

**QUESTIONAMENTOS SOBRE A ATUAÇÃO DO REGENTE:
O ENSINO DA PERFORMANCE.**

**Silvio César Lemos Viegas
Orientador: Oíliam José Lanna**

**Dissertação de Mestrado
Linha de Pesquisa: Estudo das Práticas Musicais
Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFMG
Belo Horizonte / MG
Junho de 2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

RESUMO

Esta dissertação busca pesquisar o ensino na formação acadêmica de jovens estudantes de regência, visando a sua *performance*, a busca pela “verdade interpretativa”, suas liberdades de escolha e individualismo, suas limitações, sua relação com a Orquestra, e as condições, dificuldades e liberdades que se pode ter em uma execução.

Para tanto, foi usada uma bibliografia baseada, fundamentalmente, em depoimentos de renomados músicos e entrevistas realizadas com três reconhecidos regentes brasileiros da atualidade.

As informações coletadas visam encontrar respostas às inúmeras variáveis que se apresentam diante do regente enquanto intérprete. Ao verificar como a atividade é encarada por eles em diversas situações profissionais, e, ao coletar estas informações, o objetivo deste trabalho é avançar nesta discussão tão ampla que é a interpretação por parte de um regente junto a um organismo musical vivo e pensante.

ABSTRACT

It is the objective of this dissertation to study the teaching in the academic training of young learners of conducting, aiming at their performance, the search for a “true performance”, their freedom of choice and individualism, their limitations, their rapport with the orchestra and the conditions, hindrances, and liberties that they might have in the practice of their work.

In order to reach that objective, we have made use of a bibliography based especially on the testimony of renowned musicians, as well as on interviews conducted with three noted contemporary Brazilian conductors.

The data collected aim at finding the answer to the numerous variables which are presented to the conductor as an interpreter, to the way the activity is seen by them in the various professional situations, and, after amassing such information, it is our goal to offer a step forward in the broad discussion which is the interpretation of a conductor before a living and thinking musical organism.

*À Daniela Silva Viegas, esposa, amiga, companheira e razão de viver;
Aos meus Pais, Fernando e Nilda, e Irmãos, Fernando, Flávio e Cristiano, pelos
exemplos e por todo amor e carinho;
Ao “mestre” Doutor Oiliam Lanna, personificação da dignidade profissional e da
integridade moral.*

Agradecimentos ao professor Maurício Freire, e aos professores e colegas de profissão Lincoln Andrade, André Cardoso e Oiliam Lanna pelos ensinamentos e ajuda.

Aos maestros Roberto Minczuk, Osvaldo Colarusso e Mateus Araújo pela paciência nas longas entrevistas e demonstração de amor à profissão.

Ao Fernando Viegas e Cirlei de Hollanda, pela incansável ajuda nas revisões.

À Carla Camurati, presidente do TMRJ, pelo apoio incondicional.

Aos amigos e colegas da Escola de Música, do DTGM e em especial a Uila Soares por seu constante incentivo.

Sumário

1. Introdução.....	2
1.1 Plano Geral da Dissertação...	2
1.2 O Exercício e o Início de um Questionamento	3
1.3 O Regente como intérprete na História...	9
1.4 A Arte de Reger...	15
1.5 O Objetivismo e o Subjetivismo na Regência...	25
1.6 A Busca pela Verdade: Integração do Ouvinte na Interpretação Musical...	28
1.7 O Ambiente de Trabalho...	34
1.8 Argumentação...	37
2. A Transmissão.....	40
2.1 Regência: Princípios e Ensino...	40
2.2 Concepção Interpretativa...	50
2.3 Desafios atuais e o acesso quase ilimitado à Informação...	61
2.4 Maturação e Confronto de Idéias...	70
2.5 Busca pela Verdade na Interpretação...	78
3. Conclusão.....	84
4. Bibliografia.....	95
5. Transcrição das Entrevistas.....	98
5.1 Entrevista com maestro Osvaldo Colarusso...	98
5.2 Entrevista com maestro Mateus Araújo...	108
5.3 Entrevista com maestro Roberto Minczuk...	119

1. INTRODUÇÃO

1.1 PLANO GERAL DA DISSERTAÇÃO –

Neste capítulo introdutório tratarei da postura do maestro enquanto intérprete, de sua relação com a Orquestra, sua posição no cenário musical atual, suas metas, e relação com o público. Posteriormente nos capítulos seguintes, por intermédio de entrevistas e discussões com os regentes Mateus Araújo, Osvaldo Colarusso e Roberto Minczuk, pretendo:

1. Buscar respostas às inúmeras variáveis que se apresentam diante do regente intérprete;
2. Verificar como a atividade do regente é encarada por eles em diversas situações profissionais, e, ao coletar estas informações;
3. Avançar um pouco nesta discussão tão ampla que é a interpretação por parte de um regente junto a um organismo musical vivo e pensante.
4. Pretendo averiguar como os grandes intérpretes também lidam com a questão da transmissão, do magistério da regência.

A questão interpretativa sempre foi vista como algo pessoal e às vezes intransferível, mas será que isto é verdade? Tendo em vista os questionamentos expostos o assunto será tratado por meio de reflexões de regentes profissionais de como se busca a verdade interpretativa e a repassa aos seus músicos, além de uma bibliografia específica. Meu objetivo é que tais textos e entrevistas ajudem no esclarecimento dos procedimentos necessários a obtenção destes objetivos, assim como à maneira de transmiti-los no exercício do magistério.

Importante mencionar que esta dissertação terá como foco principal a *performance* por parte do regente de Orquestra, ficando com certeza muito a ser discutido e acrescentado sobre a regência Coral que, como sabemos, possui características próprias e especificidades inerentes a sua atividade.

A contribuição que pretendo dar é de aprofundar um olhar nesta questão que ainda é pouco discutida, até mesmo por sua subjetividade, mas que acredito ser de fundamental importância para formação de futuros regentes.

1.2 O EXERCÍCIO E O INÍCIO DE UM QUESTIONAMENTO –

A questão da avaliação da execução por parte de um regente, a busca da consciência interpretativa, sempre foi um foco de meu interesse. Lembro-me ainda nos primeiros anos como professor da Escola de Música da UFMG, ao ministrar uma matéria optativa intitulada “Repertório Operístico dos Séculos XVIII e XIX”, voltada para estudantes de regência e canto, onde analisávamos trechos de óperas, executávamos e posteriormente ouvíamos várias gravações, que uma de minhas alunas ao final do semestre me disse: “Professor, antes eu escolhia uma gravação de ópera pelos cantores e hoje eu escolho pelo maestro”. Isto pode parecer simples, mas tem um profundo significado. Optar por uma gravação, por exemplo, de *La Bohème* com regência de Sir Colin Davis ao invés de uma com Luciano Pavarotti, significa optar por um pensamento e não por uma voz. E quando se trata de ópera o peso de tal escolha é muito maior que de uma obra sinfônica, posto que “ópera é voz”.

Tal posicionamento é a valorização do *pensar*, e o que eu via era que meus alunos, tanto de regência quanto de canto, estavam sendo conduzidos pelo *fazer*. Obviamente que em qualquer área da música o *fazer* é muito difícil. Para você dominar tecnicamente um instrumento são anos de estudo e dedicação, mas por vezes eu via que alguns alunos eram conduzidos somente neste sentido, não sendo alertados para a importância do *pensar*. É importante ressaltar que nesta matéria, apesar de obviamente ter minhas predileções, sempre tentei não direcionar meus alunos para escolha de uma interpretação que acreditasse ser a melhor, não porque não tivesse convicção de minhas escolhas, mas porque acreditava que cada um deles tinha algo a dizer. Tentar extrair a música que estava dentro deles era, em minha opinião, mais significativo que impor uma linha a ser seguida. Começava aí minha busca pela “verdade” na música. Mas como extrair a “verdade” de cada um? Como trabalhar um estudante de música, que ainda não tem suas bases totalmente formadas, para buscar dentro de si suas convicções e verdades? Como melhor orientá-los para encontrar e seguir seu próprio caminho?

Vários colegas com os quais discuti este assunto afirmaram que o professor tem que orientar o seu estudante no sentido de, como mais experiente e embasado, mostrar ao aluno a forma “correta” de como se deve reger uma determinada obra

ou compositor. Sem dúvida um grande intérprete poderá passar aos seus alunos a forma correta, segundo ele, de como interpretar uma determinada sinfonia ou concerto; mas e depois? E as outras milhares de obras que não serão vistas no decorrer do curso, como o ex-aluno, no início de sua carreira, saberá se está fazendo “certo ou errado”? Mais – como determinar algo de forma tão rígida se eu mesmo não concordava com algumas interpretações destes meus colegas regentes?

Quando um professor de regência diz a seu aluno: “Esta música se toca desta maneira”, poderá até ensinar a executar tal peça, mas não o ensinará a fazer com que desta peça ele possa partir para a compreensão de outras. Ficava claro para mim que, caso fosse eu o aluno de regência de professores com esta postura, teria problemas em aceitar suas orientações, e, portanto, como poderia eu, como professor, exigir algo de meus alunos com o qual eu não concordaria que fizessem comigo? É bem verdade que existe uma grande heterogeneidade entre os alunos. Alguns chegam bem instruídos à universidade, enquanto outros quase não possuem uma formação básica bem feita, e seria este um primeiro desafio. Mas não é função de um professor tirar o melhor de seus alunos, assim como a do regente tirar o melhor de seus músicos?

Um exercício, após inúmeros outros sugeridos e trabalhados anos antes, mostrou-me muito daquilo que um aluno de regência deseja, mas que ainda não possui, ou seja, o domínio do pensamento musical como intérprete recriador de uma obra sob o ponto de vista pessoal. O exercício era simples, e sua primeira fase durou apenas duas aulas, mas poderia ter durado um semestre. Consistia no seguinte: coloquei à frente de todos uma obra muito conhecida: a popularmente chamada *Ária da Quarta Corda* de J. S. Bach. Na parte entregue a cada um dos alunos, assim como no original, não havia nenhuma indicação de dinâmica, andamento, ligaduras, fraseado etc. Pedi a cada um deles que escrevesse na partitura todas as indicações que eles gostariam de passar à orquestra quando fossem executá-la, como um roteiro de ensaio. Dei a cada um deles uma hora para me entregar a partitura pronta, no entanto a maioria não precisou nem de quinze minutos, e, cabe observar, todos entregaram as partituras com pouquíssimas anotações, alguns com somente duas ou três.

Concluída esta primeira fase, e antes de qualquer comentário a respeito do que haviam feito, coloquei várias gravações da obra em questão – em torno de cinco

ou seis – e, após ouvi-las, escolhi uma para nos atermos com mais detalhe. Foi feito então um exercício de percepção: entreguei a eles uma nova partitura da peça e pedi que anotassem tudo que ouviam e que não estava escrito na partitura. Outra surpresa. Alguns não escreveram quase nada, simplesmente porque não foram capazes de perceber muita coisa, pois que não estavam alertas para este tipo de prática a respeito das questões de percepção diretamente ligadas à regência. O maestro Ricardo Rocha, em seu livro sobre regência, chega a afirmar que:

“O treino de solfejo e o ditado acadêmico pouca relação têm com o cotidiano da percepção necessária frente a um coro ou uma orquestra. (...) O nível de percepção de um regente estará sempre em função do seu conhecimento sobre a obra que está dirigindo, pois que sua audição é seletiva e quanto mais a conhecer, mais dela estará apto a ‘ouvir’”. (ROCHA, 2004, págs. 21 e 22)

Antes de prosseguir, gostaria de fazer somente dois comentários a respeito deste assunto: - Apesar de concordar de que se tratam de trabalhos diversos de percepção, acredito que o estudo “acadêmico” da percepção é fundamental como base preparatória para qualquer músico, seja ele um regente ou não, e que o nível de percepção estará sim ligado ao conhecimento da obra, mas também ao seu grau de desenvolvimento na matéria.

Tenho convicção de que, no caso de dois regentes com o mesmo grau de conhecimento sobre uma obra, o que tiver melhor treinamento de percepção terá um desempenho significativamente superior ao outro.

Este tipo de prática de percepção muito nos auxiliará na detecção de possíveis erros ou enganos tanto por parte dos músicos quanto em relação às edições usadas.

Retornando ao exercício, felizmente, quando mais tarde coloquei o trabalho de percepção de forma coletiva e não mais individual, todos foram capazes de perceber as nuances da gravação que estava sendo ouvida. Após cerca de uma hora, ouvindo somente os primeiros seis compassos, as anotações individuais feitas pelos alunos, tendo como base a gravação utilizada, eram em maior número que a soma das anotações de todos eles juntos na fase anterior do exercício.

Isto significou muito para eles e para mim também. Para eles, pois perceberam, após analisar aquela gravação, que a função básica do maestro é o de pensar a música, ter o entendimento sobre como ela deverá ser executada, estabelecer mentalmente uma forma e uma imagem sonora com o maior número de detalhes possível para, quando estiverem à frente de uma orquestra, poderem confrontar sua “própria idéia interpretativa” com o produto musical produzido por ela. Despertou também em cada um a importância do desenvolvimento de sua percepção musical, para que se sentissem em condições de trabalhar com a música e, desta forma, pudessem chegar a um resultado satisfatório. Para mim, por confirmar que o ensino da consciência musical é *importante* para qualquer aluno de música e *fundamental* para um músico que deseje se tornar um regente. E ainda por descobrir que algo que deveria ser tão óbvio era visto por meus alunos como uma extraordinária novidade. Percebi que, assim como outros alunos de instrumento ou canto, a simples busca do domínio técnico em seu instrumento já consistia em um trabalho suficientemente grande, e que o pensar musical inúmeras vezes não era sequer considerado.

No entanto, em minha opinião, isto não significa que eles não tivessem preparo. Simplesmente eles não haviam sido alertados para tal postura, e este era o meu desafio: conduzir meus alunos a se tornarem músicos pensantes e, desta forma, fazer com que cada um pudesse chegar a um resultado satisfatório ou, pelo menos, à sua “verdade”.

O exercício, todavia, não terminava ali. Em seguida ao trabalho na partitura, escolhi dentre meus alunos um que fosse à frente da orquestra para transformar em som todo o trabalho realizado. Ressalto que durante o processo de ensaio procurei não me envolver, exatamente para que ele tivesse a real situação da preparação de uma obra com orquestra por parte de um maestro, principalmente porque todo o trabalho de interpretação já havia sido anteriormente discutido. O resultado, porém, tanto durante os ensaios quanto na apresentação final, foi muito abaixo de minha expectativa, e me vi então com mais uma questão: por que não ocorreu como havia previsto?

Observo que levei em consideração em meu julgamento a qualidade técnica do grupo, já que se tratava de uma orquestra composta por alunos. Minha avaliação estava diretamente ligada à atuação de meu aluno e como ela havia contribuído para o resultado final. Claro que sabia que questões como a relação humana, o

convívio do maestro com os músicos, sua capacidade de liderança e harmonização de idéias eram questões fundamentais para se chegar a um resultado satisfatório. Uma pessoa que deseje se tornar um regente necessita ter características básicas como coragem, desprendimento, carisma etc. Ao contrário de outros músicos, ele não pode se esconder atrás de um instrumento. O regente, seja ele de coro ou orquestra, se encontra despido de qualquer artifício frente a seus executantes, e uma boa atuação depende de sua postura pessoal, sua forma de falar, energia, eloquência e capacidade de liderança.

Voltando à questão anterior, apesar do resultado ter ficado abaixo das minhas expectativas, notava que várias pessoas, entre público e músicos, estavam muito satisfeitos e emocionados com a execução. Percebi então que a avaliação de uma execução, a busca por uma “verdade”, não era tudo. Havia também a percepção desta “verdade”. O trabalho do intérprete começava na escolha de uma obra, passava por suas opções de interpretação e atuações para atingir seus objetivos e terminava no ouvinte.

Sei que algo de muito positivo ficou para meus alunos: todos haviam tomado consciência de que eram, antes de qualquer outra coisa, intérpretes e que tinham sempre de buscar a sua “verdade”. Mas como alcançar tal “verdade” e, principalmente, o que é esta “verdade”? Quais são as variáveis que nos permitem ou impedem de chegar a esta “verdade”? Qual a relação entre compositor, intérprete e ouvinte? Como, sobretudo, podemos perceber e passar estas questões aos nossos alunos é meu principal questionamento e objetivo de pesquisa.

Espero que as palavras do maestro Solti não sejam verdadeiras, quando se refere a uma experiência pessoal que teve no início da década de 80:

*“Cerca de 20 anos atrás, eu realizei um concurso em Chicago para jovens regentes. (...) De mais de cem candidatos, somente quinze foram para as finais. **E ficou provado de forma clara para mim que regência não pode ser ensinada ou aprendida, ou você sabe liderar ou não sabe.** Um regente tem de ser hábil para antecipar o som e dar o tempo uma fração de segundo antes da orquestra. Somando-se a isto, você precisa ter*

imaginação e talento para comunicar o que tem na alma e na mente". (SOLTI, 1997, pag. 207)¹

Não há dúvidas de que o aluno de regência precisa ter dentro si características de liderança, mas, assim como vejo que ainda hoje o ensino musical muitas vezes é passado de professor para aluno sem o trabalho da consciência musical, tenho fé que, enquanto educadores, podemos trabalhar no sentido de que cada aluno possa melhor desenvolver todo seu potencial como intérprete.

1.3 O REGENTE COMO INTÉRPRETE NA HISTÓRIA –

¹ “About twenty years ago, I held a competition in Chicago for Young conductors. (...) Out of the hundred, only fifteen went on to the final rounds. This was the clearest proof for me that conducting cannot really be taught or learned; you either can lead or you cannot. A conductor has to be able to anticipate the sound and give the beat a split second ahead of the orchestra. In addition, you have to have imagination and the talent to communicate what you have in your soul and mind” (Tradução do Autor).

É importante dizer que o regente existe desde que duas pessoas ou mais decidiram fazer música em conjunto. Mesmo em um quarteto de cordas ou um duo de piano existe a necessidade de um líder, um coordenador. Claro que, quanto menor o grupo, maiores são as possibilidades de discussão e busca de uma interpretação com a conciliação de idéias entre todos. À medida que este grupo vai se ampliando, maior é a necessidade de uma cabeça pensante para liderar o trabalho e unificar as idéias. Foi o que aconteceu nos períodos da renascença e barroco, onde o regente, ou líder musical, inicialmente fazia parte do corpo executante, seja como instrumentista, seja como compositor executante. Palestrina, Bach e Haendel dirigiam suas obras religiosas, assim como, posteriormente, Haydn e Mozart, suas sinfonias e concertos. O surgimento do regente, como figura externa ao corpo executante, quase sempre de casaca e batuta na mão, surge gradualmente entre os séculos XVIII e XIX, muito em função de grandes mudanças orquestrais ocorridas naqueles períodos, principalmente por Beethoven.

Para se ter somente uma idéia do crescimento do orgânico orquestral a Orquestra de Leipzig (1730), na época de Bach, possuía 2 flautas, 2 oboés, 1 fagote, 2 trompetes e 11 cordas, em um total de 18 músicos; a Orquestra de Londres (1791), na época de Haydn, já possuía 2 flautas, 2 oboés, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, tímpanos e 27 cordas, em um total de 37 músicos; e menos de cem anos depois a orquestra wagneriana de Bayreuth (1876) era composta por 4 flautas, 4 oboés, 4 clarinetas, 4 fagotes, 4 trompas, 4 trompetes, 5 trombones, 1 tuba, 4 tubas wagnerianas, 2 timpanistas, 2 percussionistas, harpa e 64 cordas, em um total de nada menos que 106 músicos (CANDÉ, 1994, pág. 566). Ou seja, um crescimento de 88 músicos, ou de quase 500% em menos de cento e cinquenta anos.

