

A preparação do regente na construção da sonoridade orquestral¹

Hermes Coelho Gomes² | Eduardo Augusto Östergren³
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) | Brasil

Resumo: Este artigo é uma breve reflexão sobre a preparação do regente no trabalho de construção da sonoridade orquestral. Uma orquestra, com suas diversas possibilidades de formação instrumental e atuação, conta, individualmente, com músicos de alta qualidade interpretativa, entretanto, seu resultado sonoro está intimamente ligado à competência do regente em transmitir suas ideias aos músicos, fundamentada em seu estudo individual, anterior ao primeiro ensaio e sua capacidade de comunicação, principalmente durante o período de preparação. O artigo aponta, de forma pragmática, elementos para o estudo e a preparação do regente e ainda indica possibilidades técnicas adicionais propondo caminhos, como ferramentas, que o auxiliem na execução de sua tarefa de condução.

Palavras-chave: música orquestral, regência orquestral, sonoridade orquestral, interpretação musical, performance.

Abstract: This article is a brief reflection on the preparation of the conductor for the building the orchestral sonority. With its many disposition possibilities an orchestra congregates highly talented music individuals as to their interpretive abilities, however the responsibility of the resulting orchestral

¹ The Conductor and the construction of the orchestral sonority. Submetido em: 07/09/2014. Aprovado em: 01/02/2015.

² Doutor em Música pelo Instituto de Artes da Unicamp (2012) com a tese: O regente orquestral contemporâneo por uma visão contextualizada; Mestre em Música pela Unicamp com a dissertação: Sinfonia dos Salmos de Igor Stravinsky: subsídios para uma interpretação. Coordenador dos grupos de música de câmara da PUC Campinas; Regente da Orquestra e Coral Ars Musicalis; Coral Exsultate. Maiores informações <http://arsmusicalis.blogspot.com>. Email: hermescoelho@gmail.com

³ Doutor em Música pela Indiana University (1978) e “Laureate Conductor, Lafayette Symphony Orchestra, Indiana”. Atualmente é professor doutor no Instituto de Artes da Unicamp e Diretor Artístico e Regente Titular da Orquestra Sinfônica de Sorocaba. Tem experiência na área de Humanas, com ênfase em Linguística, Letras e Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: Orquestra Sinfônica, História da Música, Pesquisa Musical, Regência Orquestral e Coral. Email: ostergren@iar.unicamp.br

sound is closely intertwined with the conductor to convey his ideas to the musicians, based on your individual study, previous the first rehearsal and their ability to communicate, especially during the preparation period. This article also examines alternate interpretation possibilities and suggests additional ways for the conductor to better prepare himself and acquire additional tools that may assist him in the execution of his task.

Keywords: orchestral music, orchestral conductor, orchestral sonority, musical interpretation, performance.

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 mesma e caracterizam seu estilo à *performance*. Krueger (1958, p.28, tradução nossa) afirma que “a maior honra para um regente é que a orquestra fez o que fez porque ele estava à frente dela”. No entanto, muitas vezes o próprio regente não saberá mensurar ou explicar sobre o resultado alcançado pela sua *performance* frente a determinada orquestra e nem as características que sua interpretação o diferenciou 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 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 uma afirmação de Gustav Mahler (1860-1911), de 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 uma pessoa, com um floreio físico é capaz de extrair uma reação estimulante de uma orquestra, enquanto outra, com precisamente os mesmos gestos e ritmos, não consegue estimulá-la da mesma forma. Lebrecht (p.17) diz que o “ato físico 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, tradução nossa) 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.” 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. Sabemos, de acordo com Matheopoulus (ibid.) 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”. As relações entre intensidade e andamentos dependem das sensações e do entendimento ou compreensão do regente. Ainda, segundo Matheopoulus (ibid.) isso está vinculado a fatores biológicos, sujeito ao ritmo cardíaco, ao pulso, ao metabolismo do regente e o seu ritmo interior. Afirma 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 (1958, p.31) 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”. Segundo este mesmo autor, *reger* é basicamente uma matéria de sínteses. No ensaio, o regente diseca 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 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 alcançar questões relativas à busca da sonoridade orquestral, acredita-se 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 um completo domínio dos elementos da Música, como harmonia, contraponto, formas musicais e das características peculiares de cada instrumento da orquestra.

Levando-se em consideração o regente profissional que tenha os aspectos técnicos resolvidos e assimilados, o artigo propõe uma reflexão sobre três importantes aspectos, que podem ser fundamentais na construção da sonoridade orquestral: o estudo da partitura, a técnica de ensaio e o ato da *performance*.

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 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 é abordado a preparação da obra a partir do primeiro contato com a partitura. Acredita-se que, para o regente, quaisquer que sejam os motivos que o levem a definir a condução de uma obra, esta deve ser, neste momento, a mais importante, requerendo sua inteira atenção e dedicação.

