

CÍNTIA PEREIRA GASPARETTI

**Reflexões sobre o processo de montagem de
um concerto**

Trabalho de conclusão de curso

São Paulo

2016

CÍNTIA PEREIRA GASPARETTI

Reflexões sobre o processo de montagem de um concerto

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Regência.

Orientador: Prof. Dr. Gil Jardim.

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gasparetti, Cíntia Pereira

Reflexões sobre o processo de montagem de um concerto /
Cíntia Pereira Gasparetti. -- São Paulo: C. P. Gasparetti,
2016.

42 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de
Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.

Orientador: Gil Jardim

Bibliografia

1. Regência 2. Pesquisa Artística 3. Produção de concerto
I. Jardim, Gil II. Título.

CDD 21.ed. - 780

A meus pais e minha familia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais e a minha família pela compreensão de minhas ausências em momentos importantes, me ajudando e incentivando durante todo esse trabalho.

Ao querido André Rangel, amigo, inspiração e conselheiro de todas as horas com sua amizade preciosa!

A meus professores da graduação, que expandiram meu conhecimento e foram fundamentais no processo de amadurecimento e desenvolvimento musical.

Aos queridos Roberto Rodrigues e Mário Videira, pela ajuda especial.

A Lia Buratto, por toda a ajuda no trabalho.

Aos queridos Luciana, Alexandre e Magali, sempre receptivos e prontos para auxiliar no que fosse necessário, com palavras de incentivo e paz.

Aos queridos Sideval, Sérgio, Lucas, Wanny, da OCAM, que me auxiliaram nos processos de concerto.

A Maurício Machado, pela Arte dos concertos.

Ao Maestro Lutero Rodrigues pelas aulas e pelos conselhos preciosos.

A Mara Campos e Marcelo Brazil por serem inspiração sempre.

A Carolina Andrade, Paulo Viel, Michel Arghirachis, Levi Fernando e Mayara Piovezan, pela amizade sincera, pelas mensagens trocadas e pela ajuda recebida.

Ao Fernando e equipe da multiofício, por todo cuidado e atenção nos diversos materiais que precisei preparar.

A meus queridos amigos e músicos, que fizeram parte dos concertos comigo, sempre dispostos, tornando cada ensaio um momento de aprendizado especial.

À Universidade de São Paulo e à Biblioteca da ECA.

Um agradecimento especial aos professores que foram responsáveis diretos por eu descobrir o caminho da regência: Marco Antônio Silva Ramos e Gil Jardim; a eles, minha gratidão, do fundo do coração, pela confiança, pelos ensinamentos, pela amizade, pelo cuidado, pela compreensão e ajuda em diversos momentos!

Ao querido Gil Jardim, meu orientador e meu amigo, por “sempre acreditar mais em mim do que eu mesma”, como ele mesmo diz, incentivar-me e me dar força para sempre seguir em frente!

*Em tudo dai graças, porque esta é a
vontade de Deus em
Cristo Jesus para convosco.
I Tessalonicenses 5:18*

RESUMO

GASPARETTI, Cíntia Pereira. *Reflexões sobre o processo de montagem de um concerto*. 2016, 38p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RESUMO: Este trabalho mostra a realidade do trabalho do regente, tanto a parte prática quanto seu processo de estudo, levantando diversos pontos aos quais o regente deve se atentar para o bom andamento do concerto. O estudo aborda aspectos diversos, como fatores relevantes para ponto de partida para escolha de repertório, possíveis dificuldades em relação ao planejamento dos ensaios (como questões relacionadas à agenda dos músicos e/ou ao espaço de ensaio), processo de estudo para o regente e pontos práticos importantes para o bom andamento de um ensaio. Todos esses pontos foram subsidiados em dados levantados na bibliografia de regência e em acontecimentos na prática. Foram tomados como base-prática principal os dois processos de montagem de concerto do primeiro e do segundo semestres de 2016 da disciplina “Regência orquestral”, oferecida pelo curso de Graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP), sendo este último semestre concomitante com este trabalho escrito. Concluiu-se que, devido a ser absolutamente necessária a atuação prática junto ao processo de escrita, não há como dissociar um do outro para fazer essas reflexões. Esse trabalho pretende servir a todos os alunos que precisam realizar seus processos de concerto, atuando como um guia simples e inicial para auxiliar na estrutura prática para cada um alçar seu voo artístico.

Palavras-chave: Regência. Pesquisa artística. Produção de Concerto.

ABSTRACT

GASPARETTI, Cíntia Pereira. *Reflexions about a concert building*. 2016, 38p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) –Music Department, Arts and Communication School, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016.

ABSTRACT: This paper discusses the daily routine of a conductor, offering not only a pragmatic viewpoint but also situations relative to their study process. As such, this paper outlines several areas in which the conductor shall focus in order to deliver a good concert. Non-exhaustive examples are areas such as the selected criteria for the choice of repertory, possible issues when scheduling concerts (for instance, musicians' agenda and/or availability of rehearsal rooms), the development of the conductor's professional experience and other pragmatic topics for ensuring a successful rehearsal. All these important areas have been supported by the related bibliography and on empirical situations when Conducting. The development/study process of two concerts taking place in the first and second terms of 2016 were used as basis for this paper. Such concerts were a requisite for the "Orchestral Conducting" subject offered by the Music Graduation Course of Sao Paulo University (USP). As a conclusion from the current work, it is deduced that it is not possible to develop a separated reasoning between the writing process and the daily conductor's activities since both are necessary to take place together for nourishing these insights. This paper aims in supporting all Conducting students to perform their daily life work for delivering concerts, by addressing real needs while providing a clear structure for guidance, allowing their careers to take off.

Key-words: Conducting. Artistic Research. Concert Production.

SUMÁRIO

Lista de Figuras	12
Introdução.....	13
Capítulo 1: Estruturas do processo de montagem	14
1.1 Escolha de repertório	14
1.2 Agenda	17
1.3 Preparação do material para o grupo.....	19
1.4 Local dos ensaios	19
Capítulo 2: o processo de estudo para o regente	21
2.1 Ensaio: interação entre o regente e os músicos	24
2.2 Técnica de ensaio	25
2.3 Imprevistos.....	26
Capítulo 3: Cantata BWV 99 de Bach e considerações gerais sobre as demais peças	28
3.1 J. S. Bach – <i>Cantata BWV 99: Was Gott Tut, das ist Wohlgetan</i>	28
3.2 J. S. Bach – <i>Concerto para Teclado em Fá Menor BWV 1056</i>	39
3.3 W. A. Mozart – <i>Motet: Exsultate Jubilate KV 165</i>	39
3.4 H. Genzmer – <i>Sinfonietta Für Streichorchester</i>	40
Conclusão	41
Referências bibliográficas	42

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	(1. Coro) Primeira e segunda página da primeira parte da Cantata BWV 99 de Bach, apontando o momento do solo com uma flecha na segunda página, retirada de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995.....	31
Figura 2:	Trecho final do Recitativo do Baixo, segunda parte da Cantata BWV 99 de Bach (compassos 11-15), retirado de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995, p. 18.....	32
Figura 3:	Início da terceira parte da Cantata BWV 99 de Bach, Ária de Tenor (compassos 1-16), retirado de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995, p. 19.....	33
Figura 4:	Trecho da terceira parte da Cantata BWV 99 de Bach (compassos 23-28), retirado de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995, p. 19.....	34
Figura 5:	Trecho do Recitativo de Contralto, na quarta parte da Cantata BWV 99 de Bach (compassos 4-5), retirado de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995, p. 23	35
Figura 6:	Início da quinta parte, Ária Duetto da Cantata BWV 99 de Bach (compassos 1-6) p. 33, retirado de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995, p. 24	36
Figura 7:	Trecho da quinta parte da Cantata BWV 99 de Bach (compasso 7-9), retirado de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995, p. 24	36
Figura 8:	Última parte da Cantata de Bach – <i>Chorale</i> , retirado de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995, p. 28.....	38

INTRODUÇÃO

O trabalho do regente é desafiador por diversos motivos. Dentre eles estão: a escolha do repertório, a reunião dos músicos segundo suas diversas agendas e a escolha e reserva do espaço a ser utilizado, conhecendo suas características estruturais, além da data e local da apresentação. Notamos que há uma demanda de pré-produção que faz parte do trabalho do regente e que só é percebida durante a prática da atividade.