O universo orquestral criado por Beethoven acompanha a ampliação dimensional da sinfonia, através da variedade das figuras rítmicas, dos inusitados efeitos dinâmicos, da superior expressão das idéias poéticas e dramáticas, das tensões extremas a que é levada a sonoridade da orquestra, que explora ao limite as possibilidades instrumentais. Com todos esses elementos inovadores, Beethoven cria para o diretor uma nova missão, exigindo dele uma notável capacidade interpretativa em sua atuação junto à Orquestra, estabelecendo para ele o desafio de extrair todas as possibilidades de uma nova

expressão: plena, variada e intensa. Assim, a matéria sonora da orquestra passa a exigir do regente cuidados extraordinariamente importantes, notadamente quanto à expressão de novos elementos tímbricos, rítmicos, melódicos e harmônicos, pelo concurso de um novo efetivo instrumental aumentado nas cordas, madeiras, metais e percussão.

Neste momento acontece algo de fundamental importância para a evolução da arte de reger, que deixa de ter uma função predominantemente rítmica, como acontecia no período barroco, onde os condutores usavam grandes e pesados bastões, ou como parte do grupo executante, no período clássico, assumindo então uma função interpretativa. Surgem então dois tipos de regentes: os compositores regentes e os regentes intérpretes. Entre os compositores regentes destacam-se nomes como Mendelssohn, Berlioz, Wagner, Tchaikovsky e Mahler, entre outros. Estes grandes compositores, enquanto intérpretes, apesar de muito frequentemente executarem sua própria música, dedicaram a vida à pesquisa, divulgação e valorização de repertório de outros compositores de sua época e épocas passadas.

Berlioz publica em 1865 a *L'art du chef d'orchestre* onde aborda não somente aspectos técnicos relacionados às possibilidades de cada instrumento da orquestra, a técnica de gestual e uso da batuta, questões fundamentais para qualquer regente, mas também discute temas fundamentalmente ligados à interpretação, como escolha de andamentos, estilo, expressão etc.

Mendelssohn, por sua vez, foi fundamental para a divulgação da música. Além da sua famosa descoberta e execução da *Paixão Segundo São Mateus*, de J. S. Bach, tinha em seu repertório obras de Haendel, Glück, Beethoven e Weber, entre outros, tendo sido diretor musical da Orquestra de Düsseldorf e, mais tarde, da Gewandhaus de Leipzig.

Outro grande compositor regente que também abordou o tema da regência foi Richard Wagner com sua *A Arte de Dirigir*. Neste ensaio, Wagner discorre sobre os aspectos ligados à importância do regente enquanto intérprete e, principalmente, sobre temas com os quais lidava diariamente em seu trabalho, como a interpretação da obra de Beethoven, seu compositor favorito, a arte do canto e seu equilíbrio com a orquestra, a estética de suas óperas etc. Um dado especialmente interessante na personalidade de Wagner era sua postura enquanto intérprete. Ele talvez tenha sido o primeiro músico a levar realmente à

frente a postura da liberdade do maestro enquanto intérprete. Prova disto foi o comentário de Eduard Hanslick, a respeito de sua interpretação da sinfonia *Eroica* de Beethoven:

“Se os princípios de direção de Wagner fossem adotados universalmente, suas mudanças de tempo abririam as portas para uma arbitrariedade intolerável, e rapidamente teríamos sinfonias ‘adaptadas livremente de Beethoven’, em lugar de ‘por Beethoven’”. (SHONBERG, 1990, pág 103)

Wagner foi um importante representante da figura do compositor/regente, figura esta que continuou existindo no início do século XX e que, acreditamos, continuará sempre a existir. Nomes famosos já atravessaram o século passado compondo, regendo e gravando. Este último fato era, até então e infelizmente, impraticável. Essas gravações se tornaram documentos históricos, referências para qualquer regente.

Sobre esta matéria é interessante reproduzir alguns comentários. Karajan, por exemplo, afirma que sempre buscava escutar a interpretação de um compositor quando executava a música dele; mas, tomando Stravinsky como exemplo, fazia ressalvas: *“...existe o problema de decidir até que ponto Stravinsky, na qualidade de regente, teria conseguido perceber bem a própria partitura”.* (OSBORNE, 1992, pág. 174)

Já o maestro Ricardo Rocha é mais enfático ao afirmar que:

“Minha experiência profissional e na vida, de forma geral, mostrou-me que quase sempre o compositor encontra reais dificuldades para interpretar a própria obra e, mesmo quando o faz, um intérprete profissional o realiza melhor”.

Ainda para o autor:

“Se o criador traz uma mensagem, é o intérprete vocacionado que a conseguirá revelar, (...). Este processo é misterioso e rigorosamente espiritual. No entanto, se aceitarmos que a interpretação é vocacional e separada da criação, verificamos também que, para que ela se realize, precisa de um agente, o artista-intérprete, possuidor de uma personalidade própria, de um olhar pessoal sobre o mundo, sobre a vida e, claro, sobre a obra que está realizando”. (ROCHA, 2004, pags. 74 e 75)

Não há dúvida de que existe uma grande diferença entre criar e executar, mas não são poucos os exemplos de compositores renomados que foram e são igualmente brilhantes intérpretes, ou “intérpretes vocacionados”. Dentre eles podemos destacar: Igor Stravinsky, Leonard Bernstein, Pierre Boulez; além dos brasileiros: Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Cláudio Santoro, Ernani Aguiar, entre vários outros, isto para não citar os compositores instrumentistas e aqueles que não tivemos a sorte de poder ter um registro sonoro de seus trabalhos.

Entre os regentes intérpretes, talvez o primeiro grande nome seja Hans von Bülow. Ele representa o regente moderno detentor de uma autoridade sobre a obra como intérprete recriador. Foi um grande intérprete de Wagner, Liszt e Brahms, e iniciou o trabalho do gestual do maestro como representação dramática da música. Até os 47 anos, ele se dedicou ao piano e à regência itinerante. Somente em 1878 ele assume uma orquestra no Teatro de Hanover e, após alguns anos, escolhe como seu regente assistente um jovem músico chamado Richard Strauss. Mas era uma época diferente, onde von Bülow podia se dar ao luxo de ensaiar tanto que não era de todo estranha sua exigência para que os músicos tocassem de cor. Esta prática, indubitavelmente, contribuiu muito para a melhoria técnica e perfeição de execução de sua orquestra.

Este século é marcado também pelo fato do aparecimento de um número maior de maestros em toda a Europa, principalmente na França, Inglaterra e Alemanha. Dentre os que merecem destaque estão o francês Charles Lamoureux (1834-1899), o inglês Charles Hallé (1819-1895), fundador da Halle Orchestra, e o húngaro Arthur Nikisch (1855-1922), intérprete consagrado das obras de compositores alemães, considerado por muitos, entre eles Bruno Walter, como o maior regente do século XIX.

Atingiram maior reconhecimento aqueles que fizeram as primeiras audições de obras importantes dos compositores do final do século XIX e início do XX como Strauss, Bruckner, Verdi e Stravinsky, entre outros. Em verdade, apesar de executarem obras de compositores de períodos anteriores, os maestros desta época ainda possuem um repertório bem mais contemporâneo que os maestros atuais. Isto é algo interessante de observarmos. Bernstein inicia seu *The Infinite Variety of Music* dizendo que não somente o momento que vivia, em meados do século XX, era *crítico*, mas também *assustador*. Fica claro que o mundo pós-

guerra cria um hiato abissal entre compositores e público. Podemos dizer que após Strauss, Puccini e o jovem Stravinsky, praticamente não há mais um forte movimento em torno da estréia de uma grande obra. A partir da segunda metade do século XX passamos a viver um mundo de redescobertas. Entregamos nosso tempo e esforço para trazer à tona sinfonias de Haydn ou obras de Bach, até então nunca ouvidas. Causa interesse ouvir as diferenças de interpretação de uma mesma sinfonia de Beethoven entre um e outro importante maestro. Mais tarde, a busca pela sonoridade *correta* com instrumentos de época assim como pesquisas sobre ornamentos, cadências, técnicas instrumentais para se saber como executar uma determinada obra, são muito mais valorizadas que o estudo das obras de nossos compositores contemporâneos. Não devemos também nos esquecer que vivemos, nesta época, o auge da indústria fonográfica, onde as grandes obras se tornaram *hits* populares nas mãos e vozes dos mais importantes intérpretes, com um enorme público sedento por estas gravações. Torna-se, portanto, muito mais excitante para o público, e rentável para os artistas e a indústria fonográfica, o lançamento da mais nova interpretação das nove sinfonias de Beethoven pelo maestro “tal”, que ouvir pela primeira vez uma obra de um compositor do qual quase ninguém ouviu falar. Bernstein diz:

“Isto significa que durante cinquenta anos o público não antecipou com deleite a ‘première’ de uma simples sinfonia ou ópera. Caso pareça uma afirmação muito forte, então que me contradigam. Lembro-me de brilhantes exceções: Porgy and Bess (pode um cancionista fazer uma ópera?); Sétima Sinfonia de Shostakovich (entusiasmo de um tempo de guerra, inflado na histeria pela competição de transmissões em rede); Mahagonny (um fenômeno local semi-político)... (BERNSTEIN, 1970, pág. 10)²

O sucesso das obras às quais Bernstein se refere tem sempre um embasamento não musical que o justifica. Atualmente vivemos um momento onde a música parece ter a necessidade de ser dissecada. Quando Bach fazia seus contrapontos por movimentos retrógrados ou em forma de espelho, antes da explicação vinha a Música. Descobrir sua forma de composição é que a tornava

² “What this means is that for fifty years the public has not anticipated with delight the premiere of a single symphonic or operatic work. If this seems too strong a statement, then fight back, remind me of the glaring exceptions: *Porgy and Bess* (can show tunes make an opera?); Shostakovich’s *Seventh Symphony* (a wartime enthusiasm inflated to hysteria by the competition of broadcasting network); *Mahagonny* (a local quasi-political phenomenon)...” (T. do A.)

ainda mais interessante. No século XX, as mesmas formas composicionais usadas por Bach continuaram a ser empregadas, mas mostrar o raciocínio da composição acabou, muitas vezes, tornando-se mais importante que a própria música. Isto porque nunca a linguagem musical da música chamada “erudita” esteve tão afastada daquela cotidiana do público, não somente da grande massa, mas também de boa parte da chamada “elite cultural”. Não se trata aqui de afirmar que a música do período pós-guerra era ruim; muito pelo contrário, tivemos e temos ainda compositores competentes e talentosos com obras que merecem lugar de destaque na história cultural da música. Entendemos que aos regentes caiba, hoje, a honrosa obrigação de incentivar, executar e divulgar compositores do século XX e os atuais. Dar a oportunidade ao público de vivenciar a música de seu tempo e, assim como aconteceu com todos os compositores de períodos anteriores, deixar que o tempo faça seu julgamento. Temos hoje muitas iniciativas para que este quadro se reverta. Há poucos anos atrás foi estreada no Theatro Municipal de São Paulo a ópera *Olga*, de Jorge Antunes. O Metropolitan Opera House de Nova York tem dado especial atenção às óperas do século XX, o mesmo acontecendo no Palácio das Artes de Minas Gerais. Já a Ópera de Lyon, na França, iniciou a prática de encomenda de uma ópera por ano a compositores de diversas nacionalidades. Isto sem falar nas Orquestras de Câmara e Sinfônicas que têm ampliado em muito seu repertório com obras da metade do século XX até hoje. Acreditamos que, como regentes do século XXI, a divulgação do repertório moderno e atual seja uma de nossas maiores responsabilidades.

1.4 A ARTE DE REGER –

Mas o que é esta arte de reger, além das exigências de coordenação e controle deste efetivo, que por si só já são matérias suficientes para qualquer tratado de regência?

Richard Strauss assim define esta arte tendo como referência a orquestra.

“A orquestra é uma horda maligna que deambula em um crônico mezzoforte, quando não pode obter um pianíssimo, nem a precisão nos acordes dos recitativos, ou quando não dirigida por um diretor apropriado”. (LAGO, 2008, Pag. 89)

Aqui o compositor destaca a figura do maestro, não somente tendo-se em conta um critério artístico, mas também disciplinar. Um grupo orquestral é composto por muitas cabeças pensantes, com referências muito heterogêneas. Se um *forte* para um violinista nunca será igual ao *forte* de outro violinista, que se poderá dizer deste mesmo *forte* de um violinista em relação a um trombonista ou a um percussionista? Harmonizar estas idéias é uma das funções de quem está à frente de qualquer grupo, ou seja, do regente. Mesmo se não levarmos em conta o lado artístico, um regente sempre será, perante seu grupo, um líder, um disciplinador, o profissional que organizará o pensamento de muitos em torno de uma só idéia. No entanto o que é reger, como definimos esta arte?

Segundo o Dicionário Grove, *“Reger é a arte de dirigir a execução simultânea de vários músicos ou cantores, pelo uso do gesto”*. Tal definição mostra claramente uma preocupação básica sobre a parte técnica, mas onde fica a interpretação nesta arte?

De acordo com o compositor alemão Carl Maria von Weber,

“As verdadeiras indicações da música só existem na alma do homem que sente: quando lá não estão, de nada adianta o metrônomo... por isso, considero supérfluas e inúteis as indicações gráficas, e receio que elas possam gerar muitos mal-entendidos”. (LAGO, 2008, Pag. 45)

O grande maestro austríaco Herbert von Karajan concordava com esta afirmação pois dizia que o metrônomo não era importante, o importante era *“saber quanto tempo se passa no total de uma certa frase”*. (OSBORNE, 1992, pag. 145)

Sylvio Lago, em sua *A Arte da Regência*, define o regente como um *“... artista-intérprete, na qualidade de titular da recriação da obra musical”* e afirma que a

interpretação da obra musical é sua principal função, ao indicar aos músicos como executar e expressar o pensamento do compositor. (LAGO, 2008, Pag. 21) A professora Marília Laboissière define de forma bastante objetiva o que é a interpretação:

“Interpretar uma obra é dar sentido à leitura, construindo um fluxo sonoro intermediado pelo silêncio significativo que, marcado por particularidades, dá um sentido pessoal aos indicativos formais da obra”. (LABOISSIÈRE, 2007, pag. 124)

O interessante desta afirmação é que, além de dizer o que seria o óbvio, ou seja, transformar em som a leitura de uma peça, Laboissière faz justa referência às particularidades que darão sentido à obra como parte integrante de qualquer interpretação. Segundo ela, não existe interpretação sem *personalidade*. Precisamos, desta forma, dar grande atenção a esta nossa *personalidade*. Continua Laboissière: “Interpretar é uma construção em nossa consciência, de uma obra que se apresenta aberta à leitura, um fluxo sonoro sem referências exteriores, sem sentimento preconcebido”. (LABOISSIÈRE, 2007, pag. 78) De acordo com a autora, portanto, trabalha-se com uma subjetividade, uma relação pessoal que contextualizará o todo à nossa frente. A sensibilidade funciona como força criativa, posto que dela nascerá a chamada *personalidade*, e ao mesmo tempo inibidora, para que tenhamos sempre a consciência de nossos limites, sejam eles técnicos, estilísticos, ou pessoais. Tal força estará sempre aberta para novas idéias. Trabalhamos, portanto, com nossa criatividade, com nossa imaginação, sem que percamos de vista a noção de nossas responsabilidades com o autor e sua obra.

Com relação à criação, Stravinsky afirmava que:

“A imaginação é não apenas a mãe do capricho como também serve da vontade criativa. A função do criador é selecionar os elementos que ele recebe daí, pois a atividade humana deve impor limites a si mesma. Quanto mais a arte é controlada, limitada, trabalhada, mais ela é livre”. (Stravinsky, 1996, pag. 63)

Mas não seria da mesma forma na re-criação operada pelo intérprete? A liberdade, segundo Stravinsky, vem do controle, da limitação e do trabalho, ou seja, quanto mais conhecemos uma obra, quanto mais trabalhamos e nos dedicamos a ela, não somente no estudo de seu discurso musical, mas em todos

os aspectos envolvidos, maiores serão as chances de que nossas escolhas sejam mais acertadas, e, portanto, de que nos sintamos mais livres para fazê-las. O domínio técnico de nosso instrumento, assim como sua própria qualidade, também nos liberta e contribui para escolhas ainda maiores. Muitas vezes as palavras *restrição* e *limite* são entendidas como palavras de significados depreciativos e tolhedoras de nossa imaginação. Na verdade são vocábulos fundamentais para que tenhamos parâmetros corretos em nossas escolhas e para que não nos tornemos reféns de nossa própria ignorância.

Com certeza, interpretação é o básico, mas, conforme o maestro George Solti, não é simples.

“As pessoas pensam que reger é simples: você marca o tempo no ar e tudo vem naturalmente e de forma simples. Eles não entendem quanto trabalho tem de ser feito antes que alguém chegue a um resultado que possa ser chamado de interpretação”.
(SOLTI, 1997, pag. 205)³

E completava:

“Você não pode ser um regente de primeira classe se não souber a partitura em todos os seus detalhes. Afinal um regente deve ser um professor, antes e após tudo. Como podemos ensinar algo que nós mesmos não conhecemos bem?” (SOLTI, 1997, pag. 205)⁴

O estudo profundo das obras é algo primordial, mas nem sempre encarado com o devido cuidado, seja por alunos e até mesmo por profissionais. Uma obra-prima musical tem inúmeras correlações, sejam elas literárias, históricas ou de cunho pessoal, e estas correlações permitem ao regente, enquanto intérprete, milhares de alternativas. Perante uma obra, o intérprete precisa primeiro refletir muito, pois é desta reflexão que surgirão suas dúvidas assim como suas respostas. Ele trabalhará com limites entre a ordem e a liberdade, e apesar disto, estas reflexões lhe serão confrontadas posteriormente, ao se iniciar o contato com seu instrumento. Como bem disse Solti: *“Quando você vai diante de uma orquestra, você precisa ter uma idéia clara em sua mente – uma imagem sonora*

³ “People think conducting is simple: You beat the air and everything comes out naturally and easily. They do not understand how much work must be done before one arrives at something that can be called an interpretation” (T. do A.)

⁴ “You cannot be a first-class conductor unless you know the score in the greatest detail. After all, a conductor must be a teacher, first and foremost.” (T. do A.)

– do que está tentando alcançar. E você tem de tentar realizar”. (SOLTI, 1997, pag. 206)⁵

Ocorre que o resultado muitas vezes é surpreendente. Não raro o som que recebemos de uma orquestra nos leva a novas reflexões, e é somente após o contato com esta nova realidade sonora que poderemos ter uma concepção mais clara do que queremos. Karajan afirmava que:

“Ninguém pode dizer que conhece uma partitura, por mais que a tenha na cabeça, antes de tê-la experimentado na orquestra. No momento em que a pessoa se põe à frente da orquestra, choca-se com a inércia da matéria. (...) Criar um som implica um esforço corporal enorme. Para que existem ensaios? (...) Existe um sentido para o ensaio que é o processo de chegar a um acordo com uma grande resistência. (...) Os músicos aprendem comigo e eu também com eles. E só depois de sentir e absorver aquela pressão que me vem através deles consigo sentir também que ali está o começo de uma interpretação.” (OSBORNE, 1992, pag. 136-137)

O interessante é que esta postura é sempre renovada a cada vez que vamos à frente de um novo grupo ou uma nova orquestra, pois serão músicos diferentes, sonoridades diferentes, culturas e escolas técnicas e musicais diferentes. Isto também acontece na relação com a orquestra que se rege todos dias; além de uma ou outra mudança de músicos, aspectos psicológicos e pessoais também acabam por interferir no trabalho. Isso é um dos principais motivos que tornam o ofício de um regente tão diverso do trabalho da maioria dos outros intérpretes. Um violinista ou flautista tem seu instrumento e conhece todas as suas virtudes e limitações. Um pianista pode sofrer um pouco mais, já que não leva consigo seu instrumento, mas podemos afirmar que hoje é raro um grande teatro no mundo que não possua pelo menos um instrumento de real qualidade. Mas o mesmo não pode ser dito com relação ao instrumento de um regente. Talvez por isso mesmo maestros como Karajan, Masur e posteriormente Celibidache se dedicaram tanto a um só grupo. Mesmo quando não se tem um grupo fixo de trabalho, o simples fato de sempre retornar à frente de uma mesma orquestra já traz grandes facilidades. Para o regente coreano Myung-Whun Chung “a coisa

⁵ “When you go before an orchestra, you need to have a clear Idea in your mind – a sound image – of what you are trying to achieve. And then you must try realize it. (T. do A.)

mais importante é uma certa continuidade, porque mesmo se o primeiro contato foi um sucesso e tivemos a possibilidade de trabalhar bem, a cada retorno esta possibilidade avança neste trabalho em conjunto”. (POBBÈ, 2000, pag. 77)⁶

Todas estas questões consideradas, no entanto, não anulam ou diminuem a importância de uma preparação sólida; pelo contrário, exatamente por viver o regente uma situação tão diversa dos demais intérpretes é que seu estudo anterior exige uma preparação profunda e abrangente da arte musical. Somente o completo domínio da obra regida pode, caso seja necessário, rapidamente ajudá-lo a mudar de plano e buscar diferentes posturas e soluções.

