



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

FELLIPE RAFAEL CARNAUBA TEIXEIRA

**O PROCESSO INTERPRETATIVO NA REGÊNCIA ORQUESTRAL:**  
Um estudo a partir da obra *Appalachian Spring - Ballet for Martha*  
(*Suite for 13 instruments*) de Aaron Copland

**NATAL-RN  
2017**

FELLIPE RAFAEL CARNAUBA TEIXEIRA

**O PROCESSO INTERPRETATIVO NA REGÊNCIA ORQUESTRAL:**

Um estudo a partir da obra *Appalachian Spring - Ballet for Martha*  
(*Suite for 13 instruments*) de Aaron Copland

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa 2 - processos e dimensões na produção artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música

**Orientador:** Prof. Dr. André Luiz Muniz Oliveira

NATAL-RN  
2017

**Catálogo da Publicação na Fonte**  
**Biblioteca Setorial da Escola de Música**

T266p Teixeira, Fellipe Rafael Carnauba.

O processo interpretativo na regência orquestral: um estudo a partir da obra Appalachian Spring – Ballet for Martha (suite for 13 instruments) de Aaron Copland / Fellipe Rafael Carnauba Teixeira. – Natal, 2017.

75 f.: il.; 30 cm.

Orientador: André Luiz Muniz Oliveira.

Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017.

1. Regência orquestral – Dissertação. 2. Música – Interpretação – Dissertação. 3. Appalachian Spring – Interpretação. I. Oliveira, André Muniz. II. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 781.68

FELLIPE RAFAEL CARNAUBA TEIXEIRA

**O PROCESSO INTERPRETATIVO NA REGÊNCIA ORQUESTRAL:**

Um estudo a partir da obra *Appalachian Spring - Ballet for Martha*  
(*Suite for 13 instruments*) de Aaron Copland

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa 2 - processos e dimensões na produção artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA:**

---

PROF. DR. ANDRE LUIZ MUNIZ OLIVEIRA  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
ORIENTADOR

---

PROF. DR. RANILSON BEZERRA DE FARIAS  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
MEMBRO DA BANCA (INTERNO)

---

PROF. DR. ALFREDO JACINTO DE BARROS  
Universidade Estadual do Ceará  
MEMBRO DA BANCA (EXTERNO)

## AGRADECIMENTOS

À vida, por me permitir encontrar com a música; à música, por me permitir encontrar com a vida;

Ao meu pai, Gesiel Teixeira Rodrigues, e à minha mãe, Luciana da Fonseca Carnauba Teixeira, pelo amor e carinho incondicionais;

Ao meu professor, orientador acadêmico, profissional e pessoal, André Muniz, por todas as boas conversas, ensinamentos, direcionamentos de música e de vida;

À Irliane Pessoa, por mudar o rumo da minha vida quando eu estava perdido;

Aos meus colegas de curso pelos bons momentos dentro e fora da sala de aula, especialmente ao meu querido amigo e companheiro de profissão, Leandro Oliveira, que ao longo desse curso se tornou um irmão;

Aos amigos músicos que participaram da Camerata Experimental que serviu de laboratório para esta pesquisa: Anderson Carvalho, Mariana Holschuh, Keyvson Danilo, André Albiorgio, Pedro Zarqueu, Yohanna Alves, Bruno David, Haziél Cândido, Rafael Pinheiro, Fábio Marques, Melquíades Vasconcelos, Alan Davidson e Eli Cavalcante.

Ao meu principal laboratório, a Camerata Nova de Música Contemporânea, grupo que se tornou uma família e, a cada dia de planejamento e ensaio, me ensinou como ser uma pessoa e um regente melhor. Obrigado por confiarem em mim, meus amigos e amigas: Malu Sabar, Anderson Carvalho, José Ferreira, Higor Monteiro, Keyvson Danilo, André Albiorgio, José Renato, Abda Pinheiro, Irliane Pessoa, Yohanna Alves, Bruno David, Haziél Cândido, Jacton Santos, Rafael Pinheiro, Fábio Marques, Melquíades Vasconcelos, Alan Davidson, Joabe Oliveira, Danyyel Felipe, Thiago Silveira, Jeferson Oliveira, Samuel Tiago e ao querido professor Airtton Guimarães que tão bem coordenou esse belo projeto;

A todos que fizeram parte da Orquestra Sinfônica da UFRN, no ano de 2016, por terem me proporcionado meu laboratório prático durante o primeiro ano de mestrado e à querida amiga, Fernanda Silvério, que me apoiou em todos os momentos;

Ao professor Anderson Pessoa e a todos (as) os (as) amigos (as) que fiz na “sala 15”, sala da turma de saxofone e que me acolheram tão bem. Gratidão a vocês!

A todos os professores, funcionários e bolsistas da EMUFRN, local que se tornou minha segunda casa, por dividirem alguns momentos comigo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, por apoiar esta pesquisa.

*“Primeiramente, Fora Temer!”*

“Música é vida interior, e quem tem vida interior  
jamais padecerá de solidão”

Artur da Távola

## RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo relatar, de forma detalhada, o processo interpretativo do regente a partir da ótica do autor deste trabalho, utilizando como objeto de pesquisa a obra *Appalachian Spring* (1944), do compositor norte-americano Aaron Copland (1900 – 1990). O questionamento motivador desta pesquisa é sobre como se dá o processo interpretativo do regente, visto que este não dispõe do aparato da orquestra no momento de preparação da obra. O primeiro capítulo - a introdução - apresenta um estudo sobre a interpretação musical de forma geral: os objetivos, a justificativa e a metodologia. No segundo capítulo - desenvolvimento da pesquisa - há três pontos de estudo: um sobre a construção da sonoridade orquestral por parte do regente - como se configura, os passos, dificuldades e importância desse processo para a realização musical; um estudo sobre os silêncios musicais e a importância de sua observação para a interpretação da obra; e, por último, a análise do repertório gestual empregado pelo regente na obra em questão. Ainda no desenvolvimento, o trabalho traz o relato da experiência do autor sobre como se deram seus ensaios e sua perspectiva até o concerto. No terceiro capítulo, há a conclusão da pesquisa. Nos anexos, estará presente a partitura com as marcações de estudo do autor do trabalho.

**Palavras-chave:** Regência. Interpretação musical. *Appalachian spring*. Aaron Copland.



## **ABSTRACT**

The present research aims to report in detail the interpretive process of the conductor, from the perspective of the author of this work, using the work *Appalachian Spring* (1944) by the American composer Aaron Copland (1900 - 1990). The motivating question of this research is about how the interpretative process of conductor takes place, since it does not have the apparatus of the orchestra at the moment of preparation of the work. The first chapter, the introduction, presents a general study of the musical interpretation, the objectives, the justification and the methodology. In the second chapter, development of the research, there are three points of study: one on the construction of orchestral sonority on the part of the conductor, as it happens, the steps, difficulties and importance of this process for the musical accomplishment; a study on the musical silences and the importance of their observation for the work interpretation; and finally the analysis of the gestural repertoire used by the conductor in the work in question. Still in the development, the work brings the report of experience of the author on how he gave his rehearsals and his perspective until the concert. In the third chapter there is the conclusion of the research. In the annexes will be present the score with the markings of study of the author of the work

**Keywords:** Conducting. Orchestral interpretation. *Appalachian spring*. Aaron Copland.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - compassos de 1 a 4.....	26
Figura 2 - compassos de 5 a 10.....	28
Figura 3 - compassos do 44 ao 50.....	29
Figura 4 - compassos 51 e 52.....	29
Figura 5 - compassos do 272 ao 275.....	31
Figura 6 - compassos do 487 ao 492.....	33
Figura 7 - compassos do 603 ao 610 .....	33
Figura 8 - compassos do 619 ao 626.....	34
Figura 9 - compassos do 5 ao 10.....	41
Figura 10 - compassos do 11 ao 16.....	42
Figura 11 - compassos do 462 ao 467.....	42
Figura 12 - compassos do 478 ao 486.....	43
Figura 13 - compassos 1 ao 4.....	44
Figura 14 - compasso 674 até o fim.....	45
Figura 15 - compassos do 44 ao 50.....	46
Figura 16 - compassos 301 e 302.....	46
Figura 17 - compassos 303 e 304.....	47
Figura 18 - compassos 1 e 2.....	52
Figura 19 - compassos 51 e 52.....	53
Figura 20 - compassos do 57 ao 59.....	54
Figura 21 - compasso 79.....	54
Figura 22 - compassos 80 ao 83.....	54
Figura 23 - compassos do 155 ao 159.....	55
Figura 24 - compassos do 177 ao 180.....	55
Figura 25 - compassos 303 e 304.....	56
Figura 26 - compasso 315.....	56
Figura 27 - compassos do 316 ao 319.....	57
Figura 28 - compassos 332 e 333.....	58
Figura 29 - compassos do 362 ao 365.....	59
Figura 30 - compassos do 369 ao 372.....	60
Figura 31 - compassos do 553 ao 559.....	61
Figura 32 - compassos do 620 ao 626.....	62

Figura 33 - compasso 674 até o fim.....	63
---	----

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

Bpm – Batida por minuto

Rit. – Ritardando

## LISTA DE SÍMBOLOS

*pp* - Pianísimo

*ppp* - Pianisísimo

*sf* - Forte súbito

*ff* - Fortísimo

*p* - piano

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1</b>	<b>Justificativa.....</b>	<b>15</b>
<b>1.2</b>	<b>Sobre <i>Appalachian Spring</i>.....</b>	<b>17</b>
<b>1.3</b>	<b>Objetivos.....</b>	<b>19</b>
<b>1.4</b>	<b>Metodologia.....</b>	<b>19</b>
<b>2</b>	<b>DESENVOLVIMENTO.....</b>	<b>20</b>
<b>2.1</b>	<b>A construção da sonoridade orquestral.....</b>	<b>20</b>
2.1.1	<i>Introdução: Gesto, imagem e construção da sonoridade.....</i>	20
2.1.2	<i>O processo interpretativo na regência.....</i>	21
2.1.3	<i>A partitura e as fontes históricas.....</i>	22
2.1.4	<i>O processo criativo.....</i>	24
2.1.5	<i>A construção da sonoridade em <i>Appalachian Spring</i>.....</i>	24
2.1.5.1	<b><i>Primeiro Movimento: Muito Lento.....</i></b>	<b>26</b>
2.1.5.2	<b><i>Segundo Movimento: Rápido (Allegro).....</i></b>	<b>28</b>
2.1.5.3	<b><i>Fast (Pastor revivalista e suas seguidoras) - a presença da música folclórica dos Apalaches (<i>Appalachian folk fiddle music</i>).....</i></b>	<b>30</b>
2.1.5.4	<b><i>Doppio movimento (The gift to be simple: Variações sobre o tema <i>Shaker; Simple Gifts</i>).....</i></b>	<b>31</b>
2.1.5.5	<b><i>Moderato - Coda.....</i></b>	<b>34</b>
2.1.6	<i>Considerações finais sobre a construção sonora.....</i>	35
<b>2.2</b>	<b>Reflexões interpretativas sobre o silêncio musical.....</b>	<b>35</b>
2.2.1	<i>Definições gerais.....</i>	35
2.2.2	<i>O silêncio musical.....</i>	37
2.2.3	<i>As funções do silêncio em face à obra musical.....</i>	39
2.2.3.1	<b><i>Modos de manifestação do silêncio em <i>Appalachian Spring</i>.....</i></b>	<b>40</b>
2.2.3.2	<b><i>Funções articuladoras no discurso.....</i></b>	<b>43</b>
2.2.3.2.1	<i>Função preparatória.....</i>	44
2.2.3.2.2	<i>Função interruptora e/ou contemplativa (reflexiva).....</i>	44
2.2.3.2.3	<i>Função de transição e/ou transformação.....</i>	45
<b>2.3</b>	<b>O estudo do gesto regencial.....</b>	<b>48</b>
2.3.1	<i>As escolhas gestuais.....</i>	52
2.3.1.1	<b><i>Introdução (compasso 1 ao 50).....</i></b>	<b>52</b>

2.3.1.2	<i>Segundo movimento (compasso 51 ao 154)</i> .....	53
2.3.1.3	<i>Terceiro movimento</i> .....	55
2.3.1.4	<i>Quarto movimento</i> .....	56
2.3.1.5	<i>Quinto movimento</i> .....	57
2.3.1.6	<i>Sétimo movimento</i> .....	59
2.3.1.7	<i>Último movimento</i> .....	61
2.4	<b>Relato de Experiência</b> .....	63
2.4.1	<i>Desafios na implementação dos planos preliminares</i> .....	63
2.4.2	<i>Ensaios</i> .....	64
2.4.3	<i>Organização dos ensaios</i> .....	65
2.4.4	<i>Concerto</i> .....	66
3	<b>CONCLUSÃO</b> .....	67
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	68

## 1 INTRODUÇÃO

Antes de uma obra musical ganhar vida nos palcos das salas de concerto, ela passa por um processo interpretativo. No dicionário Michaelis (2017, *on-line*), entre as definições de “interpretar” tem-se: 1. Determinar com precisão o sentido de um texto; 2. Descobrir o significado obscuro de algo; 3. Dar determinado sentido a; julgar. No que tange à música, Bianchi afirma que “interpretação musical é você ‘criar’ a sua própria personalidade musical, ou melhor, ‘criar’ a sua própria interpretação, depois filtrar a música na sua sensibilidade. Interpretação é criação.” (BIANCHI<sup>1</sup>, 2003 apud LIMA, 2015, p. 21). É esse o processo que o intérprete irá utilizar para conhecer as entrelinhas da obra musical.

Tendo em vista essa breve introdução sobre interpretação, observo o posicionamento de alguns autores sobre como ela se configura e como “deve” ou “deveria” (entre aspas, pois é ação subjetiva) ser o processo. Por um lado, caso a obra siga determinada tradição, alguns autores afirmam que a interpretação musical acontece por meio de uma postura “refletida e ponderada”, na qual o intérprete utiliza uma espécie de “musicologia aplicada” (KAPP<sup>2</sup>, 2002, apud KUEHN, 2010, p. 748). Esse é o contexto que deve ser da interpretação de uma obra de tradição antiga, como do período barroco ou clássico, por exemplo, ou mesmo de uma obra de teor folclórico que segue a tradição de determinada sociedade. Isso acontece por conta da imersão que o intérprete faz durante suas pesquisas para determinar como tal peça era executada no período ou local de sua criação, tentando, assim, trazer para a realidade atual conceitos semelhantes àqueles. Em um sentido mais atual, Lima (2015) pondera que a interpretação atua simultaneamente em um ponto de união entre racional e intuitivo, utilizando ferramentas de ambos os meios, de forma que seu resultado advém da subjetividade do intérprete e da objetividade do texto musical.

Existe um ponto em comum entre as afirmações acima: a consciência, no sentido de entender o que se está fazendo, e sua eficácia sobre a interpretação musical. Aquela é derivada não só do estudo científico sobre a obra, mas também a partir das experiências do intérprete. Corroborando esse pensamento, Domenici (2005, p. 822) se posiciona, afirmando que “o trabalho do intérprete combina a inventividade ao conhecimento e à vivência dos processos que resultam em uma experiência estética – a performance”. E acrescenta:

---

<sup>1</sup> BIANCHI, Walter. **Interpretação Musical baseada na Lei do Universo**. São Paulo: editor autor, 2003.

<sup>2</sup> KAPP, Reinhard. “Performance” bei Arnold Schönberg und John Cage. In: GRASSL, Markus; KAPP, Reinhard (eds.). **Aufführungslehre der Wiener Schule**. Viena: Böhlau, p. 455-468, 2002.



A construção de uma interpretação musical é uma atividade que demanda criatividade e objetividade. O modo pelo qual planejamos, procedemos e avaliamos o nosso processo de aprendizagem terá reflexos na performance. Quanto mais tivermos consciência dos processos cognitivos inerentes à execução musical, mais poderemos gerenciar e otimizar a prática (DOMENICI, 2005, p. 822).

Dessa forma, a consciência musical que será ferramenta interpretativa advém da pesquisa sobre a obra e seus entornos, os quais serão discutidos em breve, unidos à própria experiência musical do intérprete e sua criatividade, a forma com a qual enxerga as cores e ouve as combinações sonoras da música. A interpretação musical será, então, uma recriação por parte do intérprete sobre uma obra imaginada pelo compositor. Essa obra, que outrora habitava a imaginação de seu criador, ganhará vida a partir de um intérprete e, com isso, ganhará também as ideias deste. Ou seja, o intérprete atuará como um coautor ao recriar a obra musical, sendo essa recriação resultado não só de seus estudos sobre a obra em si, mas também da experiência e maturidade do próprio intérprete.