Com base nesta reflexão, este trabalho contemplou o processo de montagem de um concerto, mostrando a atividade do regente de forma abrangente, tomando por base a organização e produção – além da parte musical. Nos moldes de uma pesquisa artística em que o objeto e o pesquisador estão inteiramente ligados (COBUSSEN, 2014), sendo difícil dissociar um do outro, essas reflexões sobre o processo de montagem de um concerto buscam explicar os pontos extramusicais aos quais o regente em formação deve se ater para que possa fazer sua prática artística acontecer.

Como defendem Lopez-Cano e Opazo (1990), esse tipo de pesquisa envolve o aprendizado formal e informal (o qual se encontra menos nas disciplinas teóricas e nos livros e mais na prática). Além disso, abordou-se o processo de estudo do regente e suas ferramentas para dar um bom andamento ao trabalho.

Para desenvolver tais reflexões, foram tomados por base os dois processos de concerto deste ano de 2016, realizados no primeiro e no segundo semestres na matéria de “Regência Orquestral”, curso de Graduação em Música, Universidade de São Paulo (USP), sob a coordenação do professor doutor Gil Jardim.

Estes ensinamentos permitiram recorrer a exemplos de acontecimentos e para uma análise mais detalhada, foi escolhida a *Cantata BWV 99*, de J. S. Bach, dentre as peças do concerto de encerramento, por ser parte importante do trabalho do regente. Quanto às demais obras, receberam considerações gerais, por conta do conteúdo do trabalho ser direcionado ao processo de construção de um concerto e não especificamente à análise das obras.

CAPÍTULO 1:

ESTRUTURAS DO PROCESSO DE MONTAGEM

As questões abordadas nesse capítulo serão: a escolha de repertório – utilizando como exemplo o programa de concerto desse segundo semestre de 2016; questões relativas à agenda e ao local dos ensaios; e preparo das partituras para o grupo.

1.1 Escolha de repertório

A escolha de repertório pode partir de diferentes parâmetros ou mesmo abranger dois ou mais deles para nortear a pesquisa, tais como: estilo, formação instrumental, dificuldade técnica para os instrumentistas e o regente, estilos contrastantes, gênero (concerto, suítes, sinfonias etc.).

Para iniciar a pesquisa de repertório, é importante levar em consideração se o grupo de instrumentistas está formado ou se o regente terá de reunir um grupo de músicos especificamente para o concerto. Normalmente, nós, enquanto regentes em formação, precisamos reunir músicos que se disponham a realizar esse trabalho; portanto, pensar em uma formação mais compacta é imprescindível, pois teremos que resolver questões de agenda do grupo.

O convite é feito aos músicos conhecidos, amigos que fazemos ao longo da graduação ou indicados pelo professor, sempre levando em consideração o fato de conhecer o músico em sua prática e a disposição do mesmo a fazer parte do grupo. Ter um repertório que seja interessante aos músicos facilita o envolvimento deles no processo.

Demos início à pesquisa de repertório, tomando por base dois parâmetros: a formação musical compacta e os desafios possíveis para os músicos e para o regente. Sendo assim, meu orientador solicitou que se fizesse uma investigação de repertório¹ possível de ser realizado. Foram levantadas as seguintes obras:

¹A solicitação de levantamento de repertório foi pedida em 11/08/2016. Levamos em torno de uma semana para identificar a maioria das obras e mais duas para definir repertório. Durante este período, também foram

AUTOR	ANO	OBRA	FORMAÇÃO
F. Liszt	1811-1886	Malédiction S. 121	Pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1) e piano
E. Krieger	1928	Suite para Orquestra de cordas	Pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1)
B. Bartók	1881-1945	Divertimento para cordas*	Pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1)
J. Brahms	1833-1897	Liebeslieder Waltzes op.52	Quinteto de cordas – Arr. Friedrich Hermann
G. Fauré	1845-1924	Pavane	Pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1)
L. Janáček	1854-1928	Suíte para orquestra de cordas	Pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1)
J. S. Bach	1685-1750	Cantata BWV 99 "Was Gott tut das ist Wohlgetan"	Quinteto de cordas, Quarteto Vocal (SATB), 1 trompete, 1 oboé, 1 flauta
C. Debussy	1862-1918	Danse sacrée et danse profane	Pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1) e Harpa
A. Copland	1900-1990	Concert for clarinet and string orchestra (with piano and harp)*	Cordas, Clarinete, Piano e Harpa
H. Genzmer	1909-2007	Sinfonietta für Streichorchester	Quinteto de cordas ou pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1)
G. Holst	1874-1934	St Paul's Suite	Pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1)
J. S. Bach	1685-1750	Concerto em fá menor para teclado BWV 1056	Quinteto de cordas e Piano
J. Suk	1874-1935	Serenade op.6	Pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1)
B. Bartók	1881-1945	Romanian Folk Dances	Pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1)
G. Finzi	1901-1956	Romance for String Orchestra	Cordas
G. Mendes	1922-2016	Ponteio	Cordas
G. Bottesini	1821-1889	Concerto para contrabaixo nº 2 em si menor	Quinteto de cordas e Contrabaixo
E. Krieger	1928	Divertimento para Orquestra de cordas	Pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1)
A. Borodin	1899-1963	Petit Suite*	Orquestra (sopros e cordas)
W. A. Mozart	1756-1791	Motet Exsultate Jubilate	Soprano Solo, Quinteto de cordas, 2 oboés e 2 trompas
E. Ewazen	1954	Ballade for clarinet, harp and String Orchestra	Cordas, Clarinete e Harpa
M. Kabardokov	1986	Concert for harp and orchestra*	Orquestra (sopros e cordas) e Harpa.
F. Poulenc	1854 - 1963	Sinfonietta*	Orquestra (sopros, cordas e percussão).
C. Guerra-peixe	1914 - 1993	Suíte para quarteto ou orquestra de cordas	Quinteto de cordas ou Pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1)
R. Miranda	1948	"Variações Sérias" (sobre um tema de Anacleto de Medeiros)*	Sopros (1 flauta; 1 oboé; 1 clarinete; 1 trompa e 1 fagote)
I. Stravinsky	1914 - 1993	3 pieces for string quartet	Quinteto de cordas ou pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1)
D. Shostakovitch	1906 - 1975	String Quartet nº 8 (op.110)	Formação: quinteto de cordas ou pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1)

* Peças que não se enquadravam por conta da orquestração ser maior ou por conta do alto nível de dificuldade da peça.

Quadro 1 – Levantamento de obras para possível repertório, elaborado pela autora.

investigados alguns livros que dariam subsídios à parte escrita, sendo escolhidos a partir da bibliografia do curso de regência e de pesquisas sobre o tipo de metodologia a ser usado.

Para realizar esse levantamento das obras, foi necessário o trabalho de escuta aliado ao estudo das partituras, que resulta a ampliação de repertório para o regente. É mais eficiente que a audição de gravações aconteça observando a partitura, porém nem sempre é possível. Se não há como ter acesso à partitura, significa que, além de se certificar sobre a instrumentação, é necessário investigar se a obra é de domínio público e se há real possibilidade de conseguir a partitura, seja alugando ou comprando nas editoras.

Outro dado importante são as datas de nascimento e morte do compositor para localizar o período em que a obra foi concebida e sua estética (a origem do compositor e em quais influências culturais e sociais sua música estava inserida).