A partitura é o mapa da música. Ao realizar essa analogia observa-se que um mapa, por mais informações que possa trazer, apenas transmite as principais características dos meios para se alcançar o objetivo. Observando um mapa geográfico, se encontra as estradas que 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 se inicia o percurso, percebe-se uma infinidade de informações que não estavam explícitas no mapa. Observa-se 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 informa a tentativa de notação musical do compositor, mas é necessário embarcar e iniciar a trajetória conhecendo todas as *nuances* que estão presentes, exigindo a observação e a análise criteriosa e profunda de muitos aspectos.

O estudo detalhado da partitura, portanto, torna-se o centro das aquisições da sonoridade orquestral do regente. Pode-se 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. Para Max Rudolf (1995, p.321, tradução nossa) “o estudo da partitura serve a dois propósitos: aprender a música em termos de notas e marcações, e estabelecer uma concepção da composição num sentido mais amplo”.

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 as razões de determinadas escolhas do compositor. Cynthia Sheppard (Sheppard, 1992 apud 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 grazioso (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 trabalha no sentido de formar um som ideal para cada seção da música e busca sempre a clareza da sonoridade que deseja. É importante ter 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. Max Rudolf (ibid, p. 321) diz que “a ideia interpretativa do

regente deve se desenvolver antes da execução com a orquestra” ou seja, antes do primeiro ensaio. O 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, que o regente deve estar pronto para reger a execução completa da obra no primeiro ensaio.

Nesse ponto, consideramos que seja interessante lembrar os requisitos básicos do regente, sintetizados por Weingartner (Apud 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, são observados alguns procedimentos que podem contribuir para que o regente obtenha um amplo conhecimento da partitura e aprofunde suas convicções interpretativas.

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 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 (ibid), o maestro deve ser mais do que um músico; deve ser uma espécie de historiador da arte.

Observar a estrutura geral da obra, se é uma sinfonia, uma abertura, uma ópera, um oratório, uma suíte, entre tantas possibilidades, e localizar seus movimentos. Tenha uma idéia geral da estrutura de cada movimento, suas principais mudanças de andamento e de caráter. Aproveitar 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 tenha as duas marcações, tanto números de compassos quanto as cifras de ensaio, assim o regente evitará dificuldades de localizações de trechos durante o ensaio e otimizará tempo

Se o regente estiver utilizando uma edição bem elaborada, haverá dados do editor que contribuirão para uma melhor compreensão da obra. Procurar 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 se encontra expressões e indicações em diversos idiomas, sendo os mais comuns o italiano, o inglês, o alemão e o francês, contudo se pode encontrar termos em língua vernácula, 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 podem alterar 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 é necessário 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.

Portanto é preciso pensar em algumas reflexões importantes:

- Essa obra pertence a qual gênero? É importante ter conhecimento das outras obras do mesmo gênero para poder compreender melhor a peça em questão.

- A obra possui algum título? Qual é o significado desse título? É possível que o título revele o caráter da obra!
- Verificar se o compositor tem uma vasta obra em diversos gêneros composicionais. É importante examinar com atenção as suas outras composições, escritas em datas próximas à respectiva obra, para explorar elementos, inerentes ao respectivo período em que viveu ou vive o compositor, que podem melhor ajudar na compreensão da mesma.
- Procurar verificar na biografia do compositor se teve influências de outros compositores em suas obras. Nesse caso é importante conhecer as obras desses compositores influentes para localizar mais elementos técnicos relativos ao aspecto harmônico, melódico, textural, instrumental e outros presentes na obra.

Concentrando em 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 se pode desenvolver um pequeno diagrama, referente às primeiras observações adquiridas, que sugerimos ser elaborado para facilitar a assimilação das diversas informações da obra.

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 se certificar se estes estarão à sua disponibilidade para execução da obra. É muito comum se encontrar descrições de instrumentos,

principalmente em obras do período barroco, ou instrumentos específicos de uma região 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 se encontra *trompa da caccia*⁴, assim como *Oboe d'amore*. Raras são as orquestras ou instrumentistas que possuem esses instrumentos! Ao preparar esse Oratório se deve 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 substituto que possua o timbre e as características técnicas mais aproximadas possíveis do original.

Outra obra 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 durante o ensaio.

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.

1.3. Observações de aspectos interpretativos

Para uma interpretação adequada e coerente ao período em que a obra foi composta 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 coautor da obra no momento de sua execução e é por isso que sua responsabilidade é ampliada.

Vejam os que afirma o autor e maestro Daniel Barenboim (2010, p. 38): “... Não amo a palavra

⁴ Instrumento solicitado na quarta cantata.

