e muito elevados. Uma boa técnica de regência não inclui gestos excessivos, mas o suficiente para gerar a motivação e o caráter da música juntamente com a orquestra.

A tranquilidade e o gestual claro no ato da *performance* é decisivo para um bom concerto. O regente deve transmitir aos músicos, através de sua postura, a sensação de um domínio total de suas emoções, assim como da obra em questão. Há uma adrenalina importante, instantes antes de uma atividade como um concerto sinfônico. Isso é saudável e essencial para uma boa *performance*. O artista que parar de sentir essa força propulsora a cada momento deve com certeza repensar sua atividade. No entanto, se essa energia não for controlada poderá se transformar em um nervosismo acentuado e comprometer todo o trabalho.

O regente deve ter a mente focada em suas atividades e não deixar que as emoções suplantem o raciocínio lógico, necessário para manter o andamento, o fraseado, uma saída de fermata, uma entrada do *tutti* orquestral após uma *cadenza* do solista. Por outro prisma, ele não pode ter um raciocínio lógico exacerbado a ponto de se transformar em um metrônomo frente à orquestra, conduzindo de forma mecânica. Música é vida e precisa respirar, precisa se movimentar precisa ter nuances em todos os seus aspectos.

3. Como intermediador entre a obra e o público leigo

Este estudo apresenta uma tentativa de compreensão do processo de escuta musical do ouvinte leigo e da possibilidade de uma interface da atuação do regente, auxiliando, quando necessário, este público a melhorar sua compreensão por meio de uma escuta inteligente, apreciando a obra que lhe está sendo exposta.

A arte musical é apoiada em um tripé extremamente importante, composto pelo compositor, o interprete e o ouvinte. Tanto o compositor quanto o intérprete se preparam adequadamente para a criação e a interpretação das obras. Entretanto, e o ouvinte? Faz-se necessário uma preparação antecipada para uma maior compreensão das obras apreciadas? Propomos uma reflexão mais profunda sobre as possibilidades de escuta, a fim de encontrar elementos que proporcionem ao público leigo uma conscientização dos elementos musicais presentes nas obras que lhe são apresentadas.

Ao focar inicialmente a questão do significado da Música, observamos que esta compreensão é variável, de acordo com a época e o período musical a que nos referimos. No século XVIII era definida como “a arte de combinar os sons de modo agradável ao ouvido”, afirmação esta feita por Jean-Jacques Rousseau (apud. Stehman, 1964). Seria esta afirmação adequada para os dias atuais? Sabemos que há uma grande variedade de possibilidades nessa direção, pois depende, pessoalmente, de cada ouvinte. Mesmo analisando alguns feitos históricos, observamos que o gosto musical é variável de acordo com a época. Um crítico musical importante, e com vasta experiência e gosto, Camille Bellaigue (1858-1930), criticava abertamente as obras de seu contemporâneo Claude Achille Debussy (1862-1918), afirmando ser sua música feia e de mau gosto. São de conhecimento as críticas que J. S. Bach recebia

frequentemente. Mas, felizmente, a arte não é apenas sensação e, portanto, podemos discutir a respeito.

Há uma antiga discussão sobre o significado da Música. Será que sua finalidade principal é representar o sentimento humano? Não faltaram argumentos sobre este assunto no período dos séculos XVII e XVIII, após a emancipação da música instrumental. No século XIX, Hanslick (1854) questionou a postura de que o objetivo final da Música é expressar sentimentos. Para ele, um acorde específico não podia representar um afeto da alma. Se assim fosse, todos que ouvissem aquele determinado acorde ou tonalidade deveriam ter o mesmo tipo de sentimento. Mas isto é possível?

A grande questão é: como ouvimos Música? Aaron Copland (1900-1990) propõe um estudo sobre o processo da audição a partir dos aspectos dos planos: sensível, expressivo e puramente musical. Ao analisar o plano puramente musical, ele acredita que a maioria das pessoas que formam as plateias em geral não tem total consciência desse terceiro plano. Entretanto, um ouvinte assíduo deve estar preparado para aumentar sua percepção do material musical. E neste aspecto, o regente pode muito contribuir para o crescimento cultural e de compreensão dos elementos musicais apresentados pelo grupo instrumental. Nessa interface entre a produção artística e a plateia, ele pode atuar como um interlocutor, propiciando ao público em geral maior compreensão do compositor e da obra executada. Pode ainda criar mecanismos de difusão cultural, contribuindo para a fomentação da Música e formação de plateia. Para tal atuação, se faz necessário uma preparação adequada do diretor musical, não só apenas em assuntos relativos aos aspectos musicais, mas também realizando estudos preliminares sobre o perfil do público que estará à sua disposição e as características físicas do local da apresentação para que possa definir um programa com obras e duração compatíveis ao respectivo evento.

3.1. Sobre o significado da Música e o que ela representa

No final do século XVI encontramos, no *Madrigal*, tendências a uma procura por exprimir, através da Música, afetos ou estados da alma. Esta vontade em expressar a ira, o amor, a cólera e todos os outros estados de espírito ou sentimentos, influenciou e foi uma das principais características da Música desse período. Na busca de procedimentos composicionais eficazes para comunicar estes afetos, alguns teóricos alemães realizaram uma analogia entre as figuras musicais e as figuras da retórica grega.

Nesse período, a música instrumental emancipa-se, cada vez mais, da vocal, criando assim uma grande e infundável discussão sobre o sentido de se escrever e executar música, que já não estava subordinada ao texto. Ainda no século XVIII, cerca de 150 anos após o início dessa emancipação na música instrumental, encontramos compositores, musicólogos e pensadores discutindo o significado dessa Música que viria a ser conhecida como ‘música absoluta’. Entretanto, esta nova possibilidade de composição musical só conseguiu seu devido respeito após o triunfo da escola de Mannheim, em Paris, e “era até rejeitada como ruído morto e ressonância vazia pelos homens cultos que se encontravam entre os seus detratores” (DAHLHAUS 1982, p.39).

Contrariando pensadores como Rousseau e Fontenelle, que claramente rejeitavam esta “música sem palavras”, chegando a proferir afirmações como: “Sonate, que me veux tu?” (Ibid., p.39), alguns importantes pensadores foram responsáveis por perpetuar a chamada “teoria dos afetos”. Um dos principais apoiadores dessa ideia foi o compositor hamburguês, musicólogo e conselheiro diplomático Johann Mattheson (1681-1764). No entanto, essa “Música sem palavras” já havia encontrado apoio de um contemporâneo de Giovanni Gabrielli (1553-1612), o *Chantre* de São Tomás, Seth Calvísius. Na sua *Melopoia* (1602, cap. XVIII), Calvísius

afirma que “a música desprovida de texto também tem o poder de suscitar as paixões; com efeito, tal como a música vocal, ela é um movimento sonoro análogo às moções do sentimento, determinada e regulada por números e proporções” (Ibid., p.40). Mattheson afirma que “há muito mais arte e uma força de imaginação mais intensa quando alguém, sem palavras, nos põe no caminho do que com a ajuda dela” (Ibid., p.41).

Esta convicção de que a função da Música é expressar sentimentos ou o estado de espírito sofreu uma generalização muito ampla. “O belo musical passou a ser considerado apenas quanto ao aspecto de sua impressão subjetiva, e nos livros, críticas e palestras, afirma-se diariamente que as emoções são o único fundamento estético da música e que só elas têm o direito de estabelecer os limites do juízo sobre essa arte” (HANSLICK 1854, p.15).

Para proceder a uma análise do belo musical, Hanslick sugere que seja necessário em primeiro lugar diferenciar os conceitos de “sentimento” e de “sensação”, pois normalmente tais são empregados de maneira confusa. O conceito “sensação” está relacionado com a percepção de um som, uma cor, um cheiro; já “sentimento” é o conscientizar-se dos efeitos causados em nós pela percepção desta sensação: ou seja, de um bem-estar ou de um desprazer. Que o belo toca nossos sentimentos em primeiro lugar, isto é aceito por Hanslick. O problema para ele é pensar que este caminho lhe seja exclusivo.

“O belo é e continua sendo belo mesmo quando não suscita nenhum sentimento, mesmo quando não é visto nem contemplado; é, na realidade, belo somente para o prazer de um sujeito que o contempla, e não a causa desse prazer.” (Ibid., p.17)

A obra musical surge da fantasia do artista para a fantasia do ouvinte. Não é através do sentimento que se entra em contato com o belo, mas sim através da fantasia, sendo esta uma atividade de pura contemplação. No entanto, não é apenas uma contemplação, mas uma contemplação com intelecto. Hanslick (Ibid., p.41) nos esclarece que “o poder e a tendência de

despertar emoções segundo o desejo do ouvinte é o que caracteriza a Música em confronto com as demais artes”. Entretanto, ao tratar a Música como arte, deve-se reconhecer, enquanto sua instância estética, a fantasia, e não o sentimento. O belo musical também se ocupa dos sentimentos, só que em segundo plano, enquanto age imediatamente sobre a fantasia.

3.2. Sobre a audição musical, principalmente do leigo

A pergunta que colocamos em todos os momentos é: como ouvimos música? Há diferença na maneira como um ouvinte leigo e um músico ouvem música? Entre um regente e um instrumentista? E entre os instrumentistas? Há diferença entre a maneira de ouvir entre um violinista e um pianista? Entre um instrumentista de sopro e um percussionista? O que observamos ao ouvir uma obra musical? O que nos chama a atenção?

Aaron Copland (1974, p.19) afirma: “Se você quiser entender música melhor, não há coisa mais importante a fazer do que ouvir música”. O ato de ouvir música, para melhor entendê-la, está relacionado com o modo como a ouvimos. Todos nós ouvimos música de acordo com as nossas várias aptidões, mas, para compreender o processo da audição, Copland, como já mencionado, sugere três planos: o plano sensível, o plano expressivo e o plano puramente musical.

Em relação ao plano sensível, ele nos chama a atenção para o que se trata apenas deste processo. Não devemos cultivar a ideia de que o valor da música é proporcional ao seu apelo sensorial. Este plano sensível é a maneira mais simples de ouvir a música, pois nos entregamos apenas aos sentimentos, ou seja, ao prazer ou ao desprazer que a música nos traz. É o plano em que ouvimos música sem pensar, sem tomarmos consciência desse processo. Copland (p.22) refere-se a um momento em que “ligamos o rádio enquanto fazemos outra coisa e tomamos um

banho de som”. Infelizmente, grande parte do público leva este comportamento às salas de concertos. Música serve, neste caso, para permitir que o ‘ouvinte’ possa se esquecer de si mesmo: as pessoas usam música como consolação ou subterfúgio. “Entram em um mundo ideal onde não se tem de pensar nas realidades de todo dia. Naturalmente, elas também não estão pensando na música” (ibid. p.23), exatamente como afirmou Hanslick ao apresentar o conceito de “sensação”, abordado anteriormente. Ambos reconhecem a importância e a necessidade do plano sensível. Este primeiro plano é muito importante na audição da música, mas não podemos permanecer só neste nível.