## 1.1 Justificativa

Sendo o ensaio ambiente intermediário do processo interpretativo do regente, no qual o inicial é o estudo individual da obra e o final é a performance, ele o faz com seus posicionamentos sobre a obra formados e suas decisões interpretativas estabelecidas. Assim, é na fase inicial, antes do contato com a orquestra, que o maestro segue uma espécie de roteiro para construir suas decisões. Inicialmente, o que se costuma fazer é conhecer o compositor e sua obra. Quanto mais informações o regente obtiver sobre isso, mais sua interpretação será fundamentada, mais ele terá propriedade sobre o que diz. Rocha (2004, p. 77) assevera que “convém começar por conhecer o compositor, assim como o contexto social em que a obra foi escrita” e complementa, “nessa identificação poderá estar a chave do entendimento e, mais do que isso, da revelação da obra que o intérprete precisará operar”. Elucidando a questão, Winter e Silveira (2006, p. 67) falam:

Para que essas escolhas sejam fundamentadas, é necessário embasá-las em um conjunto de conhecimentos sobre a obra a ser estudada, sejam elas teóricas, instrumentais, histórico-sociais, estilísticas, analíticas, baseadas em práticas interpretativas de época, organológicas, iconográficas etc. Esse conjunto de conhecimentos e informações fornece elementos que influenciam a interpretação de uma obra e, conseqüentemente (sic.), a performance.

Winter e Silveira, na citação acima, além de elucidarem sobre os aspectos extramusicais, também nos trazem questões musicais que devem ser de ciência do intérprete.

Podemos, então, propor um movimento que confira fluência ao estudo: da macro à microestrutura. Ou seja, é como se a música fosse um determinado lugar cujo interior só é possível ser alcançado ao caminhar-se partindo do lado de fora (ou dos elementos extramusicais) até o lado de dentro (ou os elementos musicais). Nas palavras de Fonseca (2008, p. 17), “no campo da música, não é possível pensar em concepção musical sem estar completamente cômico das informações contidas numa partitura, dos significados dos signos, como também das questões que deles se originam”. E não só os sinais musicais, mas, nesse momento, cabe também uma análise musical de cunho interpretativo, como aponta Rocha (2004, p. 77), “estreitando um pouco mais este caminho, realiza-se a análise formal e harmônica funcional. Em um terceiro momento vem o estudo do conteúdo, estabelecendo a mensagem da obra, definindo dinâmicas, andamentos, articulações e as soluções estilísticas”.

A partir desses conhecimentos, o regente criará sua concepção. Esse processo é a elaboração da imagem sonora - conceito subjetivo sobre a idealização da sonoridade esperada por ele sobre a obra através do grupo musical. Essa imagem sonora é aquilo que o regente atribui como ideal para o som e, também, motivo pelo qual irá direcionar suas energias nos ensaios. Quando o maestro determina o que espera do som, ele passa ao grupo o esperado e este o devolve para ele em forma sonora. Gomes (2012, p. 39) diz que “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”.

Uma das formas que o regente utilizará para expressar suas concepções musicais será a partir do gesto. É esse o meio que ele empregará para provocar nos músicos os resultados desejados. Por esse motivo, diz-se, costumeiramente, que o gestual do regente não precisa ser bonito, mas eficaz. Ou seja, o gesto deve expressar com clareza aquilo que ele deseja e não apenas ser plasticamente belo, mas sim objetivo. Muniz Neto (2003, p. 37) afirma que “o regente não executa, porém estimula o receptor à obtenção do resultado que deseja, evocando em gestos suas intenções, pouco antes dos efeitos obtidos, numa forma de convite à execução”. Assim, de forma clara e eficiente, envolvido entre gestos, expressões faciais e postura, o regente conduzirá o grupo ao longo dos ensaios aplicando aquilo que planejou.

Após essa fase inicial de estudos, será o ensaio o local em que todos esses estudos darão forma ao som. Por esse motivo, também é necessário um cuidado especial na condução do ensaio, pois é aqui que se revela o verdadeiro ofício do maestro: um ensaiador. Nessa função, o maestro assume, de fato, o papel de líder na condução do grupo pelos caminhos que ele imaginou durante toda a fase de estudos. Assim, a função do maestro vai muito além do gesto, função pela qual se torna conhecido, pois ele exerce uma função de liderança.

Não é simplesmente marcar os tempos, reger também é um ato de liderança e para existir liderança deve também existir a comunicação. "Liderar é comunicar, dominar é comunicar, convencer é comunicar e plantar profundamente uma mensagem no seio dos liderados" (FUCCI-AMATO, 2012, p.7).

É este conjunto de fatores que traz a principal funcionalidade à atividade do regente diante da obra musical. Desde os estudos formais à elaboração de uma sonoridade ideal, preparação de um gestual útil e a condução do grupo através de uma condução coerente.

## 1.2 Sobre *Appalachian Spring*

A suíte orquestral *Appalachian Spring*, do compositor Aaron Copland, reúne diversas características musicais contrastantes que exigem tanto dos instrumentistas quanto do regente um rico vocabulário técnico-gestual. São mudanças bruscas de andamentos, texturas e expressões. A obra caminha do calmo e etéreo “muito lento” a um repentino *Allegro*, que de uma leve melodia caminha e se transforma em um intenso contraponto rítmico que, novamente, se transforma em um “muito lento” extremamente denso e, assim, ela caminha até a última nota.

Originalmente, a obra completa foi composta em 1944 como balé, com 14 seções. Devido ao sucesso de sua obra, um ano depois, em 1945, Copland a reduziu e transformou em uma suíte orquestral com oito seções executadas sem intervalos. No contexto geral, foi um trabalho conjunto basicamente entre Martha Graham, bailarina e coreógrafa do ballet, a pianista Elizabeth Sprague Coolidge, que encomendou a obra, e o seu compositor Aaron Copland.

Adentrando um pouco na história da composição, Martha Graham, bailarina e coreógrafa com importantes trabalhos na dança, recebeu uma encomenda de Elizabeth Sprague Coolidge, uma espécie de patrona das artes do período, para estrear algumas obras a serem estreadas na Biblioteca do Congresso Nacional em Washington. Almeida Neto (2009, p. 95) afirma em sua dissertação:

Parte dessa encomenda incluía verba para que Graham escolhesse os músicos para comporem as trilhas sonoras. Logo, Graham escolhe Aaron Copland (1900-1990), um compositor nascido no Brooklin que, alguns anos antes, havia composto trilhas sonoras para dois balés com temas americanos: Billy The Kid e Rodeo.

Como mencionado na citação, Aaron Copland nasceu em 1900, no bairro do Brooklin, Nova York, no dia 14 de novembro. Aos olhos do público de sua época, era ele o compositor que melhor representava a identidade americana. “Copland foi quem tirou a música norte-

americana de seu provincialismo desbotado para uma língua poderosa, moderna e muito pessoal. Ele também ajudou a cortar as amarras da dominação alemã da música norte-americana” (SCHONBERG, 2010, p. 652). Ainda segundo este autor, as obras que deram a Copland o título de compositor americano genuíno, além de *Appalachian Spring*, foram “*O Segundo Furacão* (1935), *El Salón México* (1936) e, acima de tudo, seus três balés ‘americanos’ – *Billy the Kid* (1938) para Eugene Loring, *Rodeo* (1940) para Agnes de Mille” (SCHONBERG, 2010, p. 655).

A concepção do balé partiu de Martha Graham, que pediu para Copland uma obra nacionalista que retratasse de forma fiel as características dos Estados Unidos. Segundo Almeida Neto (2009, p. 89), “indica-se que ela foi encomendada para estreiar na Biblioteca do Congresso Nacional para que pudesse, justamente, se tornar uma obra ícone da cultura americana.” É importante ressaltar que o período de composição dessa obra data, justamente, com o final da 2ª Grande Guerra e essa composição, em uma de suas finalidades, é trazer em seu bojo a sensação de paz que se encontrava perdida naquele momento.

É interessante notar como a música de Copland aderiu ao sentimento de nacionalismo e como Graham percebe que “as pessoas” se conectam com esse sentimento a partir da composição. Além disso, Graham expõe que esse sentimento é reservado a um espaço geográfico específico: a parte central dos Estados Unidos, onde a fronteira se encontra já estabelecida, onde o espaço vasto e imenso não mais existe. Entretanto, a música consegue trazer de volta o sentimento e a emoção de vislumbrar as distâncias do espaço, de acordo com a coreógrafa (ALMEIDA NETO, 2009, p. 96).

E Copland foi fiel ao pedido de Martha ao criar uma obra que retratasse tão bem esse imaginário. O compositor trouxe características do folclore em ritmos e melodias tradicionais, presentes em momentos que retratam a cultura do *fiddle music*, ou trechos de obras tradicionais da cultura *Shacker* (NASCIMENTO, 2014).

O título da obra só foi escolhido após ela estar pronta. Antes disso, Copland o tratava como “balé para Martha”. Martha, por sua vez, retirou o título *Appalachian Spring* do poema *The Bridge*, de Hart Crane, que no contexto poético contempla uma nascente de um rio. Porém, para o balé, o título evoca uma celebração por um jovem casal na primavera aos pés dos montes Apalaches. Nas palavras de Almeida Neto (2009, p. 97), “*Appalachian Spring* tem como tema ou motivo coreográfico o casamento de um casal de pioneiros, a chegada deles em um local no espaço vasto da fronteira onde será celebrado o casamento e onde se estabelecerá a família e o espaço privado ou particular”.

### **1.3 Objetivos**

Este trabalho tem por objetivo pesquisar e demonstrar uma metodologia à interpretação musical dentro do viés da regência. Abordando temas intrínsecos à interpretação do regente, a pesquisa traz um estudo sobre a construção da sonoridade orquestral, elemento primordial durante o estudo individual da obra e o momento em que o maestro cria em sua mente uma sonoridade ideal e a implementa nos ensaios, dando seus significados à música; um estudo sobre os silêncios musicais, salientando a importância da atenção aos momentos de pausa e silêncios que antecedem e sucedem ao som; um estudo do gestual do regente, enfatizando sua importância, pois é o meio não verbal e facilitador utilizado pelo maestro na sua comunicação com o grupo; e meu relato de experiência nos momentos que antecederam os ensaios, durante os ensaios e após o concerto.

### **1.4 Metodologia**

O processo de reflexão sobre o tema se deu em três momentos distintos: antes do início dos ensaios, durante os ensaios e depois do concerto. Em um primeiro momento, coletei os dados pesquisando a bibliografia que serviu de apoio à minha pesquisa, que aconteceu durante o primeiro semestre de 2016. Em um segundo momento, no segundo semestre do mesmo ano, ocorreu o período de experimentação da pesquisa, na medida em que continuava com a coleta de dados. O terceiro e mais importante momento aconteceu em 2017. Foi a fase de maturação da pesquisa, momento no qual pude refletir sobre minhas ações face à pesquisa, auxiliado, inclusive, pela experiência de ter regido mais obras com o mesmo grupo. Essa fase de vacância entre concerto e escrita foi crucial para a confecção deste trabalho.

Nos próximos capítulos deste trabalho, será abordada a construção da sonoridade orquestral ao discutir-se todo esse processo de construção por parte do regente face à obra interpretada; o uso musical dos silêncios existentes na obra, que funciona como uma complementação ao item anterior, demonstrando como e quais são as funcionalidades dos silêncios na obra; o estudo do gestual regencial aplicado, em que será demonstrado como se deu o processo de preparação e escolha de gestos e padrões gestuais; e a preparação dos ensaios acompanhada do relato de experiência, como foi o processo e os resultados obtidos.

## 2 DESENVOLVIMENTO

### 2.1 A construção da sonoridade orquestral

#### 2.1.1 Introdução: Gesto, imagem e construção da sonoridade

A imagem, ou imagética, é a concepção musical total formada pelo agente sobre a obra que esse irá interpretar. É alcançada através da utilização de gestos musicais como meio procedimental a viabilizar uma interpretação musical, e posteriormente a *performance*, mais adequada. Definindo em poucas palavras, seria o gesto musical aplicado à interpretação o meio utilizado para a criação da imagética musical.

De uma forma mais clara, gesto musical é a utilização de elementos externos à obra em si para estabelecer relações interpretativas, podendo ser estas referências musicais ou extramusicais (RAMOS, 1997, p. 150). Enquanto o gesto sobre referência musical diz respeito à utilização de outra obra como referência (no caso de um compositor que ao escrever sua obra faz referências a obras de outros compositores, ou quando a técnica empregada pelo intérprete é a mesma de outra obra), os gestos referentes aos objetos extramusicais, como o próprio nome diz, fazem ligações a algo externo à obra.

O gesto é o que aproxima a música às sensações do intérprete, trazendo maior dramaticidade ao texto musical. É essa ferramenta que dá forma a uma interpretação, distanciando-se de uma reprodução musical apenas. A música é o que está além da partitura, além das notas e sinais e o gesto musical é o transporte que aproximará o intérprete desse “além musical”. O gesto é o meio utilizado como travessia entre a objetividade e o mundo das experiências e sensações do intérprete. Ele é o meio que dá significado à música, como um processo construtivo à interpretação (LEONIDO et al., 2017). É esse o artifício que trará espiritualidade, calor e movimento à obra musical, transformando uma partitura em um elemento representativamente vivo.

Enquanto o gesto musical é o meio, o transporte utilizado para unir, ou imagem mental, é o resultado da utilização do gesto, é a própria referência externa na elaboração interpretativa. O intérprete utiliza a sensação externa para trazer sentido à sua ideia de música. Segundo Marangoni e Freire (2016, p.3),

A imagética mental consiste na simulação mental de uma experiência sensorial, através da manipulação das imagens mentais, na ausência do estímulo original, em qualquer modalidade sensorial, seja ela visual, auditiva, motora, olfativa ou

gustativa que podem ocorrer de forma isolada ou combinada. Visualizar mentalmente uma paisagem natural, simular uma caminhada pelos cômodos da casa, escutar internamente uma melodia ou imaginar o sabor e o cheiro de uma limonada são alguns exemplos de imagética mental em diferentes contextos.

As imagens, apesar do termo, não remetem exclusivamente às experiências visuais, pois sensações como tristeza, raiva, ansiedade, felicidade, etc também fazem parte de tais experiências. São lembranças de situações experimentadas pelo intérprete que trazem a fundamentação à imagem, pois não tem como relatar de forma autêntica aquilo que não foi sentido de fato.

### 2.1.2 *O processo interpretativo na regência*

Na atividade interpretativa do regente, a concepção da sonoridade acontece antes do primeiro contato com a orquestra. No momento do estudo da obra, deparando-se com uma série de fatores, o intérprete começa a vislumbrar o futuro musical. Além da instrumentação e relações timbrísticas, orquestração e forma musical, têm-se também as relações que são estabelecidas entre outras obras do mesmo compositor, características pessoais somadas, ainda, com as características extramusicais que são elementos externos à música, mas que de alguma forma afetaram o compositor na elaboração musical.

A decodificação dos signos musicais presentes na partitura é uma das principais ferramentas para a interpretação. Ela apresenta diversas informações, implícitas e explícitas, as quais cabem ao intérprete (neste caso, o regente) desvendar. Observar uma partitura e, neste contato, deduzir o futuro sonoro da orquestra, sentindo cada timbre, demanda tempo de estudo e experiência musical, não sendo tarefa simples.

A principal dificuldade de se trabalhar a sonoridade a partir da partitura se encontra na heterogeneidade da sua codificação. Para analisar uma composição sobre o prisma das suas construções sonoras, não se pode apenas auscultar e manipular séries ou grupos de notas, mas se deve levar em conta, simultaneamente, sem prejulgamento hierárquico, o espaço e o tempo, expressos por notações de tipo musical, gráfico, simbólico, e textual, que se conjugam e se interpenetram (GUIGUE, 2007, p. 41).

Zoltán Kodály uma vez já disse que “precisamos aprender a ouvir música com os olhos e ver música com os ouvidos”. Estudando o documento musical, o maestro, em uma visão geral, deve ouvir o que o compositor quis dizer através de sua escrita. Bernstein (1954, p. 147) afirma que “além de ler, o maestro está também a *ouvir* a partitura”. Desta forma, é antes do primeiro contato com a orquestra que o regente já define qual sonoridade orquestral quer ouvir. Nas palavras de Gomes e Ostergren (2015, p. 160):

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.