‘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”⁵. Para o respectivo autor “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 uma compreensão da interdependência de todos os elementos da música, como: harmonia, melodia, ritmo, volume e velocidade. Nesse aspecto Barenboim (2010, p.28) ratifica que toda a representação deve 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 gênero 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”. É importante e necessário um estudo mais aprofundado, como base de uma boa interpretação e o contrário é uma postura questionável. Brahms dizia que para tornar-se um bom músico era preciso empregar tanto tempo lendo quanto estudando piano (*Apud* HARNONCOURT 1988, p.31). O presente artigo objetiva reafirmar 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, em meados do século XX, se iniciou 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, principalmente a partir do século XVII. Isso enriqueceu as possibilidades de interpretações mais conscientes. Precisa também estar atento as novas estéticas desenvolvidas em seu tempo.

No campo da regência orquestral, surgiu nas primeiras décadas do século XX uma intensa

⁵ Barenboim dialoga com o diretor francês Patrice Chereau sobre a montagem da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner.

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).

1.4. Estudo do gestual de regência

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.

A prática 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.

Como afirma Max Rudolf (1995, p.321, tradução nossa), “o processo de trabalho do regente é diferente dos outros músicos, como solistas instrumentais ou vocalista.” Estes durante o período de estudo interpretam a música como a farão na performance, mas o regente estuda a partir de uma imaginação criada em sua mente. Rudolf continua, “A ideia interpretativa do regente deve ser desenvolvida antes da execução com a orquestra.” “... deve criar uma performance imaginária. Esta imagem deve refletir todos os aspectos da execução musical, do primeiro ao último momento, do primeiro ao último compasso”.

Inclui-se neste momento o estudo do gestual. O regente deve memorizar o posicionamento da orquestra e conduzi-la, conforme citação do maestro estoniano Neeme Järvi, de forma virtual e imaginativa.

2. Planejamento dos ensaios

Um dos momentos mais importantes na carreira de um regente será o período em que estará ensaiando. Diz-se que a verdadeira performance do maestro é o ensaio. Por isso afirma Max Rudolf (1995, p. 330, tradução nossa), que por ser uma atividade tão importante “espera-se que técnicas de ensaios sejam abordadas nas classes de regência, como parte de um programa de ensino aos alunos...”. Entretanto, como o próprio autor informa, há uma lacuna nessa formação e poucos cursos abordam de forma eficaz essa disciplina. O regente precisa desenvolver a capacidade de ajustar seus métodos de ensaio à qualidade da orquestra, à dificuldade do programa que estiver sendo preparado, e ao número de horas de ensaios necessários para sua preparação. Para isso é importante que haja uma avaliação do nível de dificuldade das obras que serão ensaiadas para uma definição do número de ensaios que serão necessários para sua preparação, o que é variável de acordo com o repertório. Rudolf (ibid, tradução nossa) alerta que para “trabalhos com alto nível de dificuldades técnicas e obras contemporâneas, desconhecidas da orquestra, poderão demandar um maior tempo em sua preparação”. É necessário avaliar possibilidades de ensaios de naipes com objetivos de resolver problemas técnicos específicos e característicos dos devidos instrumentos.

2.1. Os ensaios

O próximo passo será realizar uma cuidadosa 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 planejamento dos ensaios é preciso levar em consideração a instrumentação de cada movimento. Não é produtivo manter um músico durante um período muito longo sem atividades no ensaio. É mais adequado que o músico que não executará determinado movimento de uma obra esteja dispensado do palco. Se o regente irá ensaiar os primeiros movimentos de uma respectiva sinfonia, por exemplo, mas alguns músicos só atuarão no último movimento, não há porque estarem durante todo o período de ensaio sentado junto a orquestra. Isso vai gerar desconfortos, desconcentração e ruídos. Deixe-o utilizar o tempo para estudos em outro ambiente, no mínimo não atrapalhará o andamento da

preparação da orquestra. Um planejamento dos ensaios, de forma impressa e disponível a todos os músicos, propiciará um ensaio mais harmonioso e um ambiente propício para o trabalho.

Com relação ao planejamento do número de ensaios Max Rudolf (ibid.) orienta que, “o regente deverá avaliar o nível de dificuldade das obras que serão ensaiadas para definir o número de ensaios necessários para sua preparação, o que é variável de acordo com o repertório”.

Diversas possibilidades de procedimentos e técnicas de ensaios podem ser utilizadas pelo regente, entretanto, neste artigo são abordadas algumas sugestões pautadas em experiência do autor, assim com na observação de diversos ensaios por regentes de alta expressão artística.

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) afirma ainda: “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 relembrado 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.