O estudo de uma simples peça torna-se, portanto, um grande desafio, pleno de possibilidades e repleto de variáveis que darão ao intérprete opções com as quais poderá melhor transformar em imagem sonora tudo que coletou e pesquisou durante seu tempo de estudo.

“Roçando o limite invisível das diferentes sensibilidades, o texto musical possibilita ao performer uma realização única, marcada pelo estranhamento, como aquele, por exemplo, manifestado por um discreto aumento na velocidade do andamento, por uma gradação mais enfática do forte e piano, do legato, do staccato, do clima, sempre coadunados à leitura particular. E se nessa relação a tarefa da obra é ‘dar informações’, a do intérprete é a de ‘tomar decisões’.” (LABOISSIERE, 2007, pag. 103)

Para George Solti, este estudo prévio era primordial, pois ele se auto declarava um “regente arquitetônico” que, ao iniciar um movimento, já dominava sua forma do início ao fim. E completava:

“Eu não posso improvisar como faziam Nikisch e Toscanini. (...) Em qualquer sinfonia, um regente tem de ter uma clara idéia de como fazer a “voz” principal dominar e quando trazer os outros elementos – de contraponto, harmônicos rítmicos – para o primeiro plano. Ele precisa saber quando as “vozes” secundárias devem ser mais audíveis que as primárias, e precisa entender como extrair isto de seus músicos. O desafio de um regente é o de fazer a

⁶ “La cosa più importante è una certa continuità, perché anche se il primo incontro é un successo e si può lavorare bene, ogni volta si cerca di avanzare nel lavoro insieme.” (T. do A.)

orquestra produzir aquilo que ele imaginou durante semanas e meses de estudo da partitura.” (SOLTI, 1997, pag. 206)⁷

Segundo o próprio Solti, fora a técnica da batuta, uma necessidade básica para um regente é saber exatamente como cada passagem deve soar. Ele afirma que se sua imaginação for clara, o intérprete será capaz de se comunicar com a orquestra, mesmo que sua técnica de batuta não seja perfeita. Um regente precisa acreditar no que faz, pois estando convicto do que pretende atingir, os músicos irão segui-lo. Ele levanta uma questão de fundamental importância para qualquer regente enquanto intérprete quando observa que a luta deve ser com ele próprio e não com a orquestra. Caso seja capaz de resolver um problema interpretativo de uma forma satisfatória, então este regente se tornará hábil a ponto de fazer a orquestra realizar seu desejo. Esta postura de absoluta certeza no que está dirigindo é que fará com que o regente seja capaz de vencer o que Karajan acima descreveu como “resistência”, e sair da inércia, dando início ao milagre da regência.

“O inexplicável milagre de reger é que o corpo, olhos e alma do regente são transferidos de uma forma intangível e única para a orquestra. Se a orquestra toca os mesmos dezesseis compassos musicais sob a batuta de diferentes regentes, estes compassos irão soar de forma diferente em cada uma das vezes.” (SOLTI, 1997, pag. 207)⁸

Mas como deve um aspirante à regência trabalhar para alcançar um nível refinado do que chamamos *interpretação*? A abordagem deste assunto já vem carregada de pessoalidades, já que para alguns autores a interpretação é a simples transformação de uma estrutura em som e independe de outras relações. Para outros, é a busca de maior fidelidade possível à partitura⁹, não somente em sua escrita, mas também em todo seu contexto histórico, enquanto

⁷ “I cannot improvise as Nikisch and Furtwängler did. (...) With any symphony, a conductor must have a clear idea of how to make the main “voice” dominate and when to bring the other elements – contrapuntal, harmonic, rhythmic – to the foreground; he must know when secondary “voices” ought to be more audible than the primary ones; and he must understand how to draw this out of the players. A conductor’s aim is to make the orchestra produce what he imagined during the weeks and months when he was studying the score.” (T. do A.)

⁸ “The inexplicable miracle of conducting is that the body, eyes, and soul of a conductor transfer something intangible and unique to an orchestra. If an orchestra plays the same sixteen bars of music under different conductors, those bars will sound different on each occasion.” (T. do A.)

⁹ Dentre estes regentes, o primeiro que se preocupava com esta fidelidade, segundo relatos da época, foi Mahler. Seguiram-se a ele nomes como Toscanini e Bruno Walter, entre outros.

há ainda autores que a defina como a concretização de uma idéia sonora pessoal construída a partir de elementos vários como a inspiração do sentimento compositor ou de si próprio com a obra. A interpretação pode, portanto, ser vista como criação ou recriação. Uma recriação que é o resultado de uma idéia estética, somada à sensibilidade do intérprete, mas com limites nas próprias *leis interpretativas* a que somos submetidos.

E como fazer para equilibrar todas estas possibilidades, sem ferir a *idéia musical* criada pelo compositor e ao mesmo tempo não tolher a capacidade criativa do intérprete? O maestro Lorin Maazel uma vez disse: “*Não se pode interpretar uma música sem se perguntar por que ela foi escrita daquela forma... em quais condições... se tivesse um teatro maior usaria uma voz em vez de outra...*” (POBBÈ, 2000, pag. 60)¹⁰ O posicionamento é muito interessante, mas como responder com precisão às questões levantadas por Maazel?

O maestro Rocha divide em quatro partes a forma como um regente deve abordar uma obra: o levantamento histórico-biográfico, a análise formal, a organização da interpretação e a maturação da obra. (ROCHA, 2004, pag. 76-80)

O levantamento histórico e biográfico dará, sem dúvida, ao intérprete, um senso de localização fundamental para o início de um trabalho. Acredito ser muito difícil compreender uma obra profundamente sem buscar conhecer, mesmo que pouco, quem a escreveu. São indicações que poderão ser ou não usadas, e somente terão relevância para a obra dependendo do ponto de vista de quem irá interpretar. A análise formal, do mesmo modo, é fundamental nesta fase de estudo de uma partitura. Saber como a peça se estrutura, seus pilares, seus pontos culminantes, suas repetições, variações, modulações, coloridos de instrumentação, constroem a base do conhecimento necessário para a próxima fase, que Rocha chama de “organização de interpretação” – o momento onde todas as informações coletadas são condensadas, transformadas em decisões interpretativas. Mas o interessante é que este processo de abordagem inclui uma quarta etapa, classificada como a da maturação da obra.

O regente realmente precisa de tempo para pensar a música, assim como tempo para que seu instrumento, a orquestra, seja também capaz de amadurecer.

¹⁰ “Perché non si può interpretare una musica senza domandarsi perché é stata scritta cosi... in quali condizioni... se avesse avuto un teatro più vasto, quella voce invece di un'altra” (T. do A.)

“A condição fundamental é a da maturação dentro do intérprete. Isto vai lhe custar todo um trabalho de cultivo, com infinitas repetições seletivas do tipo ensaio-e-erro, até que intérprete, instrumento e obra se tornem uma coisa só.” (ROCHA, 2004, pag. 79)

Esta afirmação impõe-se como totalmente correta, embora nos dias de hoje tenhamos cada vez menos tempo para este amadurecimento. Orquestras de primeira qualidade fazem concertos com cada vez menos ensaios. O amadurecimento da obra por parte do intérprete é sim uma condição fundamental para uma boa execução. No entanto, ter tempo para “infinitas repetições” do tipo ensaio-e-erro parece não mais existir no mundo profissional de hoje. O regente obriga-se cada vez mais a ser ágil em seu trabalho, com um trabalho prévio de apuração de erros e sugestões de correções, para que lhe sobre tempo de trabalhar suas idéias interpretativas. Seu tempo de construção em conjunto somente se dará caso tenha tempo de vivência com um determinado grupo, como fizeram Karajan frente à Filarmônica de Berlin, Kurt Masur frente à Gewandhaus de Leipzig, Simon Rattle frente à Sinfônica de Birmingham, entre outros. Este fundamental amadurecimento é alcançado de muitas formas, não somente pelo tempo de contato com a peça, mas também por meio de um o estudo profundo e constante da obra de arte a ser executada. Os grandes maestros sempre tiveram respeito por esta que, segundo muitos, é a parte mais difícil e trabalhosa da interpretação.

“Durante toda a minha vida fui preocupado em ser um bom músico – não meramente um músico com carreira de sucesso, que também é importante, mas como desenvolver e melhorar o meu talento. Recentemente quando estudava “Assim falou Zaratustra” de Richard Strauss, eu disse para mim mesmo: ‘Eu não conheço completamente esta obra, depois de 50 anos!’ Entrei em desespero.” (SOLTI, 1997, pag. 205)¹¹

Karajan afirmava que muitos anos se passam até que um regente possa dizer que domina um repertório, isto porque a consciência da música em toda sua

¹¹ “All my life I have been preoccupied with how to be a good musician – not merely a musician with a successful career, which is also important, but how to develop and improve my talent. Recently, while I was studying Strauss’s *Also sprach Zarathustra*, I said to myself, “I do not know this piece, after fifty years!” I was in despair.” (T. do A.)

dimensão e particularidades é o objetivo final de um intérprete. O grande violinista e maestro Theodore Thomas (1835 – 1905), fundador e primeiro diretor musical da Orquestra Sinfônica de Chicago dizia: “*O poder da boa música (...) é como o poder da consciência. Intensa. Imensurável.*”. Em consonância com esta frase o maestro Rocha chama a atenção de que “*o domínio técnico de uma obra não significa obrigatoriamente seu domínio artístico, pois este último está diretamente ligado ao que estamos chamando de **maturação***”. (ROCHA, 2004, pag.80)

Esta maturidade pode ser traduzida como a busca pela *verdade*. De fato, a busca pela interpretação verdadeira é uma constante entre os grandes músicos. Zubin Metha, em 1990, então com 54 anos de idade e já tendo sido diretor de orquestras como as de Los Angeles e de Nova York afirma em entrevista que um de seus desejos era “encontrar os *tempi* corretos da *Sinfonia 40* de Mozart” (POBBÈ, 2000, pag. 70)¹², obra que já havia gravado e regido inúmeras vezes. Solti por sua vez confidencia que por muitos anos regeu as notas de *A Flauta Mágica* de Mozart, mas não o conteúdo filosófico existente por trás das notas. Esta foi uma das razões pela qual ele a gravou duas vezes. Humildemente conclui: “*Espero que neste segundo registro que fiz eu tenha chegado um pouco mais próximo da verdade.*” (SOLTI, 1997, pag. 26)

Esta verdade não se pode encontrar em uma indicação de tempo ou de metrônomo. Sobre isto, Solti narra um fato muito interessante. Buscando executar com correção uma determinada passagem da ópera *O Cavaleiro da Rosa*, perguntou ao próprio Richard Strauss qual seria o tempo certo e a resposta foi a seguinte:

“É muito fácil! Eu coloquei o texto de Hofmannsthal de uma forma na qual eu seja capaz de dizê-lo, com a velocidade natural e em seu ritmo natural. Recite somente o texto e encontrará os ‘tempi’ corretos.” (SOLTI, 1997, pág. 78)¹³

O interessante desta passagem é a resposta do compositor. Ela não é direta, não se baseia em afirmações conclusivas e, apesar de ter sido clara e objetiva, deixa ainda um espaço para que cada um encontre sua própria verdade.

¹² “Trovare i tempi giusti della Sinfonia n. 40 di Mozart” (T. do A.)

¹³ “It’s very easy; I set Hofmannsthal’s text at the pace at which I would speak it, with a natural speed and in a natural rhythm. Just recite the text and you will find the right *tempi*” (T. do A.)

Outra declaração interessante é a do maestro Chung, ao afirmar sobre a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, que:

“Esta sinfonia deve ser feita quando se é jovem, porque, por exemplo, nos dois últimos movimentos, há uma verdadeira orgia sonora. Não sei se enfrentarei ainda esta Sinfonia quando estiver com mais idade. É preciso haver uma exuberância juvenil”.
(POBBÈ, 2000, pag. 79)¹⁴

1.5 O OBJETIVISMO E O SUBJETIVISMO NA REGÊNCIA –

O autor Sylvio Lago faz uso destas designações para mostrar as diferenças interpretativas no início do século XX. O “objetivismo” e o “subjetivismo” na regência foram muito importantes para uma visão mais ampla das possibilidades da interpretação por parte de um regente. Dentre os regentes objetivistas – intérpretes que procuram o máximo de fidelidade às indicações da partitura –

¹⁴ “Ma questa sinfonia si può fare quando si è giovani perchè, per esempio, negli ultimi due movimenti c’è una vera orgia di suoni. Non so se affronterò ancora questa Sinfonia quando sarò avanti con gli anni; bisogna avere l’esuberanza giovanile” (T. do A.)

sem dúvida o primeiro mais importante foi Arturo Toscanini. Segundo o maestro George Szell:

“Toscanini mudou por inteiro o conceito de direção e retificou muitos processos arbitrários de uma geração de regentes anterior a ele. Toscanini suprimiu as arbitrariedades dos intérpretes pós-românticos, cujos matizes interpretativos vinham se acumulando durante décadas.” (LAGO, 2008, pag. 107)

Toscanini buscava uma interpretação que fosse fiel ao discurso musical, atento principalmente às indicações de tempo, dinâmicas e ritmo. Sua busca pelo estilo e caráter da música abriu as portas para outros vários regentes do século XX e, mais à frente, aos maestros que podemos chamar de autenticistas. Esta busca pela fidelidade ou autenticidade das obras levou os maestros do século XX a não restringir suas pesquisas somente às partituras editadas, buscando nos originais informações que fossem importantes e que, em função de uma edição ou outra, houvessem sido suprimidas ou mal transcritas.

Este é outro ponto que nos leva a uma séria reflexão. Somente para se ter um exemplo, segundo a edição *Barenheiter* da *Primeira Sinfonia* de Beethoven, foram encontrados originais de partes orquestrais com sensíveis diferenças de escrita em uma mesma passagem. Ainda falando desta Sinfonia, somente há pouco tempo foi visto que no penúltimo compasso da introdução do primeiro movimento, Beethoven havia escrito um *crescendo* e *decrescendo* para as trompas. Ou seja, até onde estaremos realmente executando de modo fiel aquilo que o compositor havia escrito? Estamos falando de uma obra que foi escrita no final do século XVIII e estas descobertas, é importante que se ressalte, aconteceram no final do século XX, ou seja, dois séculos depois. Com certeza, muito mais será redescoberto e discutido, principalmente porque, naquela época, a cópia e edição destas partituras eram feitas manualmente, e também porque várias obras não existem mais na sua integralidade, a não ser em suas partes instrumentais, e várias destas contendo informações divergentes. Mas este é um outro assunto que, apesar de ser importante mencionar, merece ser tratado com mais atenção em outro trabalho, pela sua profundidade e significado.

Já a regência chamada de subjetivista busca o domínio da substância e da forma em nome de um gosto próprio. Esta postura encontra base em vários autores, críticos e intérpretes que afirmam que a execução de uma obra nunca

será literalmente fiel ao pensamento do compositor, basicamente por se tratar de duas personalidades distintas. É bem verdade que alguns maestros, no início do século XX, tomaram enormes liberdades, mudando orquestrações, alterando andamentos, sem se ater às indicações de dinâmica ou até mesmo ao orgânico original, para atingir o que mais se adequasse ao seu pensamento musical.

Como afirma Giorgio Graziosi a diferença é que no caso do subjetivista “*O artista representa e transfigura a música, enquanto que o intérprete clássico simplesmente a apresenta e descreve*”; (LAGO, 2008, pag. 109)

Como escreve Sylvio Lago:

“O que define se uma interpretação é bela ou medíocre são alguns fatores complexos, como fidelidade ao espírito da obra e do compositor, o bom gosto, a técnica correta da rítmica e da dinâmica, a beleza e a clareza dos fraseados, a respiração, o colorido harmônico e tímbrico, os contrastes e, sobretudo, a comunhão emocional do artista com a obra executada.” (LAGO, 2008, pag. 111)

Um grande artista precisa ter uma profunda sensibilidade para cada uma das obras que interpreta, compreendê-la de forma completa, dominando todo seu significado formal e estético. Certa vez, o brilhante saxofonista e mestre Dilson Florêncio disse “*Eu não solo com um maestro que ache feia a música que está fazendo, pois se ele que é representante do compositor não é capaz de ver o belo no que está fazendo, quem poderá?*”

A identidade do intérprete com a música e o compositor é fundamental para que o primeiro possa verdadeiramente buscar entre as notas escritas no papel o verdadeiro significado da música. Obviamente a técnica é a base de uma interpretação. É impossível uma orquestra composta por alunos ainda sem grande experiência profissional e técnica executarem bem uma obra de grande porte, pois, por melhor que seja o maestro à frente deste grupo, o resultado final esbarrará em uma limitação mecânica e não somente musical. Daí, portanto, a importância de um regente saber montar seu repertório de acordo com o material humano que terá em suas mãos, assim como programar o número ideal de ensaios para realizá-lo com correção.

1.6 BUSCA PELA VERDADE: INTEGRAÇÃO DO OUVINTE NA INTERPRETAÇÃO MUSICAL –

Como relatado no subitem 1.1 desta dissertação – O Exercício e o Início de um Questionamento – chamou-me muito a atenção a reação extremamente positiva de algumas pessoas à apresentação de meu aluno.

“Se o intérprete não tiver conseguido amadurecer suas emoções e, mesmo assim, vier a apresentar-se com a obra ainda imatura, o mais provável é que ele próprio se torne refém de suas

emoções e aí se transforme em objeto de curiosidade e espetáculo para o público, que assistirá com distanciamento à movimentação física de sua performance, sem que ele esteja envolvido e tomado pela música que produz. Isso porque as notas estarão nascendo mecanicamente, por desconexão e 'desatrelamento entre o intérprete e a obra musical da qual ele deveria ser o intermediário.' (ROCHA, 2004, pag. 79)

Fica claro que, além do criador/compositor (aquele que nos dá a informação/mensagem) e do executante/intérprete (aquele que nos transmite esta informação/mensagem), nesta citação de Rocha, a grande importância recai sobre o apreciador/ouvinte, formatando a tríade da celebração musical. Apesar de que o que aconteceu com meu aluno e sua relação com a platéia tenha sido exatamente o contrário do que afirma o autor. É bem verdade que a afirmação do maestro Ricardo Rocha acima transcrita se encaixa perfeitamente para a percepção que tive do resultado artístico do concerto dirigido por meu aluno, embora estas diferenças de julgamento evidenciem que cada uma destas partes – intérpretes/platéia – tem suas características, particularidades e inter-relações. Cabe-nos, então, situar o intérprete, levando em consideração que “criação e fruição” como duas faces inseparáveis e complementares de um único acontecimento: a interpretação musical. A música nasce do compositor, é mediada pelo intérprete e é complementada na escuta pelo ouvinte. Isto significa também dizer que o intérprete, como criador e receptor que também é, constrói e recria o sentido musical da obra que, numa terceira instância, é “complementada” pelo receptor na escuta.