Krueger (1959) diz que o instrumento do regente é o som que emana da orquestra, pois além de determinar sua essência antes mesmo de “tocá-lo” (ao reger), ele também está criando seu instrumento ao mesmo tempo em que o executa ao reger, pois ele é gerado conforme suas concepções e através delas. A partir do momento em que ele cria uma imagem musical daquilo que busca, ele inicia o processo de produção, dando pulso, direção e forma.

### 2.1.3 *A partitura e as fontes históricas*

Recomenda-se que o caminho utilizado no processo de estudo da partitura seja do todo para a parte, de fora para dentro, de grandes estruturas para as pequenas. Partindo do ambiente extramúsica, o regente aprofunda o seu olhar para ambientes cada vez mais específicos, analisando desde a vida do compositor e o período em que viveu até a instrumentação utilizada. Com a partitura, o regente procura identificar os termos musicais empregados e os traduz se necessário, analisa desde os movimentos até as menores células da música, movimentos harmônicos nos principais pontos, desenhos melódicos e rítmicos.

As marcações de seções (células, frases, antecedentes e consequentes, períodos...) auxiliam tanto na compreensão estrutural da obra como nos ensaios. Na marcação dessas seções, variações harmônicas e melódicas são decisivas assim como mudanças de texturas na orquestração, marcando início e fim de novos momentos musicais. A partitura é o estado físico daquilo que habitava a mente do compositor e é através do intenso estudo desse material que o regente adquirirá conhecimento substancial sobre a linguagem do próprio autor. Bernstein (1954, p. 147) afirma que o maestro “deverá ser um historiador da arte”, pois este irá formar seu ponto de vista a partir da análise da personalidade estilística do compositor, observando não somente a obra musical em questão, mas outras da mesma autoria. O maestro deve, ainda, tornar-se ciente de qual a época e em qual ambiente o compositor viveu e de como essas realidades interferiram na concepção da arte, além das intenções e objetivos de sua obra.

A obra *Appalachian Spring* (1944) surgiu da parceria entre dois artistas, a coreógrafa e bailarina Martha Graham e o compositor Aaron Copland. Em um breve relato histórico, Copland recebeu a encomenda de criar uma obra genuinamente americana para a Cia de



Ballet de Martha Graham. Sua estreia foi na Biblioteca do Congresso em Washington, D.C., no ano de 1944. A história do balé conta com quatro personagens principais: a noiva, o marido, a vizinha pioneira e o pastor revivalista. O enredo narra a mudança de um casal para o interior da Pensilvânia onde irão estabelecer seu novo lar. As emoções são evocadas nos motivos melódicos e coreográficos. Incertezas sobre a nova vida, sobre o recomeço, sobre a família e a maternidade são evocados.

Uma celebração pioneira na primavera em torno de uma casa de fazenda recém-construída nas colinas da Pensilvânia, no início do século passado. A futura esposa do jovem marido agricultor expressa suas emoções, alegre e apreensiva, sobre sua nova vida doméstica. Uma velha vizinha aconselha a confiar na sua experiência. Um pastor revivalista e seus seguidores lembram aos novos chefes de família dos estranhos e terríveis aspectos do destino humano. No final, o casal é deixado em um forte silêncio em seu novo lar.<sup>3</sup> (COPLAND, c1945, p. 1, tradução nossa).

Esses conhecimentos históricos são elementos fundamentais na preparação da obra e até mesmo durante os ensaios na elucidação de questões interpretativas. Segundo Rocha (2004, p. 77), “tais informações auxiliarão, ou mesmo possibilitarão a identificação do caráter e do *pathos* do autor, assim como um conhecimento maior do meio e do tempo que tiveram impacto sobre ele”. Tendo contato com o balé, por exemplo, o regente poderá passar aos músicos a ideia principal de cada cena, fundamentando seu posicionamento interpretativo.

Ainda faz parte desses estudos a observação da personalidade do compositor no resultado composicional. Suas criações terão similaridades que estarão ligadas a quem ele era e ao tempo em que viveu. Essa matemática pode ser entendida como a personalidade artística do compositor expressa na sua obra através da soma daquilo que ele era com as influências que seu tempo exercia sobre ele. Copland (2013, p. 182) afirma que:

Se examinarmos mais de perto essa questão do caráter individual do compositor, descobriremos que ele é feito de dois elementos distintos: a personalidade com que ele nasceu e as influências do tempo em que viveu. (...) Seja qual for a personalidade de um compositor, ela se expressa dentro da moldura de sua própria época.

Através desses estudos, pode-se chegar a interpretações mais embasadas sobre a obra. É como construir um ponto de vista sobre determinado fato conhecendo todas as circunstâncias que o fizeram acontecer. O regente pode se posicionar de forma mais efetiva sob suas concepções e ter resultados que satisfaçam essa busca interpretativa.

---

<sup>3</sup> A pioneer celebration in spring around a newly-built farmhouse in the pennsylvania hills in the early part of the last century. The bride-to-be ad the young farmer husband enact the emotions, joyful and apprehensive, their new domestic partnership invites. An older neighbor suggest now and then the rocky confidence of experience. A revivalist and his followers remind the new householders of the strange and terrible aspects of human fate. At the end the couple are left quiet an strong in their new house.

### 2.1.4 O processo criativo

O regente, ao possuir em seu domínio a imagem mental daquilo que espera da orquestra, será capaz de projetar verbal e gestualmente todas as nuances da partitura, criando uma representação sonora mais próxima da idealizada. Dessa forma, timbres e sonoridades tornam-se mais claros, assim como combinações de instrumentos, entradas e linhas musicais, definindo-se mentalmente sua concepção sonora.

Em maior medida do que qualquer outro artista, o maestro da orquestra deve possuir um domínio soberano da representação mental da pontuação, ele deve ser capaz de recriar em sua fantasia a imagem sonora ideal do trabalho. Somente quando ele conseguiu isso, quando o trabalho adquiriu grande perfeição, sua recriação imaginativa, o diretor pode dar-lhe uma forma plástica por meio da orquestra.<sup>4</sup> (SCHERCHEN, 1933, p. 1, tradução nossa).

Através de seu contato com a partitura, o regente entende o significado das representações gráficas. Através da sua consciência dos timbres orquestrais, ao analisar a obra, ele sabe qual determinado timbre deve ser mais importante para aquele momento. Muniz Neto (2003, p. 39) diz que:

O regente aprende o código por dedução e por indução. Assim, de um todo harmônico, deduz qual a relevância de determinados timbres, e também a sensação que lhe oferecerão vários encadeamentos harmônicos e articulações intencionais na instrumentação, concluindo acerca dos propósitos do compositor.

Para dispor dessa imagem sonora o regente deve contar com o auxílio de elementos que facilitarão seu contato e adquirir fluência musical. Por exemplo, em seu estudo individual, aconselha-se que o maestro disponha de algum instrumento harmônico, preferencialmente o piano, para que ele mesmo possa tocar a partitura e sentir a música, mesmo que em sua mente estejam todos os timbres da orquestra. E mesmo que ele domine tão bem a técnica analítica, ter contato real com os sons vai propiciar uma percepção mais clara dos encadeamentos musicais.

Vale ressaltar que a interpretação musical não é inalterável, especialmente neste cenário, no qual o regente só entra em contato com o grupo após preparada sua interpretação. Com os ensaios, algo pode mudar e novos desafios surgirem. Nesse processo de interpretação junto à orquestra, além do domínio da imagem musical, se o regente for um bom comunicador

---

<sup>4</sup> En mayor medida que otro artista cualquiera, el director de orquesta há de poseer un dominio soberano de la representación mental de la partitura, há de ser capaz de recrear en su fantasia la imagen sonora ideal de la obra. Sólo cuando haya logrado eso, cuando la obra haya adquirido suma perfección en esta su recreación imaginativa, puede el director a darle forma plástica por médio de la orquestra (SCHERCHEN, 1933, p. 1).

e souber trazer com clareza suas ideias ao grupo, muito tempo pode ser poupado. A comunicação é sua maior arma para conduzir o grupo conforme suas concepções.

Um líder eficaz em sua habilidade comunicacional – um líder comunicador – precisa desenvolver o poder de autoconvencimento e de uma alteridade convincente: a expressão da sinceridade de seus discursos diante dos outros. Como condição de possibilidade desse convencimento do outro, o líder deve construir, buscando em si mesmo, em novas e velhas ideias, em sua vida pessoal e profissional, nas diversas pessoas com quem (com)vive o autoconvencimento – convença-te a ti mesmo (FUCCI-AMATO, 2012, p. 2).

O maestro precisa ter em sua consciência todas as ideias muito bem fixadas para interpretar a música. Sua função é comunicar, da melhor forma possível, aos músicos as representações dos signos presentes na partitura e isso só acontece se houver segurança em sua concepção e, especialmente, se ele souber como se comunicar com o grupo.

Ao maestro cabe comunicar aos músicos o andamento, as nuances, a mensagem estética e todas as informações contidas no código do discurso musical. Desta forma, o regente deve entender todos os signos que deverão formar em sua mente um mosaico bem articulado, permitindo a transmissão de toda a linguagem musical exposta na partitura (MUNIZ NETO, 2003, p. 35).

No caso da obra aqui estudada, uma ferramenta muito interessante no processo de estudo para entender e recriar as ideias do compositor foi assistir ao vídeo do balé (MARTHA, 1959), no qual uma das bailarinas é a própria Martha Graham, no *YouTube*<sup>5</sup>. É uma forma de assimilar os significados da obra, unindo o estudo da partitura também com a encenação, e compreender melhor essa relação entre enredo, balé, música. Observar como em determinado trecho aquela recomendação do compositor foi empregada na coreografia e até levar essas relações ao ensaio da orquestra como forma de ilustrar os significados de cada trecho.

### 2.1.5 A construção da sonoridade em *Appalachian Spring*

Como já foi dito anteriormente, a suíte do balé *Appalachian Spring* está dividida em oito seções ininterruptas. São elas: 1. *Very Slowly* (1 – 50); 2. *Allegro* (51 – 154); 3. *Moderato* (dança da noiva e do pretendente) (155 – 215); 4. *Fast* (Pastor revivalista e suas seguidoras) (216 – 315); 5. *Subito Allegro* (Dança solo da noiva) (316 – 465); 6. *As at first (Slowly)* (466 – 486); 7. *Doppio movimento (The gift to be simple: Variações sobre o tema Shaker; Simple Gifts)* (487 – 620); 8. *Moderato – Coda* (621 – fim). A seguir, farei uma breve exposição sobre os tópicos que considero mais importantes em alguns movimentos.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/XmgaKGSxQVw>>. Acesso em: out. - dez. 2016.

### 2.1.5.1 Primeiro Movimento: Muito Lento

No primeiro movimento da suíte, o cenário é apresentado e ocorre a inserção dos personagens um a um na narrativa. É a chegada do casal à nova terra, onde construirão o seu lar e sua nova vida após o matrimônio. No vídeo, a imagem surge com o título da obra ao centro e, ao fundo, tem-se o cenário vazio enquanto tocam as primeiras notas da música. A câmera caminha lentamente pelo cenário para, então, focar na entrada dos personagens no palco. Entram primeiro o pastor e depois a vizinha, antiga moradora do local. Pouco depois entra o noivo, com um olhar desconfiado, apreensivo, descobrindo seu novo lar. Logo atrás entra a noiva, pelo mesmo caminho, também aparentando apreensão com a situação. Ao avistar seu prometido, ela corre em direção a ele e o abraça, como se este amor que os une fosse o porto seguro em meio a tanta novidade, o farol em meio ao mar escuro por onde velejam. Surgiram, então, algumas perguntas: de onde eles vieram? Por que, no século XIX, eles estão indo morar juntos antes do casamento sabendo que a cultura da época não concordava com isso? Quais demônios enfrentaram? Estão fugindo? De quê? De quem? São perguntas para as quais não encontrei resposta, mas que adicionaram ainda mais ao ar de mistério que envolve essa primeira cena, desse desbravamento.

O contato com o novo, a apreensão, a desconfiança são características que compõem o primeiro movimento. Coerente com esse caráter, Copland escreve um tema inicial no qual os instrumentos surgem com seus timbres em meio a outros, como se um som gerador originasse outros timbres que desenrolarão a história. Várias melodias surgindo em diferentes instrumentos sugerem a incerteza de não se saber qual será a próxima nota nem por qual instrumento será dada.

**Figura 1-** compassos de 1 a 4

Fonte: COPLAND (c1945).

A partir dessa ideia anterior, o *portato* no primeiro compasso em uníssono entre o segundo violino e viola é ainda mais contínuo do que o que sugerem os signos. Como em uma única arcada de dois tempos, é como se cada Lá fosse desenhado sem interromper o fluxo. Esse só sofreria uma leve interrupção para a mudança do movimento no compasso seguinte, mesmo assim, sem acentuar a nota. Isso tudo, vale ressaltar, sem *vibrato*, fazendo jus ao clima etéreo, espiritual e frio, de certa forma. A entrada do clarinete vem a ser como o compositor pede na partitura, simples, com um timbre puro, transparente, que tenha semelhança com a paisagem que já está sendo desenhada. A propósito de esses instrumentos estarem partindo de uma mesma nota, a sonoridade orquestral que eu idealizei a partir do que se tem escrito é de um timbre único, no qual os instrumentos toquem os mais próximos possíveis, fazendo com que a orquestra funcione como um único órgão, todos em um só pulmão.

A partir do compasso 7, no qual se localiza o número 1 de ensaio, com andamento um pouco mais rápido (dos 66 bpm iniciais passa agora para 88 bpm) o movimento melódico que acontece no acompanhamento das cordas é uma camada ascendente enquanto os sopros são eleitos para se responsabilizarem por uma delicada melodia que passa cada sopro um a um. Nesse acompanhamento harmônico feito pelas cordas é anunciado, de forma singela, um dos motivos que acompanhará toda a obra. Abaixo deixarei alguns exemplos só a título de curiosidade, visto que o motivo deste trabalho é o processo interpretativo do regente, e não a análise formal da obra.

Figura 2 - compassos de 5 a 10

The image shows a musical score for measures 5 to 10. The score is divided into two systems. The top system includes Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Bb.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The bottom system includes Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Faster' with a quarter note equal to 88 (♩ = 88). The score features various dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, and *mp*, and includes markings for 'div.' (divisi) and 'solo'. The woodwinds and strings play a melodic line, while the piano provides harmonic support.

**Nota:** O motivo é o acorde executado na primeira inversão de forma melódica nas violas. A relação intervalar será repetida ao longo da obra. Na mesma imagem, podemos observar o início da melodia que passa pelas madeiras.

**Fonte:** COPLAND (c1945).

Em meio a estes eventos no primeiro movimento, os sopros estão executando uma delicada linha melódica, um a um, passando a vez de um para o outro. A intenção musical é a mesma, como se o naipe fosse um único instrumento com uma única sensação, não havendo quebra dessa linearidade instrumental.

### 2.1.5.2 Segundo Movimento: Rápido (*Allegro*)

O clima etéreo e suave é abruptamente interrompido pelo contraste do segundo movimento. Com um forte ataque de piano, violinos e violas, as células presentes no primeiro movimento são desenvolvidas. Importante observar que o clarinete mantém o mesmo clima da seção anterior durante o primeiro compasso, por isso o devido cuidado é necessário para que o clarinetista não se deixe influenciar pelo ataque dos outros instrumentistas.

**Figura 3** - compassos do 44 ao 50

44

Fl. As at first

Cl. in Bb solo

Bsn. p

Pno. pp

Vn. I As at first

Vn. II pp

Va. pp

Vc. pp

Cb. pp

**Legenda:** Ênfase na frase do clarinete.  
**Fonte:** COPLAND (c1945).

**Figura 4** - compassos 51 e 52

51/6

Allegro ♩ = 160

Fl.

Cl. in Bb

Bsn.

Pno. f vigoroso

Vn. I 6 Allegro ♩ = 160 f vigoroso

Vn. II f vigoroso

Va. f vigoroso

Vc.

Cb.

**Legenda:** Ênfase na frase do clarinete.  
**Nota:** clarinete continua sustentando a nota longa enquanto cordas e piano realizam ataques.  
**Fonte:** COPLAND (c1945).