Reconhecemos facilmente, e de imediato, a forte atração que este plano sensível exerce sobre qualquer ouvinte. Copland sugere evitar a ideia de que o valor da música é proporcional ao seu apelo sensorial, ou que a música que tem o som mais atraente é feita pelos maiores compositores. Podemos ficar, inclusive, mais sensíveis aos vários tipos de matéria sonora utilizadas pelos diversos compositores, pois cada um a utiliza de maneira própria e diferente.

No próximo nível de audição chegaremos ao plano expressivo, que é um campo extremamente controvertido. Nesta discussão sobre o que a música expressa, alguns compositores, entre eles Igor Stravinsky (1882-1971), chegaram a declarar que sua música nada significava, causando diversas discussões sobre esta afirmação.

Dizer o que significa uma peça musical é extremamente complicado. Copland (p.23) acredita que todas as músicas têm o seu poder expressivo, algumas mais e outras menos, mas todas trazem, por detrás das suas notas, o conteúdo que querem transmitir. “O problema pode ser colocado de uma maneira mais simples, perguntando-se: música tem um significado? Para a qual minha resposta seria: sim. E depois: Pode dizer em certo número de palavras que significado é esse? E aqui a minha resposta seria: não. Aí é que está a dificuldade.” Sobre estas respostas Copland afirma que pessoas mais simples nunca se contentarão com o *não* à segunda

pergunta. Para estas pessoas a música tem uma necessidade de significar claramente alguma coisa. Quanto mais concreto for este significado, melhor, pois a música lhes parece mais expressiva quando lhes representa com mais exatidão um trem, uma tempestade, um funeral ou alguma outra noção conhecida. Ele categoriza ainda que esta ideia popular do significado musical deva ser evitada e desencorajada em qualquer circunstância.

Ao estudar os pensamentos de Copland e de Hanslick sobre a questão da representatividade, verificamos que Hanslick (1989, p.32) afirma que “o conteúdo de uma obra poética ou das artes plásticas pode ser expresso por palavras e elucidado por conceitos. Dizemos: este quadro representa uma florista; esta estátua, um gladiador; aquele poema, uma ação heroica de Roland”. A pergunta capital é: O que a música pode representar? Para Hanslick somente a própria dinâmica, pois os sentimentos não estão isolados na alma a ponto de poderem ser extraídos de dentro dela por uma arte. “A música pode reproduzir o movimento de um processo psíquico segundo seus diversos momentos: *presto, adágio, forte, piano, crescendo, diminuendo*” (ibid.p.32). Ele esclarece também que se deve compreender como “movimento” o crescer e o diminuir do som singular ou do acorde. Para Copland, os temas ou obras completas não precisam, naturalmente, expressar uma única emoção. A música tem um significado expressivo, mas não há palavras para dizer que significado é esse.

Outro autor, o maestro e compositor Leonard Bernstein (1954, p.13), afirma que não há como explicar a reação humana a fenômenos. Os cinco sentidos humanos são capazes de delimitar os objetos até certo ponto; mas Bernstein deixa-nos uma pergunta: “... podem as reações estéticas dos próprios sentidos serem medidas?” Para ele “esta tentativa de elucidar, na esperança de que em um ou outro aspecto possamos lançar um pouco de luz sobre o significado da música é um terrível pesadelo”.

O terceiro plano mencionado por Copland (p.26) é puramente musical: “Além da atração do som e dos sentimentos expressivos que ela transmite, a música existe no plano das próprias notas e da sua manipulação.” Aqui está a principal discussão. Como vimos anteriormente, o próprio Hanslick aceita a ideia de que a música provoca sentimentos. Para ele, faz parte de um dos mais belos e mais generosos mistérios o fato de a arte conseguir provocar semelhantes emoções, sem nenhuma causa terrena, como por graça divina. O belo musical é especificamente musical. Não depende e não tem necessidade de um conteúdo exterior. Consiste unicamente nos sons e em sua ligação artística. O material sonoro tem por finalidade expressar ideias musicais: “o conteúdo da música são formas sonoras em movimento” (HANSLICK 1989, p.62).

Segundo Copland, o ouvinte leigo normalmente costuma prestar atenção à melodia e, em segundo lugar, ao ritmo, mas a harmonia e o timbre geralmente passam como coisas óbvias e normalmente nem percebem a sua existência. Entretanto, “um ouvinte inteligente deve estar preparado para aumentar a sua percepção do material musical e do que acontece a ele. Deve ouvir as melodias, os ritmos, as harmonias, o colorido tonal, de uma maneira mais consciente. Mas acima de tudo, para que possa seguir o pensamento do compositor, deve conhecer alguma coisa sobre os princípios da forma musical. Entender todos esses elementos é entender o plano exclusivamente musical” (COPLAND 1974, p.26). É a contemplação proposta por Hanslick uma contemplação com inteligência.

Leonard Bernstein (1954, p.16) estabelece quatro planos de “significado” ou “intenção” em música.

- a. Intenções Literárias e Narrativas (*Till Eulenspiegel, O Aprendiz de Feiticeiro* etc.)
- b. Intenções pictóricas ou descritivas (*La Mer, Quadros de uma Exposição* etc.)
- c. Intenções afetivas, como triunfo, dor, atenção, pesar, alegria, melancolia, apreensão – muito típicas do romantismo do século XIX.

d. Intenções puramente musicais.

No entanto, ele considera destas quatro categorias, a última como a única digna de análise musical. Se a tentativa é explicar música, deve-se explicar a música “e não toda uma série de noções extramusicais próprias de apreciadores que têm acrescido à sua volta como parasitas” (ibid. p.17).

Segundo Copland, a única maneira de ajudar o ouvinte é apontar o que está realmente contido na música e explicar da melhor maneira possível o como e o porquê da questão. O ouvinte deve fazer o resto por si mesmo.

3.3. A contribuição social do maestro

Até o presente momento neste estudo, temos abordado a questão do significado da música e os tipos de escuta esperados do público em geral. Abordamos a questão da audição mais consciente, que possibilita um aprofundamento no entendimento da música a partir de um conhecimento prévio dos aspectos fundamentais que constituem a obra musical.

Há um senso comum em que a música existe num âmbito de três fatores distintos: um compositor, um intérprete e um ouvinte. Segundo Copland (p.158), “eles formam um triunvirato em que nenhuma parte está completa sem a outra”. O início da música se dá com o compositor, passa pelo intérprete e termina no ouvinte. A Música, assim como o Teatro, é uma arte que deve ser reinterpretada para que possa viver. Diferentemente da Literatura e da Pintura, que precisam apenas chegar à mão do leitor ou ser pendurado em uma parede.

O ouvinte precisa aprofundar seus conhecimentos musicais, assim como o fazem o compositor e o intérprete. Ele deve ampliar os conhecimentos de todos os aspectos musicais para que compreenda a obra que a ele estará sendo apresentada. Copland lembra que “o ouvinte

leigo só fará bom juízo de uma interpretação se for capaz de distinguir entre o pensamento do compositor, que existe em um plano ideal, e o grau em que o intérprete foi capaz de transmiti-lo fielmente” (ibid. p.160). Segundo Krueger (1958, p.15), o bom ouvinte quer conhecer o que o compositor tem a dizer e como ele diz isso; ele deseja compreender o conteúdo, a essência humana na composição e suas qualidades artísticas.

O regente, no ato da *performance*, tem atuação como mediador entre os músicos que estão executando determinada obra e o público que se dispõe a contemplá-la. Nadia Boulanger (apud Lisk, 1996, p.5) afirma: “Você deve dar vida a cada nota, sua vida. Você deve sacrificar, você deve aprender a doar de si próprio à música. Assim você fará com que ela viva. Então você será capaz de fazer outras pessoas compreenderem a música”.⁴³ Nos momentos de preparação do repertório há uma discussão rica em detalhes exposta pelo maestro e compreendida pelos músicos. Nestas horas de preparação cada nota, articulação, ataque, respiração, fraseado e tudo o que for possível, referente à obra, é explorado, discutido, argumentado. Todo este preparo acontece porque tanto o maestro quanto os músicos querem apresentar à sua audiência o mais elevado nível de execução musical. Conforme Leon Kirchner (apud. SWOBODA 1968, p.77), “o compositor tem sua concepção, o ideal; o regente percebe uma parte e a transmite aos músicos da orquestra e esses, por sua vez, percebem uma parte da concepção do regente e, finalmente, a plateia recebe a destilação”.

O regente; além de artista, deve ser um bom comunicador. Isto constitui um dos atributos mais importantes da personalidade de um maestro, segundo Leonard Bernstein (1954, p.155). Ele deve colaborar para a fomentação da Música e contribuir para uma audição atenta e consciente a fim de continuar mantendo viva a arte musical. Neste aspecto, o maestro pode

⁴³ You must give each note life, your life. You must sacrifice, you must learn to give yourself to music. Then you will make it live. Then you will be able to make other people understand music.

muito nesta interface, tendo de um lado o compositor e o intérprete e, do outro, o ouvinte. Para Helena Matheopoulos (2004, p.22), “do ponto de vista musical, o maestro é a única pessoa consciente da envergadura total de uma obra determinada e deve saber exatamente até onde vai para poder guiar a música e saber enfatizar adequadamente os momentos culminantes da partitura.”

Para Bernstein, o público é um organismo inteligente, ansioso, na maioria das vezes, por ser esclarecido e instruído. Ele ainda afirma que se podem realizar análises das obras, auxiliando o ouvinte leigo; no entanto, deve-se evitar servir-se exclusivamente de elementos e terminologias musicais, pois se torna extremamente difícil para o leigo compreendê-los. Neste caso, pode-se recorrer a ideias extramusicais como religião, fatores sociais ou correntes históricas que possam ter influenciado a música. Ao realizar um discurso, precisa-se avaliar bem o seu conteúdo, para que não seja simplista. É necessário observar, porém, até que ponto se pode elevar o nível de uma explicação sem perder o contato com as pessoas. “Tem que haver um processo ideal entre a mania de ‘apreciação’ musical e a discussão puramente técnica; é difícil encontrá-lo, mas pode ser encontrado.” (BERNSTEIN 1954, p.17)

Entretanto, o regente deve observar alguns aspectos para alcançar de forma plena o seu público, e este trabalho se inicia muito antes de sua *performance*.

Em primeiro lugar, é preciso identificar qual o público-alvo para o respectivo concerto e, a partir dessa definição, escolher obras adequadas à sua audiência; verificar as características do local em que se realizará o concerto e a duração desse programa.

Vamos pontuar alguns desses importantes aspectos:

Público-alvo

Este é um dos aspectos mais importantes para se investigar, antes que o maestro inicie seu trabalho. Há uma diversidade muito grande de público e é extremamente importante que se tenha esta informação, pois, um concerto que se realizará para crianças e adolescentes não deve ser o mesmo para outra faixa etária, de adultos por exemplo.

No entanto, existem muitos outros aspectos a serem observados, e é importante levantar tais questionamentos: o público será constituído por pessoas com conhecimento de música erudita? Quais obras serão interessantes para estes ouvintes que se tem à disposição? Será que o repertório que eu propuser vai contribuir e despertar neles o interesse por este gênero, música erudita? Estarei contribuindo para a educação, a integração e a formação de plateia?