A escuta como recriação, segundo Santella, tem três características:

1. Qualidade do sentir – flutuação fora do tempo, instância em que o indivíduo fica passível, vulnerável, não interpreta, nem julga. Encarna o sentir, o contato qualitativo sonoro. É uma incerteza quando tudo é tomado pelo sentir, de forma ampla (primária)
2. Comoção – movimentação interior, já produzindo um certo efeito, um elemento de materialidade, particular, reunindo o passado com o presente, tendo um quê de fisicidade (secundária)
3. Emoção – “verbalização” do receptor. Ele pode expressar o que sente. É o sentir codificado, quando diz então que tal música é triste.

Projetam-se *ethos* que têm a ver com estados de espírito, com ritmos vitais e pulsações biológicas. A música produz uma série de impressões, traduzidas como sensações auditivas, consideradas como pseudo-significação (ressonância instintiva – terciária). (LABOISSIERE, 2007, pag. 125)

Divide-se já desde aí a forma de perceber a música. Cada indivíduo poderá, dependendo de suas características pessoais, – levando-se em conta cultura, instrução, conhecimento prévio da obra ou linguagem, etc. – qualificar o fato musical de uma forma muito pessoal, quando internamente interpreta e decodifica o objeto apreciado. E mesmo ao se tomar como base dois ouvintes com as mesmas capacidades intelectuais e conhecimento sobre música teremos percepções diferentes de uma mesma execução. Entram aí fatores diversos que levarão uns a se envolverem e apreciarem uma determinada execução e outros a não se sensibilizarem com o espetáculo. Na História da Música não faltam exemplos de concertos e apresentações musicais a que foram dedicados textos críticos com conteúdos e/ou visões diametralmente opostas – enquanto um crítico enaltece, outro ao mesmo tempo destrói uma determinada execução. Críticas contraditórias ocorrem ainda entre nós mesmos, músicos e amantes da música. Quem nunca ouviu falar, ou mesmo participou, de uma discussão de quem seria melhor intérprete: Callas ou Tebaldi, Pavarotti, Domingo ou Carreras, Karajan ou Celibidache etc. Citei somente intérpretes célebres, e que sem dúvida, primam ou primaram por sua excelência e personalidade. Os nomes acima relacionados servem para demonstrar que muitas vezes a escolha musical nem sempre passa por um critério técnico. Entram aí aspectos como empatia pela escolha de um certo andamento, sonoridade, timbre ou até por aspectos exteriores à música.

Sobre isto Karajan cita um fato muito interessante:

“Lembro-me de alguns anos atrás receber o telefonema de um homem que me disse que havia acabado de ouvir coisas pela primeira vez na Sinfonia nº 5 de Beethoven. Eu disse: ‘Isso é muito bom, mas a execução que o senhor está mencionando foi filmada. O senhor não queria dizer que viu?’ ‘Não, quero dizer ‘ouvi’ mesmo’, respondeu. Este é o poder que o filme tem quando é usado apropriadamente.” (OSBORNE, 1992, Pag. 187)

“Ver” a música vem se tornando algo a cada dia mais importante. Não é suficiente para o público de hoje simplesmente ouvir a uma sinfonia ou uma ópera, é necessário vê-la. E percebe-se que, cada vez mais, este outro sentido, a visão, trará novos desafios para nós, intérpretes, que fomos capacitados a desenvolver um outro sentido, a audição. O famoso maestro italiano Riccardo Muti era muito criticado no início de sua carreira por não conseguir passar para as gravações, naquela época em vinil e fitas cassetes, toda exuberância que tinha em seus concertos ao vivo. Isto talvez porque “*a forma ‘exterior’ do processo interno de um indivíduo tem o poder de transmissão único, magnético, que possibilita a atração de outras pessoas ao círculo mágico da criação*” (FREGTMAN, 1994, pag. 152); ou seja, o contato visual que ele estabelecia com o público. Sua relação com a música executada em sala de concertos não era captada e transmitida no processo de gravações em áudio. Isto pode parecer irrelevante aos olhos de um músico cujo único objetivo seja a música como resultado sonoro, mas será que isto é suficiente para que a verdade musical se estabeleça com o ouvinte nos dias de hoje? Conseguiríamos nós gostar de uma gravação em vídeo, por mais maravilhosa que fosse, do “Lacrimosa” do *Requiem* de Mozart com um regente cujo semblante – risonho, tomado de alegria – refletisse total distanciamento da mensagem do texto musical interpretado? Transmitiria ele, aos seus comandados, com esta postura, o real sentido desta obra?

Qual grande intérprete nunca teve exaltado por algum crítico ou historiador seu magnetismo no palco, sua facilidade de comunicação com o público, sua postura diante da música? Todos os fatos aqui referidos são extra-musicais, mas, sem dúvida, serão levados em conta para gostarmos ou não de uma execução. Grandes compositores/intérpretes investiram seriamente em sua imagem. Paganini e Liszt faziam questão de parecerem sobre-humanos, como que tomados por um espírito ao se apresentarem. Escolhiam roupas e criavam situações para que o público tivesse impressões excelsas de suas performances. Estamos falando de dois dos maiores músicos do período romântico, e não somente intérpretes, mas também compositores.

O que define uma execução como boa ou ruim, correta ou incorreta, ou até mesmo, bela ou feia? Se compararmos, por exemplo, a interpretação de *O Messias* de Haendel com Otto Klemperer e de Raymond Leppard veremos

diferenças absurdas de tempos, intenções musicais, sonoridade e colorido. Qual delas seria a verdadeira? Qual exprimiria o desejo do compositor? Segundo vários historiadores, no Barroco, os andamentos, ornamentos e mesmo a instrumentação ficava a cargo dos intérpretes e de suas criações e improvisos. Eram eles, músicos contemporâneos de Bach, intérpretes verdadeiros do pensamento do compositor? Ou seria a verdade da individualidade a mais importante a ser seguida? O compositor e maestro Carl Maria von Weber em carta a um regente afirmava: *“O que deve dar à música sua cor e seu verdadeiro movimento é a individualidade daquele que a executa.”* E ainda:

“O que importa na verdade, é que o artista capte e transmita a gradação do movimento imposta à inspiração do autor pelo desenvolvimento lógico e natural da paixão. Não convém, todavia, que o cantor se abandone demasiadamente à sua própria natureza; e cabe justamente ao regente controlá-lo neste delicado caminho.” (LAGO, 2008, págs. 45 e 46)

Graças às gravações realizadas a partir do início do século passado, temos hoje a felicidade de podermos ouvir compositores como Rachmaninoff, Stravinsky, Richard Strauss e Villa-Lobos, entre outros, executando suas próprias obras. Será que eles mesmos conseguiram transformar em som seus próprios pensamentos? Seriam estas gravações as referências para todas as demais execuções que foram realizadas, ou a busca à fidelidade interpretativa estaria em outra fonte? O que faz então uma execução ser ou não verdadeira, correta a ponto de ser considerada uma referência?

Em 2007, Norman Lebrecht lançou um livro intitulado *Maestros, Masterpieces, and Madness*, traduzido em 2008 para o português como *Maestros, Obras-Primas e Loucura – A vida secreta e a morte vergonhosa da indústria da música clássica*, dividido em três partes. A segunda parte, intitulada: *Obras-Primas: 100 marcos do século da gravação* destaca cem gravações verdadeiramente importantes, enquanto a terceira parte ganhou um título bem expressivo: *Loucura: 20 gravações que nunca deveriam ter sido feitas*. Dentre as várias escolhas do escritor, chama atenção a gravação de Toscanini da *Nona Sinfonia* de Beethoven, apontada como a grande execução desta obra-prima. Os mais importantes maestros, orquestras e solistas gravaram esta obra, mas a sua eleita aconteceu no Carnegie Hall, nos dias 31 de março e 01 de abril de 1952,

contando com a Orquestra Sinfônica da NBC, o coro Robert Shaw e os solistas Eileen Farrell, Nan Merriman, Jan Peerce e Norman Scott, todos norte-americanos. É curiosamente interessante a parte do texto em que autor justifica o porquê de tal escolha:

“Os primeiros dois movimentos são de tirar o fôlego, de tão rápidos... O Coro Robert Shaw e o quarteto de cantores americanos no finale [sic] erram para o lado do entusiasmo, quase estourando os pulmões.” (LEBRECHT, 2008, pag. 200-201)

Com andamentos tão rápidos e cantores quase estourando seus pulmões fica difícil imaginar que o maestro tenha conseguido exprimir o pensamento do mestre de Bonn ao executar sua última sinfonia. Lebrecht afirma ainda que esta gravação se destaca por sua *“... furiosa energia e pela fé na bondade humana.”* A *“furiosa energia”* é possível de se entender pela escolha de andamentos rápidos, a busca de uma sonoridade mais brilhante, assim como outras definições como “denso”, “sonoridade calorosa”, “intimidade e calma”. Agora como definir uma execução que se destaca por um mérito tão subjetivo como a *“fé na bondade humana”*? Não estou dizendo que não seja verdade, e muito menos que não sejamos capazes de perceber isto na gravação, mas minha questão é: se esta informação é importante para uma boa execução, como passar adiante?

“A música não pode expressar medo, que é certamente uma emoção autêntica. Mas seu movimento, seus sons, acentos e padrões rítmicos podem ser inquietos, agudamente agitados, violentos e até mesmo repletos de suspense (...) ela não pode expressar desespero, mas pode movimentar-se lentamente numa direção predominantemente descendente, sua textura pode tornar-se pesada e conforme é nosso hábito dizer “escura” (...) ou ela pode desaparecer totalmente.” (GARDNER, 1994, pag. 83)

Acredito ser significativo ressaltar que nem sempre gravações representarão verdadeiramente uma execução. Arthur Schnabel, um dos principais pianistas da primeira metade do século XX, dizia sofrer de angústia e cair em desespero a cada vez que gravava, pois tudo era artificial: a luz, o som e até o ar. Assim como ele, vários outros intérpretes fantásticos sofreram com o estúdio de gravação.

Segundo Lago *“Mahler era um tipo sempre obcecado pelo que Ferdinand Pfohl chamava de busca ‘pela verdade absoluta da expressão musical’.”* Ainda segundo Lago, Mahler declarava que *“a arte da direção é antes de tudo a das transições”* e que *“na música, o melhor não está escrito nas notas”*. Ao mesmo tempo de acordo com Bruno Walter, sua *“obediência fanática à partitura não o impediu de ver contradições entre as instruções do texto e as intenções reais do compositor.”* (LAGO, 2008, Pags. 79-81)

Outro grande maestro do final do início do XX foi Felix Weingartner que, a respeito da arte da regência, afirmava:

“Antes de tudo deve ser sincero e leal com relação à obra que vai executar, a ele mesmo e ao público. (...) A partir do momento em que o regente tem a partitura em sua mão, ele deve pensar: Que posso fazer com esta obra? E mais: O que desejou ou pensou seu criador? Deve estudar conscientemente a obra de modo que, durante a execução, a partitura sustente sua memória, sem o limitar; se o estudo da obra lhe permite ter uma concepção própria, que ele a restitua integralmente, sem a fragmentar; deve lembrar-se incessantemente de que o regente é a personalidade mais importante e mais responsável da vida musical.” (LAGO, 2008, Pag. 84)

1.7 O AMBIENTE DE TRABALHO –

Sem dúvida alguma, o bom ambiente de trabalho para que o regente possa desenvolver suas atividades é fundamental; mas não entraremos muito profundamente neste assunto, muito embora se trate de uma matéria de grande relevância e inúmeras variáveis, porque não faz parte do objetivo central deste texto. Gostaria de salientar somente uma situação dentre as várias que podem contribuir para um ambiente ruim de trabalho, que é exatamente a má postura do regente frente à orquestra. É fundamental que o regente se preocupe com sua forma de comunicação e sua colocação perante o grupo. Posso afirmar que sua entonação de voz, a escolha das palavras e a forma de se dirigir ao grupo serão

essenciais para que seu trabalho possa ser bem desenvolvido. Um grande regente deve ter perante sua orquestra empatia e uma autoridade natural, fundada em autocontrole ou autodomínio, além de clareza em seus objetivos e capacidade de transmiti-los. Outro ponto importante é o de saber cobrar e valorizar o trabalho realizado.

Dentre os princípios característicos da autoridade natural talvez o mais difícil seja o autodomínio, não somente pelos fatores levantados pelo maestro Rocha como o *“poder sobre (...) suas próprias paixões, emoções e apetites”*, o de não *“mais confundir ‘autoridade’ com ‘autoritarismo’, ‘rigor’ com ‘rigidez’, ‘seriedade’ com ‘sisudez’ e daí por diante”* (ROCHA, 2004, pag. 24-28), mas também de conhecer seu “eu” interno, seu ego. Em minha experiência como regente posso dizer que já vi muitas vezes uma orquestra trabalhando mal simplesmente porque o regente responsável se colocava à frente da Música de maneira soberana, sem humildade perante a obra executada. No momento em que os músicos sentem isto, posto que se trata de algo não verbalizado, cria-se na orquestra um sentimento de servidão. Executam a obra por força de uma obrigação profissional, mas não comungam a mesma fé e o mesmo fervor que a música deve inspirar. Um regente nunca deve se esquecer de que a Música está sempre em primeiro plano.

Richard Strauss, em seu “Album of a Young Conductor” comenta as dez regras de ouro para quem deseja se tornar regente. As duas primeiras:

1. *“Lembre-se que você não está fazendo música para entreter você mesmo, mas para o deleite de sua platéia”*.
2. *“Você não deve suar enquanto rege: somente a platéia deve ficar aquecida”*. (SHONBERG, 1967, Pág. 291)¹⁵

Sir George Solti relutou muito em escrever suas memórias principalmente porque ele *“... acreditava que somente a vida de um grande compositor era interessante ou suficientemente importante para merecer ser escrita”*. O maestro ou regente deve sempre ter em mente que ele conduz um grupo em prol de um objetivo final, e este objetivo final não pode ser outro que não seja a glória da Música.

¹⁵ “Remember that you are making music not to amuse yourself, but to delight your audience. You should not perspire when conducting: only the audience should get warm.” (T do A.)

Sua glória pessoal e da Orquestra deverão sempre ser consequências de um trabalho. Nossa função é como a de um pai amigo, cujo desejo é o melhor para seu filho, devendo ser sério, cuidadoso, sábio, paciente, justo e amoroso e, assim como um verdadeiro pai, demonstrar de forma natural suas intenções para com o filho. Neste caso o melhor será sempre a Música. Isto é algo relativamente fácil de dizer e de escrever, mas muito difícil de executar.

A figura do maestro no século XX e XXI é tida como de grande *status*, e muitas vezes nos perdemos no *glamour* de nossa profissão; mas, como dizia Liszt, não devemos nos esquecer de que “*somos timoneiros e não remadores*”, ou seja: damos o norte à nau, mas quem a leva ao seu ponto final são nossos músicos e eles, assim como o maestro, devem ser valorizados. O reconhecimento – e como bem diz o maestro Rocha, “*não devemos confundir esforço com resultado*” – é um dos princípios para que o grupo perceba esta postura de humildade e valorização ao empenho do grupo. Recentemente, a rádio CBN levou ao ar uma declaração do comentarista Max Gehringer sobre currículos¹⁶. Ele dizia que o currículo ideal seria aquele no qual o candidato diria aquilo que seria capaz de fazer e não aquilo que já havia feito. Isto para um regente é muito importante. Devemos sempre pensar no que ainda não fizemos pela música e naquilo que podemos e desejamos ainda fazer, pois somente desta forma estaremos a serviço dela.

De acordo com uma declaração de Solti, Toscanini uma vez disse à sua orquestra: “*Eu os odeio, porque vocês destroem meus sonhos*”. Claro que se tratava somente de um desabafo exaltado, principalmente porque ele, apesar de sua postura vista por alguns como rígida, amava seus músicos. Sua expressão é reveladora da vida de um maestro que alimenta um sonho, tenta realizá-lo e, quando não consegue, sofre.

Ensaios existem para tentar realizar estes sonhos. Quando o objetivo não é alcançado devemos nos perguntar o estamos fazendo de errado. Se não realizamos nossos sonhos, talvez não estejamos nos comunicando bem o suficiente. Segundo George Solti:

“Os atalhos a serem seguidos geralmente não serão de caráter técnico, mesmo porque as melhores orquestras tiveram uma enorme melhoria técnica na segunda metade do século XX.”

¹⁶ “Max Gehringer é um comentarista da Rádio CBN que tem uma coluna diária nesta emissora”

Eu me lembro de quanto tempo eu desperdiçava com orquestras européias, lutando por afinação. (...) Em todos os meus anos com a Orquestra Sinfônica de Chicago, raras foram as vezes que tive de trabalhar a afinação das madeiras ou metais, isto porque os músicos detectam uma má afinação tão rápido (ou mais rápido) quanto eu.” (SOLTI, 1997, pag. 206)¹⁷

O diálogo constante do regente com seus músicos, o ódio no momento certo citado por Toscanini, assim como o aplauso quando merecido, estabelecerão a base para uma relação de confiança, carinho, respeito e verdade fundamentais para uma boa relação entre regente e músicos.

1.8 ARGUMENTAÇÃO –

“O maestro moderno passou a ser o artífice de uma arte que abrange todo o espectro das emoções humanas, exprimindo sua concepção musical com visões interpretativas bastante diversas. É nisto que repousa precisamente a sua arte”. (LAGO, 2008, Pag. 95)

O presente trabalho pretende discutir exatamente isto, ou seja, alguns aspectos da execução de uma obra musical por parte de um maestro, suas liberdades de escolha e individualismo, seus limites, compreensão geral do ofício e capacidade para transmitir seus conceitos interpretativos.

¹⁷ “The shortcomings usually will not be technical, because the best orchestras have seen enormous technical progress in the last half-century. I remember how much time we used to waste in European orchestras, fighting over intonation. These days, music students play a great deal of chamber music, and they learn to listen to one another. In all my years with the Chicago Symphony, I hardly ever had to tune the woodwinds or brass, because the players detected bad intonation as quickly as (or quicker than) I did.” (T. do A.)

Para Bruno Walter o regente é:

“Precisamente este indivíduo solitário que executa a música, que faz a orquestra tocar como se fosse um só instrumento, que transforma sua multiplicidade em unidade e isso num sentido ao mesmo tempo técnico e espiritual”. (LAGO, 2008, pag. 106)

Apesar de vários livros terem sido escritos sobre a técnica da regência e da preparação e qualidades básicas para um músico se tornar um regente, o presente texto não visa abordar tão especificamente tais questões, atendo-se mais à relação do maestro com seu instrumento, no caso específico a Orquestra, e as condições, dificuldades e liberdades que este tem na condução de uma execução.

Pode parecer que a qualidade do instrumento afetará a resposta; mas tentarei me manter fora desta questão, já que o mais importante não é se o objetivo final foi ou não alcançado, e sim o porquê ele foi ou não alcançado. É claro que uma valsa de J. Strauss Jr. executada pela Filarmônica de Viena e a mesma obra executada por uma Orquestra de alunos de uma universidade brasileira nunca terá a mesma qualidade técnica e musical. Ao mesmo tempo me pergunto: poderá um maestro experiente, ao reger esta mesma orquestra de alunos, obter um resultado artisticamente melhor que um maestro principiante regendo uma orquestra profissional? Ou, mesmo não alcançando um resultado técnico/musical desejado, ter elementos suficientes para que se possa ter uma apreciação satisfatória da música? Wagner, em 1839, após assistir ao ensaio da *Nona Sinfonia* de Beethoven sob a regência de François-Antoine Habeneck escreveu:

“Compreendi o valor de uma interpretação correta e o segredo de uma boa execução. A orquestra aprendera a buscar a melodia de Beethoven em cada compasso; essa melodia que os músicos de Leipzig não conseguiram descobrir, mas a orquestra de Habeneck lograva executar. Este era o segredo. Habeneck superou todas as dificuldades, e é a ele que se deve o grande mérito da execução...”. (LAGO, 2008, pág. 49)

Claude Nanquette em seu *Les Grands Interprètes Romantiques* ressalta que Berlioz traça os caminhos a serem trilhados pelo maestro nas suas relações com os músicos, quando afirma que:

“É preciso que a orquestra sinta o que ele (o maestro) sente; que se compreendam as suas emoções e, então, seu sentimento e emoção se comunicam àqueles que ele dirige, com sua chama interior aquecendo os músicos”. E ainda que: “dirigir será acima de tudo ensaiar.” (LAGO, 2008, Pag. 52).