Apesar de a nota do clarinete estar sustentada até o final do compasso sem nenhuma indicação expressiva, sugeri ao clarinetista que nesse evento não era necessário que a nota

fosse sustentada com a mesma intensidade até o fim. Antes disso, foi sugerido que ele fizesse um decrescendo até “morrer” com a nota pouco antes do compasso 52, com o intuito de deixar esse resquício do primeiro movimento, interpolando os dois movimentos e sem quebrar completamente com a ideia da seção anterior.

### **2.1.5.3 *Fast (Pastor revivalista e suas seguidoras) – a presença da música folclórica dos Apalaches (Appalachian folk fiddle music)***

O quarto movimento é a cena do pastor revivalista e suas damas, cujo clima é festivo. É precisamente nesse movimento que fica clara a incorporação de material folclórico feita por Copland na sua obra. Pois bem, nessa região dos Apalaches existe um gênero musical próprio herdado dos imigrantes europeus que chegaram à região no século XVII, derivados da Escócia, Irlanda, Inglaterra e País de Gales.

Os imigrantes da Inglaterra, do País de Gales, da Irlanda e da Escócia chegaram a Appalachia no século 18 e trouxeram consigo as tradições musicais desses países. Essas tradições consistiam principalmente em baladas inglesas e escocesas - que eram narrativas essencialmente não acompanhadas - e música de dança, como as bobinas irlandesas, que eram acompanhadas por um violino.<sup>6</sup> (OLSON, entre 2010 e 2017, *on-line*, tradução nossa).

A palavra *fiddle*, em tradução livre, significa violino, porém, nesse contexto, *fiddle* remete à forma de tocar o violino, o estilo musical específico, passada de geração em geração. “Eles são essencialmente o mesmo instrumento. A frase ‘*old time fiddle*’ geralmente se refere a um gênero específico de música, então a maior parte do que torna os *fiddles* e os violinos diferentes é, geralmente, o estilo da música tocada ao invés dos instrumentos.” (OLD..., 2017], *on-line*).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Immigrants from England, Wales, Ireland, and Scotland arrived Appalachia in the 18th century, and brought with them the musical traditions of these countries. These traditions consisted primarily of English and Scottish ballads— which were essentially unaccompanied narratives— and dance music, such as Irish reels, which were accompanied by a fiddle (OLSON, entre 2010 e 2017, *on-line*).

<sup>7</sup> They are essentially the same instrument. The phrase *old time fiddle* generally refers to a specific genre of music, so most of what makes fiddles and violins different is usually the style of music played rather than the instruments. (OLD..., 2017], *on-line*).



**Figura 5** - compassos do 272 ao 275

The image shows a page of a musical score for measures 272 to 275. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Bsn.), Piano (Pno.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A box containing the number '30' is placed above the first measure of each instrument's part. The Violin I and II parts feature a 'f marc.' (forte marcato) dynamic and a 'div.' (divisi) marking. The Viola part also has a 'f marc.' marking. The Violoncello and Contrabasso parts have an 'arco' (arco) marking and a 'f' (forte) dynamic. The Piano part has a 'f' dynamic. The Flute, Clarinet, and Bassoon parts have a 'f' dynamic. The score is written in a standard musical notation with notes, rests, and dynamic markings.

**Nota:** Violinos e violas utilizando as células rítmicas da *fiddle music*, acompanhados pelo restante da orquestra, como em uma grande festa.

**Fonte:** COPLAND (c1945).

A sonoridade que pode ser buscada é de um timbre mais aberto e agressivo, fazendo jus ao *fiddle music* abordado no parágrafo anterior. Recomendo, também, acentuar as articulações, ou seja, o *marcato* e o *staccato* ainda mais acentuados, com o intuito de manter a fluidez do movimento.

#### 2.1.5.4 *Doppio movimento (The gift to be simple: Variações sobre o tema Shaker; Simple Gifts)*

Em *Appalachian Spring*, Aaron Copland, como já foi dito, criou sua composição a partir de materiais característicos da cultura norte-americana, especificamente daqueles presentes na região em que se passa o enredo do balé. Porém, em determinado momento, Copland insere uma tradicional melodia de um movimento religioso, a cultura *Shaker*.

De forma bem simples, a cultura religiosa *Shaker* é oriunda da Inglaterra, com data de surgimento aproximada de 1758. O nome é oriundo da palavra *shake*, que significa “sacudir”, “agitar”. O grupo recebeu esse nome pois os integrantes se tremiam conforme se envolviam no ritual. Enfrentaram perseguição religiosa e, no ano de 1774, imigraram para os Estados

Unidos. O modo de vida dos *Shakers* era baseado ao máximo na simplicidade e na caridade, onde os crentes viviam juntos como iguais. Eram celibatários e a família era baseada através da adoção, dessa forma ninguém era parente de sangue, sendo todos irmãos e irmãs (PARRY, 20--?).

A melodia *shaker* presente em *Appalachian Spring* é denominada “*the gift to be simple*” (o dom de ser simples) e é oriunda da melodia original “*Simple gifts*”. Inicia-se no terceiro tempo do compasso 486 e segue entre os números 55 e 67 de ensaio. Ao longo de toda essa seção, o tema é introduzido pelo clarinete acompanhado de violinos. Ao todo são quatro variações do tema.

Como dito no parágrafo anterior, a seção inicia-se com o clarinete solo sendo acompanhado pelos violinos, consoantes com a simplicidade que é sugerida no título. A apresentação do tema acontece do compasso 487 ao 502 (Figura 6). Uma pequena ponte de três compassos liga o tema para a primeira variação.

Curiosamente, Copland, a cada nova variação, se afasta da ideia de “simplicidade” expressa no título da seção. Esse distanciamento acontece gradativamente, seja na instrumentação, seja no andamento, seja na dinâmica. Como se a cada novo momento a música adquirisse certa tensão que, enfim, é liberada no compasso 603. Um *tutti* com o tema executado em uníssono, com exceção do contrabaixo, piano e fagote que fazem o acompanhamento em uníssono. O interessante é que depois de todos os enlaces musicais, cânones e mudanças de andamento, uma verdadeira mistura (e, aqui, eu acredito que essa mistura é uma menção ao termo *shaker*) explode um uníssono em *fff marcato*. O contraste é evidente e traz novamente a simplicidade do tema, mas agora de uma forma grandiosa e imponente, como se a simplicidade estivesse acima de qualquer coisa (Figura 7).

Figura 6 - compassos do 487 ao 492

55 Doppio movimento  $\text{♩} = 72$   
 (♩ = ♩)

487

Fl.

Cl.  
in Bb

Ben.

Pno.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*p*

*unin.*

*p*

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 487 to 492. The tempo is marked '55 Doppio movimento' with a quarter note equal to 72 beats. The time signature is 2/4. The score includes parts for Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the piano part is mostly rests. Dynamics include piano (*p*) and *unin.* (unison).

Fonte: COPLAND (c1945).

Figura 7 - compassos do 603 ao 610

65 Broadly, in 2  
 (♩ = ♩)

603

Fl.

Cl.  
in Bb

Ben.

Pno.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

*fff legato e marc.*

*fff legato e marc.*

*fff marc.*

*fff marc.*

*fff marc.*

*fff marc.*

*fff marc.*

*fff marc.*

*fff marc.*

*fff marc.*

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 603 to 610. The tempo is marked '65 Broadly, in 2' with a half note equal to 65 beats. The time signature is 2/2. The score includes parts for Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. All instruments play a slow, broad melody with a marcato (marked) character. Dynamics are consistently fortissimo (*fff*).

Fonte: COPLAND (c1945).

### 2.1.5.6 Moderato – Coda

A *Coda* da obra é um movimento contrastante em relação ao anterior. Este, como já explicado no item anterior, evolui gradativamente em melodias até culminar no ponto mais alto da música, porém, após uma fermata, temos o anúncio de uma oração, misteriosa e em *pp* (Figura 8).

**Figura 8** - compassos do 619 ao 626

619 **67** Moderato (like a prayer) ♩ = 66  
(♩ = ♩)

Fl.  
Cl. in Bb  
Ban.  
Pno.  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Ve.  
Cb.

*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp* misterioso  
con sord. v  
*pp* misterioso  
con sord. v  
*pp* misterioso  
con sord. v  
*pp* misterioso

Fonte: COPLAND (c1945).

Aproximando-se a obra de seu fim, por causa da semelhança, a sensação é de volta ao seu início. Uma nuvem sonora de um clima etéreo que, de certa forma, para mim soa como se alguém tivesse encontrado alguma paz após uma longa jornada, desde a chegada à nova terra, matrimônio, incertezas e inseguranças até a tranquilidade de alguém que encontrou as respostas para os seus dilemas. Enquanto na introdução, se relacionarmos com o enredo do balé, esse clima tem algo relacionado às indefinições e incertezas da nova vida entre o casal pretendente, no final o clima é de algo sublime, de quem, após a agitação natural da vida, encontra sua ordem.

### 2.1.6 Considerações finais sobre a construção sonora

Depois de todo o processo de estudo, não só dos elementos musicais, mas de igual importância os extramusicais também, o regente estabelecerá uma opinião interpretativa sobre a obra. Ter consciência das sonoridades muito antes de iniciar os ensaios é uma das principais ferramentas na elaboração da interpretação e, posteriormente, na formação da sonoridade. Porém, é muito mais simples se os músicos também souberem e entenderem o que o regente está buscando passar através de sua interpretação.

É importante que regente e instrumentistas compartilhem do mesmo posicionamento sobre a obra e que haja interação entre ambos, pois eles, regente e orquestra, irão dar voz à obra imaginada e descrita pelo compositor.

O resultado sonoro, a consumação da obra, será fruto da imagem mental outrora criada pelo regente somada às características musicais do próprio grupo. Ao longo dos ensaios, o maestro terá que se adaptar a cada nova situação. Seu plano mental não pode ser invariável e deve, assim como a música, sofrer as modificações que se fizerem necessárias. Não significa alterar a essência, mas adaptar ou mesmo evoluir com os resultados.

## 2.2 Reflexões interpretativas sobre o silêncio musical

*“A verdadeira música é o silêncio. Todas as notas nada mais fazem a não ser emoldurar o silêncio”*

*Miles Davis*

### 2.2.1 Definições gerais

O silêncio, embora seja a privação de manifestações sonoras, não se exime de representação de sentidos comunicacionais. É possível observar, em diversas áreas do saber, que o silêncio desempenha um papel importante para a comunicação. Mesmo não havendo som, aquilo que está ao redor do silêncio, que antecede, sucede e o circunda, determina as suas diversas funções. E o que é o silêncio? De acordo com o Dicionário On-line de Português (DICIO, *on-line*), o significado de silêncio é “ausência de qualquer ruído”. Buscando ainda definições nos dicionários, no Dicionário Priberam de Língua Portuguesa (PRIBERAM, 2013, *on-line*), silêncio é: “1. Estado de quem se abstém de falar; 2. Cessação de som e ruído”. Embora tais definições extraídas de dicionários coloquem som e silêncio em posição

antagônica, o que de certa forma são, um olhar mais minucioso enxerga que as definições vão além das superficialidades trazidas pelos dicionários. Koellreutter (1990, p. 204) nos disse bem quando escreveu “os sons - qualquer coisa que soa - passam a existir espontaneamente a partir do silêncio, no qual, finalmente, chegam a desaparecer”. A partir dessa constatação de Koellreutter, dá-se a entender que o silêncio é o recipiente gerador do som e é a partir desta incubadora que ele surgirá.

Enquanto fenômeno físico, o som é representado por uma onda acústica que se propaga por um meio, seja sólido, líquido ou gasoso. Segundo Ribeiro (2015, *on-line*): “Ondas Sonoras são ondas mecânicas que vibram em uma frequência (...) sendo normalmente perceptíveis pelo ouvido humano. O som é a sensação que sentimos, através da audição pela ação desse tipo de onda”. Essa onda é formada por pulsações, vibrações, com pontos mais altos e outros mais baixos, sejam estáveis ou não. Grosso modo, o som é formado por pequenas vibrações compostas por sons (altos) e silêncios (baixos). A vibração que causa a alternância entre esses pontos (silêncios) é tão rápida que aos nossos ouvidos passa despercebida. Dessa forma, afirma Wisnik (1989, p.18):

Em outros termos (agora mais digitais que analógicos), podemos dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões.) Sem este lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio.

Na esfera da comunicação, o silêncio está presente com grande potencial comunicativo. Quem nunca ouviu a expressão “o silêncio fala mais do que palavras” ou “quem cala, consente”? É o silêncio a ferramenta responsável pelo desenho das palavras e que atribui sentido ao discurso, porém não é só isso, pois mesmo que o silêncio se manifeste de forma isolada, por si só já é dotado de expressividade e é produtor de sentido.

O silêncio e a palavra são dois elementos essenciais e indivisíveis da linguagem, ou seja, o silêncio faz-se presente na comunicação verbal como um elemento fundamental na diferenciação de sentido entre as palavras; ao mesmo tempo, ele próprio é significativo, na medida em que o silêncio é produtor de sentido, isto é, possui uma função expressiva dentro da ação da linguagem (SCIACCA<sup>8</sup>, 19767 apud CAVALHEIRO, 2007, p. 1).

A potencialidade expressiva do silêncio apresenta-se de forma tão especial à comunicação que, na psicanálise, o silêncio possui uma gama de significados na própria análise. Ele, o silêncio, não é um evento descartável durante o processo interpretativo do

---

<sup>8</sup> SCIACCA, Michele Federico. **Silêncio e Palavra**. Tradução Flávio Loureiro Chaves, Maria Teresa Pasquini. Porto Alegre: UFRGS, 1967.

analista em relação ao paciente, mas é uma própria manifestação de alguma situação que não foi manifestada em palavras, seja nas pausas entre as frases, no pensar antes de responder ou no simples não responder.

No que se refere ao lugar do silêncio na psicanálise bem como da Análise do Discurso pode-se afirmar que ele não possui um sentido próprio, mas aponta para os múltiplos sentidos. Como destacou Lacan, “o silêncio toma todo o seu valor de silêncio, não é simplesmente negativo, mas vale como além da palavra” (1954:322). O silêncio é um dizer que faz surgir um sentido, a saber, na pausa, nos intervalos, nas reticências (OLIVEIRA; CAMPISTA, 2007, p. 114).

Mesmo que ausente a palavra, é nesse silêncio que está representado o sentido daquilo que alguém gostaria de dizer, mas que por inúmeras razões não conseguiu traduzir seus sentimentos. Assim, “o silêncio em seus muitos sentidos pode se fazer vida ou morte, alegria ou tristeza, parada ou isolamento, mas será infinitamente o lugar do mistério da palavra que não se fez disfarce e que, por total falta de tradução, permaneceu ausente, aberta a infinitos sentidos (OLIVEIRA; CAMPISTA, 2007, p. 118).

Da mesma forma, o silêncio também encontrará na música uma grande variedade de significados que estarão explícitos ou ocultos ao intérprete, assim como a música encontrará no silêncio um meio expressivo. A importância desta pequena introdução é entendermos o papel que o silêncio desempenha na produção sonora e, através disso, comparando com as menores células, fazer uma correlação com uma estrutura maior, como no caso da obra musical estudada neste trabalho.

### 2.2.2 *O silêncio musical*

Ramos (1997, p. 129) afirma que “a ausência da manifestação sonora, a ausência de manifestação de todos os parâmetros do som, caracteriza o que chamamos de silêncio”. Esse acontecimento, essa ausência sonora, se realiza em diversos momentos da obra musical: antes de seu início, no decorrer da obra, manifestado em pausas e após o seu fim. Possui funções efetivas para a completa realização musical e são indispensáveis para a manutenção da música. Ainda segundo Ramos (1997, p. 129), “analisando a utilização do silêncio na música, o que estamos observando é como ele se manifesta enquanto fenômeno sonoro: como a ausência que justifica a presença, como a ausência que penetra e constrói, junto com a presença, um discurso musical”.