Características físicas do local do concerto

Os locais em que uma orquestra se apresenta são muito variados. Quando ela se apresenta em locais em condições compatíveis à atividade da orquestra muitos problemas já estão resolvidos; porém, nem sempre o local é o adequado para as apresentações musicais, mas, por diversos fatores, alheios aos ideais musicais, o concerto deve ser realizado. O que fazer? A primeira ação do maestro é fazer um reconhecimento do local para analisar a acomodação do público e verificar se há assentos ou se os espectadores permanecerão em pé durante a apresentação. Precisa certificar-se ainda se haverá interferências sonoras, muito comuns em concertos realizados em praças públicas e em parques, por exemplo. Destacaremos a seguir alguns possíveis locais de realização de concertos:

Sala de concerto

Este é o melhor local. Adequado para as necessidades de acústicas da orquestra, posicionamento dos músicos, acomodação adequada, e às vezes confortável, para que o público se mantenha sentado. Sem interferências sonoras. Neste local, dependendo do público que estará presente, se pode explorar obras que contenham dinâmicas com baixa intensidade, com sutis detalhes de sonoridades características de cada instrumento.

Templos

Local adequado para um amplo repertório, principalmente para músicas sacras envolvendo coral e solistas vocais. No entanto, existe uma variedade muito grande de arquiteturas de igrejas. Há templos com grandes reverberações, chegando a uma média de 5 segundos de atraso na sonoridade. É preciso avaliar se o local tem interferência de ruídos externos, tais como barulhos de automotivos, trens, aviões, vozes humanas em bares, restaurantes etc. Se houver interferência de ruídos externos, deve-se tomar muito cuidado com obras que exploram as dinâmicas muito sutis. A reverberação, já mencionada, também precisa ser medida, pois, em obras principalmente dos séculos XVII e XVIII, que são repletas de coloraturas e melismas, podem oferecer grande dificuldade, devido ao fato de as vozes se sobreporem, criando uma mistura sonora. Nesse caso, é também muito importante que se realize ensaio no local para controlar o andamento da peça e encontrar um equilíbrio sonoro.

Praças Públicas e Parques

Locais muito comuns de se realizar concertos para grande e variado público. Há muita possibilidade de interferência de ruídos, pois a praça pode ser próxima a alguma avenida e pode

haver, nas suas imediações, bares e restaurantes. Outro item importante neste caso que deve ser bem avaliado é a necessidade de sonorização mecânica. Normalmente não se tem uma equipe com microfones adequados, como em um estúdio de gravação, e ainda é comum que os técnicos que operam o som não tenham o menor conhecimento das características individuais dos instrumentos da orquestra. Em casos como este o maestro precisa ser muito cuidadoso na preparação do programa.

Duração do programa

Após avaliar os itens anteriores, o regente precisará ter bom senso para definir o programa adequado e também a duração do concerto. Na hora de cronometrar o tempo do concerto, devem-se incluir as considerações verbais auferidas pelo maestro sobre a obra, compositor, período etc., para que fique dentro de um tempo compatível à capacidade de concentração do público-alvo, levando em consideração as características físicas do local. Há um tempo adequado para cada público e local; no entanto, a experiência mostra que, quando o concerto é voltado para crianças e adolescentes, o ideal é não ultrapassar 30 minutos; para um público adulto, porém leigo em música, o ideal será não ultrapassar 60 minutos no total.

Concertos didáticos

É muito importante a realização de concertos desta natureza. O público em geral fica muito feliz quando o maestro se dirige a ele e faz comentários adequados. No entanto, precisa ser muito ponderado para não ultrapassar o tempo necessário e procurar comunicar elementos essenciais e próprios do compositor e da obra. O maestro precisa estar bem preparado em vários aspectos relativos ao concerto: a) é necessário ter um bom conhecimento da história do

compositor e do período em que ele viveu. É preciso saber contextualizar esta obra em relação às outras obras do mesmo compositor e de outros do mesmo período; b) é importante dominar muito bem a forma da obra para conseguir em poucas palavras comunicar ao público características contrastantes ou não entre os movimentos; c) precisa ser claro e carismático em suas colocações verbais.

Gestual de regência

É muito importante que o regente tenha um domínio completo da obra que estará regendo. Seus gestos precisam ser elegantes e claros para os músicos. Em um concerto o maestro é o alvo da atenção visual da plateia. O público compreende a música a partir do seu gestual e o acompanha quase que ininterruptamente. O regente, ao dirigir seu olhar para determinado instrumento, convidando-o para o solo ou que se sobressaia em uma frase, faz com que todos os olhares da plateia também acompanhem aquele músico. É como se o maestro estivesse também regendo seu auditório.

Todos os elementos analisados são importantes para que, efetivamente, o maestro possa mediar uma interpretação musical e sua contemplação estética. Ele deve ser empreendedor e promover diversas atividades artísticas a fim de contribuir para a formação de plateia e também para uma escuta inteligente, conforme proposto por Hanslick. Relembrando Copland (p.19), para entender melhor a música o mais importante é ouvi-la, e o maestro precisa propiciar ao público oportunidades de ouvir obras menos conhecidas, criar festivais para fomentar a música coral, orquestral, de câmara e a música vocal. Também deve dar oportunidades a novos compositores e instituir leituras e análises públicas de obras importantes, contribuindo assim cada vez mais para o desenvolvimento cultural da sociedade.

Segundo Östergren (2000, p.10), as orquestras são instituições culturais, educacionais e sociais em suas comunidades. Portanto, é necessário explorar esta característica e procurar transmitir, principalmente ao público leigo, conhecimentos e apreciação das obras musicais.

4. O regente orquestral em alguns aspectos do cotidiano

Na contextualização das atividades do regente orquestral moderno, poderemos verificar que alguns dos importantes aspectos da sua carreira estão intimamente ligados à maneira como suas atividades são elaboradas, sua competência para conduzir as relações humanas e a capacidade de gerenciar conflitos. Nesse capítulo abordamos questões relativas ao dia-a-dia de um regente, suas implicações, algumas características que diferenciam um regente de outro, atributos necessários ao bom exercício de sua função.

4.1. Atuação como regente titular

Essa nossa profissão, um pode ser muito brilhante e adquirir uma maestria técnica absoluta. No entanto, em última instância, o único que conta de verdade é a qualidade como ser humano. Porque a música é criada pelo homem para o homem. E se alguém não vê nela mais que notas, isto quiçá pode ser muito interessante, pois não o enriquecerá. A música deve existir para um único fim: enriquecer ao homem e dar-lhe algo que está perdido em quase todos seus âmbitos vitais⁴⁴. Herbert Von Karajan (Kaiser, Joachim. Grosse Deutsche Dirigenten, Severin und Siedler, 1981 apud MATHEOPOULOS 2004, p.19)

Para compreender melhor o desempenho da regência no contexto que estamos abordando, faz-se necessária uma reflexão maior sobre a figura humana do regente. Nesse aspecto, gostaríamos de evocar Ricardo Rocha (2004), que aborda essa questão afirmando que o regente possui dois patrimônios, sendo um próprio e outro adquirido. Segundo ele, o próprio é nato da pessoa, está relacionado com a matéria-prima. Tem como atributo básico a liderança, talento musical e aptidão física. No aspecto liderança, “se expressa no carisma do líder, em seu

⁴⁴ En nuestra profesión, uno puede ser muy brillante y adquirir una maestria técnica absoluta. Sin embargo, en última instancia, lo único que cuenta de verdad es la calidad como ser humano. Porque la música es creada por el hombre para el hombre. Y si alguien no ve en ella más que notas, quizá pueda ser muy interesante, pero no lo enriquecerá. La música debe existir para un único fin: enriquecer al hombre y darle algo que há perdido en casi todos sus ámbitos vitales.

poder de comunicação, e, principalmente de animação, ou seja, de indução natural e geração de entusiasmo nos que estão junto dele” (p.20). Para Sylvio Lago (2002), esse carisma é um “atributo especial, relacionado principalmente com a força interior, o *magnetismo* e a habilidade do maestro nas relações com os músicos e o público” (p.221).

Rocha (ibid.) afirma que deve ser adicionada a essa liderança o talento musical, aqui considerado como a capacidade vocacional de domínio da matéria musical, o que formará a autoridade do regente. Nesse caso observamos que talento e liderança precisam caminhar juntos. Zander (1979) considera que a autoridade do maestro decorre do domínio dos aspectos musicais; pontua ainda que a expectativa de todo liderado é que seu líder seja exigente e saiba expressar-se com clareza e exatidão suas ideias. Afirma que todos sabem que o rigor reflete-se para o próprio bem do grupo. Em *The way of the conductor* (KRUGER 1958, p.30), o autor acredita que “a autoridade do regente é, em senso comum, uma autoridade delegada, pois é fundada numa reflexão dos músicos sobre o desempenho do fazer-música do regente. É através do aspecto humano e das qualidades musicais de um regente que se determina a natureza da sua autoridade e, provado que ele possui o equilíbrio psíquico requerido e domínio musical, seu controle da orquestra virá automaticamente”⁴⁵ (p.30). Essa autoridade é tão importante no exercício da regência que Lago (2002, p.219) afirma que “é o *substratum* de sua arte e é como se fosse parte integrante da natureza das coisas, sendo também lastreada pelo conhecimento, experiência e competência do maestro”. Menciona ainda que o maestro Bruno Walter dizia que um regente pode possuir “todo o talento musical, todas as capacidades e toda a ciência do

⁴⁵ “that authority is, in a sense, a delegated authority, a reflection of the players` perception of the conductor`s role in music-making. This much being **garanted**, **the** human and musical qualities of the conductor determine the nature of this authority and provided he possesses the requisite psychic endowment and musical mastery, his control of the orchestra will follow automatically.”

mundo, mas se não tem uma autoridade instintiva, se lhe falta o dinamismo essencial que depende do domínio da vontade, não será um líder” (p.220).

Essa autoridade, entretanto, precisa ser melhor compreendida a fim de evitar excessos e até autoritarismos. Por isso, o regente holandês Bernard Haitink exprime nessa linha que “um grande regente sugere, não impõe” (apud LAGO JR. 2002, p.222). Lago ainda nos lembra que, no campo da recriação artística, essa autoridade, esses poderes foram e são sempre exercidos em nome de uma circunstância imperiosa que se chama necessidade. E essa necessidade é determinada pelas funções que derivam do trabalho do maestro, que é o da busca da perfeição, do ótimo absoluto ou da interpretação de elevada qualidade artística.

Por outro lado, Rocha menciona o patrimônio adquirido, ou seja, o conhecimento acumulado por cultivo. Considera que esse quesito é representado por tudo o que o regente armazena em nível de conhecimentos e práticas, pois isso trará expansão em sua arte. Esse patrimônio é dividido em três categorias: musical, intelectual e física. No aspecto musical é importante que o regente tenha iniciado seu estudo, ou pelo menos tenha tido um bom envolvimento, desde a infância. Deve ter domínio de aspectos de estruturação, como: harmonia, contraponto e composição, além de dominar pelo menos um instrumento de orquestra. Rocha sugere dois instrumentos, de preferência um de cordas e um de sopro. Também o piano, ou outro instrumento de teclado muito contribuirá para o desenvolvimento desse aspecto musical. Relativo à formação intelectual todo o empenho nessa área será muito importante na sua formação e atuação do regente. Para tanto, é necessário que ele tenha sede do saber e procure ampliar sempre sua área de conhecimentos gerais. Nessa formação não pode faltar noções básicas sobre Direito, Ética, Filosofia e Religião, pois, como afirma Rocha, “será confrontado com situações que exigem conhecimento e experiência nessas áreas” (p.23). Outro importante

aspecto é o conhecimento básico em administração e psicologia, para gerenciar os conflitos pessoais e coletivos.