Sobre tal posicionamento, Liszt afirmava que *“a verdadeira tarefa de um diretor consiste em tornar-se, ostensivamente, quase supérfluo”*. Mas um homem marcou o nascimento do maestro moderno, ou seja, aquele personagem musical fora do quadro executante, que se define como o pensador da música e grande ator da expressão interpretativa: Hans von Bülow.

Ele foi primordial para a evolução dos conceitos de direção de orquestra. Após ele, o maestro se torna intérprete absoluto da obra musical. Com grande ascendência sobre os músicos da orquestra e plenos poderes, é o responsável por dar unidade à interpretação, cuidando de cada detalhe e contribuindo para a melhoria técnica de sua orquestra. A partir de von Bülow o maestro incorpora, definitivamente, as funções primordiais de intérprete e de recriador da obra do compositor, e de mediador entre este e o público.

Ao contrário de outros intérpretes, cujo instrumento é um ser inanimado, mesmo que para alguns esta relação seja quase pessoal, o maestro lida com um organismo vivo para concretizar às suas idéias musicais. O pianista Nelson Freire sempre que chega a um teatro experimenta vários pianos para encontrar o que mais *“combina”* com ele. Em seu DVD (Nelson Freire, 2003) chega a dizer: *“Este piano não gostou de mim”*, como se um piano pudesse exprimir, ele próprio, algum tipo de sentimento. Já na atividade do maestro entram em jogo inúmeros aspectos que serão relevantes para que este objetivo seja alcançado, como, por exemplo, a qualidade técnica da Orquestra e seu conhecimento da obra, tempo de existência do grupo, relacionamento humano com os músicos, além de outros inúmeros aspectos psicológicos e de ambiente que contribuem para uma maior facilidade ou dificuldade de se alcançar uma performance previamente imaginada. A postura do maestro é um dos aspectos fundamentais para que se atinja o resultado final esperado de uma execução pois, como afirma Wagner, o diretor, não sendo *“nem imperador, nem rei, deve se considerar como tal e dirigir”*.

2. A BUSCA

2.1 OS PRINCÍPIOS DA REGÊNCIA –

Hermann Scherchen inicia seu livro “Handbook of Conducting” com um título muito inteligente em seu primeiro capítulo: “A Técnica possível de ser ensinada da Regência – Imaginação e Reprodução”.¹⁸ Isto nos parece muito rico, pois determina que existe sim uma técnica possível de ser ensinada a qualquer um que deseje ser um regente, mas por outro lado, aponta para existência de outros

¹⁸ “The Teachable Technique of Conducting”

fatores: certos aspectos que, seguramente, não passam diretamente pela parte técnica do ensino da condução. Wilhelm Furtwängler dizia:

“A idade é nossa maldição, a improdutividade é muito básica. O que se encontra na superfície é iluminado, as profundidades são deixadas na escuridão. Isto significa que tudo quanto é parte da superfície está exposto, da mesma forma que o restante se mantém escondido, represado. A superfície inclui problemas técnicos. A técnica dos instrumentistas e das orquestras continua a melhorar. A técnica é basicamente aquilo que pode ser aprendido. Também o método como este aprendizado ocorre, o treinamento, tem se tornado cada vez melhor. Qualquer um pode ver como a arte e o esporte convergem para um mesmo ponto. Ou até mais, como os dois são, mais ou mais menos, idênticos. Esta é a essência do aprendizado. Este aprendizado é seu traço democrático. Este algo que qualquer um pode aprender. Mas isto não é a verdade da arte”. (FURTWÄNGLER, 1927)¹⁹

Por concordar com as colocações do maestro Furtwängler, é que busco descobrir o que é esta “verdade”. Mais: como esta “verdade da arte” foi adquirida por estes grandes intérpretes e como? Isto é passível de aprendizado? Antes de seguir, no entanto, gostaria de citar, mais uma vez Hermann Scherchen, pois, ao iniciar seu livro descreve de forma concisa nossos desafios.

“A arte de conduzir é governada pelo fato de que o instrumento dos regentes é um ser vivo, consistindo de um grande número de executantes que tocam vários instrumentos diferentes. A tarefa dos regentes é fazer esta máquina complexa servir à arte da música. Enquanto estiver tocando este instrumento vivo, (o regente) deve compreender não somente as leis de sua arte, mas

¹⁹ “The age is our curse, the unproductive its is very basis. That which lies on the surface is illuminated, the depths are left in darkness. This means that everything that is part of the surface is stressed just as the other is hidden, repressed. The surface includes technical matters. The technique of instrumentalists and orchestras keeps improving. Technique is primarily that which is learnable. Also the method through which this learning occurs, the training, has become very much better. One can see how art and sport converge. Or even more, the two are more or less identical. This essence is its learnability. This learnability is its democratic trait. Its something anyone can learn. But this is not true of art.” (T. do A.)

também as idiosincrasias deste instrumento; e ele descobrirá forçosamente que tem que dar forma a uma concepção mais elevada e mais espiritual destas leis conseqüentemente. Mais do que todo outro artista, o regente deve ser uma mente mestra, com uma imaginação capaz de conceber e de materializar uma imagem musical. Somente quando um trabalho vier à perfeição absoluta dentro dele, ele poderá materializá-lo por meio da orquestra. Nós temos que distinguir, então, entre o processo preparatório, onde o regente constrói sua concepção ideal a mais elevada possível de uma obra, e a transformação disto em sons, a regência em si (que consiste em deixar tudo absolutamente claro para a orquestra e em conseguir o melhor desempenho na obra)". (SCHERCHEN, 1933, Pag. 1)²⁰

Como o próprio autor escreve, temos dois lados de uma mesma moeda. O primeiro é a construção de uma imagem sonora, a maturação de uma obra dentro do intérprete, e o segundo a transformação destas idéias em som.

“Mas como alguém pode aprender a reger? A resposta natural é “através da vivência de uma rotina” – isto quer dizer, se deixar levar, sem conhecimento técnico, em trabalhos, orquestra, e audiência, com o objetivo de aprender através destas “experiências”, ao curso de longos anos de barbaridades anti-artísticas. Aparentemente não haveria outra forma; não se pode preparar um regente assim como um violinista – ou seja, até que ele tenha adquirido uma técnica perfeita e estiver em forma para aparecer em público. É claro que existe uma vantagem salvadora, por ser a orquestra um instrumento vivo que possui músicos sensíveis e experientes que colocam suas capacidades e

²⁰ “The art of conducting is governed by the fact that the conductor’s instrument is a live one, consisting of a number of performers playing a number of different instruments. The conductor’s task is to make this complex machine serve the art of music. As he is playing upon a live instrument, he must understand not only the laws of his art, but also the idiosyncrasies of this instrument; and he will find perforce that he has to form a higher and more spiritual conception of these laws in consequence. More than any other artist, the conductor must be a master mind, with an imagination capable of conceiving and materializing a musical image. Only when a work has come to absolute perfection within him can he undertake to materialize it by means of the orchestra. We have to distinguish, then, between the preparatory process, by which the conductor evolves the highest possible ideal conception of a work, and the realization in sounds, the actual conducting (which consists in making things clear to the orchestra and in achieving the performance of the work).”

habilidades mesmo em face da incapacidade de quem esteja à frente. Por exemplo, os membros da Filarmônica de Berlim têm como ponto de honra nunca descer a certo nível: chega a ser mais difícil obter uma má interpretação que alcançar os mais altos níveis de execução”. (SCHERCHEN, 1933, Pag. 3)²¹

É verdade que, para muitos regentes, sua arte é algo que não pode ser ensinada. Vários já afirmaram isto: *“Regência não pode ser ensinada. Ou você nasceu maestro ou nunca se tornará um”*. (SCHERCHEN, 1933, Pag. 3)²² Sobre esta colocação o maestro Minczuk pondera que a questão se apresenta muito ligada à capacidade de liderança, e afirma:

“Às vezes o melhor regente é até o que tem menos técnica, mas é líder, do que o que tem técnica, mas não é líder. Então a questão da liderança, a questão de conduzir, a questão de comandar, o regente precisa refletir sobre tudo isto. Ele tem de comandar, inspirar, liderar, e quem tem estas qualidades será um melhor regente que aquele que possui uma técnica melhor, mas não tem estas qualidades”. (MINCZUK, 2009)²³

É bem verdade que desde o início do século XX até os dias hoje uma escola de regência se solidificou. A técnica de batuta foi trabalhada, desenvolvida, quase que padronizada, ensinada e repassada para todo o mundo. Não discuto aqui também a importância deste estudo – pelo contrário, ele é fundamental. Nos dias de hoje, os regentes dispõem cada vez menos tempo para ensaios. Os problemas devem ser resolvidos de forma rápida, e a tentativa é a de

²¹ “How does one learn to conduct? The current answer is “By acquiring routine” – which means, by being let loose, without technical knowledge, on works, orchestra, and audience, in order to acquire through “experience”, in the course of long years of anti-artistic barbarity, the tricks of the trade. Apparently there is no other course; one cannot train a conductor as one would a violinist – that is, until he has acquire perfect technique and is fit to appear in public. Of course there is this one saving grace, that an orchestra is a live instrument, comprising sensitive and experienced players who assert their capacity and artistry even in the face of incapacity. For instance, the members of the Berlin Philharmonic Orchestra make it a point of honour never to sink beneath a certain level: it is almost harder to obtain from them a really bad performance than to raise their achievements to the highest level.” (T. do A.)

²² “Conducting cannot be learnt; either one is born a conductor or one never becomes one” (T. do A.)

²³ Os textos relativos aos depoimentos dos maestros Minczuk, Araújo e Colarusso serão aqui transcritos da forma como foram comunicados verbalmente, visando assim manter a fluência de pensamento e a naturalidade da comunicação original.

transportar para o gesto todas as intenções musicais que se tem em mente. É uma característica de nosso tempo a falta de paciência dos músicos da orquestra. Eles carecem de ajuda, e esperam de nós, regentes, a informação de maneira mais clara e rápida possível, ou seja, pela expressão do gesto. Este estudo visa contribuir para a discussão das inúmeras particularidades que são fundamentais para um futuro grande regente, como o impulso do gesto, para que se obtenha o andamento desejado, as chegadas e saídas de fermatas, mudanças de andamentos dentro de um mesmo movimento, entre outras questões básicas e que independem de uma concepção musical mais profunda. O problema é que tais ensinamentos se constituem em matérias com alto grau de complexidade e, assim como afirmou Furtwängler, “*a técnica é basicamente aquilo que pode ser aprendido*” e, como disse Scherchen, os executantes adquirem um extenso conhecimento do instrumento que tocam, e acabam não conhecendo a fundo os trabalhos que desejam executar. A técnica do instrumento transformou-se em um próprio fim, e é o que tem acontecido com muitos regentes de hoje. Eles conquistam uma capacidade de fazer um organismo musical funcionar rapidamente, por seu desenvolvimento técnico, e terminam se esquecendo de dominar o discurso musical. É neste ponto que entra esta discussão, ou seja: como focar o aluno neste aspecto? Mais: como retirar de cada um o que nele há de melhor? O maestro Mateus Araújo sugere uma resposta para isso, quando diz que “*chega uma hora em que você tem de se posicionar e quando esta hora chega o que vai dar a sua verdade é a sua história pessoal*”. (ARAÚJO, 2009) O que, portanto, é possível e o que não é possível ser transmitido? Como podemos encontrar estas respostas no ensino da regência? Sobre isto o maestro Colarusso fala:

“Eu tenho muitas críticas a respeito do ensino da regência. Da mesma forma que ninguém é compositor porque tem diploma de compositor, ninguém é regente porque tem diploma de regência. Eu acho que o curso de regência deve oferecer ao aluno conhecer análise, harmonia e orquestração. Tocar um instrumento de orquestra é muito bom, tocar piano é muito importante. Todas estas coisas nós devemos oferecer aos nossos estudantes. Mas daí ele chegar a virar um maestro é uma coisa mais complicada. Nós podemos dar as condições, estudando as

coisas que o regente precisa conhecer. É muito comum jovens chegarem até mim pedindo para aprender regência, e eu pergunto a eles se já estudaram harmonia, contraponto etc. Se dizem que não, eu então não aceito. Mas isto é algo que eu, como professor particular, posso fazer". (COLARUSSO, 2009)

Em consonância com a declaração do maestro Colarusso encontram-se vários maestros, entre os quais Scherchen e Solti, para não citar outros. Para Scherchen, do currículo de um estudante de regência deve obrigatoriamente constar um período de atuação como instrumentista em uma orquestra, preferivelmente tocando um instrumento de corda. Segundo o autor, *"Ele vai ouvir novas tonalidades de cores, verá seus materiais sob novas luzes, estampará sua própria personalidade sobre a música"*. (SCHERCHEN, 1933) Além disto, ainda segundo Scherchen, é fundamental o estudo da instrumentação, sempre baseado em tratados como os de Berlioz e Strauss e nas obras de Schoenberg, Strauss, Stravinsky e Hindemith; também fundamental é a prática coral, que ele considera tão importante quanto tocar em orquestra; assim como o estudo profundo das obras que futuramente constituirão seu repertório como regente. Georg Solti em suas memórias dá enorme ênfase aos seus professores de Composição – Zoltan Kodály e Ernő Dohnányi, Piano – Ernő Dohnányi e Béla Bartok, e Música de Câmara – Leó Weiner, que desta forma construíram sua base como músico, para que posteriormente pudesse se dedicar à Regência. O mesmo aconteceu e ainda acontece nos dias de hoje. Destaca-se, portanto, a importância da construção de um currículo adequado para a formação de futuros regentes.

Um regente deve ser forjado tendo como alicerce um amplo conhecimento de obras e estilos pertencentes ao repertório tradicional da História da Música, o qual lhe permitirá o desenvolvimento de sua atividade como diretor de orquestra e a construção de seu próprio repertório. O maestro Araújo vê com muita preocupação não somente o ensino da regência, mas, sobretudo, o da música como um todo. Declara que é *"contra o pensamento de que regência é mexer braço"*. Afirma que o gestual é o meio da regência, mas não o fim, e o que precisamos fazer é ensinar ao aluno de regência a ter consciência de

harmonia, contraponto, solfejo etc. A regência, segundo ele, portanto, é a consequência de uma formação.

Ainda voltando a esta relação entre técnica e embasamento, Colarusso comenta:

“Eu costumo dizer que ninguém entra em um seminário para ser Papa. O mesmo deve acontecer com a regência. Ele tem de estudar muito, para que a regência seja a culminância daquele estudo. Eu conheço maestros que não tem um gestual tão bom, mas em termos de cabeça são muito interessantes. São muito mais “maestros” estes que os que têm um gesto tecnicamente perfeito, mas que possuem várias lacunas na sua formação e não têm nada a dizer. Um exemplo é o Boulez. Ele não tem uma técnica de regência trabalhada, apesar de ser super claro, mas é muito interessante, por ter idéias bem elaboradas, enquanto outros só sabem desenhar a música no ar. Temos de ensinar ao aluno então que ele tem de ter alguma idéia a defender, alguma concepção musical”. (COLARUSSO, 2009)

O maestro Mateus Araújo chama a atenção para outro aspecto de mesma relevância:

“Para uma pessoa que seja obstinada com o trabalho, a pontualidade, o perfeccionismo, aquilo vai ser uma conduta que vai se plantar e vai permear toda vida profissional, todo o fazer artístico. As pessoas que foram apresentadas à música quando criança, ou que tiveram a música em casa ou que sofreram para buscar um resultado, terão relações diferentes com a música. Eu acho que a formação é o fundamento”. (ARAÚJO, 2009)

E continua: *“Vários fatores vão influenciar... até religião... Este é um assunto até da psicologia da música.”* E o lado psicológico da performance na música é um fator cada vez mais abordado e estudado. Nesta área segundo Richard Parncutt e Gary McPherson quanto mais cedo o contato com a música, maiores serão as chances de um melhor desenvolvimento musical futuro. Afirmam eles que:

“Embora haja uma clara evidência dos dados diários e empíricos de que o ambiente da família exerce uma influência

importante no desenvolvimento musical, há uma lacuna nas teorias detalhadas que conectam os resultados dos estudos existentes. Badur (1999) examinou os resultados dos estudos que trataram do relacionamento entre o ambiente da família por um lado e habilidades da música, destrezas, atitudes e preferências, assim como as carreiras e a excelência musicais, por outro. O resultado da análise mostra que as atividades musicais relacionadas da família sustentam o desenvolvimento musical da criança de muitas maneiras. Tais atividades são primeiramente cantando e fazendo a música em conjunto. As atividades adicionais tais como assistir a concertos com família, falar sobre a música e praticá-la na presença dos pais podem também ser úteis. Outras características da família tais como habilidades na música e atitudes dos pais ou outros membros da família ou a presença de instrumentos musicais parecem somente ter importância se conduzirem às atividades musicais em que a criança é envolvida. Em um estudo biográfico extensivo nas carreiras de músicos poloneses proeminentes, Manturzevska (1995) examinou também as características dos passados da família. Concluiu que a base familiar constitui o fator que mais influencia uma carreira musical no reino da música clássica. Entre as características do ambiente familiar do músico proeminente (à parte das características acima mencionadas) Manturzevska (1999, P. 15) menciona:

- *Atitude centrada dos pais com ênfase na instrução musical da criança.*
- *Deliberação organizada e canalizada nos interesses, tempo e atividades da criança.*
- *Ter pelo menos uma pessoa na família que acredita no potencial futuro como músico e que incentive a criança.*
- *A música como um valor genuíno na vida da família.*
- *Ênfase que em não colocar a criança em uma carreira musical, mas sim em apreciar o 'fazer musical'.*
- *Elogio e recompensas mesmo para sucessos pequenos.*

- *Uma atmosfera emocional positiva para a seleção cuidadosa da atividade musical dos professores e a monitoração do desenvolvimento musical.*
- *Organização consciente e ativa de um ambiente que dê suporte e compreensão a criança, incluindo contatos pessoais com músicos profissionais e professores de música.*
- *Vontade de investir tempo e esforço consideráveis em atividades musicais”. (PARNCUTT e McPHERSON, 2002, Pags. 20 e 22)²⁴*

Fica clara aqui a importância de expormos as crianças e os jovens às práticas musicais o mais cedo possível. A educação musical de base com certeza traz benefícios expressivos para toda sociedade. Temos um exemplo incontestável disto hoje na América do Sul. Na Venezuela há pouco mais de dez anos atrás o país possuía apenas duas orquestras profissionais, constituídas, essencialmente, por imigrantes europeus. Criada por José Antonio Abreu, organista, compositor e economista, que posteriormente veio a se tornar Ministro da Cultura, a Fundação do Estado para o Sistema Nacional de

²⁴ “Although there is clear evidence from everyday and from empirical data that the family environment exerts an important influence on musical development, there is a lack of comprehensive theories that connect the results of the existing studies. Badur (1999) examined the results of studies that dealt with the relationship between the family environment on the one hand and music abilities, skills, attitudes and preferences, as well as musical careers and excellence, on the other. The result of the analysis shows that music-related activities of the family support the musical development of children in many ways. Such activities are primarily singing and making music together. Additional activities such as attending concerts with family, talking about music and practicing in the presence of parents may also be useful. Other characteristics of the family such as music abilities and attitudes of the parents or other family members or the presence of musical instruments only seem of importance if they lead to musical activities in which the child is involved.