Historicamente, era atribuído um papel muito mais expressivo à interpretação musical que nos dias de hoje. Na música barroca, por exemplo, esse silêncio era dividido em algumas categorias conforme suas funções ao discurso musical, como afirma Bartel no trecho a seguir:

As figuras musicais do silêncio podem ser divididas em duas categorias: aquelas que significam uma quebra ou ruptura da linha musical (Abruptio, elipse, tmesis) e aquelas que significam o silêncio seguinte (aposiopesis, homioptoton, homiopteleuton, suspirato). [...] Como uma expressão musical, as pausas podem servir a três finalidades distintas: primeiramente, são essenciais para razões técnicas, facilitando uma estrutura musical claramente articulada e diferenciada; em segundo, servem para esclarecer a estrutura geral do texto; e terceiro, podem ser usadas para expressar palavras, pensamentos e imagens específicas encontradas no texto.<sup>9</sup> (BARTEL, 1997, p. 362, tradução nossa).

Muitas dessas funções do silêncio expressas nas palavras de Bartel são relacionadas ao discurso poético do texto literário junto à própria música. As possibilidades expressivas das quais ele é dotado, por exemplo, vão desde a tensão musical, quando recai após um clímax, como relaxamento, até quando encerra gradativamente um trecho, conforme aponta Schaefer (2011, p.71):

O silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa.

Koellreutter se posiciona a favor do silêncio como ferramenta criativa do artista, revelando um grande potencial subjetivo na elaboração e execução musical. Se de um lado o primeiro define o silêncio de forma prática, o segundo complementa sua colocação, acrescentando ao nosso estudo:

O silêncio existe sempre e por toda parte. E os sons são manifestações transitórias do silêncio subjacente, criadas pela mente humana. Não é a simples ausência de som. É repleto de potencialidades sonoras, à disposição do espírito humano e da criatividade intelectual do homem. É também monotonia, índice alto de redundância, reverberação, despreensão, esboço, delineamento, transparência, simplicidade, austeridade e meditação (KOELLREUTTER, 1990, p. 204).

Essa ferramenta criativa, da mesma forma como descrita nas linguagens, desperta em quem ouve uma grande gama de sentimentos e sensações. A presença de sentido contida no silêncio tende a conduzir por caminhos diversos ao que seria esperado. Ele pode, imitando a

---

<sup>9</sup> Musical figures of silence can be divided into two categories: those signifying a breaking off or rupture of the musical line (abruptio, ellipsis, tmesis) and those signifying the ensuing silence (aposiopesis, homioptoton, homiopteleuton, suspirato). (...) As a musical expression, pauses can serve three distinct purposes: first, they are essential for technical reasons, facilitating a clearly articulated and differentiated musical structure; second, they serve to clarify the general structure of the text; and third, they can be used to express specific words, thoughts, and images found in the text. (BARTEL, 1997. p. 362).



relação “paciente/analista”, trazer um sentido de algo que deveria ser dito, mas não houve palavras (ou sons, neste caso) capazes de traduzir o sentimento.

Um sentido relativo à música que ali não se encontra, mas que esperamos encontrar nele e que deveria estar ali. Ele significa nossa expectativa, nossa decepção, isto é, nossa escuta frustrada ou, ao contrário, despertada, redespertada [...]. Pois o silêncio, se é *privação de som*, geralmente não é *privação de sentido*. [...] O vazio de som [...] está cheio de sentido (WOLFF, 2015, p. 46, itálico do autor).

É nesta função de dramaticidade que o silêncio é utilizado como método gerador de expectativa nas composições de trilhas sonoras para cinema. A partir do momento em que se consolidou a música sincronizada com o filme, o silêncio ganhou *status* de importância igual ao som. Em sua dissertação de mestrado, Vilela traz um importante estudo sobre a função do silêncio na trilha sonora do cinema. Em uma de suas afirmações, ele diz que “o silêncio é uma poderosa ferramenta para a manipulação de percepções temporais, de emoções e de sensações diversas nos meios audiovisuais. É, enfim, um importante recurso narrativo, de grande potencial expressivo.” (VILELA, 2016, p. 21).

Por ser um espaço “aberto” no fundo musical, o silêncio permite ao ouvinte criar suas próprias impressões sobre seu significado. Embora em outros momentos ele tenha sido deixado como uma mera ausência de linguagem, ele é condição essencial, cheio de significado ao discurso musical (VILELA, 2016). Mesmo que muitas vezes seja comparado com ausência de linguagem, como já foi demonstrado anteriormente neste trabalho, é uma ferramenta que exprime significados além do que é capaz o próprio som, gerando expectativas.

Entendendo esse vazio como um espaço que deve ser ocupado, o quanto antes, por qualquer elemento. Por essa razão, o silêncio torna-se um expressivo gerador de expectativas. Sua função expressiva na música baseia-se no entendimento de que silêncio é falta. A inabilidade de vivenciar plenamente o silêncio como presente tanto põe em evidência a memória do que o antecedeu quanto gera a expectativa do que virá. (VILELA, 2016. p. 31)

Tais funções encontradas no silêncio são fundamentais para a expressão musical e, com efeito, o intérprete deve ter conhecimento dele enquanto fato gerador de potencialidade expressiva.

### 2.2.3 *As funções do silêncio em face à obra musical*

Os apontamentos trazidos por Ramos (1997) em um artigo intitulado “As funções musicais do silêncio”, publicado na “Revista Música”, foram fundamentais para este capítulo,

visto que o autor traz um importante tratado sobre o tema em seu trabalho. Em seu artigo, Ramos traz uma divisão didática, destacando suas funções em face à música. Antes de prosseguir, é importante salientar que:

Convém lembrar que a principal função da divisão entre usos estruturais e gestuais é didática, uma vez que a mecânica dos usos do silêncio e suas relações com o texto literário ou musical fazem com que grande parte das aparições tenha um uso misto, cumprindo tanto funções estruturais como gestuais. Em determinadas circunstâncias, um silêncio gestual poderá se confundir com um estrutural ou mesmo converter-se numa parte tão indispensável à realização do discurso, que nos fará classificá-lo como estrutural (RAMOS, 1997, p.130).

Mesmo que o tópico trate especialmente das questões técnicas, elas têm inegável carga expressiva ao discurso musical, confirmando a citação acima. Também é importante salientar que este tópico não trará todas as funções descritas por Ramos, visto que não se trata de um trabalho exclusivamente sobre o silêncio musical, mas somente algumas que são percebidas ao longo da obra *Appalachian Spring* e que são importantes para a interpretação musical da obra em questão.

### **2.2.3.1 Modos de manifestação do silêncio em *Appalachian Spring***

Os silêncios musicais ocorrem mediante procedimentos presentes na partitura. Esses procedimentos são responsáveis por instaurá-los, basicamente, quando o som antecede ao silêncio, ou encerrá-los, quando o silêncio antecede ao som. Segundo Ramos (1997), com relação aos processos de adição do silêncio, esses podem ser manifestados por corte, por filtragem ou por tendência dinâmica; já os processos de desaparecimento do silêncio podem ser por corte, por adição e por tendência dinâmica.

Este tópico servirá para esclarecer os meios de surgimento e desaparecimento dos silêncios na música, focando em alguns com mais relevância para a interpretação musical. O primeiro ponto que será destacado é o silêncio manifestado por *filtragem*, quando alguns instrumentos se calam e outros continuam. No caso de *Appalachian Spring*, Copland utiliza o recurso unido ao processo de *adição sonora*, que ocorre quando o compositor adiciona os sons um após o outro.

Figura 9 - compassos do 5 ao 10

Fonte: COPLAND (c1945).

Através da imagem acima, é possível observar como Copland, ao longo desse movimento, adiciona gradativamente os sons após as pausas, pontuando cada entrada sonora, do mais grave (o pedal do piano) ao mais agudo (o sol do primeiro violino). Na mesma imagem, é possível perceber também que as cordas se calam e, nesse momento, o fagote é adicionado, representando o processo de filtragem do silêncio. A observação para um trecho com esse sentido é que as entradas e saídas de som e silêncio não prejudiquem a linearidade melódica entre os instrumentos da orquestra. Na Figura 10, a continuação do trecho acima revela ainda mais a utilização do recurso pelo compositor.

O outro ponto que será demonstrado através da obra de Aaron Copland é o do silêncio atingido por *tendência dinâmica*, que é o momento em que o som decresce gradativamente até o silêncio. São diversos os trechos em que o compositor se utiliza desse recurso para alcançar o silêncio. Na Figura 11, vemos apenas um desses momentos.

Por alcançar o silêncio de maneira gradativa, o *decrescendo* se desenvolve até ele de forma que o som permaneça linear até tornar-se silêncio, ou seja, o aparecimento do silêncio não implica em um corte abrupto, mas em um resultado do *decrescendo*. Barenboim (2009, p. 17) comenta que “outro modo de aproximação do silêncio implica uma redução gradual do som, fazendo com que a música fique tão suave que o próximo passo seja a completa ausência do som”. O exemplo está na Figura 12.

Figura 10 - compassos do 11 ao 16

Musical score for measures 11 to 16. The score is for a full orchestra. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Bsn.), Piano (Pno.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II div.), Viola (Va. div.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a box containing the number '2' and the text 'moving forward'. The Flute part has a 'solo' marking and 'mf cont.' dynamic. The Violin II part has a 'p' dynamic. The Viola part has a 'p' dynamic. The Violoncello part has a 'p' dynamic. The Contrabass part has a 'p' dynamic. The Piano part has a 'p' dynamic. The score is divided into two systems, with measures 11-12 in the first system and measures 13-16 in the second system.

Fonte: COPLAND (c1945).

Figura 11 - compassos do 462 ao 467

Musical score for measures 462 to 467. The score is for a full orchestra. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Bsn.), Piano (Pno.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II div.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a box containing the number '53' and the text 'As at first (slowly)'. The Flute part has a 'rit.' marking and 'ppp' dynamic. The Clarinet part has a 'ppp' dynamic. The Bassoon part has a 'solo' marking and 'p' dynamic. The Piano part has a 'ppp' dynamic. The Violin I part has a 'rit.' marking and 'ppp' dynamic. The Violin II part has a 'ppp' dynamic. The Viola part has a 'ppp' dynamic. The Violoncello part has a 'ppp' dynamic. The Contrabass part has a 'ppp' dynamic. The score is divided into two systems, with measures 462-465 in the first system and measures 466-467 in the second system.

Fonte: COPLAND (c1945).

**Figura 12** - compassos do 478 ao 486

The image displays a musical score for measures 478 to 486. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Basn.), Piano (Pno.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score includes various dynamic markings: *mp*, *p*, *pp*, and *pp*. Performance instructions include 'solo' for the Flute, 'div.' for the Violin II, and 'simply expressive' for the Clarinet in Bb. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Fonte: COPLAND (c1945).

Outro local marcante em que Copland utiliza o recurso dinâmico para alcançar o silêncio é no final da obra, o qual será tratado mais adiante por também estar relacionado com outra função.

### 2.2.3.2 Funções articuladoras no discurso

Entende-se estas funções quando elas iniciam, fazem ligações ou interrompem o discurso musical. Neste caso, elas podem ser preparatórias, de transição e/ ou transformação ou interruptoras (RAMOS, 1997, p. 133-134). Nas palavras de Schaefer (2011, p. 59), “silêncio é um recipiente dentro do qual é colocado um evento musical” e, de fato, é o que aparenta acontecer, o silêncio funciona como um equipamento que protege o som ou a música. Ela está ali colocada delicadamente entre duas margens do som, um situado no início e outro no final. Esse movimento de surgir e sumir, vinculado à imagem sonora criada como uma nascente e um poente, será tratado aqui como *fade-in* e *fade-out*<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Trata-se de transições relativamente lentas e suaves. O *fade-in* normalmente é aplicado no início, que é quando o som começa relativamente baixo até atingir o seu volume original. [...] O *fade-out* normalmente é aplicado no fim da narração, música ou efeito. O som está no seu volume original e começa a ser baixado lentamente até chegar ao silêncio completo, ou quase (EDIÇÃO, 20--?).

### 2.2.3.2.1 Função preparatória

O maestro Daniel Barenboim afirma que “o som não é independente – não existe por si mesmo, mas tem uma relação permanente, constante e inevitável com o silêncio. Sob esse prisma, a primeira nota não é o começo, ela emerge do silêncio que a precede.” (BARENBOIM, 2009, p.13). Esta preparação trata-se do silêncio que precede o som e que, por este motivo, prepara a sua entrada. Ramos (1997, p.136) afirma que “é possível, também, considerar como tendo função preparatória aquele silêncio que se estabelece antes de se iniciar uma execução, o silêncio que permite ao ouvinte e aos intérpretes uma preparação para a música que será executada”. Esse fenômeno fica mais evidente quando, na obra, Aaron Copland introduz dois tempos de pausa antes das primeiras notas, fazendo algo que aparente ser um silêncio gerador, como foi dito no início do capítulo.

**Figura 13** - compassos 1 ao 4

Fonte: COPLAND (c1945).

O intérprete utiliza as próprias ferramentas oferecidas pela música para criar uma áurea de mistério ao iniciar sua *performance*. O silêncio que precede as primeiras notas exerce uma atração em relação ao som que o sucede, fazendo com que ele seja uma parte integrante e fundamental do discurso musical.

### 2.2.3.2.2 Função interruptora e/ou contemplativa (reflexiva)

A função interruptora é aquela que faz cessar o discurso musical e pode acontecer em qualquer momento ao longo da obra musical: a partir do seu início, no decorrer ou no fim. Essa função interruptora também pode significar uma contemplação, dependendo do caso. Ela

acontece quando, ao se encerrar os sons, a audiência contempla aquilo que ouviu, sendo um momento de reflexão sobre a música.

**Figura 14** - compasso 674 até o fim

**Fonte:** COPLAND (c1945).

Há um caminho gradativo até o silêncio, retornando a música, enfim, à incubadora que a gerou. Observando os sete últimos compassos, percebe-se que o compositor, ao gradativamente formar o acorde entre as cordas, se aproxima do silêncio, que é alcançado por um decrescendo no último compasso sustentado por uma fermata. E tem-se exatamente como exemplo prático dessa citação a figura acima, na qual, ao contrário da introdução - em que o silêncio surge a partir do silêncio junto à imagem provocada pela interpretação da obra -, o compositor retorna ao silêncio através de um *fade-out*, encerrando imagem e som.

### 2.2.3.2.3 Função de transição e/ou transformação

Além de preparação, quando se está no início da obra, e contemplação, quando se localiza depois da obra, o silêncio pode ter outras funções. Conforme nos ensina Ramos (1997, p.136-137):

Para se estabelecer uma transição é necessário que existam fatos musicais distintos, para que se possa abandonar um e introduzir outro. O silêncio, neste caso, terá em suas duas margens fatos musicais diferentes. [...] poderá ter uma função de desunir estas partes, quando terá uma função de SEPARAÇÃO.

Apesar de os movimentos em *Appalachian Spring* serem interligados, Copland utilizou esse recurso do silêncio como elemento separador entre eles. É interessante observar que Copland se aproxima de todos esses silêncios de separação através da forma já explicitada, a tendência dinâmica.

Do primeiro para o segundo movimento, ou cenas, esse silêncio separativo é alcançado por um *diminuendo*, caracterizando a já mencionada tendência dinâmica. Além do *pp*, os instrumentos vão se calando gradativamente, momento em que violoncelos e baixo funcionariam como um eco.

**Figura 15** - compassos do 44 ao 50

The image shows a musical score for measures 44 to 50 of *Appalachian Spring*. The score is arranged in a system with staves for Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Ban.), Piano (Pno.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). There are also articulation markings like 'solo' and 'As at first'. The score shows a gradual decrease in dynamics across the measures, leading to a final measure with a *ppp* marking.

**Fonte:** COPLAND (c1945).

A exemplo do que acontece entre o primeiro e segundo movimentos, o mesmo recurso é utilizado entre as passagens de todos os outros: um silêncio, seja longo ou curto, alcançado de forma gradativa pela função da tendência dinâmica.

Além de assumir a função de separação pela oposição discursiva musical, o silêncio também agirá como função de preparação para a seção seguinte. Esse silêncio, por ter sido atingido através de grande tensão melódica e rítmica, também recebe uma grande carga de tensão. “Uma forma de preparar a entrada do silêncio consiste em criar antes dele uma enorme tensão, para que sua chegada se dê somente depois de atingido o pico absoluto de



intensidade e volume” (BAREMBOIM, 2002, p. 17). Essa dramaticidade gerada pelo silêncio acontece justamente pela forma com a qual ele foi alcançado. Como já foi discutido anteriormente, o silêncio cria grande expectativa e uma sensação de apreensão ao desconhecido pelo ouvinte. Além da tensão, por ter sido alcançado por um ápice melódico e rítmico, a sensação causada pelo silêncio é hipertrofiada, pois quanto menor a instrumentação, maior a sensação de que o tempo passa mais lento. No caso da pausa, após uma grande tensão que é encerrada abruptamente, a sensação de tensão desse silêncio é aumentada (VILELA, 2016), como no caso abaixo:

**Figura 16** - compassos 301 e 302

The image shows a musical score for measures 301 and 302. It consists of two systems of staves. The first system has three staves, and the second system has four staves. Each staff begins with a 'cresc.' (crescendo) marking and ends with a 'fff' (fortissimo) marking. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Fonte: COPLAND (c1945).