Nas questões referentes às relações humanas, Rocha considera três importantes fatores: a postura e o comportamento do líder, a forma de condução do grupo na implementação dos seus planos e a administração dos conflitos. Vamos detalhar esses aspectos.

- a) Iniciando pela postura e comportamento do líder, ele cita algumas qualidades importantes que o regente precisa ter para o bom exercício da função: autoridade pessoal, autodomínio, clareza de objetivo e de expressão do pensamento, capacidade de planejamento, empatia e capacidade de mobilização, poder de argumentação e sentido de reconhecimento. Esses aspectos são compartilhados com as convicções afirmadas por Lebrecht (2002, p.18) de que, “historicamente, o que regentes notáveis tiveram em comum foi: ouvido agudo, carisma para inspirar músicos ao primeiro contato, vontade de impor seu estilo, grande capacidade organizacional, aptidão física e mental, ambição implacável, inteligência poderosa e um senso natural de ordem que lhes permitia atravessar milhares de notas dispersas para atingir o cerne artístico...”
- b) A forma de condução do grupo na implementação de seus planos está relacionada principalmente com a clareza em que o líder compartilha com seu grupo, que faz com que este o compreenda e apoie. Após a compreensão e aceitação, o grupo irá trilhar as metas propostas sob o comando de seu líder, buscando os objetivos e metas estabelecidas. Caberá ao líder delegar funções, cobrar resultados e, como diz Rocha, “fazer rufar os *tambores tribais*, e que não é outra coisa senão dar o *start* da mobilização total de todos para o trabalho” (p.29).
- c) Administração de conflitos. Não é possível uma convivência sem conflitos ou estabelecimento de crises em diversos níveis. No entanto, o regente, como líder, deverá

estar preparado para superá-las e administrá-las em três momentos, sugeridos por Rocha: 1º – o reconhecimento do conflito e a localização de suas fontes; 2º – a reflexão, a definição e a utilização de soluções e antídotos mais indicados, e 3º – o empreendimento de uma ação preventiva.

A atuação do regente deve estar pautada na harmonia das relações humanas. Deve superar suas competências musicais, como afirmou Herbert Von Karajan, conforme mencionado anteriormente. Portanto, ele precisa se preparar no aspecto interpessoal das relações, para conseguir manter-se e conquistar o respeito dos músicos e da comunidade em geral. Há algumas armadilhas que precisam ser evitadas.

O reconhecido maestro brasileiro Isaac Karabtchevsky, em uma entrevista realizada pela revista *Fapesp* (nº 181 - 2011 - p.10), evoca identidades que o regente pode assumir em seu trabalho. Abordaremos neste momento algumas dessas características apontadas pelo entrevistado, mas com observações e reflexões próprias do autor.

A primeira possibilidade é a de o regente assumir a figura de um pai. Entretanto, essa figura paternalista causará, ao longo do tempo, grandes dificuldades para se manter saudáveis as relações, pois, com certeza, tenderão a facilitar os mecanismos dos interesses pessoais de cada músico — o famoso "quebra-galho", os ajustes ao "jeitinho brasileiro" — e ainda se correrá o risco de criar injustiça a alguns, em detrimento de facilidades para outros. Essa postura, lamentavelmente, parece ser esperada por uma parcela de músicos que vivem na expectativa de ter um "pai" à frente da orquestra. Isso porque facilitará a vida desse pequeno grupo que pretende levar algum tipo de vantagem frente aos colegas, como: pedir para sair mais cedo, ausentar-se de algum ensaio para atender a outros serviços, como casamentos, eventos culturais diversos e cachês em outras orquestras. O pior é que esse grupo costuma faltar até aos concertos

oficiais e esperar contar com o apoio do “pai” para ajudá-los. No entanto, no momento em que esse “pai” não atender às suas vontades, isso provocará um grande desgaste nas relações profissionais e, assim, criando muita dificuldade para o bom andamento das atividades artísticas. Isso poderá se ampliar, passando de um indivíduo para um naipe e até a uma boa parcela da orquestra, causando enormes desajustes na harmonia da boa convivência, podendo culminar com a saída do regente e ainda deixar uma grande dificuldade estrutural que poderá persistir por décadas.

A segunda possibilidade é a de o regente assumir a figura de patrão e transformar as relações apenas no âmbito patrão-empregado. A tendência nessa atitude é de transformar o ambiente de trabalho em um campo de batalha, numa possível ditadura, onde o regente exerce todo o poder, e o músico, empregado, deve ser totalmente submisso, caso contrário, seu contrato poderá ser rescindido. Essa ditadura com certeza se dará em todos os níveis, transformando-se numa rígida disciplina administrativa, muitas vezes chegando a interferir nos ensaios propriamente ditos, em que o músico é visto apenas como subalterno e operário da Música. Esse não usufrui do mínimo respeito por parte do regente e executa seu instrumento com medo, muitas vezes aterrorizado. Os ensaios se tornam ambiente ríspido, seco, sem entusiasmo. O desgaste para esse tipo de relação é inevitável, mesmo porque o músico é um artista, tem sua alma livre. Suportará uma situação nesse nível apenas por um determinado tempo, até que o estopim encontre uma bomba. Essa atitude tensa pode até transparecer ao público mais atento. Sobre esse tópico, Krueger (1958, p.30) afirma: “Tenho observado, em minha experiência, que muitos ouvintes preferem escutar uma orquestra cujos músicos toquem

com entusiasmo a aquela em que eles tocam tensos, como se os músicos tivessem sido trazidos pelo camburão da Polícia, como comentou um deles”.⁴⁶

Todos ficarão à espreita, na busca por uma falha do regente. Não importa em que nível essa falha ocorra, mas ela será a porta em que o rompimento dessas relações entrará. Se o regente for musicalmente mediano, ele será contra-atacado por meio do questionamento de sua competência musical. Os músicos procurarão — principalmente aqueles que estiverem se sentindo humilhados, revoltados e repletos de sentimento de vingança — evidenciar todas as deficiências musicais do regente na tentativa de diminuir a confiança dos demais. Num primeiro momento isso acontecerá em nível de conversas entre os iguais. Será na hora do intervalo, no bate-papo da esquina, no *happy hour* etc. Posteriormente, quando esses músicos descontentes conseguirem desestabilizar a opinião geral sobre a competência musical do regente, iniciará uma série de interferências verbais durante os ensaios, com o objetivo de desmoralizá-lo. O nível de divergência poderá se ampliar rapidamente, dependendo do estado de desgaste e da agressividade no trato com os músicos.

Por outro lado, se o regente for altamente competente, do ponto de vista musical, provavelmente a estratégia dos descontentes poderá ser outra. Buscarão elementos da moral para agredir ou desmoralizar o regente, no intuito de desclassificá-lo da função. Nesse momento, diversos questionamentos poderão ser levantados, como, por exemplo, o de questionar o valor do salário do regente na busca de provar que ele está ganhando muito acima das possibilidades econômicas do município ou do estado, ou até mesmo que não seja compatível com os salários dos músicos. Com certeza aparecerão manifestações de reclamações

⁴⁶*It has been my experience that most audiences prefer listening to an orchestra whose members perform their tasks enthusiastically, and that they are distressed when the players ‘look as if they had just been brought in by the police wagon’, as one player put it.*

do trato pessoal, acusando-o de assédio moral, às vezes até sexual, de agressão psicológica, *bullying* e o uso de linguagem ofensiva.

Por último, o ideal é a possibilidade de o regente evocar a figura de alguém que faz parte da sociedade. Nesse aspecto ele "... se afina com o todo e não cria hiatos e barreiras que levam inevitavelmente a uma ruptura", afirma Karabtchevsky. Na revista *Bravo* (2000, p.50), Marcelo Bratke comenta que o maestro Claudio Abbado

está dentro da orquestra, entre os músicos, não sobre eles. O resultado sonoro dessa intenção tem um impacto avassalador. Ele é um músico capaz de revelar a forma da música, os timbres orgânicos de cada instrumento e, como se não bastasse, uma fantasia que passeia entre a maturidade dos elementos experimentados e a curiosidade infantil. Claudio Abbado está dentro da orquestra, junto aos músicos. Onde vive a música.

No que depender do maestro, o ambiente de trabalho deve ser o melhor possível e ele deve ser o referencial de equilíbrio e profissionalismo. Para tanto, pensamos que seja bem razoável abordarmos as questões das competências envolvendo a função de maestro titular de uma orquestra sinfônica.

Em orquestras bem estruturadas há uma administração muito bem preparada e com uma autoridade dividida em categorias distintas, como conselho diretor, direção administrativa, diretor artístico, diretor musical, comissão artística etc... É necessário, nesses casos, um regimento interno bem estruturado contemplando as competências de cada instância para evitar dificuldades no futuro.

4.2. Como diretor artístico

Em muitos casos o maestro titular também exerce a função de diretor artístico. Este é um aspecto bastante positivo, em linhas gerais, mas nem sempre funciona bem. Para o desempenho

ideal das atividades musicais da orquestra, estão detalhadas, a seguir, algumas das suas atribuições.

O diretor artístico é responsável pela estrutura e pelo desenvolvimento artístico da orquestra. Ele exerce autoridade sobre assuntos de natureza artística segundo normas estabelecidas pelo Conselho Diretor. Em um estudo mais detalhado realizado pela Orquestra Sinfônica de Lafayette, EUA, na década de 1960, foi elaborado um regimento interno contendo atribuições de diversas funções, entre elas, a do maestro titular e diretor artístico. A partir desse regimento, analisamos algumas responsabilidades específicas da direção artística:

A. Produção de concertos

- I. Reger todos os ensaios e apresentações da Orquestra, salvo disposições em contrário;
- II. Programar e divulgar o repertório musical, bem como solistas e regentes convidados, no início da temporada artística;
- III. Deliberar sobre as condições de apresentação da orquestra nos diversos eventos;
- IV. Procurar manter o nível mais alto de excelência artística, dentro dos limites orçamentários da orquestra.

B. Recursos humanos

- I. Identificar, recrutar e desenvolver talentos musicais para a orquestra;
- II. Informar ao Administrador da Orquestra sobre a necessidade de contratação de músicos adicionais, quando requerido pelo repertório;
- III. Coordenar os testes de seleção de instrumentistas, bem como determinar a contratação ou dispensa de músicos e definir suas funções junto à orquestra;
- IV. Determinar o número de ensaios necessários para cada apresentação;
- V. Definir o traje dos músicos para os concertos específicos;

- VI. Planejar as atividades da orquestra no longo prazo.
- VII. Estimular uma atitude de cooperação entre os membros da orquestra, consistente com os objetivos básicos da organização.