In an extensive biographical study on the careers of outstanding Polish musicians, Manturzevska (1995) also examined the characteristics of the family backgrounds. She concluded that the family background constitutes the most influential factor for a musical career in the realm of classical music. Among the characteristics of the outstanding musician’s home environment (apart from the aforementioned features) Manturzevska (1999, p. 15) mentions:

- Child-centered attitude of the parents with emphasis on the musical education of the child.
- Deliberate organization and channeling of child’s interests, time and activities.
- At least one person in the family believing in the potential of the future musician and encouraging the child.
- Music being a genuine value in family life.
- Emphasis not being placed on a musical career but on enjoying making music.
- Praise and rewards even for small successes.
- A positive emotional atmosphere for musical activity
- Careful selection of teachers and monitoring of musical development.
- Conscious and active organization of a supportive and understanding network for the child, including personal contacts to professional musicians and music teachers.
- Willingness to invest considerable time and effort in musical activities.” (T. do A.)

Orquestras Infantis e Juvenis da Venezuela, conseguiu em tempo recorde transformar todo panorama musical do país.

“Trata-se de um mecanismo de inclusão social, que compreende uma rede de mais de 210 orquestras, atendendo a cerca de 240 mil jovens em todo o país, em sua maioria de baixa renda. Lá o ensino musical começa aos 2 anos, com as crianças estudando seis vezes por semana, e quatro horas por dia”.
(PERPÉTUO, 2008)

O programa já revelou o maestro Gustavo Dudamel, que em 2009 assume a Filarmônica de Los Angeles, e Edicson Ruiz, o mais jovem contrabaixista da história da Filarmônica de Berlim. Eis realmente um exemplo a ser seguido. No caso de um curso de regência, no qual entramos em contato com alunos já em idade mais avançada, o que fazer? Como agir?

Acredito que, como professores, como orientadores, precisamos ser, antes de tudo, incentivadores. Motivadores do gosto pelo estudo, da busca pelo conhecimento ou, como disse o maestro Araújo, da *“sede pela exploração”*. É preciso detectar as lacunas de conhecimento de nossos alunos e saber como preenchê-las. Acredito que com o enriquecimento cultural deles é que poderemos extrair o que há de melhor em cada um a fim de que se dê início à busca por algo que possa ser chamado de interpretação. Colarusso conclui:

“A arte do ensino da regência é a arte do ensino das matérias básicas como contraponto, harmonia, instrumentação, História da Música, já que será através delas que ele (o aluno) poderá embasar seu pensamento musical”. (COLARUSSO, 2009)

Otimista com relação ao ensino, ao contrário dos demais regentes entrevistados, Roberto Minczuk acredita que a maior dificuldade de hoje seja o pouco contato destes alunos com grupos musicais, pois, segundo o maestro, somente com tempo frente a uma orquestra, coro, ou qualquer outro grupo de instrumentistas é que um estudante de regência poderá se desenvolver.

“Vejo o ensino da regência muito bem, principalmente pelo avanço do acesso ao conhecimento. Mas regência você só aprende regendo, assim como cavalgar só se aprende quando se monta um cavalo. Não há regente sem orquestra, assim como

também não há pianista sem piano. Mas no caso do regente é ainda pior, pois seu instrumento pensa, é um instrumento que tem uma idéia de como a música deve ser. O regente, na verdade, não precisa começar propriamente com uma orquestra. Qualquer grupo com mais de cinco integrantes já serve para um estudante de regência colocar em prática seus conhecimentos. O mais importante é começar a lidar com músicos, com pessoas, e conseguir ser um líder". (MINCZUK, 2009)

2.2 O PRINCÍPIO DE UMA CONCEPÇÃO INTERPRETATIVA –

Como devemos iniciar a construção de uma interpretação? Ou seja, quais são os parâmetros básicos iniciais utilizados? Segundo o maestro Osvaldo Colarusso, em primeiro lugar, devemos nos basear na própria partitura, buscando dentro dela o que há de realmente importante. Por exemplo, as questões relativas à época da criação da partitura, se ela pertence a uma época passada ou recente, de que forma as limitações técnicas da época alteraram ou modificaram os pensamentos dos compositores também deverão ser levados em consideração, principalmente porque, a partir destas análises é que poderemos tirar conclusões que interferirão em escolhas relativas à articulação, equilíbrio etc.

Minczuk diz que é muito difícil, nos dias de hoje com relação ao repertório tradicional, que nunca tenhamos tido contato com a obra. Seja através de

concerto ou gravação, seja por tê-la tocado ou até mesmo regido. Desta forma, estaremos presos a um certo preconceito existente. E concorda com a visão de Colarusso, que o princípio sempre será a partitura. O maestro Minczuk prefere, mesmo com obras que já conhece, buscar partituras novas, exatamente para desta forma, reiniciar todo o processo de estudo. Segundo Minczuk este reinício do estudo se dá através de um processo absolutamente intuitivo. De acordo com o maestro, devemos olhar a partitura e nos deixar tocar pelo que ela imediatamente nos transmita, indo em busca do que mais nos chama a atenção seja a melodia, a estrutura rítmica ou a forma. O início do processo deve ser natural e intuitivo, mas tendo como base tudo aquilo que aprendemos. *“Primeiro deixo que a obra fale comigo e, desta forma, inicio minha abordagem”*. (MINCZUK, 2009)

O maestro Mateus Araújo diz que, primeiramente, devemos tentar ver qual a essência da obra, ou seja, qual a qualidade e substância da música. Buscar os elementos que são importantes. Neste caso entram obviamente alguns critérios que são pessoais. Para alguns, pode ser a harmonia e o contraponto, para outros podem ser outros elementos como o ritmo ou a melodia. Para tanto, ainda segundo Araújo, o intérprete deve procurar se colocar na pele do compositor e desta forma tentar extrair o que há de comum entre o autor – criador e o intérprete – re-criador. A música de Beethoven, por exemplo, assim como a de Mozart ou Haydn, tem no máximo quatro texturas e todas precisam ser ouvidas; mas compete ao intérprete decidir qual deverá ter prioridade. Isto é somente uma questão de balanço, de equilíbrio, mas já é parte de um pensamento musical, que levará o interessado ao que se chama de interpretação. Outro aspecto de que ele chama atenção seria o de buscar na partitura aquilo que realmente “deu trabalho” ao compositor. É possível vermos aquilo que compositor fez com cuidado, que possui uma personalidade própria, e, portanto, deve ser mostrado. Deve haver, pois, *“uma sede de exploração muito grande por parte do intérprete”*. (ARAÚJO, 2009)

A partitura será desta forma sempre o ponto de partida. Colarusso apóia-se em uma citação de Gustav Mahler que afirmava: *“A tradição é uma porcaria”*. E, segundo ele, isto é uma verdade absoluta. Muitas vezes ouvimos uma música não da forma que está escrita na partitura, mas da forma que já ouvimos antes em gravações, com as chamadas tradições ou eventuais erros e liberdades do

intérprete. Hoje em dia temos de ter uma visão cada vez mais crítica a respeito deste tipo de comportamento. É mais importante para o intérprete ser fiel à partitura, se embasar em todas as questões históricas que a cercam, para se orientar na interpretação, do que buscar extravagâncias pessoais. Isto não significa que, enquanto intérpretes, não possamos contribuir com algo de pessoal em nossas interpretações, muito pelo contrário.

“Pessoalmente, eu sempre prefiro aqueles que são mais fiéis ao texto e que não usam de recursos apelativos que extrapolem o natural. Mas também não condeno os que fazem interpretações diferentes, únicas, desde que elas sejam sinceras, desde que elas estejam de acordo com a personalidade do intérprete e o seu modo de encarar a música”. (MINCZUK, 2009)

Hermann Scherchen afirmava algo, no início do século XX, que ainda se mantém bastante atual:

“O principal defeito na vida musical de hoje é a falta da imaginação por parte dos artistas. Os executantes adquirem um conhecimento do instrumento que tocam, mas nunca dos trabalhos que desejam executar. A técnica do instrumento transformou-se em um fim em si mesma. O executante devota todo seu trabalho a isto, mas não tem praticamente nenhum conhecimento da técnica de composição. E sabe menos ainda a respeito das forças criativas. A música é a mais espiritual das artes. Triunfa sobre os problemas que marcam o início da era dos grandes músicos”. (SCHERCHEN, 1933, Pags. 1 e 2)²⁵

O momento da recriação será um momento da busca de um equilíbrio entre o que se tem nas mãos, ou seja, a partitura, e os aspectos psicológicos pessoais que carregamos enquanto seres humanos e intérpretes.

“Nessa recriação, a partitura é uma constante questão para o intérprete, no encontro de suas próprias respostas técnicas,

²⁵ “The main defect in musical life today is lack of imagination on the part of artists. Performers acquire a knowledge of the instrument they play, but never of the works they wish to perform. The technique of the instruments has become an end itself. The player devotes the whole of his labour to this, but has practically no acquaintance with the technique of composition. And he knows even less of the creative forces. Music is the most spiritual of arts. Triumph over matter marks the opening of music’s greatest era.” (T. do A.)

estéticas e epistemológicas. Nesse processo performático, o manejo do material é diverso do anterior, porque já se tem em mãos um “produto” que vai ser mediado pelo intérprete.” (LABOISSIERE, 2007, pag. 118 e 119)

O maestro Minczuk dá nome a estes elementos que precisaremos equilibrar para alcançar um princípio interpretativo.

“A perfeição da música está na junção de três grandes elementos, três grandes fatores que são: Beleza, Energia e Ordem. Estas três coisas sempre estão presentes. Não necessariamente nesta ordem, mas todas as grandes obras musicais, que pelo menos eu admiro, possuem estes elementos. Se você vai colocar energia em primeiro lugar, ou se você vai colocar beleza em primeiro lugar, é uma questão da obra com que você está lidando. Se você está lidando com a quinta sinfonia de Beethoven, então obviamente você está lidando com energia rítmica, depois sim a beleza e a ordem. Se você está lidando com a “Pastoral”, você está lidando primeiro com a beleza, e não com a energia rítmica. Mas tudo tem ordem, assim como o universo. E, na verdade, a música e a arte são uma representação da vida e do próprio universo, que contêm justamente estes elementos, que são a beleza, a energia e a ordem, porque o universo é formado de uma ordem absoluta do mínimo ao máximo detalhe, desde a molécula até dimensões que não somos capazes de conceber. E a música é isto, pedaços do universo, pedaços da própria vida”. (MINCZUK, 2009)

De posse dos elementos básicos para nossa interpretação, quais são os outros fatores que entrarão neste delicado balanço para que obtenhamos uma interpretação a mais correta possível? O maestro Mateus Araújo busca organizar os parâmetros através dos quais vamos agir em nosso processo de recriação:

“Acho que quando a gente pensa em interpretação, a gente vai agir de acordo com os parâmetros que regem as nossas primeiras orientações. Primeiras orientações como seres

pensantes, como músicos e artistas. Eu digo isto porque é uma questão importante definir como é o seu “approach”. Esta que é uma palavra tão usada em inglês e pouco em português. (...) Mas por que estou dizendo isto? Porque este “approach” vai depender muito de sua raiz educacional. Uma coisa que me marcou muito foi o que o maestro Eleazar de Carvalho dizia a respeito da regência, que ela era o ato da RECRIAÇÃO. Outra coisa que me marcou foi o título do livro do Erich Leinsdorf: “O Advogado do Compositor”. Então mais uma coisa que vai incutir na sua psicologia, sua responsabilidade de advogar a favor da obra. Ou seja, recriando, fazer com que a mensagem que o compositor perdeu a vida para expressá-la seja transmitida, revivida e assim vai. Acredito que todos têm seus códigos de honra, seus princípios (e estes princípios serão usados). É o que a gente chama de arcabouço onde você vai colocar os valores. Estou tentando buscar a raiz da questão. E é nestas raízes que vou embasar este edifício. Nas faculdades psicológicas, em algum lugar do pensamento que estará sua responsabilidade de recriar”. (ARAÚJO, 2009)

Temos aqui muitos termos que poderemos associar com a interpretação como: **recriar, advogar, defender a idéia do compositor**. Mas o maestro Mateus Araújo ainda acrescenta mais um termo - o **caráter**:

“Uma vez quando, estava ainda na escola, um colega disse que composição era uma questão de caráter. E esta foi mais uma frase que me marcou profundamente. Eu fico pensando se isto não tem a ver com o fazer musical, se isto não tem a ver com honestidade, generosidade, do ideal artístico e o caráter em uma questão mais profunda. Pois temos compositores de almas torturadas, com vidas problemáticas, como Tchaikovsky, Scriabin, com aquela ligação com o cosmos, pensamento metafísico, o caráter transcendental, e busca por algo que extrapola o próprio ego. Não há o que falar. Então neste tipo de coisa o caráter é

fundamental. Isto posto, como pensar interpretação sem pensar em caráter?” (ARAÚJO, 2009)

O caráter aqui será a busca do real sentimento do compositor – enquanto pesquisa de suas emoções e da obra, e do intérprete de forma pessoal – e se apoiará em sua própria riqueza de vivência e capacidade de comunicação. Mais uma vez fica claro que nossas bases, nossas primeiras influências artísticas e musicais serão fundamentais para construção de nossa interpretação.

“Minha experiência começou ainda quando criança, como musicista e instrumentista; e tive contato com o repertório sinfônico e operístico também ainda na minha infância e, obviamente, isto terá uma influência na minha concepção, abordagem e interpretação destas obras”. (MINCZUK, 2009)

Mateus Araújo reforça:

“Eu acho que a formação é o fundamento. E nisto está enraizado o seu bom gosto, quer dizer, em alguma hora você vai resvalar nisto. Claro que aí eu tenho um leque de opções à minha frente, ouvir várias gravações com diversas características e fazer uma lista de prós e contras. Agora, chega uma hora que você tem de se posicionar e quando esta hora chega o que vai dar a sua verdade é a sua história pessoal. Se eu tivesse que resumir de forma muito concisa seria assim: você é influenciado pela história do compositor que você conhece e pela sua própria história”. (ARAÚJO, 2009)

Começamos a entrar no campo do pessoal, apesar da tentativa de tratar este assunto de forma menos “individualista”. Ou seja, cada um de nós, indivíduos plenos de experiências pessoais, emocionais, artísticas, e quaisquer outras que poderão, e com certeza irão, interferir nas nossas escolhas, seremos influenciados por elas. Neste sentido encontramos vários depoimentos que corroboram esta idéia e igualmente nos alertam.

“A música é espiritual em si, isto posto, conseqüentemente, nenhuma peça musical de qualquer tipo ou período será capaz de se expressar de forma apropriada. Concebida, por natureza, para

ser a língua do coração, a música tem no curso de seu desenvolvimento alcançado, eventualmente, esta suprema eloquência através de suas mensagens de forma imediata e irresistível ao coração do ouvinte. Assim, veremos que nenhuma execução musical que não seja inteiramente emocional fará justiça à riqueza expressiva de um trabalho musical. O quão quente ou fria, apaixonada ou delicada, alegre ou triste a leitura de uma peça deva ser, a qualidade de sua expressão e do grau de sua intensidade - o músico que a reproduzirá deve deduzir isto diretamente da própria composição. Questiona-se somente se a escala completa das emoções está à disposição de seu poder expressivo. Vemos no "Wagner's Essay On Conducting" – e as memórias de minha própria juventude vão confirmar isto – que os graus mais elevados da escala expressiva, isto é, o êxtase da paixão e da tragédia, raramente teve lugar nas interpretações dessa época. Naqueles dias, os filisteus²⁶ eram os protagonistas da música do mundo, e em vez da incandescência das emoções, que estava além de seu alcance, reinou em suas interpretações o clima tépido do coração lento. Hoje, por outro lado, são os graus mais baixos – calma, quietude, simplicidade e ingenuidade que parecem faltar nas execuções – é como se o desejo de excitar o ouvinte violentamente a cada momento em uma execução estivesse tocando em graus mais elevados da escala do que é compatível com as intenções do compositor. (WALTER, 1957)²⁷

²⁶ “A palavra filisteu, no sentido não-histórico, refere-se à pessoa deficiente na cultura das Artes liberais, um oponente intolerante do boêmio, quem exhibe um código moral restritivo, desapreciador das idéias artísticas. A partir do século XIX, na Europa, a palavra "filisteu" passou a designar pessoas de comportamento acovardado, que têm ojeriza por questões políticas maiores, não valorizam arte, beleza ou conteúdo intelectual, e satisfazem-se com o cotidiano da vida privada pacata e confortável. O filisteu não seria adepto de ideais, mas apenas de propostas práticas passíveis de serem contabilizadas em melhorias para sua vida privada imediata”. (WIKIPÉDIA, 2009)

²⁷ “Music is spiritual in itself, there is, therefore, no piece of music of any kind or from any period, for which an expressionless rendering would be appropriate. Fitted, by its nature, to be the language of the heart, music has in the course of its development eventually attained that supreme eloquence through which its messages immediately and irresistibly stir the heart of the listener. Thus, it will be seen that none but a

Esta declaração está em perfeita consonância com o que defende o maestro Roberto Minczuk.

“Geralmente as abordagens que são as mais respeitadas são aquelas mais fiéis ao texto. O intérprete que consegue ser expressivo, ser dinâmico, ter impacto, sem alterar o texto, será o intérprete mais respeitado. Sem fazer uso de subterfúgios, conseguir um resultado de forma natural e simples respeitando o texto original. (...) Que não seja uma mera manipulação para deixar a obra mais monumental ou mais sentimental. Aliás, o sentimentalismo é algo que eu considero muito ruim na música. A expressão é algo bonito, mas o sentimentalismo é superficial. Sou muito aberto e capaz de apreciar interpretações que sejam opostas ou muito diferentes das minhas. Desde que sejam genuínas, elas terão a força que a partitura pede. Mas o caminho inicial tem de ser de interpretar aquilo que está no texto. Se você tiver algo a acrescentar isto será válido, mas somente após ser capaz de realizar tudo aquilo que está escrito. Temos de ser humildes com relação à obra. Temos de nos colocar em nosso lugar, somos um instrumento, um veículo, e não o objetivo final. Objetivo final é comunicar a intenção do compositor através daquela obra, a mensagem da obra. O regente não pode tornar a performance em um momento para sua elevação pessoal”.
(MINCZUK, 2009)

fully emotional musical execution will do justice to the rich expressiveness of musical works. How warm or cool, passionate or tender, gay or sad the rendering of a piece ought to be, the quality of its expression and the degree of its intensity – the reproductive musician must deduce this directly from the composition itself. The only question is whether the complete range of emotions is at the disposal of his expressive power. We see from Wagner’s essay *On Conducting* – and the memories of my own youth go to confirm this – that the higher degrees of the expressive scale, that is, overpowering passion ecstasy and tragedy, rarely had a place in the interpretations of that age. In those days, the philistine was the protagonist of the world music, and instead of the incandescence of the emotions, which was beyond his reach, there reigned in his interpretations the tepid climate of sluggish heart. Today, on the other hand, it is the lower degrees – calm, stillness, simplicity, ingenuousness – that seem to be missing in performances; it is as if the wish to excite the listener violently at every moment of a performance were calling into play higher degrees of the scale than is compatible with the intentions of the composer.” (T. do A.)