As obras escolhidas dentre todas foram quatro:

- J. S. Bach (1685-1750) – *Cantata BWV 99 Was Gott tut das ist Wohlgetan* – Formação: quinteto de cordas, quarteto vocal (SATB), 1 trompete, 1 oboé e 1 flauta.
- J. S. Bach (1685-1750) – *Concerto em fá menor para teclado BWV 1056* – Formação: quinteto de cordas e piano.
- W. A. Mozart (1756-1791) – *Motet Exsultate Jubilate* – Formação: soprano solo, quinteto de cordas, 2 oboés e 2 trompas.
- H. Genzmer (1909-2007) – *Sinfonietta für Streichorchester* – Formação: quinteto de cordas ou pequeno grupo de cordas (4,3,2,2,1).

A escolha da *Cantata* se deu pela possibilidade de se fazer uma obra que contemplasse voz e instrumentos, com partes vocais em coro e em solo (recitativo), que costuma apresentar certa dificuldade para regência e para os músicos pela variação na condução devido ao ritmo prosódico do texto, cadências e novas entradas.

O concerto para teclado e cordas era uma peça que tínhamos vontade de fazer há algum tempo e, combinando com o solista (Vinicius Jordão), aproveitamos essa oportunidade.

Assim também aconteceu com o moteto de Mozart, outra boa oportunidade, na medida em que estava sendo preparado pelo solista (Bruno de Sá) e contemplava peça vocal em outra forma e de outro período.

A *Sinfonietta* de Genzmer foi uma peça sugerida pelo meu orientador, para abarcar uma estética do século XX, já que apresenta dificuldades rítmicas e harmonia moderna, contrastando com as peças anteriores. Com seus desafios técnicos e estilísticos para todos, regente e músicos, a obra conclui o concerto.

Todas as peças passaram pela avaliação do orientador e, assim, conseguimos abarcar três períodos diferentes para o concerto: Barroco, Classicismo e século XX. O resultado das escolhas é muito significativo, pois, ao longo da graduação, tivemos a oportunidade de reger em público pela primeira vez, em novembro de 2013, um concerto da Classe de Regência Coral, sob orientação do professor Marco Antônio, uma obra para coro da renascença espanhola, inclusive com acompanhamento instrumental (flauta doce soprano e contralto, dois violões e percussão).

Também regemos outra peça vocal do compositor Raphael Caserta em um dos concertos organizados pelos alunos do Departamento de Música da Universidade de São Paulo (CMU-USP), na *Véspera Profana*, em novembro 2013, com registro no YouTube². Portanto, ter a oportunidade de reger obras instrumentais e vocais neste processo final do curso é uma maneira de agradecer e envolver os professores que me incentivaram e me ensinaram ao longo desses anos de graduação, sendo tão importantes na minha formação musical e pessoal.

1.2 Agenda

Uma formação instrumental compacta ajuda no momento de conciliar a agenda de ensaios e de apresentações segundo a disponibilidade dos músicos. Outro dado importante é a observação também das datas e horários em que os espaços escolhidos estejam disponíveis para a realização dos ensaios e do concerto. Ao fazermos os convites para os músicos, temos de ter em vista quantos ensaios serão e em quais dias acontecerão, bem como o local e repertório.

No processo de montagem de agenda, durante o primeiro semestre de 2016, mesmo tendo local e dias dos ensaios combinados antecipadamente, ocorreram imprevistos com

² VÉSPERA PROFANA IX - PARTE 2. YouTube, 9 dez. 2013. 1vídeo HD 480 30:17. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OY9-368aN9I>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

integrantes do grupo, e uma das peças teve de ser trocada no meio do processo, sendo substituída por outra que pudesse ser realizada com o quinteto de cordas.

Esse relato é para que saibamos que imprevistos sempre podem acontecer, apesar da organização de agenda, de pesquisas de repertório antecipadas e de programação acordada entre todos.

No processo do segundo semestre, houve mais dificuldade para alinhar os horários dos integrantes, por conta da quantidade e da própria disponibilidade dos músicos, devido a horário de trabalho (aulas, orquestra ou ensaio) e cursos. Foi analisada a disponibilidade de ensaios para sexta-feira de manhã, quando, inclusive, teríamos o auditório para ensaiar, porém, a maioria do grupo tinha possibilidade na quinta-feira de manhã. Portanto, tivemos de procurar outro espaço onde os ensaios pudessem acontecer.

Ficou definido que seriam cinco ensaios com duração de duas horas cada, mais um ensaio geral e apresentação. Os ensaios iniciaram no princípio de outubro de 2016, e se encerraram com a apresentação no dia 11 de novembro do mesmo ano. A programação inicial dos ensaios³ foi:

- 06/10: ensaio com o quinteto de cordas e leitura de todas as peças.
- 13/10: ensaio com todos, da *Cantata BWV 99* de Bach, e Moteto *Exultate Jubilate* de Mozart.
- 20/10: *Concerto para teclado e cordas*, de Bach, e *Sinfonietta* de Genzmer.
- 27/10: *Cantata BWV 99* de Bach; Moteto *Exultate Jubilate* de Mozart; *Concerto para teclado e cordas* de Bach; e *Sinfonietta* de Genzmer.
- 03/11: *Cantata BWV 99* de Bach; Moteto *Exultate Jubilate* de Mozart; *Concerto para teclado e cordas* de Bach; e *Sinfonietta* de Genzmer.
- 10/11: ensaio geral (todas as peças inteiras).

³ Esta prévia dos ensaios foi definida dia 02/10/2016, conforme minhas anotações.

1.3 Preparação do material para o grupo

A preparação do material é muito importante para não perder tempo fazendo marcações de letras ou números de compasso durante o ensaio. Muitas vezes, as partes da orquestra podem ser de uma edição diferente daquelas dos solistas ou do próprio regente, podendo gerar conflitos de informações.

Isto aconteceu no *Concerto para teclado e cordas BWV 1056*, onde a partitura de regência era de uma edição diferente da dos músicos, e a parte de contrabaixo e violoncelo, que estavam juntas, nas partes individuais, estavam com trechos separados.

Isso reflete diretamente no peso e na profundidade sonora que acontece quando o contrabaixo está presente. Analisando a obra, fizemos anotações na partitura de regência, adicionando este detalhe de equilíbrio que se evidencia pelo uso de instrumentos modernos (que têm uma projeção maior).

Nós, enquanto alunos, somos instruídos a observar as diferenças e fazer as anotações necessárias na grade e nas partes individuais, identificando se há divergências com relação à dinâmica, articulação, notas e ritmos. Outra informação importante é se a partitura do regente tem números de compasso ou letras de ensaio e comparar com as partes individuais dos músicos, para que a comunicação no ensaio não fique prejudicada.

Por exemplo, no *Concerto para teclado e cordas BWV 1056*, anotamos na partitura as letras de ensaios que estavam nas partes individuais dos músicos; e no Moteto de Mozart, *Exsultate Jubilate*, registramos os números de compasso nas partes individuais dos músicos. Importante lembrar que, ao montar a parte de estante dos músicos (colagem com fita adesiva), temos de observar as viradas de página.

1.4 Local dos ensaios

Quando preparamos ensaios e concertos relacionados às aulas, normalmente essas atividades acontecem nas dependências do Departamento de Música. No entanto, há exceções, como aconteceu em um dos ensaios deste segundo semestre, dia 13/10/2016, que

coincidiu com a semana do vestibular de música. Portanto, para não cancelarmos o ensaio, foi necessário encontrar outro espaço.

Diante da situação, verifiquei a possibilidade de utilizar uma das salas no projeto social onde trabalho, para realizar o ensaio. Por conta do repertório escolhido ter peças com piano e contínuo, o local ficou condicionado a ter o instrumento à disposição. Logo, a organização de qual peça seria ensaiada em cada encontro precisou ser muito bem planejada para utilizar a sala com piano em dias específicos.