C. Conselho diretor

- I. Relatar regularmente ao Conselho Diretor e à Comissão Executiva as atividades da orquestra;
- II. Participar na preparação do orçamento da orquestra para o próximo ano fiscal, no que se refere às necessidades artísticas para a produção dos concertos;
- III. Ater-se ao orçamento aprovado tanto quanto possível, mas recomendar, quando necessária, sua revisão junto à Comissão Executiva;

D. Adicionais

- I. Promover atividades educativas para benefício dos músicos, do público e da comunidade, através de concertos para a juventude, concursos para jovens solistas, *masterclasses*, artistas em residência etc.
- II. Representar a orquestra nas diferentes funções cívicas, educacionais e sociais;
- III. Reforçar a imagem pública da orquestra junto à comunidade, em toda a região.

Conforme observamos neste detalhamento o diretor artístico, tem uma força muito grande dentro da instituição; no entanto, não trabalha sozinho e não tem todo o poder. É subordinado a um conselho diretor, que estará mais feliz e tranquilo, quanto mais seguro estiver com seu diretor artístico.

Um dos aspectos mais importantes com relação ao diretor artístico é o fato de ter a real consciência do trabalho em equipe. É claro que nas questões técnicas e musicais ele é a

autoridade máxima, mas há diversos outros detalhes extramusicais que precisam ser observados com muita cautela:

1. Há de se ter um bom relacionamento com a comissão artística que o ajudará em todos os processos musicais. Todas as decisões, como a de escolha de repertório, escolha de solistas e regentes convidados, devem ser tomadas em conjunto. Isso é um aspecto muito positivo, pois dá ao maestro maior segurança no decorrer da temporada e também maior autoridade junto à orquestra;
2. Deve ficar muito atento a questões orçamentárias, pois não há como ser diferente, e, para evitar todo o tipo de desgaste desnecessário, ele deve realizar um planejamento em longo prazo. Precisa evitar os improvisos administrativos. Claro que sempre há margem para certa flexibilidade; no entanto, o melhor é planejar criteriosamente com projetos sólidos e bem elaborados.
3. Outro aspecto importante é que ele deve manter uma imparcialidade em questões pessoais e relativas à administração extramusical. Conforme detalhado anteriormente, o diretor artístico deve ser uma referência, não deixando se envolver com problemas que possam vir a comprometer sua autoridade musical frente à orquestra, ao conselho ou mesmo à comunidade.

4.3. Projeto de temporada

O projeto de temporada deve ser elaborado com redobrada atenção. Existem os concertos “oficiais”, os concertos comemorativos, os concertos populares e os concertos extras. Uma orquestra sinfônica é um mecanismo vivo e, portanto, precisa ter sua temporada muito bem planejada, não esquecendo que conta primordialmente com o material humano. Seus

integrantes precisam ser pensados como seres humanos no momento do planejamento. Há de se ter o descanso necessário, é preciso pensar no revezamento geral da orquestra, caso contrário haverá uma sobrecarga para um grupo que atuará em todos os concertos, sem folgas e sem descanso, enquanto outros poderão participar na orquestra poucas vezes durante toda a temporada. Os instrumentistas de cordas normalmente são os que mais trabalham. É difícil a realização de um revezamento entre eles, pois estão sempre tocando, em geral por exigência da própria instrumentação, mas um equilíbrio pode ser conseguido por meio de diversas séries de concertos e variado repertório.

Num bom planejamento, todas as áreas precisam ser contempladas, com especial atenção. A seguir, oferecemos algumas sugestões para a estruturação de uma temporada:

1. Concertos sinfônicos para grande orquestra que envolva praticamente todos os músicos e até coro, com obras do período Romântico, geralmente considerado como o repertório principal da orquestra;
2. Apresentações com orquestra de porte médio, para a divulgação de obras dos períodos barroco e clássico, para um público mais especializado;
3. Concertos com grupos de música de câmara, ideais para pequenas salas, igrejas e *foyer* de teatro. Os músicos da orquestra se dividem em quartetos e quintetos, que podem ser formados por naipes como quarteto de cordas, quarteto de clarinetas, grupo de trombones, ou grupos mistos. Além de oferecer opções para a comunidade, permite também o crescimento musical dos músicos, pela natureza mais solística do conjunto. É uma ótima possibilidade para equilibrar as atividades dos membros da orquestra, pois o revezamento dos músicos possibilita uma atuação simultânea aos trabalhos da orquestra;
4. Concertos para a juventude, com o objetivo de formar um público de jovens, motivando-os a um maior conhecimento da música de concerto.

5. Concertos didáticos, que ofereçam subsídios para a ampliação do conhecimento dos instrumentos da orquestra, das formas musicais, de compositores e estilos.
6. Apresentações planejadas para oferecer à comunidade concertos para celebrar datas especiais, como Natal, comemorações cívicas, aniversário da cidade etc.
7. Repertório operístico envolvendo a montagem de uma ou duas óperas por ano. Ópera é um gênero especial, porque une Música e a Dança, Teatro, Literatura. É uma oportunidade de envolver diferentes grupos da comunidade em geral no espetáculo. Há um número muito grande de amantes da ópera em todos os lugares, que pode prestigiar esta iniciativa, sem a necessidade de se deslocar para outras comunidades para ter acesso ao gênero.
8. Concertos populares com a participação especial de artistas da região, sem descaracterizar o trabalho principal da orquestra sinfônica. A orquestra pode apresentar também clássicos populares de grande apelo, o que contribui para que a orquestra seja prestigiada por toda a comunidade.

James Van Horn (1979) afirma que, quanto maior exposição tem a orquestra, mais seguro será o seu futuro. No entanto, apesar da necessidade de incluir programas populares na temporada, é importante que perguntemos se o programa está adequado para o objetivo proposto. Essa avaliação deve ser em nível de qualidade e não de categoria. Além do mais, é necessário ter arranjos orquestrais compostos de tal maneira que enriqueçam o programa e valorizem a presença da orquestra.

Acreditamos que num planejamento adequado e com a motivação necessária seja possível estabelecer uma temporada diversificada para alcançar plateias cada vez maiores, mas mantendo sempre a alta *performance* que se espera de uma orquestra sinfônica.

Frisamos ainda que a orquestra deve promover oportunidades a jovens músicos, através de concursos de instrumentistas, regentes e compositores que deverão ser prestigiados com a oportunidade de atuar junto ao grupo, seja tocando um concerto, regendo ou tendo sua obra executada em um concerto especial.

4.4. Aspectos administrativos

Na atuação do maestro há o envolvimento também com aspectos administrativos pontuais. Num agradável e eficiente ambiente de trabalho é necessário que não se confundam as relações entre direitos e deveres. É preciso zelar por ambos, pois qualquer distorção pode causar prejuízos no relacionamento humano. As regras precisam ficar muito claras e transparentes para facilitar o entendimento. Se o maestro é bem assessorado e tem o diretor administrativo atuando ao seu lado, não deve interpor-se, mas precisa preservar sua imagem. Deixe que o diretor administrativo resolva questões extramusicais desse nível.

Todos os aspectos abordados a seguir são baseados em experiências do próprio autor, com o objetivo de contribuir para um melhor desempenho da função.

1. Cumprimento de horário

Isso representa, com certeza, um dos pontos mais importantes entre profissionais, a começar pelo maestro. É preciso não abrir exceções, para evitar injustiças e problemas futuros.

2. Livro de ocorrências

Uma boa iniciativa é a criação imediata de um livro de ocorrências. O ideal é que tudo seja devidamente documentado. Tudo deve ser assinado pelos participantes, diretor administrativo, juntamente com o maestro, relacionando todas as ocorrências, principalmente de trato pessoal, para resguardá-lo de processos futuros.

3. Atestados médicos

São legais e devem ser sempre respeitados. No entanto, se há um livro de ocorrências atualizado, será fácil detectar posteriormente se os atestados sempre são apresentados para justificar faltas em dias de concerto, ou em horários específicos. Lamentavelmente alguns músicos, com interesses escusos e alheios à orquestra, utilizam-se deste mecanismo para driblar a administração e faltar a um serviço, participando de outro evento mais lucrativo.

4. Músico com problemas pessoais e familiares

Lidamos constantemente com músicos que trazem seus problemas familiares para justificar faltas ou até problemas musicais não solucionados. O regente deve ficar muito atento para não se envolver demasiadamente com estes problemas, especialmente os extramusicais. Muitos utilizam de sua problemática familiar para levar algum tipo de vantagem sobre os colegas. Uma orquestra é uma empresa e, portanto, deve funcionar como tal. São esperados resultados com cobrança por parte de sua clientela. O regente deve dialogar com o músico, mas não se deixar levar por histórias emocionalistas, muitas vezes oportunistas.

5. Aspectos trabalhistas

Todos os direitos trabalhistas precisam ser observados e respeitados atentamente. A dinâmica trabalhista deve ser realizada dentro da legalidade, e assim evitar complicações futuras. Todo pagamento aos músicos deve ser feito de forma correta e transparente. Se ele for funcionário público, a preocupação é menor, pois, uma estrutura administrativa competente se ocupará dos detalhes, com especial atenção aos músicos que fazem cachês extras.

Há, basicamente, duas maneiras de efetuar pagamento de honorários dos cachês extras:

- a. Com recibo de pagamento a autônomo (RPA⁴⁷). Esse deverá ser preenchido, em um formulário próprio. Deve constar o nome completo do músico, sua função, o serviço prestado, o valor bruto do cachê e o desconto de 5% referente ao ISS⁴⁸ (lembrando que esse percentual pode mudar dependendo da cidade) e ainda 11% referente ao recolhimento do INSS⁴⁹ pessoa física. Como estes percentuais estão sempre sujeitos a alterações, faz-se necessária uma consulta frequente a um contador especializado. Caso o músico já recolha o INSS por outra instituição, ele deverá apresentar uma cópia do *hollerith* onde conste o valor do recolhimento. Se for igual ao teto estabelecido, ficará isento; caso contrário, deverá ser efetuado o desconto da diferença do valor. Exemplo: se o teto é o desconto de R\$ 600,00 e no *hollerith* foi descontado R\$ 500,00, então no RPA descontará apenas a diferença de R\$ 100,00. Como mencionado, esses valores são descontados do músico; no entanto, a pessoa jurídica responsável pelo pagamento deverá realizar esse repasse aos cofres públicos e ainda recolher 20% sobre o valor bruto, referente ao recolhimento da pessoa jurídica. Resumindo: do músico se desconta 5% de ISS e mais 11% de INSS; a pessoa jurídica recolhe mais 20% sobre o valor bruto. Ainda é preciso observar os encargos relativos ao Imposto de Renda, pois, dependendo do valor a ser pago, entra na faixa de descontos na fonte. É de fundamental importância observar que o RPA emitido por diversas vezes para o mesmo CNPJ⁵⁰ cria “vínculo empregatício”, sob pena

⁴⁷ Recibo de Pagamento a Autônomo

⁴⁸ Imposto Sobre Serviços

⁴⁹ Instituto Nacional de Seguridade Social

⁵⁰ Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica

de o músico, posteriormente, considerando-se lesado, acionar a Justiça por meio de processo contra a instituição.