**Figura 17** - compassos 303 e 304

The image shows a musical score for measures 303 and 304. It consists of two systems of staves. The first system has four staves (Fl., Cl. in Bb., Bsn., Pnu.) and the second system has four staves (Vn. I, Vn. II, Va., Vc., Ch.). Each staff begins with a '33' measure number and a 'Molto moderato' tempo marking with a quarter note equal to 66 (♩ = 66). The music is in a key with three sharps and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings, including 'ff' (fortissimo) and 'eloquent' markings.

Fonte: COPLAND (c1945).

Ramos, ao final de seu importante trabalho, afirma que além de qualquer definição do silêncio na música, existe uma que está presente em todos: sua capacidade de atração ou repulsa. “Para além das funções do silêncio na música, há uma característica possível de ser encontrada em qualquer silêncio (especialmente se total): ele pode ser atrativo ou repulsivo em relação às suas margens” (RAMOS, 1997, p. 165).

Não se pode dissociar o silêncio da música pois ele age como partícula integrante e fundamental dela. O silêncio musical é tão importante quanto o som. Segundo afirmou Koellreutter (1990, p. 205):

O som não pode ser separado do silêncio em que ocorre. Na nova estética, som é silêncio e silêncio é som. Ambos os fenômenos geram tensão - se se entende por tensão uma fase de interceptação "internal" de um estado psíquico precedente, em que se faz sentir a necessidade de distensão - e, portanto, expressão.

Apesar de o autor ter referenciado a música nova, em que o silêncio musical, de fato, assume um papel integrante à obra, pode também ser trazido a outras realidades musicais. O silêncio quando não tem função de dar contorno ao discurso, ele tem poder expressivo por si só. Muitas vezes, o excesso de vontade de fazer soar faz com que nós acreditemos de forma errônea que só há música através do som. Acredito que entender e desvendar os enigmas que o silêncio traz é mais complexo do que interpretar o próprio som.

Interpretar os silêncios vai além de simplesmente cessar o som da orquestra nos momentos nos quais ocorrem - é interagir com ele. Essa interação é criada a partir do momento em que há também silêncio visual além do sonoro: quer dizer que o *performer* criará fisicamente a sensação de tensão ou relaxamento através da disposição do seu próprio corpo, dos seus gestos. E é sobre os gestos do regente que tratará o próximo capítulo.

### **2.3 O estudo do gesto regencial**

O movimento é uma ação que está diretamente ligada à vida. Mesmo que não vejamos a olho nu ou sintamos, estamos em constante movimento. Em nós há movimento celular, movimento cardíaco e dos órgãos em geral. Fora de nós também há movimento constante, seja do vento, das águas, das plantas, da terra - que se movimenta ao redor do próprio eixo -, e do sol e temos, daí, o movimento dos corpos celestes. Em tudo há movimento.

No cotidiano da vida em sociedade, é possível notar, nas atividades sociais, como o gesto está ligado à comunicação. Ele é parte integrante do processo comunicativo e, através dos movimentos, é possível expressar-se com maior efetividade. “O homem é um ser em movimento e, ao mover-se, põe em funcionamento formas de expressão completas e complexas. [...] A expressão gestual serve tanto a intenção cognitiva, expressiva ou descritiva, quanto a referências de ordem afetiva” (RECTOR; TRINTA, 1993, p. 21). Antes de continuar, vejamos a definição de gesto no dicionário que, segundo o Dicionário Priberam, significa “movimento expressivo de ideias.” (PRIBERAM, 2013, *on-line*). Logo, assim como o silêncio, tema que foi tratado no capítulo anterior, o gesto vem a ser uma ferramenta utilizada para dar contorno expressivo à comunicação.

Não obstante, nas artes, aqui ramificada na música, também há a presença inseparável do movimento e do gesto. Zagonel afirma que na música há dois tipos de gestos: um abstrato e outro concreto. Um gesto é idealizado pelo compositor no movimento da própria música; o outro é realizado pelo intérprete no ato de executar a música.

Pode-se igualmente constatar que o gesto é um elemento importante na produção musical. Quando se trata de música instrumental ou vocal, é o gesto físico do intérprete que dá origem ao som. Mesmo o gesto mental do compositor só tem sentido quando passa pelo gesto que efetua ou (por meio da memória e dos conhecimentos culturais) pela imagem do gesto (ZAGONEL, 1992, p. 58).

Para ficar mais claro, o gesto produzido pelo compositor é o desenho que sua música faz, suas nuances, caminhos e conduções. Esse é o gesto abstrato. Já o gesto concreto é aquele realizado pelo *performer* de forma física, seja ele intencional ou não.

Sad (2006, p. 2) afirma que “o ato de produzir formas sonoras implica uma gestualidade específica [...]. O gesto musical é ensinado e transmitido oralmente de geração a geração entre professores e discípulos de um dado instrumento, entre regentes de orquestra e músicos [...]” (p. 2). Se para o instrumentista o gesto musical é ação constante, podemos dizer também que uma das personalidades musicais que melhor pode ser associada ao gesto é o regente. Observando a atividade do maestro, “é esse o único meio de expressão de que dispõe” (ZAGONEL, 1992, p. 30). Porém, não é unicamente do gesto da batuta que estamos falando, mas de todos os sinais que a atividade proporciona. Esses gestos vão desde o movimento das mãos aos olhares, expressões faciais, disposição física diante do grupo etc.

É um erro pensar que o maestro pode fazer-se inteiramente compreendido por meio do bastão ou do arco que ele segura na mão. Toda a sua conduta deve instruir e animar aqueles que lhe seguem. Sua atitude, sua fisionomia, seu olhar devem preparar os músicos para o que lhes é exigido; Sua expressão deve fazer com que eles antecipem suas intenções, e devem iluminar os executantes ... Em suma, o regente é o embaixador do pensamento do mestre; ele é responsável por estes pensamentos aos artistas e ao público, e deve ser a expressão viva, o espelho fiel, o depositário incorruptível dele.<sup>11</sup> (GOUNOD<sup>12</sup>, 1896 apud WHITWELL, 2011, p. 225, tradução nossa).

O gesto é o meio expressivo e não verbal utilizado pelo regente para coordenar o som. O gesto musical aqui empregado, apesar de ter a mesma finalidade do instrumentista - que é produzir determinado som no seu instrumento -, terá a função indutiva. “Nenhuma oratória conseguiria substituir a comunicação gestual do regente, já que a sensibilidade musical é favorecida pela comunicação não verbal. Daí o valor do gesto, linguagem não-verbal, ultrapassando a semântica” (MUNIZ NETO, 2003, p. 51). Através do gesto, o regente

<sup>11</sup> It is an error to think that the conductor can make himself entirely understood by means of the baton or the bow which he holds in his hand. His whole demeanor should instruct and animate those who obey him. His attitude, his physiognomy, his glance should prepare the musicians for that which is demanded of them; his expression should cause them to anticipate his intentions, and should enlighten the executants ... In short, the conductor is the ambassador of the master's thought; he is responsible for it to the artists and to the public, and ought to be the living expression, the faithful mirror, the incorruptible depository of it. (GOUNOD, 1896 apud WHITWELL, 2011, p. 225).

<sup>12</sup> GOUNOD, Charles. **Autobiographical Reminiscences: With Family Letters and Notes on Music**. London: W. Heinemann, 1896.

persuadirá o instrumentista a movimentar-se conforme ele dirige. Araújo (2014, p. 19), em sua dissertação, diz que “o regente é responsável por transmitir a clareza dos sentimentos para que possam refletir, em seus gestos, a interpretação desejada, assim como a execução de indicações musicais de andamento, caráter, dinâmica, articulação e fraseado”.

Cada sonoridade esperada, cada nuance, dinâmica, enfim, qualquer característica musical presente na obra deverá ser reflexo do gesto do próprio regente em face ao disposto na partitura. Sobre isso, Muniz Neto (2003, p. 37) também afirma: “O regente não executa, porém estimula o receptor à obtenção do resultado que deseja, evocando em gestos suas intenções, pouco antes dos efeitos obtidos, numa forma de convite à execução”. Assim, mesmo sem estar produzindo diretamente o som, através de seus movimentos, o regente manipula a matéria intangível.

Os movimentos, acima de tudo, devem ser claros e precisos com as intenções pretendidas. Essa precisão não é somente rítmica, mas também precisão expressiva. Ainda que, muitas vezes, aparentemente sejam iguais, Muniz Neto (2003, p. 50) afirma que “os gestos assim expressos são sempre únicos, por mais repetidos que sejam. São sempre ‘inéditos’, como a plasticidade de nossos sentimentos.” A função do maestro é ser condutor musical entre compositor, obra e músicos, atuando como fio de ligamento. Ainda segundo Muniz Neto (2003 p. 35), “ao maestro cabe comunicar aos músicos o andamento, as nuances, a mensagem estética e todas as informações contidas no código do discurso musical”. Cada movimento deve ser pensado, ensaiado e atestada a sua eficácia. Um gestual que não segue esses padrões de clareza e precisão pode comprometer a preparação da música, especialmente quando falamos em música do século XX e XXI - que contém ritmos de maior complexidade e diversas mudanças.

A ação de reger consiste na representação clara e exata do curso métrico do trabalho com a ajuda do gesto como o único meio de expressão e na tradução plástica e inequívoca das forças expressivas e construtivas que dão forma ao trabalho. A primeira coisa que deve ser exigida, com certeza, é a inalterável precisão e clareza da imagem métrica do gesto, seja amplo ou curto, seja lento e rápido, suave ou violento. <sup>13</sup> (SCHERCHEN, 1933, p. 18-19, tradução nossa).

O maestro provoca nos músicos um efeito indutivo musical e seu gesto funciona como um imã de reações. Os instrumentistas respondem a estes gestos do regente, pois como uma mímica, ele desenha no ar e demonstra, através de suas expressões, o que espera da música.

---

<sup>13</sup> La acción de dirigir consiste en la clara y exacta representación del curso métrico de la obra con ayuda del gesto como único medio de expresión, y en la traducción plástica e inequívoca de las fuerzas expresivas y constructivas que dan forma a la obra. Lo primero que debe exigirse, por consiguiente, es la precisión y la claridad inalterables de la imagen métrica del gesto, ya sea éste amplio o bien corto, ya sea lento e rápido, suave o violento (SCHERCHEN, 1933, p. 18-19).

Gesto, expressão facial, disposição diante do grupo, por exemplo, são fatores que influenciarão os músicos e, por conseguinte, a música.

A conclusão a tirar, no seu significado mais geral, é que a percepção do músico é, basicamente, um ato cognitivo e intuitivo, pelo qual este apreende a representação da linguagem mímica e expressiva do regente, dotada de uma multiplicidade de significados evidentes, que são transformados pela visão do instrumentista, em informação, em som coletivo (LAGO, 2008, p. 186).

Desta feita, os movimentos do maestro “são captados pelos músicos no momento em que o gesto revela seu teor comunicativo, projetado pelos sentimentos do emissor.” (MUNIZ NETO, p. 35). O regente é responsável por transmitir aos músicos a mensagem da obra, como já foi dito, de uma forma clara e objetiva, trazendo para os instrumentistas suas impressões pessoais sobre a obra.

Um fator que também está diretamente ligado ao gesto é a respiração. O regente deve aprender a respirar junto ao grupo, para que de forma ordenada e não tensa a música flua naturalmente, assim como a respiração. Sobre esse tema, Storolli (2009, p. 64) nos diz que “o trabalho com a respiração possibilita um trânsito entre as fronteiras das linguagens, os corpos se tornam permeáveis e seus limites ficam porosos. Respiração é movimento. E movimento gera movimento. A respiração transfigura-se assim em gestos e sons [...]”.

Da mesma maneira que o instrumentista se prepara para tocar, e sua respiração afetará seu desempenho, o regente encontrará na partitura pontos para respirar, de forma que instrumentistas e regente funcionem como um único corpo. A respiração funcionará como um alívio à performance, liberando ou retendo energia, a depender do contexto. Também é uma forte aliada às entradas dos instrumentistas de sopro, pois, para eles, mais do que para quaisquer outros, respirar é completamente indispensável antes da emissão sonora.

A correta respiração parece acompanhar os movimentos fraseológicos do regente e dos músicos. Aliado à imagem mental, descontrai, impulsiona, fraseia, alivia. O artista, com o recurso da respiração, apalpa como que a própria imagem sonora, modificando a unidade da pulsação com movimentos diferentes. (MUNIZ NETO, 2003, p. 60)

Respiração, gesto, semblante, postura, como já foi dito, são recursos do regente para a interpretação musical junto ao grupo. Porém, nenhum desses recursos é improvisado e, assim como um instrumentista passa horas com seu instrumento - testando expressões e respirações -, o regente também estudará seu gestual, observando o que é ou não apropriado ao discurso musical que está refletindo. Assim, no estudo individual da partitura no momento em que antecede o início dos ensaios, o regente de posse do seu vocabulário gestual, elegerá os

movimentos gestuais mais efetivos. A seguir, irei demonstrar minhas escolhas gestuais para alguns trechos da obra *Appalachian Spring*.

### 2.3.1 As escolhas gestuais

#### 2.3.1.1 Introdução (compasso 1 ao 50)

Nos capítulos anteriores, já foi destacado o caráter etéreo da introdução da obra. Por ter esse clima indefinido, cheio de *legatos* e transições suaves entre os instrumentos, o gesto do regente acompanhará o sentido musical e, da mesma forma, trará movimentos suaves e delicados.

**Figura 18** - compassos 1 e 2.

**Fonte:** COPLAND (c1945).

Eu, particularmente, marquei gestualmente e de forma bem discreta os dois primeiros tempos de pausa e respirei fundo para a entrada no terceiro tempo. Nessa entrada, com o movimento do braço direito, busquei fazer o mais próximo do movimento que os violinistas e violistas fazem com o arco. Utilizei movimentos circulares, indicando a suavidade do *portato*, com leves inflexões, porém mantendo a linearidade. Rocha (2004, p. 49) afirma que “gesto é expressão de movimento que, por sua vez, é a expressão mais clara e imediata da presença de vida”.

Ainda dentro desse movimento, como já foi dito, é muito importante que regente esteja interligado com os instrumentistas, em um só sentimento, para que não se quebre essa grande linearidade da obra. Ao mesmo tempo em que os gestos são expressivos, são também cuidadosos para não haver nenhum acento e provocar algum ataque de algum instrumentista. Eu busquei respirar junto dos instrumentistas de sopro antes de cada uma de suas entradas, ao mesmo tempo em que os olhava, para provocar a mesma respiração.

### 2.3.1.2 Segundo movimento (compasso 51 ao 154)

Do compasso 51 ao 154 temos um movimento oposto ao que antecede. Enquanto na seção anterior tinha-se um movimento cheio de legatos - etéreo e suave -, agora o movimento é agitado, com *staccatos* em oposição aos *legatos* anteriores, com figuras mais rápidas. O compasso 50, transição entre as duas seções, é decisivo pela mudança brusca de caráter, não só pela mudança no andamento, mas também por essa mudança ser antecedida por uma fermata. Os gestos, mais curtos, devem ser precisos deixando bem definida a transição entre os compassos.

**Figura 19** - compassos 51 e 52

The image shows a musical score for measures 51 and 52. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 160. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Bsn.), Piano (Pno.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), and Viola (Va.). The piano part is marked 'f vigoroso'. The violin and viola parts are also marked 'f vigoroso'. The score shows two measures, with measure 51 starting with a 6/8 time signature and measure 52 continuing the same time signature.