Bruno Walter também nos chama a atenção para os excessos:

“Eu devo urgentemente advertir contra as exasperações, e em geral contra todo o exagero da expressão, que tendem a transformar, sobre o desempenho da verdade, a paixão em histeria, a introspecção em sentimentalismo, e assim por diante. Meu conselho é que é devemos preferivelmente lutar pela moderação e simplicidade, para não dizer humildade”. (WALTER, 1957)²⁸

Esta humildade se dará em função das suas bases musicais e, principalmente, da sua doação. Da sua dedicação à obra em questão. Temos de ter em mente o quanto cada um destes grandes compositores se dedicou à música. O quanto deles está ali. Esta postura de humildade perante o compositor e a obra será também um dos fundamentos para chegarmos ao que poderemos chamar de interpretação. E estar aberto a perceber uma obra por novos ângulos, mesmo tendo já estudado e até mesmo regido, é um caminho de humildade. E é interessante notar como os regentes mais proeminentes da história têm sempre esta postura, como constatamos nesta declaração de um músico sobre Toscanini:

“Há alguns incidentes de que eu me recordo e que ilustram esta honestidade e humildade em relação ao compositor e à sua música. Uma ocorreu em um ensaio da Sinfonia “Eroica” de Beethoven. Muitos artistas, quando alcançam as alturas do sucesso, começam a caminhar para trás. Mas neste momento foi aonde a verdadeira integridade do Maestro veio à tona - quando disse: “Eu tenho conduzido a ‘Marcia Funebre’ por cinquenta anos, e eu conduzi ‘male’ (mal). Por favor, podemos repeti-la? Não para vocês, mas para mim”. O que ele queria dizer, – e não há dúvida sobre isto – era: Que ele havia estudado a partitura outra vez e encontrou coisas que não lhe tinham sido reveladas antes; sentiu que não tinha feito justiça à música, conseqüentemente sentiu que

²⁸ “I must urgently warn against perfervidness, and in general against any exaggeration of expression, which tend to rob the performance of truthfulness, turns passion into hysteria, inwardness into sentimentality, and son on. My advice is that one should rather strive for moderation and simplicity, not to say reserve.” (T do A.)

devia repeti-la. Não para ser cegado pelo brilho de seu próprio halo, mas por estar disposto a olhar a partitura mais uma vez e encontrar novas perspectivas - esta era a grandeza do Maestro". (HAGGIN, 1967, Pag. 26)²⁹

Minczuk narra também algo que aconteceu com o maestro Georg Solti quando de sua primeira experiência com a Filarmônica de Viena.

"Não me esqueço de uma declaração do Solti, quando ele foi reger a Filarmônica de Viena pela primeira vez. Ele chegou sabendo exatamente o que queria fazer e como interpretaria a obra em seus mínimos detalhes, com todos os crescendi e decrescendi. A orquestra começou a tocar, e ele se deu conta de que o que eles estavam fazendo era muito melhor do que aquilo que ele havia pensado. Então por que ele iria mexer em algo que estava perfeito? Mas aí está a inteligência, sabedoria do regente, sua humildade e capacidade de percepção". (MINCZUK, 2009)

E falando sobre interpretação e humildade o maestro Mateus Araújo finaliza:

"Somente como exemplo, para mim, interpretar é recriar, advogar, defender o compositor, o sacrifício que o compositor teve para escrever uma obra. Então a valorização que dou a estes aspectos dentro da minha psicologia vai orientar o balanço, o peso, a profundidade, a direção que eu deva basear a minha performance. (...) Para terminar esta questão, eu acho que isto é uma questão de humildade. Você pode tê-la perante o compositor ou até mesmo perante uma interpretação, mas terá mudanças de opinião durante a vida, mas esta é a riqueza da interpretação.

²⁹ "There are a couple of incidents I remember that illustrate this honesty and humility to the composer and his music. One occurred at the rehearsal of Beethoven's Eroica. So many artists – when they've reached the heights of success he start slipping back. But this was where Maestro's unique integrity came into play – when he said: "I have been conducting the Marcia Funebre for fifth years, and I conducted "male". Please, may we repeat it –not for you but for me." He meant what he said – no question about that: He had studied the score again and found things that hadn't been revealed to him before; he felt he hadn't done justice to the music, therefore he felt he must repeat it. Not to be blinded by the glare from his own halo, but to be willing to look at the score again and find new perspectives – that was the greatness of Maestro." (T. do A.)

Mas tem uma coisa que me identifico às vezes: um músico dizia que Charles Münch nunca fazia uma coisa duas vezes da mesma forma. Tem intérpretes que gostam de jogar com o imprevisível. Eu mesmo faço isto, mas por quê? Porque desta forma eu não deixo a música chata. Você tem de ter a percepção do que está acontecendo na platéia, o que está acontecendo no teatro. Isto tem a ver com a acústica do teatro, da reação das pessoas. Diria o Peter Bruck em seu livro "A Porta Aberta": A qualidade do espetáculo é medida pelo silêncio da platéia. Então se você começa a sentir um ranger de cadeiras, durante a sinfonia, aquilo vai afetar a interpretação. A minha vai. Eu estou ali, mas você tem de ser muito inteligente para não ter reações baratas. E não se esqueça que você está ali não para fazer nada para o público, mas sim pela música. Buscar o sentimento. E o sentimento tem de ser cavado. E aí entra toda sua vivência sentimental, musical e profissional. Ainda segundo Bruck: "A qualidade reside no detalhe". Mas a vida é muito curta para escutar música ruim. A música tem de ser transformadora, ela tem de provocar uma reação. Eu faço de tudo para isto, claro que não vou querer que seja sempre como as "1001 noites". O Batuque do Nepomuceno não será igual a Vida de Herói de Richard Strauss, mas independente da música devemos buscar capturar a atenção do público. Este é o atual desafio do intérprete". (ARAÚJO, 2009)

E esta é uma informação que nos leva a outro questionamento: quais são nossos desafios em uma era de quase ilimitado acesso à informação?

2.3 DESAFIOS ATUAIS E O ACESSO QUASE ILIMITADO À INFORMAÇÃO

–

Vivemos hoje em um momento histórico pleno de informações. Nosso acesso à gravações, livros, partituras é praticamente ilimitado. Mas com isso surgem novos e difíceis desafios. Como podemos extrair o melhor destas informações? O que podemos aprender com elas? Qual a postura que um regente atual deve ter diante das realidades sociais em que vivemos?

Segundo o maestro Colarusso, uma primeira lição que podemos tirar destes mais de cem anos de registro fonográfico é que se hoje regermos, por exemplo uma obra de Beethoven, como fizeram respeitados intérpretes do passado como Weingartner ou Furtwängler, não seríamos muito bem aceitos.

Devo dizer que concordo com esta afirmação, pois muitas pesquisas foram desenvolvidas, novas sonoridades trabalhadas e tudo isto acaba influenciando nossa forma de executar e de ouvir a música. Ao concordarmos com tal afirmação poderemos tirar duas conclusões: a primeira é a de que não existe uma interpretação que possa ser chamada de “definitiva”; e a segunda, que está diretamente relacionada a ela, é que uma interpretação sempre trará algo

de atual. Nossa percepção como ouvintes está ligada ao nosso tempo e, conseqüentemente, como intérpretes também.

Colarusso faz um comentário que, acredito, ilustra muito bem isto:

“Hoje vejo algumas interpretações que soaram como revolucionárias quando de seu lançamento como velhas. Por exemplo, a gravação da Sagração da Primavera regida pelo Boulez soa velha para mim. A Sagração da Primavera dos dias de hoje é a do Esa-Pekka Salonen, que me parece uma gravação alerta, ritmicamente muito bem articulada. A do Boulez já me parece pesada, apesar de ter sido considerada pela crítica especializada na época de seu lançamento como a mais perfeita até então realizada”. (COLARUSSO, 2009)

Ele ainda chama atenção para outro aspecto:

*“Tem uma coisa que talvez seja a prova mais irrefutável do que estamos falando: o maestro que estreou a Nona Sinfonia de Mahler foi Bruno Walter. Ele estreou esta obra após a morte do compositor, em 1912, com a Filarmônica de Viena. Existe uma gravação ao vivo com o mesmo maestro e orquestra realizada em 1937, ou seja, 25 anos após a estréia, que já foi a referência de interpretação da obra. No entanto, se alguém reger a Nona de Mahler hoje em dia daquele jeito vai ser vaiado. Os andamentos são super rápidos, os ataques dos instrumentos, principalmente nos **ppp** e no último movimento, são tão brutos, são tão feios, e veja que é a Filarmônica de Viena. E ele mesmo, então com outra orquestra, gravou esta sinfonia quase trinta anos depois, bem no início da década de 60, e com uma sonoridade completamente diferente da anterior. Se pegarmos uma interpretação soberba como a do Karajan na década de 80, também ela será diferente da do Bruno Walter, e muito provavelmente daqui a algum tempo, daqui a trinta anos será considerada ultrapassada, e vamos achar uma melhor. As interpretações vão mudar, mas a partitura da Nona de Mahler vai permanecer ali inalterada, intocável”. (COLARUSSO, 2009)*

A utilização de gravações como instrumentos de ensino é visto com muita reserva por alguns regentes. Acredita-se que devemos tomar cuidado, por inúmeras razões. De acordo com Araújo, quanto mais antiga for a gravação mais difícil será obtermos uma verdade musical, pois, segundo ele, o que faz uma interpretação é uma série de execuções que criará um padrão de execução que poderá ser chamado de interpretação. O mesmo pode ser dito nos dias de hoje onde, com o avanço tecnológico das gravações, o que recebemos é na verdade uma colagem de vários trechos e não o verdadeiro resultado de uma interpretação. Vivemos a busca da perfeição que ouvimos nos CDs, DVDs e Mp3 e que na verdade nem sempre existe. Acredita-se que sim devemos ouvir, mas não tomando isto como verdade absoluta e final. Buscar gravações para se embasar, pode ser útil, mas os alunos devem antes se informar para terem critérios para julgar e desta forma achar o caminho mais correto.

O maestro Minczuk concorda com isto e é bastante honesto em afirmar que a imitação, em sua opinião, não é ruim, desde que tenha consciência de que este é somente estágio evolutivo, e que a maturação e desenvolvimentos são obrigatórios.

“Acredito que os alunos devem buscar sempre referências para estudo. Ouvir várias gravações, comparar, discutir, analisar. Todo aluno começa em uma fase que é de pura imitação, e não existe nada de errado com isso. Você imita seu mestre, e deste ponto se desenvolve tecnicamente e artisticamente. Obviamente não pode fazer isto para sempre, tem de amadurecer, assim como na vida. Devemos aprender, testar, absorver e transformar com os outros”. (MINCZUK, 2009)

Bartok, no início do século XX, já tinha uma visão muito séria a respeito das gravações:

“O papel do gramofone é mais importante do ponto de vista pedagógico e científico. Afinal, o registro de um gramofone tem a mesma relação com a música original da qual foi feita, como a fruta enlatada com a fruta fresca; uma não contém vitaminas, a outra

sim. A música mecânica é uma indústria de manufatura; a música viva é um artesanato individual". (BARTOK, 1937)³⁰

Acredito que esta afirmação nos dá um panorama muito claro da forma com que devemos, na qualidade de orientadores, encarar as informações a que temos acesso. Bartok não nega a importância pedagógica das gravações, mas chama atenção para a importância da realização da música ao vivo. Mesmo com todo avanço tecnológico este texto continua muito atual, e representa mais um desafio e uma preocupação que Colarusso assim coloca:

"Uma coisa que me preocupa neste tempo é o afastamento do público do som ao vivo. Independentemente de interpretação, ouvir ao vivo é uma questão de respeito ao som que o compositor pensou, e às vezes tem obras que são complexas em termos tímbricos, como La Mer de Debussy, que é uma obra que tem um colorido orquestral absurdo de harpas, percussão, sopros etc. Eu acho que não existe nenhuma gravação, mesmo a melhor delas, que poderá substituir aquela coisa da audição ao vivo. Ao vivo é uma coisa que nunca será substituída, e a nossa época está tentando vender que sim, que se consegue substituir. Está se criando um vício nas pessoas de se ouvir uma música muito mais alta do que se ouve em uma sala de concerto, de pegar flagrantes visuais que te distraem, e que te tiram do foco mais importante que é o som da obra, na verdade a música". (COLARUSSO, 2009)

Ainda sobre este assunto algo que me chamou a atenção em todas as entrevistas foi que todos os regentes entrevistados falaram a respeito de concertos aos quais assistiram e que foram memoráveis, e de que, mesmo passado muito tempo ainda se lembravam de todo o programa. *"Eles (a Orquestra Gewandhaus de Leipzig sob a regência de Kurt Masur) abriram o concerto com a abertura "Leonora 3" de Beethoven. E eu nunca mais me esqueci, tal a profundidade da execução"* (COLARUSSO, 2009).

³⁰ "The role of the gramophone is more important from the pedagogic and scientific point of view. After all, the gramophone record has the same relation to the original music out of which it was made as does canned fruit to fresh fruit; one does not contain vitamins, the other does. Mechanical music is a manufacturing industry; live music is an individual handicraft." (T do A.)

“Uma vez em Aspen, me perguntaram, quais os dez melhores concertos que você viu na vida e por quê? Eu pensei... Um foi com a OSB e o Karabtchevsky. Após a Primeira de Tchaikovsky, eu pedi, internamente, para ouvir a abertura do Guarany e eles tocaram. Foi mágico, como um presente para mim. Lembro de todo o programa. O concerto quando é realmente bom, nós nos lembramos do repertório. Outro foi com o Celibidache, outro o Lorin Maazel. Concertos verdadeiramente inesquecíveis”. (ARAÚJO, 2009)

Mas para que possamos quebrar um pouco esta tendência de afastamento do público das salas de concerto, o maestro Colarusso chama atenção para outro grande desafio nosso, que é o de renovar o público. Exemplifica que se formos aos concertos de câmara na Sala Cecília Meireles, por exemplo, veremos que é sempre o mesmo público, e que ele está, naturalmente, envelhecendo.

Mas como fazer isto? Obviamente a educação musical de base é fundamental para a valorização da música chamada erudita. Mas, enquanto intérpretes, o que temos feito? Na segunda metade do século XX, proliferaram os chamados “Concertos Didáticos”, sejam em teatros, ao ar livre ou até mesmo em programas de TV. Alguns dos mais lembrados até os dias de hoje, foram os programas realizados por Leonard Bernstein com a Filarmônica de Nova York, levando a música de reconhecidos autores, considerados “difíceis” na época, como Mahler ou Wagner, para uma audiência não iniciada, de uma forma didática e lúdica. Não há dúvida de que não somente o trabalho do maestro norte-americano, mas todos os outros, como, por exemplo, o projeto “Aquarius” da Orquestra Sinfônica Brasileira, foram iniciativas importantes e que tiveram algum tipo de retorno. Mas tal ação tem sido banalizada, e se tornado cada vez mais esporádica. Esta fórmula de conversar com nosso público, explicando a ele o que está sendo tocado e, conseqüentemente, dando a ele um maior acesso à música de qualidade, está desgastada, e somente funcionará se houver uma continuidade e um pensamento didático por trás, para que aos poucos esta nova geração tenha uma relação mais próxima com a música dos grandes mestres. Muitos concertos chamados didáticos são na verdade somente uma escolha de repertório que acreditamos ser populares e que, em

função disto, terão um melhor aceite por parte de uma platéia de leigos. Mas será que é isto o máximo que podemos fazer? Discuto alguns aspectos de acredito sejam relevantes não somente para o público que normalmente, não frequenta os teatros e salas de concerto, mas também para os melômanos.

O primeiro aspecto que chamo a atenção é para a importância da escolha de repertório. Precisamos investir muito ainda para termos uma pesquisa histórica da nossa própria música erudita.

“Neste aspecto a música erudita está fora do pensamento em geral do mundo intelectual. Tem excelentes historiadores que ao narrar a história do Brasil no tempo da vinda da Família Real portuguesa ao Brasil, nem citam os compositores que aqui estavam. Marcos Portugal, padre José Maurício... Aliás, a história de vida do padre José Maurício é simplesmente fantástica. Um homem que nunca saiu de sua cidade, que foi o primeiro a reger a sinfonia Praga de Mozart no Brasil, o primeiro a reger o Requiem de Mozart. Um mulato, brasileiro, saber tudo isto, e nós o desprezamos, a intelectualidade brasileira ignora. O único compositor brasileiro que é respeitado é Villa-Lobos e, mesmo assim, tem gente que acha que ele é importante por ter influenciado Tom Jobim, e só isso”. (COLARUSSO, 2009)

Temos muito mais estudos sobre nossa música popular que de compositores como Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri e Lindemberg Cardoso, entre outros. O mesmo pode ser dito de compositores estrangeiros como Korngold, Arriaga, Berwald ou Zemlinsky, que também são muito pouco tocados, para não dizer, desconhecidos, mesmo para muitos profissionais da área. Isto sem falar em compositores ainda vivos como Marlos Nobre, Jorge Antunes, Edino Krieger ou Almeida Prado, que ainda são muito pouco, ou quase nunca, executados. Com relação a repertório o mesmo pode ser dito de grandes compositores.

“É nossa responsabilidade então renovarmos o repertório, e não somente com música moderna. Ouvimos sempre as mesmas coisas. Se pegarmos o Dvorak, por exemplo, o que as pessoas conhecem? Sua Nona Sinfonia, o concerto para violoncelo, e o que mais? E ele tem obras maravilhosas. Os

poemas sinfônicos do final da vida, o Stabat Mater, são obras-primas e que precisamos trazer à tona. Precisamos, desta forma, atualizar o nosso público, afinal o público de hoje está um público de museu. Se fizermos uma obra composta há cinquenta anos ela será considerada por este público como “muito moderna”, se fizermos uma composta há cem anos ainda será “moderna”. (COLARUSSO, 2009)

É interessante vermos como o maestro chama nossa atenção para a realidade atual, onde o intérprete é muito mais valorizado que o compositor.

“Estamos em uma época de inversão de valores, Vemos “ZUBIN MEHTA rege Beethoven”, não criticando o Zubin Mehta, que acho ótimo maestro, mas os valores estão errados. Hoje em dia quem deseja ser compositor sabe muito bem que estará caminhando para uma vida difícil, de possibilidades de trabalho muito complicadas, e que uma pessoa que não tem nem a metade da importância dele, como um pianista ou um maestro, terá dinheiro e visibilidade. Acho que não existe atualmente um compositor atual, mesmo os mais talentosos como os finlandeses Magnus Lindberg e a Kaija Saariaho, que tenham um nome tão grande como um pianista medíocre como um Lang Lang, por exemplo”. (COLARUSSO, 2009)

É claro que existe uma explicação rápida para tal inversão: a avassaladora maioria do repertório orquestral (seja ele de concertos, óperas ou balés) é composto por obras de compositores dos séculos XVIII ao início do século XX. Ou seja, esses compositores já se foram e ficaram somente seus re-criadores para receber os louros da glória.

Para Araújo, que vê a situação atual como de desgaste, a única solução para isto é a expansão do repertório, apesar de, segundo ele, o público sempre buscar aquilo que já conhece. Nós, regentes, *“como missionários da música devemos aproveitar toda esta capacidade de conhecimento para fazermos uma programação musical. A escolha do repertório correto é fundamental para o resultado que anseia promover”.* (ARAÚJO, 2009)

Para o maestro Minczuk não existe uma missão universal para os maestros. Esta missão será determinada de acordo com a necessidade da sociedade onde vive. Segundo ele, o regente tem uma função primordial dentro de sua comunidade e da sociedade, *“assim como o prefeito ou um bispo, ele é um líder, só que musical”*. (MINCZUK, 2009)

E qual seria nossa missão junto à sociedade, atualmente? Minczuk coloca que liderar sua orquestra e levar as interpretações mais genuínas e fiéis a esta comunidade é o princípio, pois ao extrair o melhor nível de sua orquestra e comunicar a mensagem do texto que está interpretando, seremos capazes de colocar dentro da sociedade a orquestra e a música como fatores de suma importância.