No primeiro semestre, os ensaios aconteciam antes do ensaio da Orquestra de Câmara da Escola de Comunicações e Artes da USP (OCAM-USP), às terças-feiras. Com isso, pude contar com a ajuda de Sideval Ramos de Paula (montador da OCAM), para a montagem das cadeiras e estantes. Em um dos dias, o ensaio da OCAM seria no Centro de Difusão Internacional (CDI), e então Sérgio Ricardo Barbosa (inspetor da OCAM) foi pronto a ajudar, permitindo que o ensaio acontecesse no mesmo local.

No processo deste primeiro semestre, Sérgio e Sideval também cederam as estantes para que pudéssemos fazer os ensaios, sempre colaborando para que o trabalho acontecesse da melhor maneira. Relata-se isto porque, esses auxílios foram fundamentais nos processos, e, para salientar a importância de que, enquanto regentes, temos de chegar sempre antes para organizar cadeiras, estantes e partituras, garantindo que o ensaio comece pontualmente e se evitem problemas.

CAPÍTULO 2: O PROCESSO DE ESTUDO PARA O REGENTE

Diferentemente dos instrumentistas ou cantores que, ao estudar uma peça, têm o seu instrumento à disposição, o regente não tem essa possibilidade. O estudo é feito por meio de solfejo e do apoio do instrumento tocado pelo regente e, por isso, as aulas de orquestração e a prática de assistir a ensaios e imaginar os resultados sonoros desejados é muito importante.

Max Rudolf, em seu livro *The Grammar of Conducting*, afirma que “Estudar a partitura cumpre um duplo objetivo: aprender a música na questão das notas e seções, e, para estabelecer uma concepção da composição em um sentido mais amplo”⁴ (RUDOLF, 1995, p. 321 [Tradução nossa]).

Sobre o processo de estudo do regente ser diferente do de um instrumentista ou cantor, escreve:

Em outras palavras, o dever de casa de um instrumentista ou cantor o leva diretamente para a performance em público, enquanto o regente, anteriormente ao ensaio da orquestra, deve criar uma performance imaginária. Essa imagem deve refletir todos os aspectos do fazer musical, dos detalhes minuciosos ao amplo fluxo da música do primeiro ao último compasso⁵ (RUDOLF, 1995, p. 321 [Tradução nossa]).

Joseph A. Labuta (1989) explica, no livro *Basic Conducting Techniques*, na Parte II intitulada “Preparação da Partitura e Técnica de Ensaio”⁶, três motivos básicos para análise da obra, com a finalidade de ajudar no estudo da música:

O primeiro propósito de analisar uma partitura é adquirir uma concepção auditiva – ou uma audição interna ideal – da partitura. Essa audição interna de uma performance ideal guia a interpretação e serve como um padrão para o ensaio. [...] Além do mais, uma imagem sonora interior válida proporciona única base sólida para o desenvolvimento de sua habilidade de reger. Reger certamente envolve muito mais do que padrões de tempos e gestos isolados. O que você ouve internamente (o resultado musical desejado) guia e molda sua técnica manual para trazer o

⁴ “*Studying a score serves a double purpose: to learn the music in terms of notes and marking and to establish a conception of the composition in the broadest sense.*”

⁵ “*In other words, an instrumentalist's or vocalist's homework leads directly to a performance in public, while a conductor, prior to rehearsing the orchestra, must create an imaginary performance. This image must reflect all the aspects of music making, from minute details to the broad flow of the music from the first to the last measure.*”

⁶ “*Part II: Score Preparation and Rehearsal Technique*

aprendizado mais eficiente. O estudo da partitura também ajuda a antecipar problemas que podem aparecer na regência e no ensaio, como fermatas, entradas, equilíbrio, precisão, e assim por diante. Esteja preparado para problemas e tenha soluções preparadas⁷ (LABUTA, 1989, pp. 63-64,[Tradução nossa]).

O processo de criar uma performance imaginária faz com que, ao nos depararmos com o grupo que estamos regendo, muitas vezes não alcancemos sucesso no resultado sonoro de um gesto e tenhamos de experimentar outras maneiras que sejam mais efetivas.

Algumas ideias também mudam, apesar da preparação anterior ao ensaio. Muitas vezes, uma proposta de frase trazida por um músico muda a concepção de frase de uma determinada seção. Apesar de haver essa flexibilidade nos processos do ensaio, inclusive para uma mudança interpretativa, o regente tem que estar preparado para as eventuais dúvidas que os músicos possam ter em suas partes individuais, ou seja, as notas e as dificuldades técnicas dos instrumentos têm que estar no estudo prévio.

Na terceira e quarta partes de seu livro, Max Rudolf escreve sobre execução, performance, interpretação e estilo, levantando questões importantes sobre o processo de estudo do regente. Dentre suas observações, destaca-se: “Interpretar uma música é um processo de tomada de decisão que requer tempo para fazer escolhas do que diz respeito ao tempo, frase, articulação, equilíbrio sonoro, e outros detalhes com toda sua complexidade.”⁸ (tradução livre de RUDOLF, 1995, p. 321).

Em sua tese de livre-docência intitulada *O Ensino da Regência Coral*, o professor Marco Antonio Silva Ramos fala sobre a importância do conhecimento extramusical do regente, sobre ter muita cultura e conhecimento de conteúdo literário para que a imaginação e a sapiência estejam presentes nas decisões interpretativas. Dentro das questões interpretativas em sua tese, o professor Marco escreve: “Minha visão de interpretação está fortemente baseada em duas ideias fundamentais: Em primeiro lugar, a ideia de que a interpretação é um

⁷ “The primary purpose of score analysis is to achieve an aural concept - or ideal inner hearing - of the score. This inner hearing of the ideal performance guides interpretation and serves as a standard for rehearsal. [...] Furthermore, a valid inner sound image provides the only solid basis for developing your conducting skills. Conducting certainly involves more than isolated beat patterns and gestures. What you hear inside (the desired musical result) guides and shapes your manual technique to bring about the most efficient learning. Score study also helps you to anticipate problems that may arise during conducting and rehearsal, such as fermatas, cues, balance, precision, and so on. Be prepared for problems and have solutions ready.”

⁸ “Interpreting music is a decision-making process that requires time to make choices concerning tempo, phrasing, articulation, sound balances, and other details in all their complexity.”

processo de mediação entre o compositor e o público. Como segunda ideia, vejo o intérprete como o primeiro público de sua própria interpretação” (RAMOS, 2003, p. 39).

No mesmo sentido, Nikolaus Harnoncourt, em seu livro *O discurso dos sons*, diz que:

[...] caso a música de outras épocas ainda seja atual para o presente, num sentido mais amplo e profundo, caso sua mensagem deva ser transmitida – ou pelo menos parte desta, como acontece hoje em dia, na maioria dos casos – é necessário que a compreensão desta música seja reaprendida a partir de suas próprias leis e regras (HARNONCOURT, 1988, p. 28).

Notamos que a compreensão dos contextos de cada período, seja ele social ou político, serve a uma questão interpretativa e à reflexão sobre a mediação que fazemos enquanto intérpretes com relação ao texto do compositor e sua mensagem ao público; é um trabalho que demanda muito conhecimento.

Partindo para escolhas mais simples (e fazer escolhas é um processo que acontece ao longo de todo esse processo de montagem), falaremos da opção pela edição e do processo de estudo da partitura.

A edição da partitura com a qual o regente trabalhará deve ser muito bem avaliada. É importante levar em consideração as edições que têm um trabalho sério sobre os manuscritos dos compositores e suas correções, as chamadas edições *Urtext*. Também podemos recorrer aos trabalhos de pesquisa de musicólogos para nos informar mais sobre as edições das obras.