Nesta mesma linha de raciocínio o maestro Daniel Barenboim (2010, p. 16) afirma:

consegue-se fazer música de alto nível somente quando o regente e a orquestra encontram um ‘pulmão coletivo’. Naquele momento, todos os músicos, juntos, respiram a música do mesmo jeito. É natural que cinco minutos após o concerto cada um recupere a singularidade das próprias ideias. Não só é natural e democrático: é necessário. Mas, durante o concerto, esse pulmão coletivo deve existir.

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 orquestra” (SCHERCHEN, 1966, p.17, tradução nossa).

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. No entanto, se deve pensar como o maestro Furtwängler ([s.d.], p.102) que “só se pode apreciar a preparação pelo resultado”. É nesse primeiro momento que o regente irá avaliar a preparação que fez, 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.

3. A performance

“Todas as artes têm seu momento mágico”, afirma Herzfeld ([s.d.], p. 09, tradução nossa) 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 ressoa 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 decisivo.

Esse momento mágico teve uma longa preparação. Não acontece por acaso! Desde a escolha do

repertório ao primeiro contato com a partitura, a preparação individual do regente em busca de uma imagem sonora adequada ao programa, a identificação da instrumentação geral e de cada movimento, finalmente, de todo o minucioso trabalho preparatório até o ensaio geral. Relembrando o maestro Barenboim, (2010, p.16), “consegue-se fazer música de alto nível somente quando o regente e a orquestra encontram um **pulmão coletivo**⁶. 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, é importante ter um intervalo de, se possível, pelo menos duas horas para descanso dos músicos antes da *performance*.

Quando o maestro adentra ao 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 Furtwängler ([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 realizado nos ensaios. Na terceira sinfonia de Beethoven, por exemplo, se durante os ensaios o primeiro movimento foi conduzido em três marcações os primeiros compasso, e se na hora do concerto o maestro resolver mudar a regência para uma marcação por compasso (marcação unária), já no *levare* confundirá a orquestra e 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

⁶ Grifo do autor.

justificando que esta mudança propiciaria 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 traga 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 dos músicos 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. Espera-se que o clímax esteja na *performance* e não no ensaio geral e isto o regente precisa ter sob controle. Há uma margem de improvisação, conforme o maestro Furtwängler 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 dos *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.

Conclusão

Uma reflexão sobre as possibilidades de atuação de um regente, que o impulse na construção da sonoridade orquestral, é oportuna em todos os momentos de uma carreira de regência. Conforme estudado, a orquestra exprimirá uma sonoridade completamente diferente em cada performance, de acordo com a atuação do regente. São inúmeros os motivos que podem impulsionar este diferencial sonoro, entretanto, este trabalho apresentou um recorte com enfoque em três aspectos: o estudo da partitura, a técnica de ensaio e o ato da performance.

Os tópicos aqui abordados criam possibilidades. A construção da sonoridade será o resultado do desempenho da função, momentos em que o regente contribui com suas ideias musicais. Para tanto, foram pontuados aspectos e perspectivas que podem ser primordiais para essa possibilidade.

REFERÊNCIAS

- BARENBOIM, D. (2009). *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins.
- BARENBOIM, D. (2010). *Diálogos sobre música e teatro: Tristão e Isolda*. São Paulo: Martins.
- BERNSTEIN, L. (1954). *O Mundo da Música*. Trad. Manuel Jorge Veloso. Lisboa: Livros do Brasil.
- CARVALHO, E. (1999). *O Estudo da Partitura Coral*. Anais da Convenção Internacional de Regentes Corais , 55 - 60.
- DERUSHA, S. (1999). *A Arte da Regência*. Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros , 61 - 62.
- FURTWÄGLER, W. (?). *Diálogos sobre Música*. Lisboa: Minotauro.
- HARNONCOURT, N. (1988). *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- HERZFELD, F. (s.d.). *La magia de la batuta. El mundo de los eximios directores, de los grandes conciertos e las famosas orquestas*. Barcelona: Labor.
- KRUEGER, C. (1958). *The Way of the Conductor - His origins, Purpose and Procedures*. New York: Charles Scribner's Sons.
- LAGO JR., S. (2002). *A Arte da Regência*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- LEBRECHT, N. (2002). *O Mito do Maestro: Grandes Regentes em Busca do Poder*. Trad. Maria Luiz X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MATHEOPOULOS, H. (2004). *Maestro. Encuentros con los grandes directores de orquesta*. Barcelona: Robinbook.
- MUNIZ NETO, J. V. (1993). *A Comunicação Gestual na Regência de Orquestra*. São Paulo: Annablume.
- RUDOLF, M. (1995). *The Grammar of Conducting*. 3th. ed. New York: Schimmer.
- SCHERCHEN, H. (1966). *Manuale Del Direttore D'Orchestra*. Traduzione di Gilberto Deserti. Milano: Curci.