- b. A outra maneira é pedir para que o músico abra uma microempresa, chamada MEI⁵¹. Diretamente no site da Receita Federal o músico cria uma pessoa jurídica a partir de seu nome. Os custos são muito baixos, pois envolve o pagamento de um valor fixo de impostos por mês, por sinal muito menor que os descontos do RPA. Ele fornece uma nota fiscal para a pessoa jurídica responsável e recebe o pagamento sem qualquer desconto. Um método prático, simples e seguro.

6. Questões de produção

É necessário que o maestro esteja atento também às questões relacionadas com a produção do concerto. O aspecto logístico é sempre um desafio. Prazos precisam ser observados, mas seus cumprimentos nem sempre são. Às vezes, estes, para tramitação de documentos, são maiores e mais lentos do que a urgência do momento. Muitas vezes um concerto ao ar livre, numa praça, por exemplo, requer um palco com toda infraestrutura. Há um prazo relativamente longo, desde a licitação inicial até o momento da apresentação; então, para evitar cancelamentos e desgastes, até de imagem, é preciso contemplar todos os detalhes com a devida antecedência e planejamento.

7. ECAD⁵²

Ao programar a temporada, o diretor artístico deve ficar atento ao recolhimento das taxas referentes ao ECAD, o órgão responsável pelo arrecadamento dos direitos autorais dos

⁵¹ Micro Empreendedor Individual

1. ⁵²Escritório Central de Arrecadação e Distribuição

compositores e arranjadores. A não observação desse quesito pode trazer dissabores à organização — curiosamente (e ironicamente) antes do concerto ou evento musical. Lembrando que esse órgão tem poderes para multar ou até cancelar a programação, que, além do constrangimento, tanto o regente como a instituição, podem sofrer consequências jurídicas.

É importante manter uma boa relação com o ECAD. Podem ser feitas negociações envolvendo toda a temporada. Quando toda a programação estiver definida, é necessário entrar em contato com o órgão e apresentar-lhe todo o repertório, que será executado na temporada. Serão feitos cálculos que levam em consideração o número de apresentações, o tamanho do espaço onde será realizado o evento, a estimativa de público, se o evento é pago ou gratuito, o custo total do projeto, o número de obras de domínio público etc. É o momento ideal para se realizar uma justa negociação, para que a temporada ocorra sem sobressaltos. Lembrando que, mesmo que sejam de domínio público, as obras programadas devem ser apresentadas ao ECAD.

Sobre direitos autorais, o intérprete deve ficar atento ao ano de morte do compositor, porque a obra é considerada de domínio público somente 70 anos⁵³ após a morte do autor. Antes esse período, é necessário pagar as taxas pela execução da obra.

No momento, a forma de atuação do ECAD é objeto de estudo no Ministério da Cultura; portanto, o diretor artístico deve estar atento e acompanhando todas as decisões oficiais que possam afetar o desempenho da orquestra nesta área.

⁵³ Segundo a Lei N° 9.610 de 19 de fevereiro de 1998, artigo 96: “É de setenta anos o prazo de proteção aos direitos conexos, contados a partir de 1° de janeiro do ano subsequente à fixação, para os fonogramas; à transmissão, para as emissões das empresas de radiodifusão; e à execução e representação pública, para os demais casos.”

4.5. Captação de Recursos

Mesmo que uma orquestra seja mantida pelo município, estado ou federação, normalmente ela terá dificuldades em cobrir custos de produção de uma temporada com artistas, regentes, instrumentistas, cantores e artistas convidados, e alguns programas que exigem maior orçamento. O diretor artístico, nesse aspecto, pode ter uma contribuição extraordinária. Em um artigo elaborado a partir de um guia para regentes de orquestras na comunidade, James Van Horn afirma que “o maestro dentro de cada comunidade deve ser o primeiro agente de relações públicas da sua orquestra. Ele é a singular imagem da orquestra na comunidade, e muito do sucesso da orquestra dependerá de como esta imagem está projetada através de toda a gama da vida da comunidade” (VAN HORN, 1979).

Dentro dessa linha de pensamento, Van Horn esclarece que as técnicas usadas pelo maestro para conhecer as expectativas da sua comunidade são muito variáveis. Ele deverá observar alguns aspectos a fim de conseguir implantar seus projetos e alcançar sucesso em sua carreira. Um dos aspectos mais importantes refere-se à sua necessidade de **ouvir**. Em outras palavras, se ele não ouvir os diferentes segmentos da sociedade, o que estão dizendo sobre a orquestra, sobre a música, e outros assuntos artísticos, sua efetividade, como provedor de boa música, estará seriamente comprometido. O maestro precisa ter ideias e ideais claros sobre o que a orquestra deve construir dentro da sociedade em que ela está inserida. Se for permitido às pessoas falarem sobre os projetos, elas se sentirão envolvidas e estarão mais interessadas e finalmente estarão abertas para novas sugestões.

Outro importante aspecto refere-se à necessidade de o regente ser **paciente**. As comunidades variam de tamanho, de estrutura econômica, cultura e de muitos outros aspectos. É natural que haja inicialmente resistências a novidades; portanto, o maestro deve respeitar as

características da comunidade local e, com paciência, lentamente e constantemente deve ir construindo um projeto consistente e duradouro.

Por último, o autor apresenta um terceiro aspecto que é a **persistência**. Haverá sim resistências e algumas portas poderão estar fechadas. No entanto, o maestro não pode esmorecer. Segundo Van Horn, “... o regente é num sentido real um missionário cultural, trabalhando por uma boa causa; e a história das boas causas tem sido marcada pela persistência e dedicação”⁵⁴. O autor conclui afirmando que aqueles maestros que combinam paciência com persistência, e um pouco de persuasão, têm obtido melhores sucessos.

Portanto, como uma das necessidades básicas da orquestra é a captação de recursos financeiros, por meio de parcerias com a comunidade empresarial local, o diretor artístico precisa conhecer um pouco das possibilidades e mecanismos de captação de recursos, para viabilizar seus projetos artísticos.

É possível conseguir patrocínios diretos. No entanto, a maioria das empresas prefere a utilização de mecanismos com incentivo fiscal. No Brasil, o mais importante mecanismo de fomento cultural no momento é do governo federal, através da Lei nº 8.313 de 23.12.1991, conhecida como Lei Rouanet. Essa lei está atualmente sendo revista e atualizada para melhor atender à classe artística. Mas ela consiste basicamente na renúncia fiscal por parte de empresas de lucro real e por parte de pessoas físicas. Como funciona:

1. O proponente, que é o responsável pelo projeto, seja pessoa física ou jurídica, apresenta um projeto ao Ministério da Cultura;
2. O Ministério avalia o projeto e o aprova ou denega;

⁵⁴The conductor is in a very real sense a cultural missionary working in a good cause; and the history of good causes has been typified by dedicated persistence.

3. Aprovado o projeto, o proponente está capacitado para captar recursos junto às empresas de lucro real. Estas, por sua vez, podem empregar até 4% do imposto de renda devido (as pessoas físicas 6%) em apoio cultural.

Também no âmbito do Ministério da Cultura há a Funarte, que atua com recursos dessa pasta ministerial. Neste caso, são abertos editais específicos, e o proponente inscreve seu projeto, que, se aprovado, recebe recursos diretamente do governo federal.

O Governo do Estado de São Paulo tem o mecanismo chamado PROAC⁵⁵, que é dividido em dois segmentos: o primeiro, através do incentivo fiscal, com o abatimento no ICMS⁵⁶ do Estado. Funciona como a Lei Rouanet: com seu projeto aprovado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, o proponente poderá captar os recursos, no limite de 3% sobre o ICMS devido. O segundo segmento é via edital. A Secretaria abre editais, e o proponente recebe, com seu projeto, recursos diretamente do Estado.

Em Campinas, há o FICC⁵⁷ que, através de editais, aprova projetos com verbas provenientes do ISS.

Com uma temporada muito bem planejada e sólidos projetos aprovados por leis de incentivo à cultura, conforme mencionado, o diretor artístico pode se unir ao Conselho Diretor para buscar parcerias com empresas da região, que poderão apoiar a cultura e contribuir para uma excelente qualidade de vida de toda a comunidade.

⁵⁵Programa de Ação Cultural

⁵⁶Imposto Sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços

⁵⁷Fundo de Investimentos Culturais de Campinas

Considerações finais

A realização de um estudo centrado na atuação do regente orquestral contemporâneo ofereceu uma excelente oportunidade de reflexão e crescimento pessoal ao autor. Esperamos que, da mesma forma, os temas aqui estudados, tanto os referentes à técnica quanto a assuntos práticos no desempenho da função, sejam ferramentas úteis, contribuindo para o desenvolvimento e aprimoramento da atividade.

Todos os aspectos interpretativos, de interface com o público, e as considerações relativas ao dia a dia do regente foram frutos de pesquisa e, em boa parte, pautados na experiência do autor. Sendo assim, alguns pontos são tratados de maneira muito pessoal, na tentativa de oferecer o maior detalhamento das ideias presentes no estudo.

Dentre as inúmeras atividades desenvolvidas por um regente orquestral, abordamos, nesse trabalho, três que consideramos essenciais:

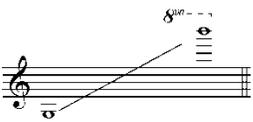
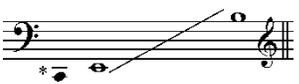
- a) **A construção da sonoridade orquestral.** Resultado artístico do desempenho da função, momentos em que o regente contribui com suas ideias musicais. Para tanto, pontuamos aqui, perspectivas que achamos primordiais para essa possibilidade: o estudo da partitura, observações de aspectos interpretativos, planejamento dos ensaios e a performance propriamente dita;
- b) **Como intermediador entre a obra e o público leigo.** Momento em que o regente pode contribuir para a formação de plateia assim como para uma melhor compreensão, por parte do público, das estruturas musicais, da história da música, principais períodos e compositores;

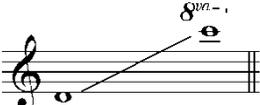
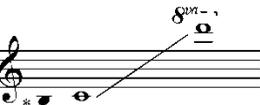
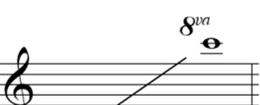
- c) **O regente orquestral em alguns aspectos do cotidiano.** À parte da realização artístico musical, o regente necessita se preparar para a contextualização do seu dia a dia, que envolvem assuntos diversos ligados à administração, produção, gestão de pessoal, planejamento de temporada e captação de recursos.

Os tópicos aqui abordados criam possibilidades, que poderão ser ampliadas por novos pesquisadores e servirão como base para outros trabalhos. Há ainda muitas outras que poderão ser desenvolvidas. Assim, esperamos com profunda sinceridade, que esse trabalho possa inspirar jovens regentes, regentes profissionais e amantes da nobre arte, contribuindo para uma maior reflexão do exercício da regência orquestral e dos temas relacionados com o contexto geral da atividade.

APÊNDICE 1

Tabela baseada em Samuel Adler (2002, p.786 – 790), contendo apenas a instrumentação utilizada por Dvořák na Sinfonia Nº 9, em Mi menor, Opus 95.