Estando com a partitura em mãos, o próximo passo é se familiarizar com ela. Assistir ensaios de orquestra com a partitura em mãos é algo que ajuda muito nos primeiros contatos com uma partitura orquestral e é algo fundamental para os alunos que estão iniciando no curso de regência. Durante o curso, assistimos muitos ensaios da OCAM, sempre com a partitura em mãos, o que nos ajudou muito a realizar a leitura da partitura orquestral e a compreender os problemas que poderiam se apresentar na música.

Quando estudamos a partitura, há diversos elementos aos quais temos que nos atentar, sendo que a ordem escolhida para trabalhar esses elementos pode variar. São eles: análise da forma da obra, construção de frases, encaminhamento harmônico, contraponto, orquestração,

equilíbrio sonoro, articulação, dinâmica, dificuldades técnicas para os instrumentistas e para o regente, ritmos e outros detalhes.

Sobre a marcação da partitura no processo de estudo do regente, Rudolf (1995, p. 325) comenta: “A função primária de marcar a partitura é para introduzir todas as informações que o regente deseja adicionar ao que está impresso nas partes da orquestra de forma clara e reduzir a necessidade de fazer muitos comentários no ensaio⁹ (Tradução nossa).

Max Rudolf critica o excesso de marcações nas partituras e o fato de o regente, desde o primeiro contato, começar a marcar a partitura, muitas vezes dobrando a informação que se encontra impressa. Na maioria das vezes, o reforço na marcação impressa é para ressaltá-la e para prevenir que o maestro passe sem perceber pela informação. A marca é importante quando ela se faz necessária para informar, lembrar ou até mesmo chamar a atenção para a não execução pelo grupo do que foi pedido.

De fato, uma partitura com muitas marcações perde seu efeito, porque, no momento do ensaio, é impossível ler tantas informações além das que vêm designadas na partitura, ao mesmo tempo que há a exigência de atenção ao resultado do som produzido pelo grupo e como ele está reagindo a seu gesto para eventuais correções ou mudanças interpretativas. Da mesma maneira, a falta de marcações importantes pode deixar passar alguma informação que pode tornar a interpretação da música desinteressante.

2.1 Ensaio: interação entre o regente e os músicos

O contato visual do regente com os músicos é muito importante para a busca do resultado sonoro, de maneira que trechos da partitura que demandem uma acuidade do regente para estimulá-los precisam estar memorizados.

Pontos-chave da obra devem ser memorizados não pela performance do regente, mas sim, pelo resultado musical que se deseja alcançar. Alguns músicos têm maior facilidade de

⁹ “The primary function of score marking is to enter all the information that the conductor wishes to be added to the printed orchestra parts for the sake of clarification and of reducing the need for verbal comments in rehearsal”.

memorizar partituras, porém isso não é um requisito para ser um bom regente. Max Rudolph levanta alguns exemplos quando o contato visual é efetivo.

Aqui estão alguns exemplos: (1) o começo de uma obra (dar a entrada do primeiro tempo enquanto olha para a partitura pode não contribuir para um começo inspirado!); (2) uma súbita mudança de tempo (olhando para os músicos demanda uma maior atenção); (3) acordes curtos incisivos (falta de precisão é rapidamente resolvida através da comunicação visual); (4) ataques do coro (os coralistas não reagirão bem a um gesto que não seja bem direcionado pelo regente)¹⁰ (RUDOLF, 1995, p. 324 [Tradução nossa]).

Joseph A. Labuta (1989) escreve para o regente sugestões específicas para o ensaio em seu livro. Ao longo das aulas de regência, nossos professores as enfatizam para um melhor rendimento do ensaio, podendo-se destacar algumas delas:

- (i) Falar articuladamente e em um volume audível para todos.
- (ii) Ser claro nas correções e ao pedir o que deseja com relação a certo trecho da música.
- (iii) Nunca falar quando estiver com as mãos na posição de atenção, que precede o início da música.
- (iv) Parar para corrigir aspectos importantes, como ritmo, afinação, equilibrar trechos e assim por diante, sendo objetivo com os músicos para melhorar aspectos da performance.
- (v) Sempre começar e terminar o ensaio pontualmente.
- (vi) Concentrar-se nos resultados sonoros do ensaio, mantendo a atenção auditiva.
- (vii) Mostrar aspectos positivos.
- (viii) Não ser excessivamente crítico para não desmotivar o grupo.

2.2 Técnica de ensaio

O planejamento do ensaio é parte fundamental da produção do concerto, por mais que aconteça alterações causadas pelas necessidades advindas nos ensaios, é essencial saber como estruturar e desenvolver as obras ao longo dos ensaios estipulados. Conforme solicitado pelo

¹⁰ “Here are a few examples: (1) the beginning of a piece (giving the first beat while looking down to the music would not be conducive to an inspired start!); (2) a sudden tempo change (looking at the players calls for better attention); (3) incisive short chords (lack of precision is quickly remedied by eye communication); (4) chorus attacks (chorus singers do not react well to the beat unless addressed directly by the conductor)”.

professor, após definido o repertório, foi decidido quantos ensaios e quantas horas de ensaio seriam, resultando em seis ensaios de duas horas de duração cada – o último seria Ensaio Geral, para tocar as peças do início ao fim na ordem do concerto. Então, seguimos com o planejamento detalhado.

No primeiro ensaio, foram lidas três peças inteiras do repertório com o quinteto de cordas (embora, como houve um problema com um dos músicos, tenhamos feito sem violoncelo), para os músicos terem uma ideia geral das peças. No planejamento inicial (conforme item 1.2, “Agenda”), a ideia era ler todas as peças com o quinteto no primeiro ensaio, mas não conseguimos por conta do tempo que levamos para ler as outras.

Uma das possibilidades de se trabalhar sobre as obras é agrupando as seções em semelhantes e contrastantes. No caso de poucos ensaios, como este, por recomendação do professor, o trabalho foi feito sempre no âmbito geral para particular, detendo-se somente a trechos específicos para a resolução de dificuldade, como dos recitativos, partes rítmicas mais complexas, mudanças súbitas de andamento e resolução de cadências, sempre com a ideia de passar pelo todo para ganhar fluência no discurso musical.

Neste planejamento mais detalhado, o regente garante que cada peça terá seu tempo de preparação, instrução sempre reforçada pelo professor nas aulas e encontrada, por exemplo, no próprio livro de Max Rudolph, em seu capítulo sobre técnica de ensaio (RUDOLPH, 1995).

2.3 Imprevistos

No processo de montagem do cronograma de ensaios do primeiro semestre de 2016, houve problemas com alguns músicos em relação a atraso. Combinamos um horário que melhor atendesse a todos os instrumentistas, porém raramente era cumprido.

Na segunda semana de ensaio, tivemos que trocar uma das peças que envolvia um duo de clarinete e oboé, por causa de conflitos de agenda do concerto da orquestra na qual o oboísta trabalhava com a nossa data de apresentação. Nesste caso, trocamos a peça e o

professor ajudou a escolher outra para isso ser resolvido rapidamente, fazendo com que conseguíssemos preparar o material para no ensaio seguinte iniciar o trabalho.

No ensaio que antecedia o concerto, outro músico que fazia parte da montagem faltou e avisou por mensagem que não poderia mais tocar no concerto por conta de um imprevisto. Era uma terça-feira e o concerto seria na sexta. Sem escolha, fizemos o concerto sem uma trompa. Isto demonstra que, apesar de montar um planejamento de agenda com antecedência e de consultar os músicos, nunca podemos descartar a possibilidade de acontecer algum problema desses no meio do caminho.