**Fonte:** COPLAND (c1945).

No compasso 58, há um *subito forte piano* no segundo tempo, continuado pelas violas e cellos no terceiro tempo. Essa entrada é antecedida por um compasso em branco (57) mais uma pausa no primeiro tempo. Dentro do compasso em branco, ainda que não se tenha uma nota, é importante que o regente mantenha-se demonstrando a pulsação com o movimento na ponta da batuta, pois o efeito do *sf* no segundo tempo do compasso 58 pode causar a sensação de deslocamento do tempo forte, levando o grupo à confusão. E era isso que estava acontecendo comigo durante os ensaios, pois, por manter o gesto demasiado passivo na pausa, os instrumentistas não estavam entendendo a entrada e confundindo os tempos.

**Figura 20** - compassos do 57 ao 59

Musical score for measures 57-59. The score includes five staves: Pno. (Piano), Vn. I (Violin I), Vn. II (Violin II), Va. (Viola), and Vc. (Violoncello). The music is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The piano part has a dynamic marking of *mp*. The violin parts have a dynamic marking of *mp* and are marked *arco*. The viola and cello parts have a dynamic marking of *mp* and are marked *arco*.

Fonte: COPLAND (c1945).

No compasso 79, acontece a primeira mudança de subdivisões gestuais. A proporção de duas semínimas por gesto durará até o compasso 97. A economia gestual, aqui, trará maior fluidez à música, visto que nas cordas há a presença de mínimas enquanto sopros e piano fazem melodias sem muita complexidade rítmica. O padrão gestual utilizado será o binário e voltará ao padrão quaternário (uma semínima por gesto) no compasso 98.

**Figura 21** - compasso 79

Musical score for measure 79. The score shows a single measure with multiple staves, including woodwinds and strings. The music is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The dynamics are *ff*.

Fonte: COPLAND (c1945).

**Figura 22** - compassos 80 ao 83

Musical score for measures 80-83. The score includes eight staves: Fl. (Flute), Cl. in Bb (Clarinet in Bb), Ban. (Bassoon), Pno. (Piano), Vn. I (Violin I), Vn. II (Violin II), Va. (Viola), Vc. (Violoncello), andCb. (Contrabasso). The music is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The dynamics are *ff*. A rehearsal mark '9' is present at the beginning of measure 80.

Fonte: COPLAND (c1945).



### 2.3.1.3 Terceiro movimento

Do compasso 154 ao 161, há a primeira aparição de um compasso irregular na obra. Este 5/8 (dividido em um padrão binário que acentue um 3/8 + 2/8, ou simplesmente 3 + 2) necessita ser acentuado com mais firmeza do que seria, habitualmente, no tempo forte, não só pela irregularidade, mas também por seus tempos estarem caindo sobre uma pausa.

**Figura 23** - compassos do 155 ao 159

16 Moderato  $\text{♩} = 104$

Vn. I *p*

Vn. II *p*

Va. *p*

Vc. *pizz.* *p*

Cb.

**Nota:** Mudanças de signo em todos os compassos.

**Fonte:** COPLAND (c1945).

No compasso 177, a leveza brincante é substituída por um trecho de muita expressividade e densidão, em um momento que é descrito como a dança apaixonada dos noivos. Da mesma forma, o gestual do regente acompanhará a sugestão musical, trazendo densidade e expressividade para o gestual.

**Figura 24** - compassos do 177 ao 180

19 Much slower  $\text{♩} = 69$   
poco rubato

Vn. I unis., con sord. *f molto espress.* *sim.*

Vn. II unis., con sord. *sfp* *sfp*

Va. unis., con sord. *f molto espress.* *sim.*

Vc. con sord. *sfp* *sfp*

Cb.

**Nota:** Observar os sinais de articulação.

**Fonte:** COPLAND (c1945).

É tão importante que o regente mantenha-se fiel ao prescrito quanto o instrumentista, pois este é reflexo daquele e, como já foi dito, é um jogo de indução para haver condução. Sem a ação primeira, ou seja, sem a indução, sem o processo atrativo, não haverá a ação condutiva.

O gesto do regente corresponde à idéia (sic.) musical e à intensidade das notas dentro do contexto da fraseologia musical. Por mais que o regente marque os tempos, determine os compassos, ainda assim, a parte sensitiva comandada pelo hemisfério direito do nosso cérebro será dominante na dinâmica expressiva da peça a ser interpretada (MUNIZ NETO, 2003, p. 49).

Como já dito anteriormente, o ato de reger implica não só gestos, mas também expressões (faciais, postura, respiração, olhar etc) do próprio maestro, exprimindo a densidade musical que “carrega” ao reger. Dessa maneira, a comunicação não verbal do regente durante a condução musical será plena.

#### 2.3.1.4 Quarto movimento

Dentro do quarto movimento, o trecho que merece maior observação está compreendido no compasso 303. Aqui, há uma interrupção brusca no som após esse ter sido antecedido por uma sequência de tensão rítmica junto com um crescendo orquestral. Após os dois tempos de pausa, há um *ff* de cordas e piano, com marcação expressiva eloquente. Optei por permanecer com o gesto tensionado, apesar de passivo (parado) nos tempos de pausa, para que a ideia expressada não seja de finalização, mas de uma interrupção de transição.

**Figura 25** - compassos 303 e 304

The image shows a page of a musical score for measures 303 and 304. The tempo is marked 'Molto moderato' with a quarter note equal to 66. The score includes various instruments: Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Bsn.), Piano (Pno.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Cello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features dynamic markings such as *ff* and *eloquent*, and includes a double bar line between measures 303 and 304.

Fonte: COPLAND (c1945).

### 2.3.1.5 Quinto Movimento

No compasso 315, que antecede o quinto movimento, optei por fazer uma fermata aproveitando a nota longa e o *ritardando*. Porém, o corte dessa fermata já caía em cima do primeiro tempo do compasso 316, funcionando como gesto preparatório para o ataque em *subito forte* do segundo tempo. Observa-se que o compasso 317 é em *p*, logo, o regente deve ter a atenção de atacar o *sf* e cair no próximo compasso com menos intensidade, porém com a mesma precisão.

**Figura 26** - compasso 315

Fonte: COPLAND (c1945).

**Figura 27** - compassos do 316 ao 319

Fonte: COPLAND (c1945).

É importante saber utilizar os gestos passivos e ativos em cada momento. O gesto passivo ao qual me refiro, neste caso, não é o ato de parar de reger nas pausas, mas de diminuir o tamanho do gesto para somente uma contagem precisa e ter um *levare* com intensidade preparatória para os gestos ativos que acentuarão os ataques. Essa mesma ideia gestual aplicada aqui foi utilizada em toda a seção; sempre lembrando que, nos compassos irregulares, quanto mais acentuados e firmes forem os movimentos mais precisa será a resposta dos músicos.

No compasso 333, o andamento é dobrado e o gesto deve acompanhar a mudança, alterando o padrão do quaternário para o binário. No compasso anterior, há um compasso que funciona como uma ponte *acelerando*. Durante essa pequena ponte, eu mantive o gesto quaternário, acelerando-o, para que no compasso 333 já houvesse a mudança do padrão gestual quaternário para o binário. Por conta da velocidade, o gesto mais curto garantirá maior

precisão rítmica, observando a acentuação dos tempos sem subdivisão. Em trechos de *crescendo* orquestral, o ato deve estar muito mais ligado à tensão física do que ao tamanho do gesto (Figura 29).

Do compasso 365 ao 369, acontece um dos trechos mais críticos da obra, pois o tempo está sob uma pausa de colcheia para todos - que por causa do tempo dobrado, aqui, vale como uma semicolcheia. Pode ser que o regente tenha a sensação de estar fora do tempo, pois sempre que ele marca os tempos fortes, cai-se sobre pausas; porém, é muito importante que se mantenha firme nos gestos, pois a precisão rítmica do grupo depende ainda mais dele nesse momento (Figura 30).

**Figura 28** - compassos 332 e 333

The image shows a musical score for measures 332 and 333. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Ban.), and Piano (Pno.). The second system includes Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 332 is marked with *accel.* and *p*. Measure 333 is marked with *Presto* and a quarter note equal to 92 (♩ = 92). The score includes various dynamics and articulations such as *mp non legato*, *p stacc.*, and *mp*.

Fonte: COPLAND (c1945).

Figura 29 - compassos do 362 ao 365

The image shows a musical score for measures 362 to 365. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Bsn.), Piano (Pno.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score includes dynamic markings such as *mf* and *mf marc.*, and performance instructions like *arco* and *div.*. A box labeled '41' is placed above the Flute staff in measure 365. The time signature is 3/4.

**Nota:** observar que nos compassos 362, 363 e 364 há a presença de notas nos tempos fortes, fato que deixa de acontecer a partir do compasso 365.

**Fonte:** COPLAND (c1945).

Ao final desse trecho, no compasso 370, o compasso 3/2 é substituído pelo 3/4 e, no compasso subsequente, retorna ao habitual 2/2. Optei por marcar o 3/4 com o padrão ternário, acentuando cada tempo, e regressar ao padrão de gesto binário no compasso 371.

**Figura 30** - compassos do 369 ao 372

The image shows a page of a musical score for measures 369 to 372. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Ben.), Piano (Pno.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Cello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'cresc.' (crescendo), 'ff' (fortissimo), and 'mf mark the bass' (mezzo-forte, marking the bass). There are also performance instructions like 'at the frog' and 'V' (breath mark) for the strings. A box containing the number '42' is present in the upper right corner of the score area.

**Nota:** No compasso 370, marca-se uma semínima por gesto (padrão ternário) e, no 371, marca-se uma mínima por gesto (padrão binário).

**Fonte:** COPLAND (c1945).

No compasso 381, o gesto volta a marcar a semínima como preparação à sequência de mudanças de compasso a partir do 383. Após, segue-se a mesma orientação que foi feita na seção que seguiu ao compasso 316.

### 2.3.1.6 Sétimo movimento

No sétimo movimento, que está compreendido entre os compassos 487 e 620, o trecho que merece destaque é a partir do 555 até o 602. Com o movimento dobrado, e o valor da colcheia igual ao da semínima, o gesto cabe perfeitamente nas quadraturas da seção. Utilizando o padrão quaternário, cada movimento gestual representará, respectivamente, um compasso.

Figura 31 - compassos do 553 ao 559

The image shows a musical score for measures 553 to 559. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Piano (Pno.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measure 553 is marked 'move forward'. Measure 62 is marked 'Doppio movimento' with a tempo change symbol (♩ = ♩). The piano part has a 'cresc.' marking. The string parts have 'mf cresc.' markings. The woodwind parts have 'f' markings. The string parts have 'f vigoroso e marc. (non legato)' markings.

Fonte: COPLAND (c1945).

### 2.3.1.7 Último movimento

No compasso 620, há uma fermata sob uma pausa para as cordas, enquanto clarinete e fagote sustentam uma nota longa. A pausa deve ter duração suficientemente confortável para que os instrumentistas das cordas possam colocar a surdina em seu instrumento e se posicionarem para iniciar o *moderato* (Figura 32). O coral das cordas deve ser regido respeitando suas articulações com a leveza gestual necessária. A partir desse momento, a obra volta a algo semelhante ao que foi na introdução: transitório, etéreo, sublime. O gesto do regente carrega a suavidade necessária para não quebrar o gesto musical como um todo.

Já dentro da seção, o regente deve fazer uso frequente dos gestos passivos, assim como da respiração tranquila junto aos instrumentistas. Qualquer gesto demasiado pode romper com o caráter do trecho, sugerido como *like a prayer*, e assinalado com o termo expressivo *misterioso*. Nesse trecho da obra, evidencia-se mais a intimidade do regente com o grupo. Apesar de parecer simples, a expressividade do regente e a delicadeza do gesto farão muita diferença no resultado sonoro. Segundo Muniz Neto (2003, p. 49), “O gesto é o movimento que mais denuncia o contato de um maestro com a orquestra.”

Encaminhando-se a obra para o fim, assim como no início, a condução deve ser mais voltada às melodias e texturas harmônicas do que ao ritmo propriamente. Nos últimos três compassos, as cordas estão em um *pianíssimo* em *diminuendo* e a flauta, como um suspiro, sopra três notas até sumir gradativamente.

Como sugere a música com seus sons e silêncios - tema que foi tratado no capítulo anterior -, a sugestão é que o corte da fermata final não seja atacado, preferencialmente por um gesto circular, sem que os músicos parem ao mesmo tempo, mas cada um ao seu tempo, até que mais nenhuma nota soe e fique somente o silêncio musical (Figura 33). Esse momento é também muito importante, pois o maestro só pode “desarmar-se” de sua posição depois que todos estiverem em silêncio e, mesmo assim, deve descer sua mão de uma forma muito gentil e delicada, respirando de forma igualmente suave. Depois de algum tempo de contemplação, os aplausos certamente virão.

**Figura 32** - compassos do 620 ao 626

The image displays a musical score for measures 619 to 626. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (CL. in Bb.), Bassoon (Ban.), and Piano (Pno.). The second system includes parts for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 619 is marked with a tempo of *Moderato (like a prayer)* and a metronome marking of  $\text{♩} = 66$ . The woodwinds and piano play a melodic line starting with a *p* dynamic, which then moves to *pp*. The strings enter in measure 620 with a *pp* dynamic and a *misterioso* character, playing a rhythmic pattern. The string parts are marked with *con sord. v* and *pp misterioso*.

Fonte: COPLAND (c1945).



**Figura 33** - compasso 674 até o fim

The image shows a musical score for measures 674 to the end of the piece. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Bb.), Bassoon (Ben.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The flute part starts with a dynamic marking of *pp* and a *morendo* instruction. The string parts have various dynamics including *p* and *div.* markings.

Fonte: COPLAND (c1945).

## 2.4 Relato de Experiência

*“Quem decide pode errar; quem não decide, já errou”*  
Herbert von Karajan

Após os capítulos voltados à interpretação musical - da regência, construção da sonoridade e gestual -, é neste capítulo que irei descrever os ensaios que foram laboratório para esta pesquisa. Nenhuma teoria substitui a prática musical como ferramenta de amadurecimento do intérprete e é a partir dessa afirmação que surge a expressão “o músico se faz nos palcos”.

Foram as dificuldades encontradas nos ensaios que me fizeram refletir sobre o processo interpretativo do regente e buscar uma maneira de compreender esse caminho. Passado o concerto, após um bom tempo, pude, então, refletir sobre minhas ações. A seguir, farei um relato da minha experiência, demonstrando as principais dificuldades e as suas soluções.

### 2.4.1 Desafios na implementação dos planos preliminares

Escolhida a obra para desenvolver a pesquisa, veio o primeiro desafio: achar as partituras. Noites e noites revirando a internet para achar alguns instrumentos; e-mails enviados para todos os contatos que pudessem ter algo; até que com um pedaço de um e de outro, foi possível juntar as partes.

De posse das partituras, veio o segundo desafio: juntar os músicos. A Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte oferece uma excelente estrutura e ótimos instrumentistas - estes distribuídos nas mais diversas atividades de extensão oferecidas pela escola. Porém, encontrar 13 bons músicos dentre todos, representando seus naipes, para fazer música de câmara é mais difícil do que parece. Escolhidos os músicos, um a um, ainda enfrentei problemas para encontrar algum pianista, pois, graças a enorme demanda de recitais, os pianistas são muito ocupados e é muito difícil tê-los em todos os ensaios. Por conta disso, só tive piano nos três últimos ensaios.

Escolhidos os músicos, encaminhei para todos um e-mail que continha o repertório. Criei, então, um grupo no *Whatsapp* para marcar os ensaios. A essa altura, já estávamos em outubro e o recital precisava ser em dezembro. Estava, portanto, diante de mais um grande problema: encontrar espaço em comum na agenda dos músicos. Depois de muita articulação, conseguimos encontrar horários oportunos. A agenda foi então definida: às segundas, das 18:30 às 20:30, com um total de sete ensaios até o concerto. As datas preliminares foram: em outubro, dias 24 e 31; em novembro, dias 07, 14, 21 e 28; e em dezembro, dia 05. O concerto foi marcado para o dia 12 de dezembro. Na minha cabeça, era tempo suficiente para preparar o grupo, porém, muito rapidamente, descobri que o tempo era curto. E aí veio a primeira lição: “ensaio demanda tempo – e tempo justo: nem mais, nem menos do que o necessário, condição que o regente deverá ter sempre clara na cabeça ao organizar um concerto ou responder um convite para atuar como convidado” (ROCHA, 2004, p. 83).

Foi por conta desse pouco tempo de ensaio e da necessidade que o grupo demandava que, a partir de certo momento, fizemos dois ensaios por semana: às segundas e quartas; e, na semana que antecedeu ao concerto, como esse seria em uma segunda-feira, ensaiamos em um domingo à noite.