Cordas	Extensão	Som real
Violino		Como escrito
Viola		Como escrito
Violoncelo		Como escrito
Contrabaixo	 <p data-bbox="597 1318 932 1373">*nota não encontrada em todos os instrumentos</p>	8ª abaixo

Madeiras	Extensão	Som real
Flauta Piccolo	 <p>Musical notation for Flauta Piccolo: A treble clef with a key signature of one sharp (F#). A diagonal line indicates an octave transposition from the 8th line (G5) to the 1st line (G4). The final note is a quarter note G4.</p>	8ª acima
Flauta	 <p>Musical notation for Flauta: A treble clef with a key signature of one sharp (F#). A diagonal line indicates an octave transposition from the 8th line (G5) to the 1st line (G4). The final note is a quarter note G4.</p> <p>*nota não encontrada em todos os instrumentos</p>	Como escrito
Oboé	 <p>Musical notation for Oboé: A treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). A diagonal line indicates an octave transposition from the 8th line (G5) to the 1st line (G4). The final note is a quarter note G4.</p>	Como escrito
Corne Inglês	 <p>Musical notation for Corne Inglês: A treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). A diagonal line indicates an octave transposition from the 8th line (G5) to the 1st line (G4). The final note is a quarter note G4.</p>	5ª Justa - abaixo
Clarineta em Sib	 <p>Musical notation for Clarineta em Sib: A treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). A diagonal line indicates an octave transposition from the 8th line (G5) to the 1st line (G4). The final note is a quarter note G4.</p>	2ª maior abaixo
Clarineta em Lá	 <p>Musical notation for Clarineta em Lá: A treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). A diagonal line indicates an octave transposition from the 8th line (G5) to the 1st line (G4). The final note is a quarter note G4.</p>	3ª menor abaixo
Fagote	 <p>Musical notation for Fagote: A bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). A diagonal line indicates an octave transposition from the 8th line (G5) to the 1st line (G4). The final note is a quarter note G4.</p>	Como escrito

Metais	Extensão	Som real
Trompa em F		5ª Justa abaixo
Trompa em E		6ª menor abaixo
Trompa em C		Como escrito
Trompete E		3ª maior acima
Trompete C		Como escrito
Trombone tenor		Como escrito
Trombone baixo		Como escrito
Tuba		Como escrito

Percussão	Extensão	Som real
Tímpano		Como escrito

APÊNDICE 2

Nomes dos Instrumentos em cinco línguas:

Português	Inglês	Italiano	Francês	Alemão
Cordas	<i>Strings</i>	<i>Archi</i>	<i>Cordes</i>	<i>Streichinstrumente</i>
Violino	<i>Violin</i>	<i>Violino</i>	<i>Violon</i>	<i>Violine ou Geige</i>
Viola	<i>Viola</i>	<i>Viola</i>	<i>Alto</i>	<i>Bratsche</i>
Violoncelo	<i>Violoncello</i>	<i>Violoncello</i>	<i>Violoncelle</i>	<i>Violoncell</i>
Contrabaixo	<i>Double bass</i>	<i>Contrabasso</i>	<i>Contrebasse</i>	<i>Kontrabass</i>

Madeiras	<i>Woodwinds</i>	<i>Legni (Fiati)</i>	<i>Bois</i>	<i>Holzbläser</i>
Flautim	<i>Piccolo</i>	<i>Ottavino, Flauto Piccolo</i>	<i>Petite flûte</i>	<i>Flöte</i>
Oboé	<i>Oboe</i>	<i>Oboe</i>	<i>Hautbois</i>	<i>Oboe, Hoboe</i>
Corne Inglês	<i>English Horn</i>	<i>Corno Inglese</i>	<i>Cor anglais</i>	<i>Englisches Horn</i>
Clarineta	<i>Clarinet</i>	<i>Clarinetto</i>	<i>Clarinette</i>	<i>Klarinette</i>
Fagote	<i>Bassoon</i>	<i>Fagotto</i>	<i>Basson</i>	<i>Fagott</i>

Metais	<i>Brass(es)</i>	<i>Otoni</i>	<i>Cuivres</i>	<i>Blechinstrumente</i>
Trompa	<i>Horn</i>	<i>Corno</i>	<i>Cor</i>	<i>Horn</i>
Trompete	<i>Trumpet</i>	<i>Tromba</i>	<i>Trompette</i>	<i>Trompete</i>
Trombone	<i>Trombone</i>	<i>Trombone</i>	<i>Trombone</i>	<i>Posaune</i>
Tuba	<i>Tuba</i>	<i>Tuba</i>	<i>Tuba</i>	<i>Tuba</i>

Percussão	<i>Percussion</i>	<i>Percussione</i>	<i>Batterie</i>	<i>Schlagzeug</i>
Timpanos	<i>Timpani</i>	<i>Timpani</i>	<i>Timbales</i>	<i>Pauken</i>
Pratos	<i>Crash cymbals</i>	<i>Piatti, Cinelli</i>	<i>Cymbales</i>	<i>Becken, Tellern</i>
Triângulo	<i>Triangle</i>	<i>Triangolo, Acciarino</i>	<i>Triangle</i>	<i>Triangel</i>

APÊNDICE 3

Baseado em Samuel Adler (2002, p.795-796), como subsídio ao regente, apresentamos a seguir alguns termos técnicos, em cinco idiomas, usados frequentemente na partitura orquestral. Esses termos são recorrentes e não estão necessariamente empregados na obra como referência neste trabalho.

Português	Inglês	Italiano	Francês	Alemão
Com sordina	<i>Muted</i>	<i>Con sordino</i> <i>Con sordini</i>	<i>Sourdine(s)</i>	<i>mit Dämpfer,</i> <i>Gedämpft</i>
Tirar sordina	<i>Take off mutes</i>	<i>Via sordini</i>	<i>Enlevez les</i> <i>sourdines</i>	<i>Dämpfer(n) weg</i>
Sem sordina	<i>Without mute</i>	<i>Senza sordino</i>	<i>Sans</i> <i>sourdine</i>	<i>Ohne Dämpfer</i>
Uníssonos	<i>In unison</i>	<i>Unisono</i> <i>(unis.)</i>	<i>Unis</i>	<i>Zusammen</i>
Solo	<i>Solo</i>	<i>Solo</i>	<i>Seul</i>	<i>Allein</i>
Todos	<i>All</i>	<i>Tutti</i>	<i>Tous</i>	<i>Alle</i>
1º., 2º.	<i>1.(first only), 2.</i>	<i>1º, 2º</i>	<i>1er, 2e</i>	<i>Iste, (einfach), 2te</i>
tocar a2	<i>a2</i>	<i>a2</i>	<i>à2</i>	<i>zu 2</i>
Corda	<i>String</i>	<i>Corda</i>	<i>Corde</i>	<i>Saite</i>
Estante	<i>Desk ou Stand</i>	<i>Leggio</i>	<i>Pupitre</i>	<i>Pult</i>
Dividido	<i>Divided</i>	<i>Divisi (div.)</i>	<i>Divisé(e)s</i> <i>(div.)</i>	<i>Geteilt (get.)</i>
Dividido em 3 partes	<i>Divided in 3 parts</i>	<i>div. a 3</i>	<i>div. à 3</i>	<i>Dreifach</i>
Dividido em 4 partes	<i>Divided in 4 parts</i>	<i>div. a 4</i>	<i>div. à 4</i>	<i>Vierfach</i>
A metade	<i>Half (a string group)</i>	<i>la metà</i>	<i>la moitié</i>	<i>die Hälfte</i>
Perto do cavalete	<i>At (near) the bridge</i>	<i>Sul ponticello</i>	<i>Sue le chevalet</i>	<i>am Steg</i>
Sobre o espelho	<i>Over the fingerboard</i>	<i>Sul tasto,</i> <i>Sulla tastiera</i>	<i>Sur la touche</i>	<i>am Griffbrett</i>
Com a madeira do arco	<i>With the wood of the bow</i>	<i>Col legno</i>	<i>Avec le bois</i>	<i>Col legno,</i> <i>mit Holz</i>
Ponta do arco	<i>At the point of the bow</i>	<i>Punta d' arco</i>	<i>(de la) pointe</i>	<i>Spitze</i>
No talão	<i>At the frog</i>	<i>al tallone</i>	<i>au talon</i>	<i>am Frosch</i>

Modo ordinário	<i>In the ordinary way, Natural</i>	<i>Modo ordinário</i>	<i>Mode ordinaire</i>	<i>Gewöhnlich</i>
	<i>Near the sounding board (harp)</i>		<i>Près de la table</i>	
Mudar para flautim	<i>Change to piccolo</i>	<i>Muta in piccolo</i>	<i>Changez en petite flute</i>	<i>Piccolo nehmen</i>
Muda Dó para Mi (madeiras e tímpanos)	<i>Change C to E (winds and timpani)</i>	<i>Sol muta in Mi</i>	<i>Changez do en Mi</i>	<i>C nach E umstimmen</i>
Fechado, abafado	<i>Stopped (horns)</i>	<i>Chiuso (chiusi)</i>	<i>Bouché(s)</i>	<i>Gestopft</i>
Som metálico	<i>Brassy overblowing</i>	<i>Metalizzare il suono, ottvizzare, quinteggiare</i>	<i>Cuivrer, quintage, action d'octavier</i>	<i>Schmetter, überblasen</i>
Aberto	<i>Open</i>	<i>Aperto (Aperti)</i>	<i>Ouvert(s)</i>	<i>Öffen</i>
Capana no ar, elevado	<i>Bells in the air</i>	<i>Campane in aire</i>	<i>Pavillons en l'air</i>	<i>Schalltrichter auf, Schalltrichter hoch</i>
Baqueta com espuma	<i>With soft stick</i>	<i>Bacchetta di spugna</i>	<i>Baguette d'éponge</i>	<i>mit Schwannschelegel</i>
Baqueta de madeira	<i>With hard sticks</i>	<i>Bacchette di legno</i>	<i>Baguettes en bois</i>	<i>mit Holzschlegeln</i>

Referências

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration. 3th ed.* New York: Norton, 2002.
- ADORNO, T.W. *Filosofia da Nova Música.* São Paulo: Perspectiva, 2002.
- AMATO, Rita de Cássia Fucci. "Do gesto à gestão." *Concerto*, 2011: p.14.
- AZEVEDO, Francisco F. dos Santos. *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa. 2.ª edição.* Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo.* São Paulo: Martins, 2009.
- . *Diálogos sobre música e teatro: Tristão e Isolda.* São Paulo: Martins, 2010.
- BARRA, Donald. *The Dynamic Performance - A Performer's Guide to Musical Expression and Interpretation.* New Jersey: Prentice-Hall, 1983.
- BENEDICTIS, Savido de. *Curso teórico-prático de instrumentação.* São Paulo: Ricordi, 1954.
- BERNSTEIN, Leonard. *O Mundo da Música. Trad. Manuel Jorge Veloso.* Lisboa: Livros do Brasil, 1954.
- . *The Infinite Variety of Music.* New York: Simon and Schuster, 1966.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje. 3ª ed.* São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BOULT, Adrian. *Thoughts and Conducting.* London: Phoenix House, 1963.
- BOWEN, Jose Antonio. *Conducting.* Georgetow: Cambridge, 2003.
- BRATKER, Marcelo. "O regente do silêncio filarmônico." *Bravo*, 2000: 48-56.
- BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900.* New York: Oxford, 1999.
- BURROWS, John. *Música Clássica. Tradução André Telles. 2ª ed. revista.* Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