Além disso, no processo desse semestre foi difícil conciliar as agendas dos músicos e, um dia antes do primeiro ensaio, tivemos de procurar outro violoncelista que pudesse participar, pois um dos músicos também passou por imprevistos e disse que não poderia mais fazer parte do grupo. O que faz diferença frente a essas situações é realmente a consideração e a preocupação do músico de avisar sobre sua ausência, como aconteceu em alguns atrasos e faltas do processo do primeiro semestre, e também em outros casos, quando os próprios músicos desistentes indicaram outras pessoas, como neste último caso do integrante que tocaria violoncelo.

CAPÍTULO 3:

CANTATA BWV 99 DE BACH E CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE AS DEMAIS PEÇAS

3.1 J. S. Bach – *Cantata BWV 99: Was Gott Tut, das ist Wohlgetan*

Essa *Cantata* foi escrita para o dia 17 de setembro de 1724 e pertence ao segundo ciclo de Leipzig, quando Bach escolhia corais protestantes para servirem de base às suas cantatas, segundo antiga tradição de Leipzig¹¹. Optamos por fazer o contínuo com órgão por se tratar de uma cantata sacra.

Conforme consta nas informações sobre os instrumentos da época, no livro de Alfred Dürr, havia o violone (precursor do contrabaixo moderno), que correspondia à oitava mais grave do violoncelo, junto ao violoncelo e ao contínuo nos recitativos.

No âmbito da instrumentação, Bach prioriza o uso da flauta nesta cantata, utilizando-a em todos os movimentos, com exceção dos recitativos *secco* (partes 2 e 4). Os violinos e a viola são utilizadas apenas na primeira e última parte.

No aspecto da composição, a primeira parte carrega um estilo concertante com um tema específico para os instrumentos, que não está relacionado ao que segue nas partes vocais.

A segunda e quarta partes foram compostas como recitativos *secco*, acompanhados pelo órgão e pelas cordas graves. A terceira parte possui solo de Tenor e flauta, muito difícil tecnicamente, o que nos dá a informação de que Bach deveria ter a sua disposição bons músicos, pois as melodias da voz e do instrumento se intercalam, conferindo aos dois uma posição de importância igualitária. Na quinta parte, a flauta também faz duo com o oboé, ambos se relacionando com o dueto entre soprano e contralto. A obra é finalizada com um

¹¹Essas informações estão contidas no livro *As Cantatas de Bach*, de Alfred Dürr.

coral luterano, sem repetição na parte B. Os movimentos melódicos das partes estão inteiramente estruturados sobre o texto da cantata. A relação música-texto nesta obra é fundamental para a construção da música em si, como veremos.

A seguir, a tradução presente no livro de Alfred Dürr:

Cantata BWV 99
Was Gott tut, das ist wohlgetan.
(O Que Deus faz, é bem feito)

1. (CORAL)

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
O que Deus faz, é bem feito
Es bleibt gerecht sein Wille;
E justa permanece a sua vontade
Wie er fängt meine Sachen an,
Como Ele inicia minhas causas,
Will ich ihm halten stille.
A Ele quero me manter calmamente.
Er ist mein Gott,
Ele é meu Deus
Der in der Not
Que, na minha necessidade,
Mich wohl weiß zu erhalten;
Sabe como me preservar.
Drum laß ich ihn nur walten.
Por isso deixo que apenas Ele prevaleça.

Vale ressaltar algo que Nikolaus Harnoncourt aborda em seu livro sobre a concepção dos diálogos no período Barroco entre *solo* e *tutti*, amplamente explorado neste primeiro movimento, como vemos na Figura 1, a seguir, onde o *solo* é representado pela flauta, oboé e violino I (sempre com o contínuo), em contraste com o *tutti* das cordas:

Kantate Nr. 99 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“

Johann Sebastian Bach BWV 99
herausgegeben von Hans Größ

I. (Coro)

Flauto traverso
Oboe d'amore
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Cornetto, Zink
Alto
Tenore
Basso
Basso continuo

Flauto traverso
Oboe d'amore
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Cornetto, Zink
Alto
Tenore
Basso
Basso continuo

Partitur-Bibliothek 4599

© 1995 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

(continua)

The image displays two pages of handwritten musical notation for the first part of Cantata BWV 99 by J.S. Bach. The score is written in G major and 3/4 time. The first page (measures 6-14) shows the vocal line and the basso continuo line with figured bass. The second page (measures 15-24) features a 'Solo' marking in blue ink above the vocal line, indicating a solo section. The basso continuo line continues with figured bass. The manuscript includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The page number 'Wb. 2309' is visible at the bottom center.

Figura 1 – (1. Coro) Primeira e segunda página da primeira parte da Cantata BWV 99 de Bach, apontando o momento do solo na segunda página, retirada de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995.

2. Recitativo

Sein Wort der Wahrheit stehet fest

Sua palavra de verdade está estabelecida

Und wird mich nicht betrügen,

E não me iludirá,

Weil es die Gläubigen nicht fallen noch verderben läßt.

Pois que ela não deixa os fiéis caírem nem se perderem.

Ja, weil es mich den Weg zum Leben führet,

Sim, pois ela me mostra o caminho para a vida,

So faßt mein Herze sich und lässet sich begnügen

Assim o meu coração se acalma e se contenta

An Gottes Vattertreu und Huld

Na confiança e na graça de Deus

Uns hat Geduld,

E tem paciência,

Wenn mich ein Unfall rühret.

Quando algo de ruim me acontece.

Gott kann mit seinen Allmachtshänden

Deus pode com suas mãos poderosas

Mein Unglück wenden.

Transformar a minha infelicidade.

Neste recitativo, destaca-se a palavra “*wenden*”, que significa transformar, na qual Bach opta por fazer um melisma, e a movimentação do baixo contínuo vai transformando a harmonia enquanto o cantor encerra o recitativo, como vemos na Figura 2:

11
Gott kann mit sei - nen All - machts - hän - den mein Un - glück wen -

13
den.

* siehe Vorwort / see Preface

Wb. 2309

Figura 2 – Trecho final do Recitativo do Baixo, segunda parte da Cantata BWV 99 de Bach (compassos 11-15), retirado de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995, p. 18.

Assim, segue-se para a ária:

3. Ária

Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele,
Não te agites, ó, alma inquieta,
Wenn dir der Kreuzeskelch so bitter schmeckt!
Se é para ti tão amargo o cálice da cruz!
Gott ist dein weiser Arzt und Wundermann,
Deus é teu médico sábio e milagroso,
So dir Kein Tödlich Gift einschenken kann,
De forma que nenhum veneno mortal possa ser oferecido a ti
Obleich die Süßigkeit verborgen steckt.
Embora a docilidade esteja escondida.

O motivo rítmico e melódico presente na parte do texto “Não te agites, ó, alma inquieta” possui ritmo e melodia cromática, os quais, assim como na movimentação realizada pela flauta, evidenciam a inquietação da qual o texto fala, conforme Figura 3:

The image shows a page of a musical score for the third part of the Cantata BWV 99 by J.S. Bach. The page is numbered 19 in the top right corner. The title "3. Aria" is centered at the top. The score is written for three parts: Flauto traverso (Flute), Tenore (Tenor), and Basso continuo (Continuo). The Flute part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It begins with a melodic line that is chromatic and rhythmic. The Tenor part is in the treble clef with a key signature of one sharp and a 3/8 time signature, and it is mostly silent in the first few measures. The Continuo part is in the bass clef with a key signature of one sharp and a 3/8 time signature, and it provides a rhythmic accompaniment. The score is divided into three systems, with measure numbers 6 and 11 indicated. The lyrics "Er - schüt - re _ dich nur nicht, ver - zag - te _ See - le," are written below the Tenor part in the third system.

Figura 3 – Início da terceira parte da Cantata BWV 99 de Bach, Ária de Tenor (compassos 1-16), retirado de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1995, p. 19.