#### 2.4.2 *Ensaaios*

Encarar um grupo musical é algo difícil, especialmente para mim que, naquele momento, era a primeira vez que eu estava ensaiando sem supervisão. Eu achava que estava preparado até o momento de começar o ensaio, ou a leitura da peça. Quando baixei a mão e demos início ao ensaio, senti o “peso da batuta”. Foi, então, que senti que não estava preparado para conduzir aquele ensaio. Instaurou-se uma guerra psicológica em minha cabeça e, enquanto as mãos conduziam o grupo, em meu interior uma voz dizia, “você não está

pronto”, ao mesmo tempo em que outra replicava, “você está pronto sim, você estudou e seguiu tudo à risca”.

Mas o que estava acontecendo? Estava acontecendo o que declarei no primeiro parágrafo deste capítulo: o músico se faz nos palcos e o maestro se faz nos ensaios. Concomitante a isso, eu precisava passar segurança aos músicos, pois eles precisavam se sentir guiados. Eles estavam naquele ensaio de forma independente e, caso se sentissem inseguros, poderiam abandonar o barco a qualquer momento, logo, sem tripulação, seria iminente o naufrágio. Felizmente, foi tudo impressão do momento causada pelo nervosismo.

Foi-se o nervosismo e passei a me sentir parte daquilo, passei a me sentir à vontade, tinha cada vez mais certeza do que queria e de como queria. Apesar de ter chegado com uma ideia pronta sobre a obra, essa ideia estava fundada em terra firme. Eu entendia na teoria como se dava o processo de interpretação, mas me faltava a experiência para sustentar minha ideia - o que eu tinha na cabeça, talvez, eram muitas sonoridades advindas de muitos vídeos e áudios que ouvi sobre a obra. Nos ensaios, as sonoridades foram ganhando um novo colorido, foram ganhando tons de vida. Isso tudo passava pela minha cabeça.

### *2.4.3 Organização dos ensaios*

Do segundo ao último, os ensaios seguiram uma liturgia de resolver os problemas dos mais difíceis aos mais fáceis. O primeiro ensaio foi o momento em que o grupo leu a obra inteira, todos juntos. Esse ensaio foi reservado com um único intuito: leitura. Ele foi decisivo, pois, a partir dele, analisando os pontos em que o grupo encontrou mais dificuldades, pude elaborar os planos dos ensaios que se seguiram.

Os principais problemas percebidos na leitura, em primeiro lugar, foram as mudanças de andamento. Em segundo lugar, o que mais assustou os instrumentistas foi o movimento da dança solo da noiva, pois há a presença de vários trechos com compassos irregulares e o andamento é rápido. Por último, problemas de afinação foram perceptíveis especialmente nos andamentos mais lentos. Foi preciso ponderar quais desses problemas eram os mais urgentes e quais deles aconteceram por causa da primeira leitura ser, geralmente, caótica.

Nos ensaios que se seguiram, separei os trechos mais preocupantes e trabalhei isoladamente cada um, sempre encontrando similaridades entre as partes de cada instrumento para que os instrumentistas tivessem noção do todo, e não exclusivamente de sua parte. Nos trechos isolados, diminuía os andamentos e separava os naipes para tocar. Se determinado naipe, por exemplo, não conseguia realizar a tarefa, partia para outro, deixando o primeiro em

espera. Depois voltava para ele e repetia o processo até que acertassem. Fiz isso em praticamente todos os ensaios até que os problemas preliminares encontrados na primeira leitura fossem solucionados. Realizada essa missão, lá pelo quarto ou quinto ensaio, chegou a hora de um novo *Dc* ao final para encontrar novos problemas. Repetiu-se o processo até que a obra estivesse limpa.

Algo que me ajudou bastante na condução foi ter consciência das minhas limitações, a inexperiência e o fato de não ser instrumentista de corda me obrigaram, ainda mais, a ouvir o que os músicos tinham a me dizer. Em todos os ensaios, perguntava a eles maneiras de se conseguir determinada sonoridade e qual tipo de técnica eles teriam que usar para tal. Às vezes, eles discutiam entre si as arcadas e eu pedia para que eles me incluíssem na discussão e me explicassem do que se tratava e o porquê de se fazer como eles argumentavam.

Ao longo dos ensaios, tive alguns problemas com as partituras. Por exemplo, as do segundo violino faltavam notas, as quais foram acrescentadas a partir da minha. Por existirem três edições distintas entre as cordas, muitas vezes, paramos os ensaios para colocar articulações. Algo que deu um bom trabalho foi a parte do clarinete: apesar de na minha partitura constar que a obra era para clarinete em Bb com excertos para clarinete em A, não havia nenhuma marcação de onde eram esses excertos. Tive que sentar no computador e reescrever os trechos que o clarinetista sugeriu que fossem alterados, tendo como critério a altura das notas e a dificuldade de execução em determinados trechos.

#### 2.4.4 *Concerto*

O concerto, não só em minha opinião, mas na do público e dos músicos, teve um ótimo resultado. Depois de exaustivos ensaios, tudo ocorreu bem no que diz respeito à música em si. Houve alguns problemas técnicos como, por exemplo, a equipe de apoio do auditório esqueceu o ar-condicionado do palco ligado na hora da apresentação, fazendo com que o ar saído do aparelho, direcionado à estante das madeiras, soprasse as partituras do clarinete. Porém, não prejudicou completamente a apresentação e nós fomos os únicos a perceber o ocorrido.

No final das contas, a apresentação fez jus ao nosso empenho. O grupo, que estava entrosado, passou pelos trechos que, no primeiro ensaio, eram quase impossíveis como se não fosse nada. O sucesso do concerto foi de tal forma que, no ano seguinte, em 2017, nos tornamos um grupo de extensão da Escola de Música, com a finalidade de tocar repertórios dos séculos XX e XXI.

### 3 CONCLUSÃO

O processo interpretativo do regente envolve diversas etapas, cada uma com grande importância para o momento final, a *performance* no palco. Esse é um momento único e transitório, posto que, cada vez que for repetido, terá uma nova característica, um novo encanto. Trabalhar com um grupo, seja grande ou pequeno, é complexo, afinal envolve diversas formas de pensar, diversas realidades e tudo isso está nas mãos do maestro em seus ensaios. Não só nas mãos e nos ensaios, mas deve estar em sua mente desde o primeiro contato com a partitura, pois, ainda que a interpretação musical seja pessoal, cada integrante vai dar o seu “toque” à obra e o maestro, o bom maestro, tem que aprender a administrar cada talento que seus músicos irão depositar em sua interpretação.

Nem sempre o que a gente planeja é o que acontece nos ensaios. Em muitos momentos, temos que abrir mão de nossas escolhas para encontrar melhores soluções. Às vezes, o gesto que a gente escolheu pode ser o mais indicado àquele trecho musical, mas não é o gesto mais indicado àquele grupo. Às vezes, só o que falta é você olhar o todo na visão do instrumentista, e não apenas na sua. Muitas vezes, montamos uma impressão sonora e sonhamos com ela, mas quando “baixamos a mão” em frente à orquestra, no primeiro contato, temos algo completamente diferente e é aí que se revela o papel do maestro, em como alcançar seus objetivos em face às novas informações.

Ser regente não é simplesmente seguir uma bula, um método, uma escola. Qualquer pessoa devidamente treinada pode colocar uma orquestra para tocar. O ofício do maestro se revela nos ensaios, se revela nos caminhos que ele encontra para alcançar uma solução factível para determinado problema, no tempo em que ele consegue alcançar seus objetivos, na humildade de reconhecer os erros.

O concerto é um dos resultados de todos os ensaios, é apenas a ponta do *iceberg*. Não que o concerto não seja grande coisa, longe disso, o concerto é o motivo de tudo, mas diante da imensidão que se oculta para sua realização, ele é só uma parte de todo um complexo não aparente e é nesse complexo não aparente que acontece a gestação, momento em que um conglomerado de células vai tomando forma e, aos poucos, gerando uma vida - aquela que irá encantar a audiência e os locutores pela sua forma.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA NETO, Arthur Marques. **Appalachian Spring**: política e poder na dança. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- ARAÚJO, Katarine de Souza. A escolha do gestual e suas implicações interpretativas aplicadas à regência da obra Psalmus, de João Guilherme Ripper. 2014. 98 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.
- BARENBOIM, Daniel. **A música desperta o tempo**. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**: musical-rhetorical figures in German baroque music. [Lincoln]: University of Nebraska Press, 1997.
- BERNSTEIN, Leonard. **O Mundo da Música**. Tradução de Manuel Jorge Veloso. Lisboa: Livros do Brasil, 1954.
- CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A voz e o silêncio em 4’33”, de John Cage. In: 16º CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 2007, Campinas. **Anais...** Campinas: ALB, 2007, p. 1-6.
- COPLAND, Aaron. **Appalachian Spring (ballet for Martha)**: Suite for 13 instruments. New York: Boosey & Hawkes. c1945. 1 partitura (65 p.). Orquestra.
- COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música**. Tradução de Luiz Paulo Horta. São Paulo: É Realizações, 2013.
- DICIO: Dicionário On-line da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/>>. Acesso em: 11 maio 2017.
- DOMENICI, Catarina Leite. Interpretando o hoje: uma proposta metodológica para a construção da performance da música contemporânea. In: ANPPOM-ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA EM PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XV, 2005, Rio de Janeiro, **Anais...** Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ, 2005, v.1, p. 819-825.
- EDIÇÃO de Som. **Aplicando efeitos**: Fade in e Fade out. Oficina de Rádio. Recursos de áudio na Web: possibilidade de uma Rádio Digital, [20--?]. Disponível em: <[http://www.usp.br/nce/midiasnaeducacao/oficina\\_radio/edicaosom\\_fadeinfadeout.htm](http://www.usp.br/nce/midiasnaeducacao/oficina_radio/edicaosom_fadeinfadeout.htm)>. Acesso em: 26 maio 2017.
- FONSECA, Angelo Rafael Palma da. **Uma concepção musical para as “Impressões Sinfônicas” Festa das Igrejas, do compositor Francisco Mignone**: o uso da Hermenêutica do Ponto de Vista da Regência. 2008. 143 f. Tese (Doutorado em Musica) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- FUCCI-AMATO, Rita. **A voz do líder**: a arte da comunicação nos palcos da gestão. São Paulo: Campus, 2012.

GOMES, Hermes Coelho. **O regente orquestral contemporâneo por uma visão contextualizada**. 2012. 213 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2012.

GOMES, Hermes Coelho; OSTERGREN, Eduardo Augusto. A preparação do regente na construção da sonoridade orquestral. **Revista Vórtex**, v.3, n.1, p.159-175, 2015.

GUIGUE, Didier. Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico – uma introdução. **Claves**, n. 4, p. 37-65, 2007.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Wu-li: um ensaio de música experimental. **Estudos Avançados**, v. 4, n. 10, p. 203-208, 1990.

KRUEGER, Karl. **The Way of the Conductor: His origins, Purpose and Procedures**. New York: Charles Scribner's Sons. 1958.

Lago, Sylvio. **A Arte Da Regência. História, Técnica E Maestros**. São Paulo: Algor, 2008.

LEONIDO, Levi et al. O corpo na Performance Musical: Percepções, Saberes e Convicções. **Motricidade**, v. 13, n. 1, p. 77-84, 2017. Disponível em: <<http://revistas.rcaap.pt/motricidade/article/view/12078/9205>>. Acesso em: 2 nov. de 2017.

LIMA, Sonia Albano de. **Uma metodologia de interpretação musical**. São Paulo: Musa Editora, 2015.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). **Per Musi**, v. 7, n. 26, p.7-20, 2002

MARANGONI, Heitor Marques; FREIRE, Ricardo Dourado. Uma discussão entre os conceitos de Ouvido Interno, Representação Mental, Imagética, Audição e Prática Mental e suas implicações para a Cognição Musical. In: SIMCAM: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE CONGNIÇÃO EM ARTES MUSICAIS, XI, 2016, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2016.

MARTHA Graham's Appalachian Spring Part 1/4. Direção e Fotografia: Peter Glushanok. Produção: Nathan Kroll. Bailarinos: Martha Graham; Stuart Hodes; Bertram Ross; Matt Turney; Yuriko; Helen McGehee; Ethel Winter; Miriam Cole. Coreografia: Martha Graham. Composição: Aaron Copland. Pittsburgh: WQED, 1959, 1 vídeo (8 min), son., preto e branco. Disponível em: <<https://youtu.be/XmgaKGSxQVw>>. Acesso em: out. - dez. 2016.

MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 2017. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: 31 out. 2017.

MUNIZ NETO, José Viegas. **A comunicação gestual na regência de orquestra**. São Paulo: Annablume, 2003.

NASCIMENTO, Guilherme. **Appalachian Spring: Suíte**. Website da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/appalachian-spring-suite/>>. Acesso em: 31 out. 2017.

OLD Time Music History: The fiddle. Website of Blue Ridge Music Trails of North Carolina, 2017]. Disponível em: <<http://www.blueridgemusicnc.com/about/old-time-fiddle>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

OLIVEIRA, Vânia Maria Rocha de; CAMPISTA, Valesca do Rosário. O silêncio: multiplicidade de sentidos. **Revista Sinais**, v. 1, n. 2, p.107-120, 2007.

OLSON, Ted. Music was the region's most effective cultural ambassador, mixing various ethnic and popular musical styles to create unique sounds. **Encyclopedia of Appalachia**. Produced by University of Tennessee Press, [entre 2010 e 2017]. Disponível em: <<http://encyclopediaofappalachia.com/category.php?rec=53>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

PARRY, Kim. **Shaker culture and history**. Blogging at Oregon State University, [20--?]. Disponível em: <<http://blogs.oregonstate.edu/kimparry/culture-site/culture/>>. Acesso em: 02 nov. 2017.

PRIBERAM. Dicionário Priberam de Língua Portuguesa, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/>>. Acesso em: 12 maio 2017.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. O uso musical do silêncio. **Revista música**, v. 8, n. 1-2, p. 129-168, 1997.

RECTOR, Monica; TRINTA, Aluizio Ramos. **Comunicação do corpo**. São Paulo: Editora Ática S. A., 1993.

RIBEIRO, Renato. Ondas sonoras e o sentido da audição. **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, 11 Nov. 2015. Disponível em: <<https://www.em.com.br/app/noticia/especiais/educacao/enem/2015/11/11/noticia-especial-enem,706844/ondas-sonoras-e-a-capacidade-do-homem-em-emitir-sons.shtml>>. Acesso em: 11 maio 2017.

ROCHA, Ricardo. **Regência: uma arte complexa: técnicas e reflexões sobre a direção de orquestra e corais**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2004.

SAD, Jorge. **Som, gesto, interação musical**. Artigo. Publicado pela Universidad de Palermo. Cuadernos de Comunicación, 2006. Disponível em: <[http://www.academia.edu/1477410/SOM\\_GESTO\\_INTERA%C3%87%C3%83O\\_MUSICAL\\_SAD](http://www.academia.edu/1477410/SOM_GESTO_INTERA%C3%87%C3%83O_MUSICAL_SAD)>. Acesso em: 26 maio 2017.

SCHAEFER, Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trenc, O. Fonterrada, Magda R. Gomes, Maria Lúcia Pascoal. Revisão técnica de Aguinaldo José Gonçalves. 2a ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHERCHEN, Hermann. El arte de dirigir la orquesta. Tradução de Roberto Gerhard. Barcelona: Editorial Labor, 1933.



SCHONBERG, Harold C. **A vida dos grandes compositores**. Tradução de Wagner Souza. Osasco: Novo Século Editora, 2010.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento, respiração e canto**: a performance do corpo na criação musical. 2009.187 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VILELA, Diogo de Oliveira. **Os sentidos do silêncio**: Formas e funções do silêncio como elemento narrativo da linguagem cinematográfica. 2016. 194 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

WHITWELL, David. **The Art of Musical Conducting**. 2nd ed. Austin: Whitwell Books, 2011.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. **Per Musi**, n.13, p.63-71, 2006.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOLFF, Francis. O Silêncio é a ausência de quê? In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Silêncio e a Prosa do Mundo**. São Paulo: Edições Sesc, 2015. p. 31-51. Coleção Mutações.

ZAGONEL, Bernadete. **O que é gesto musical**. São Paulo: Brasiliense, 1992.