- CARVALHO, Edson. "O Estudo da Partitura Coral." *Anais da Convenção Internacional de Regentes Corais*, 1999: 55 - 60.
- COPLAND, Aaron. *Como Ouvir e Entender Música*. Trad. Luiz Paulo Horta. São Cristovão: Artenova, 1974.
- DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Lisboa: edições 70, 1982.
- DART, Thurston. *Interpretação da Música*. Trad. Mariana Czertok. São Paulo: Martins Fonte, 2000.
- DAVIS, Flora. *A Comunicação Não-Verbal*. São Paulo: Summus, 1979.
- DECKER H., HERFORD, J. *Choral conducting Symposium. 2nd ed.* New Jersey: Prentice Hall, 1973.
- DECKER, H., and Colleen J. KIRK. *Choral Conducting - focus on communication*. Long Grove: Waveland, 1995.
- DECKER, Harold, and Colleen KIRK. *Choral Conducting: focus on communication*. Illinois: Waveland, 1988.
- DEL MAR, Norman. *Conducting Beethoven. Volume 1 The Symphonies*. New York: Oxford, 1992.
- DERUSHA, Stanley. "A Arte da Regência." *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*, 1999: 61 - 62.
- DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*. New York: St Martin's Press, 1963.
- DURRANT, Collin. *Choral conducting: philosophy and practice*. New York: Rutledge, 2003.
- DVORÁK, Antonin. "<http://imslp.org>." *IMSLP*. Janeiro 25, 2010.
- [http://imslp.org/wiki/Symphony_No.9,_Op.95_\(Dvo%C5%99%C3%A1k,_Anton%C3%ADn\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.9,_Op.95_(Dvo%C5%99%C3%A1k,_Anton%C3%ADn)) (accessed Agosto 10, 2010).
- DVORÁK, Antonin. *New World*. Mineola, N.Y.: Dover, 1984.

- EARHART, Will. *The Eloquent Baton*. New York: M. Witmark & Sons, 1931.
- EICHENTHAL, Gail. *Respect, Contempt for Guest Conductors*. Los Angeles: Times/Calendar, 1989.
- EMMANUEL, Maurice e outros. *Iniciação à Música - para uso dos amadores de música e de rádio*. trad. Vidal de Oliveira. 2nd ed. Porto Alegre: Globo, 1962.
- FELDENKRAIS, Moshe. *A Consciência Pelo Movimento*. São Paulo: Summus, 1972.
- FUCHS, P. Paul. *The Psychology of Conducting*. New York: MCA Music, 1969.
- FURTWAEGLER, Wilhelm. *Diálogos sobre Música*. Lisboa: Minotauro, ?
- GAIZA, Violeta Hemsy de. *Estudos de Psicopedagogia Musical*. Trad. Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Summus, 1982.
- GARRETSON, Robert L. *Conducting Choral Music*. 8th ed. New Jersey: Prentice Hall, 1998.
- GORINA, Manuel Valls. *Que é a Música? Reflexões em Torno do Facto Musical*. Lisboa: Verbo, 1971.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy à Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1988.
- HAAG, Carlos. "O som do gesto." *Pesquisa FAPESP*, 2011: 12-15.
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical: Uma contribuição para a revisão estética musical*. Tradução: Nicolino Simone Neto. Campinas: Unicamp, 1989.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- . *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- HERZFELD, Friedrich. *La magia de la batuta. El mundo de los eximios directores, de los grandes conciertos e las famosas orquestas*. Barcelona: Labor, s.d.

- HOLST, Imogen. *Conducting a Choir- A guide for amateurs*. London: Oxford, 1975.
- JEFFERS, Ron. *translations and Annotations of Choral Repetoire. Volume I: Sacred Latin Text*. Oregon: Cascade, 1988.
- JR. HARRIS, , Frederick. *Conducting with feeling*. Galesville: Meredith Music Plucations, 2001.
- JUNGHEINRICH, Hans-Klaus. *Los grande directores de orquesta*. Madrid: Alianza Música, 1991.
- . *Los grande directores de orquesta*. Barcelona: Clivis, 2003.
- JUSTUS, Liana, and CLARICE. e Miranda. *Orquestra - histórico, regência e instrumentos*. Curitiba: Solar do Rosário, 2011.
- KAMINSKI, Carlos. *O Gesto e o Som: Tópicos Metodológicos para o Ensino da Regência*. Tese USP. São Paulo: USP, 1989.
- KARABTCHEVSKY, Isaac. "O som do gesto." *Pesquisa FAPESP*, 2011: 10-15.
- KRUEGER, Carlos. *The Way of the Conductor - His origins, Purpose and Procedures*. New York: Charles Scribner's Sons, 1958.
- LABAN, Rudolf. *O Dominio do Movimento*. São Paulo: Simmus, 1989.
- LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação Musical - A dimensão criadora da comunicação poética*. São Paulo: Annablume, 2007.
- LABUTA, Joseph A. *Basic Conducting Techniques. 4th ed*. New Jersey: Prentice-Hall, 2000.
- LAGO JR., Sylvio. *A Arte da Regência*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- LEBRECHT, Norman. *O Mito do Maestro: GRandes Regentes em Busca do Poder. Trad. Maria Luiz X. de A. Borges*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LEINSDORF, Erich. *The Composer's Advocate: A Radical Orthodoxy for Musicians*. New Haven, CT: Yale University Press, 1981.

- LINTON, Stanley. *Conducting Fundamentals*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1982.
- LISK, Edward S. *The Creative Director: Intagibles of Musical Performance*. Galesville: Meredith, 1996.
- MALKO, Nicolai, and GREEN E.A.H. *The Conductor and his Score*. New Jersey: Prentice-Hall, 1975.
- MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.
- MARTINEZ, Emanuel. *Regência Coral: principios básicos*. Curitiba: Dom Bosco, 2000.
- MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental. Tradução: Ângela R. Viana, Carlos Susseknd e Maria Teresa R. Costa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MATHEOPOULOS, Helena. *Maestro. Encuentros con los grandes directores de orquesta*. Barcelona: Robinbook, 2004.
- McELHERAN, Brock. *Conducting Technique for beginners and professionals. 3rd ed*. New York: Oxford, 2004.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música, Maestro! Do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Globo, 2008.
- MOORE, Earl V. e HEGER, Theodore E. *The Symphony and The Symphonic Poem. Analytical and descriptive charts of the standard symphonic repertory. Sixth Revised Edition*. Michigan: Ulrich, 1974.
- MOORE, James A. *Como organizar e realizar um ensaio coral eficiente. In: Conveção Internacional de Regentes de Coros*. Brasília: (Anais), 1999.
- MUNIZ NETO, José Viegas. *A Comunicação Gestual na Regência de Orquestra*. São Paulo: Annablume, 1993.
- OKLEY, Paul. *O Ensaio Coral: a performance do regente. In: Convenção International de Regentes de Coros*. Brasília: (anais), 1999.

- OLING, Bert e WALLISCH, Heinz. *Enciclopédia dos instrumentos musicais - um guia abrangente de instrumentos musicais de todo o mundo. Tradução de Maria Filomena Duarte*. Lisboa: Livros e Livros, 2004.
- OSTERGREN, Eduardo. *A Integridade do Maestro como Interpretete e Seu Compromisso na Comunidade. Cadernos de Pós-Graduação - Ano 4 - Volume 4 - nº 2*. Campinas: Unicamp-IA, 2000.
- OTRANTO, Clotilde Mafalda Pereira Carneiro. *A Conductor's Guide for Beethoven's Symphony N° 4: Communicating Music Through Expressive Gestures*. Arizona: Arizona State University, 1993.
- PFAUSTCH, Lloyd. *The Choral Conductor and the Rehearsal*. In: Decker, Harold & Herford, Julius. *Choral Conducting: a Symposium*. Cliffs: Prentice-Hall, 1973.
- PISTON, Walter. *Orchestration*. New York: Norton, 1955.
- PRAUSNITZ, Frederik. *Score and Podium: A Complete Guide to Conducting*. New York: W.W. Norton & Company, 1983.
- RIMISKY-KORSAKOV, Nicolas. *Principios de Orquestracion com ejemplos sacados de sus propias obras*. Buenos Aires: Ricordi, 1946.
- ROCHA, Ricardo. *Regência uma arte complexa*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2004.
- ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1988.
- ROZHDESTVENSKIJ, Gennadij. *La diteggiatura del direttore. A Cura di Valerij Voskobochnikov. Redazione italiana di Guido Burchi*. Leningrado: Siena, 1974.
- RUDOLF, Max. *The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation. 3rd edition*. New York: Schirmer Books, 1984.
- SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. London: Macmillian, 1980.

- SAMPAIO, Luiz Paulo. *A orquestra sinfônica - sua história e seus instrumentos*. São Paulo: GMT, 2000.
- SARDÓ i PARALS, Adrià. *El Gest - en la direcció d'orquestra*. Barcelona: Clivis, 2003.
- SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. Trad. Marisa Fonterrada, Magda Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Unesp, 1992.
- SCHERCHEN, Hermann. *Manuale Del Direttore D'Orchestra*. Traduzione di Gilberto Deserti. Milano: Curci, 1966.
- SCHULLER, Gunther. *The Compleat Conductor*. New York: Oxford, 1997.
- SILANTIEN, John. *Técnicas de Ensaio Coral para aperfeiçoar a Afinação*. In: *Convenção Internacional de Regentes de Coros*. Brasília: (anais), 1999.
- SILVA, Paulo do Couto e. *da interpretação musical*. Porto Alegre: Globo, 1960.
- SINZIG, Frei Pedro. *Pelo mundo do som: Dicionário Musical*. 2a. edição. Rio de Janeiro: Kosmos, 1976.
- STEDMAN, Preston. *The Symphony*. 2nd. Edition. New Jersey: Printice Hall, 1992.
- STEHMAN, Jacques. *História da Música Europeia das origens aos nossos dias*. Translated by Maria Teresa Athayde. São Paulo: Difusão Européia, 1964.
- SWOBODA, Henry. *O Mundo da Orquestra Sinfônica*. Trad. Carlos Krondver. Rio de Janeiro: Forum, 1968.
- VAN HORN, James. *The community orchestra: a handbook for conductors, managers, and boards*. California: Greenwood, 1979.
- VOLBACH, Fritz. *La Orquesta Moderna*. Traducion del Mtro. Roberto Gerhard. Barcelona: Labor, 1928.
- WAGNER, Richard. *Beethoven*. Trad. Theodemiros Tostes. São Paulo: L&PM Editores, 1987.
- . *Wagner on Conducting*. Translated by Edward Dannreuther. New York: Dover, 1989.

WALTER, Bruno. *Of Music and Music-Making*. New York: Norton, 1961.

WEINGARTNER, Felix. *On Conducting*. New York: Kalmus, [s.d.].

ZANDER, Oscar. *Regência Coral*. Porto Alegre: Movimento, 1979.