Sobre “*Kreuzeskelch*” (“cálice da cruz”), no compasso 26, ocorre um cromatismo ascendente, especificamente no início da palavra “cruz”, como vemos na Figura 4:

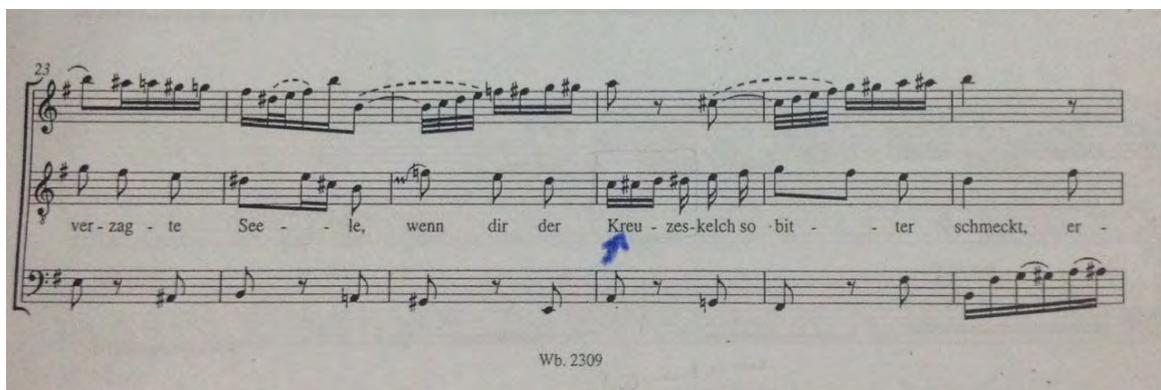


Figura 4 – Trecho da terceira parte da Cantata BWV 99 de Bach (compassos 23-28), retirado de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995, p. 19.

Segue, então, o recitativo:

4. Recitativo

Nun, der von Ewigkeit gescholoßne Bund

Então no pacto fechado pela eternidade

Bleibt meines Glaubens Grund.

Permanece o princípio de minha fé.

Er spricht mit Zuversicht

Ele fala com confiança

Im Tod und Leben:

Na morte e na vida:

Gott ist mein Licht,

Deus é minha luz,

Ihm will ich mich ergeben.

A Ele quero me entregar.

Und haben alle Tage

E mesmo que todos os dias

Gleich ihre eigne Plage,

Tenham igualmente os mesmos tormentos,

Doch auf das überstandne Leid,

A um sofrimento já ultrapassado,

Wenn man genug geweinet,

Quando já se chorou o suficiente,

Kommt endlich die Errettungszeit,

Virá finalmente o tempo do Salvador,

Da Gottes treuer Sinn erscheint.

Pois o sentido fiel de Deus aparecerá.

Neste recitativo, evidencia-se o salto de sétima menor ascendente sobre o texto “*Gott ist mein Licht*” (“Deus é minha Luz”), ponto culminante da frase de exaltação a Deus na morte e na vida, como se vê na Figura 5:

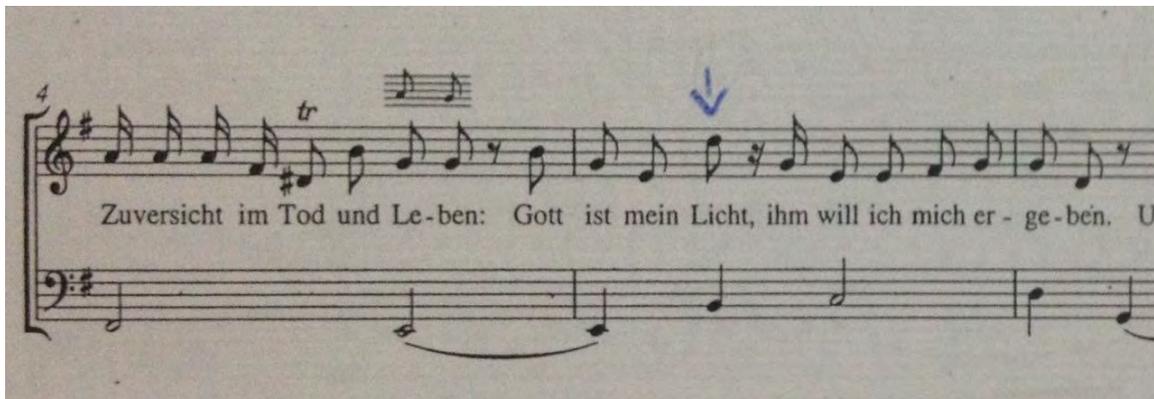


Figura 5 – Trecho do Recitativo de Contralto, da quarta parte da Cantata BWV 99 de Bach (compassos 4-5), retirado de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995, p. 23.

O próximo movimento é a ária duetto:

5. Ária Duetto

Wenn des Kreuzes Bitterkeit

Se as amarguras da cruz

Mit des Fleisches Schwachheit streiten,

Entrarem em conflito com a fraqueza da carne,

Ist es dennoch wohlgetan.

Isto ainda será bem feito.

Wer das Kreuz durch falschen Wahn

Quem julga falsamente

Sich vor unerträglich schätzt,

Que a Cruz é insuportável,

Wird auch künftig nicht ergötzet.

Também no futuro não será regozijado.

É importante ressaltar o contraponto imitativo das vozes nesta parte, iniciado entre a flauta e o oboé na introdução, sendo seguido pelas vozes, com a primeira entrada na fundamental (contralto) e a segunda na dominante (soprano) (Figura 6):

24

5. Aria Duetto

Flauto traverso

Oboe d'amore

Soprano

Alto

Basso continuo

Wenn des Kreu-zes Bit-ter - kei-ten mit des Flei-sches Schwach-heit

Wenn des Kreu-zes Bit-ter -

Figura 6 – Início da quinta parte, Ária Duetto da Cantata BWV 99 de Bach (compassos 1-6) p. 33, retirado de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995, p. 24.

A palavra escolhida por Bach para usar melisma nessa Ária Duetto é “*streiten*” (“conflito”). Observa-se, a seguir, primeiramente na voz da contralto fazendo com que, na subdivisão do primeiro tempo, haja um choque de segunda maior entre as vozes e, no compasso 8, o soprano se junte ao melisma sobre a mesma palavra (Figura 7):

kei - ten mit des Flei - sches Schwach - heit strei - ten,

strei - ten,

Figura 7 – Trecho da quinta parte da Cantata BWV 99 de Bach (compasso 7-9), retirado de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995, p. 24.

A mesma figura melismática acontece na palavra “*ergötzet*” (“regozijo”), no fim deste movimento.

Por fim, o coral:

6. Coral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
O que Deus faz, é bem feito,
Dabei will ich verbleiben.
Com isto quero permanecer.
Es mag mich auf die rauhe Bahn
Podem me impelir a um caminho áspero
Not, Tod und Elend treiben,
Aflição, morte e terror,
So wird Gott mich Ganz väterlich
Então Deus, com todo o seu amor,
In seinen Armen halten;
Segurar-me-á em seus braços.
Drum laß ich ihn nur walten.
Por isso deixo que apenas Ele prevaleça.

As fermatas nos corais luteranos são indicativos de respiração, como liberdade interpretativa na execução do coral. A fermata que escolhemos para ter um pouco de sustentação é a do verso em que fala: “Segurar-me-á em seus braços”, indicada pela flecha, e, por fim, a finalização do coral (Figura 8 – último movimento da Cantata de Bach):

6. Chorale

Was Gott tut, das ist wohl - ge - tan, da - bei will ich ver - blei - ben;
 es mag mich auf die rau - he Bahn Not, Tod und E - lend trei - ben,

so wird Gott mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - ten, drum laß ich ihn nur wal - ten.

Wb. 2309

Notensatz: ARION, München
 PIBOL-Notendruckerei, Minden

Figura 8 – Última parte da Cantata de Bach – *Chorale*, retirado de Kantate Nr. 99 de J. S. Bach edição Breitkopf &Härtel, Wiesbaden, 1995, p. 28.

3.2 J. S. Bach – *Concerto para Teclado em Fá Menor BWV 1056*

Os concertos para teclado de Bach são originais para outros instrumentos. Neste concerto, vê-se que a parte do baixo do piano é praticamente uma dobra do que acontece nos violoncelos da orquestra. Por escolhermos realizá-lo com piano, uma das opções importantes foi sobre o pouco uso do pedal para não descaracterizar a estética do período Barroco, respeitando todo o idiomático dos instrumentos de teclado da época.

Nas partes do solo do instrumento, o piano se dissocia, mas, em grande parte, as melodias são dobradas. O contrabaixo entra com a finalidade de dar profundidade e peso à orquestração da obra, pois ele não toca o tempo todo.

Temos um cuidado especial com som e timbres também neste período, e tanto a cantata quanto o concerto se adequaram bem ao formato do quinteto de cordas, porque temos que considerar as diferenças na construção e projeção dos instrumentos modernos com relação aos instrumentos de época, como Harnoncourt salienta em seu livro¹².

3.3 W. A. Mozart — *Motet: Exsultate Jubilate KV 165*

A obra foi escrita para o *castrato* Venanzio Rauzzini, em 1773, enquanto Mozart compunha a ópera *Lucio Silla*, em Milão.

Em contraste com as obras anteriores, temos em Mozart a melodia acompanhada; o contrabaixo e o violoncelo nesta peça sempre caminham juntos com linhas mais simples que a das obras anteriores, realizando o apoio harmônico, enquanto o violino I fica responsável por apresentar o tema com certa variação na exposição da obra.

O violino II e a viola são responsáveis pelo movimento, e os oboés e as trompas inicialmente fazem o apoio harmônico junto aos violoncelos e contrabaixos. O soprano muitas vezes tem frases articuladas com os violinos no primeiro movimento, o que implica que a articulação entre os dois tenha de ser a mesma.

¹² *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical.*

Notamos que os instrumentos não têm um papel de coadjuvante somente, porque, em diversos trechos, há perguntas e respostas entre a parte executada pela voz e pelos instrumentos de sopro também. Da mesma maneira que na cantata de Bach, sempre que temos um texto, devemos observar onde a composição destaca e prioriza uma palavra dentro de uma sentença.

3.4 H. Genzmer – *Sinfonietta Für Streichorchester*

Harald Genzmer, aluno de composição de Paul Hindemith, foi um compositor alemão de música contemporânea. Sua *Sinfonietta para Orquestra de Cordas* busca uma sonoridade mais cheia das cordas no primeiro movimento e, devido às indicações na partitura, fica evidente a preocupação com as nuances das dinâmicas em toda a obra.

Assim como Bach, no *Concerto para teclado e cordas BWV 1056*, Harald indica quando o contrabaixo toca junto com o violoncelo, demonstrando essa mesma preocupação com a questão de peso e equilíbrio.

No segundo movimento a dificuldade se encontra no ritmo, por ser um *allegro molto* e ter mudanças de compasso mais recorrentes que no primeiro movimento (*moderato*). Outra dificuldade é o agrupamento de compassos que nós, enquanto regentes, fazemos na partitura para facilitar entradas para os músicos, encontrado também no quarto movimento da obra.

O terceiro movimento é um *largo*, com algumas imitações entre as vozes. A busca de um som diferente da estética das músicas anteriores é essencial neste período; por exemplo: usar mais arco nas cordas no primeiro movimento; buscar um som um pouco mais denso e dentro das cordas no segundo movimento; e explorar as dinâmicas propostas segundo a harmonia do terceiro movimento.

Além disso, no quarto movimento, há uma melodia acompanhada logo no início, que passa para um encaminhamento harmônico em bloco no compasso 10. Mais à frente, existe um trecho em fugato no compasso 69 com solos, para ir para o final muito articulado, em um uníssono forte com acentos, encerrando em um acorde de ré maior com sexta e nona.

CONCLUSÃO

O processo de montagem de um concerto abarca diversos tipos de trabalho, como pudemos notar ao longo do texto, que são muitas vezes extramusicais e tão importantes quanto o estudo em música.

Cabe lembrar que, por mais que haja organização e planejamento, sempre há mudanças no meio do caminho, e devemos estar sempre prontos a encontrar soluções rápidas e funcionais. Com isso, aprendemos ao longo dos processos a ser mais flexíveis, sendo possível exigir com cuidado, a respeitar o próximo, a trabalhar melhor em grupo, a estar com os ouvidos sempre atentos e a compreender que sempre podemos aprender mais e ir além do que fomos.

Com a finalidade de auxiliar a comunidade geral pelo embasamento bibliográfico de alguns títulos de regência, somado às aulas práticas e ao conhecimento adquirido por meio delas e dos processos de montagem de concerto, este trabalho pode servir de auxílio para o processo de montagem de outros concertos de outros alunos.

Por fim, é válido comentar que a regência, como parte dos estudos de música, do lado racional, é uma forma de trabalhar a disciplina e a flexibilidade, ao mesmo tempo que, do ponto de vista subjetivo, permite adentrar elementos emocionais mediante sua expressão. Como bem afirmou Robert Fripp, “O músico possui três disciplinas: das mãos, da cabeça e do coração”¹³, técnica, consciência e expressão.

¹³ Retirado do livro de Carmem Cacciacarro, chamado *Fala Rock*. São Paulo: Garamound, 2005.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

- DÜRR, Alfred. *As Cantatas de Bach*. 6 ed., 1995. São Paulo (Bauru): Edusc, 2014.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1990.
- LABUTA, Joseph A. *Basic Conducting Techniques*. 2 ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1989.
- LÓPEZ-CANO, Rubén. OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Catalunya: Esmuc, 2014.
- RAMOS, Marco Antonio da Silva. *O Ensino da Regência Coral*. Tese (Livre-docência) – Universidade de São Paulo. São Paulo, USP, 2003.
- RUDOLF, Max. *The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation*. 3 ed. New York: Schirmer, 1995.

On-line

- BACH - KEYBOARD CONCERTO IN F MINOR, BWV 1056 (MARIA JOÃO PIRES). *YouTube*, 10 jul. 2012. 1vídeo HD 360p 10:44. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bEETwq-04Is>>. Acesso em: abr. 2016.
- COBUSSEN, Marcelo. *Some Notes on Artistic Research*. [on-line] *YouTube*, 13 out. 2014. 1vídeo HD 480p 2:00:49. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vSntkLlncLw&feature=youtu.be>>. Acesso em: jul. 2016.
- GENZMER: SINFONIETTA FÜR STREICHORCHESTER. *Youtube*, 01 ago. 2015. 1vídeo HD480p 10:23. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rCOqK76guEo>>. Acesso em: nov. 2013.
- VÉSPERA PROFANA IX - PARTE 2. *YouTube*, 9 dez. 2013. 1vídeo HD 480 30:17. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OY9-368aN9I>>. Acesso em: 25 nov. 2013.
- J.S.BACH - CANTATA - 'Was Gott tut, das ist wohlgetan' BWV 99. *Youtube*, 11 jun. 2011. 1vídeo HD 480p 17:16. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t7HQzV180C4>>. Acesso em: abr. 2016.
- KIRI TE KANAWA "EXULTATE, JUBILATE" MOZART KV165. *Youtube*, 25 ago. 2012. 1vídeo 240p 14:12. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BV0opTtWS6g>>. Acesso em: nov. 2013.
- WIKIPEDIA. *Exsultate, jubilate*. [on-line] [atualizado em 26 ago. 2016]. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Exsultate,_jubilate>. Acesso em: jul. 2016.
- WIKIPEDIA. *Harald Genzmer*. [on-line] [atualizado em 29 mar. 2013]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Harald_Genzmer>. Acesso em: jul. 2016.