“A orquestra e o espaço de concerto deve ser um local de reflexão elevada, porque a música que a gente lida é uma música espiritual, que enriquece o ser humano e que traz qualidade de vida, então conseguir que isto seja reconhecido, e que isto se torne algo importante dentro da sua comunidade, da sua sociedade, do ambiente em que está estabelecido, este é um objetivo que o regente tem. Impactar sua orquestra, seu público e sua sociedade. Temos este potencial nas mãos e ele precisa ser usado para cumprir o seu propósito”. (MINCZUK, 2009)

Quando um regente conquista reconhecimento e respeito, ele se torna uma pessoa formadora de opinião, e deve usar desta credibilidade que lhe foi concedida para também contribuir. E esta contribuição não pode ser dada somente com obras do passado. De acordo com Minczuk, é por isso que nós músicos estamos aqui, para fazer uma reflexão sobre a vida através da arte. É importante que façamos uma reflexão dos tempos atuais através da arte e da música atuais.

“Sabemos que os maiores compositores foram aqueles que melhor representaram o espírito de sua época e de sua geração, então precisamos da música nova, que represente os dias de hoje, o século XXI, os acontecimentos de hoje. Beethoven na sua música representou e descreveu os ideais da revolução francesa, e isso deu a força para sua música, foi um importante fator para

sua música. Quem são os compositores de hoje, quais são as obras que mostram os dilemas e conquistas da nossa geração? Precisamos encontrá-las, representá-las, e fazer com que a sociedade reflita sobre estes temas e que a sociedade se console, que ela se anime, enfim, que ela se reconheça dentro destas obras. A música moderna ela é específica. Ao mesmo tempo em que ela tem de ter uma identificação com o público, ela tem de ser refinada, sofisticada, pois as pessoas querem isto. Mesmo a pessoa mais simples quer se ver de uma forma melhor, ela quer se ver da mesma forma como quer ver seus filhos, seus netos. Ou seja, em um estágio mais avançado, mais sofisticado, melhor, com mais qualidade. Ela não quer se ver como ela é, ela quer se ver melhorada. Todos nós queremos nos ver redimidos, purificados, melhorados, santos. Não queremos nos ver como somos na realidade. A realidade não nos traz esperança; mas uma versão melhor do que somos nos dá esperança". (MINCZUK, 2009)

E esta é uma postura que devemos realmente levar à frente, pois se compararmos o Brasil com o resto do mundo, nós veremos que estamos muito atrasados. Se fizermos uma pesquisa entre nossos músicos, notaremos que é raro encontrarmos entre eles algum que tenha já executado alguma obra de Berio ou Messiaen. E muitas vezes o preconceito, ou falta de informação é nossa, de regentes, diretores artísticos, responsáveis por uma programação musical. Colarusso comenta: *"Eu tenho certeza que se fizéssemos uma bela interpretação da Turangalila-Symphony (de Olivier Messiaen) o teatro viria abaixo". (COLARUSSO, 2009)*

2.4 MATURAÇÃO E CONFRONTO DE IDÉIAS –

Karajan afirmava que um repertório é adquirido lentamente ao longo do tempo. Mas não somente para a aquisição do repertório o grande maestro austríaco chamava nossa atenção. Segundo ele, uma interpretação apenas se dá após contato direto com a orquestra. E esta é uma afirmação que encontra respaldo na declaração de vários maestros; mas, por um lado, nos traz também uma indagação. Até onde nossa idéia interpretativa será alterada em função daquilo que recebermos de uma orquestra? Inicialmente precisamos saber como moldar aquela pasta musical que temos à nossa frente quando estamos diante de uma orquestra. Pois, por mais que tenhamos uma noção muito clara do que se espera de tal sonoridade, de tal andamento, de tal articulação, nossa interpretação pode ser modificada frente a certas coisas que estão presas a atividades ou características de uma determinada orquestra. Desta forma, uma interpretação poderá ser modificada de acordo com aquilo que se vai experimentar na hora.

O maestro Minczuk diz que:

“Cada orquestra tem seu próprio tempo. Nós podemos tentar impor o nosso, mas o resultado não será bom. O que precisamos é descobrir este tempo, e após isto extrair o melhor deles” (MINCZUK, 2009).

O maestro Colarusso fala também sobre o assunto:

“Eu concordo que cada orquestra tem a sua personalidade. Tem orquestras que tendem a puxar o tempo para trás, enquanto outras buscam sempre ir para frente. E muitas vezes somos influenciados por estas características, o que pode ser perigoso dependendo da formação de quem está à frente do grupo”.
(COLARUSSO, 2009)

Minczuk, no entanto nos chama atenção para uma postura básica que devemos ter ao travar o primeiro contato com a orquestra.

*“A orquestra é instrumento do regente; então você tem que saber e conhecer os limites do seu instrumento. E todos os grandes instrumentistas sabem os limites de seu instrumento. Até que ponto você pode fazer um crescendo ou um diminuendo, um pianíssimo ou um fortíssimo sem perder a qualidade de som. A Orquestra Filarmônica de Nova York, por exemplo, tem a capacidade de tocar muito forte, mas sem perder a qualidade sonora. Você pode pedir para os trombones tocarem **ffff**, que ainda será bonito, mas isto porque eles sabem tocar forte e bonito. Mas em outra orquestra você talvez não possa deixar os trombones chegarem a **f**, porque se eles não têm qualidade sonora é melhor que eles não apareçam tanto. O mesmo acontece com as dinâmicas como **pp**, **ppp**, **pppp**. É como um sistema de som de casa. Se você possui uma aparelhagem que consegue chegar a altos volumes sonoros sem distorção é uma maravilha. Mas se você não possui um sistema de qualidade é melhor manter um volume menor para que não haja distorção”.*
(MINCZUK, 2009)

Mateus Araújo, que afirma que nossa função básica atual é a de não deixar a música ficar tediosa, diz que isto só será possível quando conhecermos com

quem estamos lidando, e desta forma, portanto, poderemos tentar conseguir um amálgama para extrair o que de melhor há no grupo. E continua:

“Mesmo que eu estude ou tenha uma concepção pré-formada, somente quando eu tenho a resposta da orquestra é que eu vou ver o que vai se aplicar ou que é melhor para ela. Por exemplo, se eu tiver muitas cordas, eu vou querer fazer coisas que eu não faria se eu não as tivesse”. (ARAÚJO, 2009)

Solti dizia que ele era capaz de sempre extrair o melhor que uma orquestra pudesse oferecer, e aí está algo muito interessante de pensarmos. Nosso resultado passará, sim, pelas limitações técnicas, artísticas, físicas, instrumentais nossa e da orquestra. Nossa interpretação será afetada de alguma forma pelo meio onde estivermos.

“Vários autores fazem somente uma sugestão do caráter da obra. Um Allegro con Fuoco, por exemplo, pode ser mais lento ou mais rápido, dependendo do espaço ou da orquestra. Se você segue uma indicação rigorosa – Allegro con Fuoco semínima 144 – às vezes para uma determinada orquestra ou para um determinado local pode ser rápido demais e desta forma perder o caráter de con Fuoco. Tudo tem de ser relativizado. Por isso o importante é o caráter da peça, a mensagem da peça, isto é o mais importante e é o que quer o compositor, a beleza da peça. E esta flexibilidade vai sempre existir”. (MINCZUK, 2009)

Em uma entrevista Sergiú Celibidache diz que um dia uma pessoa disse a ele que tal execução que ele havia realizado era muito lenta, e ele então disse: *“Você esteve lá? Sabe o que aconteceu neste dia? Conhecia as condições acústicas do local? Então como você pode dizer que era lenta? Lenta em relação a quê?”* (Celibidache, 1997) Isto demonstra como inúmeros aspectos influenciarão em nossa performance. Ainda sobre este assunto Minczuk fala:

“Mas voltando à questão das escolhas interpretativas com relação ao instrumento, várias coisas devem ser levadas em consideração. A orquestra que você está regendo é uma delas, agora a sala onde você rege é outra. Dependendo da sala ela influenciará diretamente na sua interpretação. Se você está em

uma sala com muita reverberação você vai escolher tempos mais lentos. Você verá que quanto mais rápidos os tempos em uma sala com “delay” de mais de dois segundos, maior será a perda da nitidez sonora. Tempo e espaço são fatores interligados e que vão influenciar diretamente na sua interpretação”. (MINCZUK, 2009)

De forma alguma, porém, tais afirmações invalidam a necessidade de que devemos pensar a música antes de executá-la. Mesmo porque *“a orquestra (enquanto organismo vivo) não é possuidora de uma visão musical, pois esta será destituída de personalidade. Mas ao mesmo tempo ela terá uma resposta, mas sem riqueza de detalhes”*. (ARAÚJO, 2009) Para Colarusso a concepção musical deve ser definida antes, e devemos chegar à frente de uma orquestra sabendo exatamente que andamento, articulação e caráter nós queremos dar para a execução, não devendo esperar receber isto da orquestra. Todos os outros aspectos extra-musicais somente contribuirão para que cheguemos a um resultado mais rico e verdadeiro.

“É evidente que em função de dificuldades técnicas, de uma forma ou de outra a gente tem de ser maleável, a gente tem de entender as dificuldades que os músicos que a gente tem à nossa disposição apresentam. Mas mesmo que eu tivesse, por exemplo, uma orquestra deficitária, eu jamais imprimiria uma concepção romântica, Verdiana, a uma música que para mim tem um som extremamente clássico, como é o som do Barbeiro de Sevilha, por exemplo. Então eu acho que, mesmo que se fizessem andamentos um pouco diferentes do que eu havia pensado, eu não alteraria o caráter. E, sobretudo, outra coisa que eu aprendi: em mesmo tendo uma orquestra mais fraca tecnicamente, jamais faria uma subdivisão para ajudar esta orquestra mais fraca. As coisas que penso em 1 e não em 3, ou em 4 e não em 8, eu realmente tento ao máximo manter. Mas alguma flexibilidade é preciso ter frente às condições dos instrumentistas, e principalmente porque eu sei que eu não estou lidando com uma máquina. A orquestra tem dificuldades aqui e

ali, temos de tentar resolver estes problemas da maneira mais artística possível". (COLARUSSO, 2009)

Hermann Scherchen trata concepção e execução como coisas inseparáveis para se alcançar uma alta qualidade interpretativa. Segundo ele:

“Assim como o raio e o trovão são um e a mesma coisa, e não coisas separadas, assim, na regência, a concepção do regente sobre a obra e sua materialização na orquestra devem aparecer de qualquer forma simultaneamente. Esta absoluta unidade de conceito e som, do regente e da orquestra, do músico e do instrumento, esta é a norma a qual se apresenta à nossa frente quando estamos regendo. Este é o objetivo, ao qual, grandes maestros, com devotadas orquestras, podem alcançar em momentos de grande felicidade”. (SCHERCHEN, 1989)³¹

Para tanto, além de um profundo pensar sobre a partitura, precisamos ter constantemente boas e diversas idéias, pois os músicos de orquestra são sempre tolhidos de criatividade.

“Temos de ter sempre muitas idéias. O músico de cordas, por exemplo, tem de fazer sempre o mesmo dedilhado, arco, fraseado etc. Então quando passa muito tempo tocando em orquestra, em contato com outros músicos, com que cria mais uma relação pessoal, as questões são difíceis. O músico perdeu o encanto pela música, então devemos oferecer algo de bom para este que é um soldado da música. Como vencer isto? Com psicologia, com metáforas, com boas idéias, bom humor etc.” (ARAÚJO, 2009)

Osborne afirmava que esta capacidade de renovar o espírito artístico de seus músicos era uma das principais virtudes de Karajan:

“Quando alguém tinha uma boa (idéia musical) fantasia... Karajan dava àquele músico toda liberdade necessária, pois sabia que o que atrai a platéia é algo saído da execução imediata, de

³¹ “Just like the lightning and its flash are one and the same thing, and not two separate things, so, in conducting, the conductor’s conception of the work and its materialization in the orchestra must flash forth simultaneously. This absolute unity of conception and sound, of conductor and orchestra, of player and instrument, is norm which stands before us when we are conducting, is the goal which great conductors, with devoted orchestras, may reach in happy moments.” (T. do A.)

alguma coisa que está acontecendo na mente do músico naquele exato momento”. (OSBORNE, 1992, Pág. 39)

Minczuk relata que isto deve ser não somente uma virtude do regente, mas também fazer parte da preparação da partitura.

“Então na função de regente você está ali para, primordialmente, inspirar os músicos; pois nós regentes, sozinhos, não produzimos som e desta forma não realizamos a partitura, e principalmente para organizar, para colocar ordem, buscando a perfeição e sendo a referência rítmica, dinâmica, emocional e de expressão. Isto depende do maestro. Esta função de você ser um centro de referência para os intérpretes envolvidos é fundamental. Então a partitura te dá isso, e você precisa detectar nela onde serei mais necessário, onde a orquestra precisará mais de mim. Onde poderei deixá-los mais livres para que possam sugerir qual interpretação desejarem. Então tudo isto são aspectos que devemos pensar na preparação de uma partitura.” (MINCZUK, 2009)

Em uma conversa com o professor Maurício Freire sobre a regência, ele, que já tocou em importantes orquestras e sob a batuta de grandes nomes da regência, disse algo que tem muito haver com estes depoimentos. O regente, em sua opinião, é um “catalisador de competências”, alguém que demonstre controle, mas sem ser centralizador, colocando nas mãos de cada músico sua real responsabilidade. Karajan afirmava que:

“O importante para o regente é que ele deve aprender o que é possível pedir que os outros façam”, e que mesmo que um regente tocasse todos os instrumentos, o que segundo ele seria impossível, o regente “jamais seria melhor que os melhores músicos que iria reger.” (OSBORNE, 1992, pag. 136)

Desta forma cria-se uma relação de confiança e respeito que em muito contribui para um bom clima de trabalho. Obviamente, que devemos ter em mente qual o nível de orquestra e de músicos temos em nossas mãos. É claro que um maestro experiente poderá, por sua vivência, ajudar muito tecnicamente a um jovem instrumentista, mas em uma orquestra profissional

de primeira qualidade isto se torna até mesmo dispensável. Mesmo porque enfrentaremos resistências naturais em nosso percurso. Mas não devemos desistir ao primeiro sinal delas; nem sempre esta postura está diretamente ligada a um problema técnico insuperável. Bruno Walter faz uma observação que é muito comum para os jovens regentes.

“Entre as dificuldades que o regente tem que superar está o poder do hábito e da complacência que eu sou obrigado a chamar de uma doença profissional das orquestras. Lembro-me muito bem em meus primeiros anos como um regente a frequente resposta que alguns músicos mais velhos faziam às minhas correções: “Bem, mas eu sempre toquei desta maneira.” Enquanto demonstravam sua resistência à mudança ou à inovação de forma verbal ou – o que era inda pior - de forma passiva mantendo suas convicções em silêncio hostil, eu experimentei o que havia de maior, o desafio para mim era minha luta contra a rotina”. (WALTER, 1957)³²

Já Colarusso nos confidencia que as maiores resistências que enfrentou foi por levar música do século XX para as orquestras.

“Sempre enfrentei uma resistência, principalmente nos primeiros ensaios, com relação ao repertório moderno. Para evitar certas resistências eu me antecipo. Quando tenho frente a mim uma orquestra que tem dificuldades; percebo que tenho de ter uma flexibilidade maior nos andamentos que eu havia pensado em fazer”. (COLARUSSO, 2009)

Minczuk narra um fato que ocorreu com outro tipo de resistência, em sua primeira experiência com músicos vienenses. O fator – tradição da orquestra.

“Quando fui reger em Viena pela primeira vez, no Musikverein, a Sétima Sinfonia de Bruckner, o Scherzo desta Sinfonia na minha cabeça era uma coisa com um tempo mais

³² “Among the difficulties the conductor has to overcome, is the power of habit and complacency which I am constrained to call a professional disease of orchestras. How well do I remember from my first years as a conductor the frequent reply made by older musicians to my corrections: “Well, I have always played it this way.” Whether their resistance to change or innovation expressed itself verbally or – which was almost worst – in the passive form of standing by their convictions in hostile silence, I experienced what a great, inimical power I was challenging in my fight against habit.” (T. do A.)

rápido. Mas a orquestra que eu tinha já havia tocado a Sétima inúmeras vezes e estava acostumada com outro tempo, e foi inútil eu tentar impor o meu tempo; que até que eles fizeram, mas que eles não “gostaram”. Então a música saía sem brilho. Eles responderam tecnicamente, mas a alma da orquestra não estava naquela interpretação. No dia seguinte eu fiz no tempo que era natural, no tempo orgânico para eles, o tempo que estava no “estômago” da orquestra. E o resultado foi muito melhor”.
(MINCZUK, 2009)

Em sua opinião certas resistências não devem ser confrontadas, o que deve ser feito é buscar uma química, para se obter o melhor resultado musical, soando bem e de forma natural. Não que ele esteja contrário a posição de Bruno Walter, posto que a orquestra tocou como o maestro Minczuk havia pensado, mas é que muitas vezes precisamos abrir mão de nossos pensamentos em prol de um resultado musical que seja melhor para todos, maestro, orquestra, público e compositor.

2.5 A BUSCA PELA VERDADE NA INTERPRETAÇÃO –

Se olharmos historicamente, tendo à mão todos os registros fonográficos, desde a invenção do gramofone, e mesmo relatos anteriores a isto, veremos que, na realidade, a primeira lição que tiramos é que não existe uma interpretação que seja “definitiva”. Mas a palavra “definitiva” não é “verdade”. A palavra “definitiva” se aplicará à forma como vemos, ouvimos, ou melhor, percebemos a concepção musical por parte de todos os grandes intérpretes. Mesmo maestros pelos quais temos enorme respeito e admiração, incontestáveis artistas e pensadores musicais, nos ofereceram interpretações que não seremos capazes de “degustar” da mesma forma que seus contemporâneos. O maestro Colarusso confidencia que para ele, atualmente, é muito difícil ouvir uma sinfonia de Haydn ou de Mozart com Furtwängler. Para seus ouvidos de hoje é tudo muito lento, é muito arrastado.

“Existe uma gravação da ópera completa ‘A Flauta Mágica’ com o mesmo Furtwängler em Salzburg que a abertura hoje soa a coisa mais grotesca que já ouvi. Principalmente a introdução, que mais parece uma continuação do prelúdio do Parsifal de Wagner. E estilisticamente falando, não tem nada a ver”. (COLARUSSO, 2009)

Ao mesmo tempo, uma coisa muito interessante de se notar é como mudou a questão da personalidade do intérprete. Se observarmos as gravações dos anos 30 ou 40 nós teremos personalidades interpretativas completamente diferentes. Se considerássemos dois maestros da mesma época: Furtwängler e Toscanini, ou Bruno Walter e Erich Kleiber, veríamos que se tratavam de mundos completamente diferentes. Já hoje em dia as diferenças entre grandes maestros são muito menores. Talvez seja este o preço que pagamos pela globalização. Roberto Minczuk fala:

“É verdade que cada orquestra possui uma identidade própria, a Filarmônica de Berlim é diferente da de Nova York, apesar destas diferenças estarem cada vez menores, em função da internacionalização das orquestras e escolas. Caso você vá à República Tcheca, você verá que os metais de lá querem tocar como os de Chicago. Eles buscam a sonoridade de Chicago, ou seja, eles perderam sua identidade. O mesmo acontece com as orquestras russas que antigamente nas cordas havia um vibrato exagerado, um vibrato bonito, mas que hoje não existe mais. Mas por quê? Pela influência das “melhores escolas”. Então a referência dos metais, por exemplo, é Nova York ou Chicago, e todos querem soar como eles. A Alemanha ainda consegue manter sua escola de madeiras, que é bem diferente do resto do mundo, mas a sonoridade das cordas está cada vez mais parecida em todo mundo. Assim como o mundo está mais parecido em qualquer lugar que você vá. São Paulo, Nova York, Cidade do México são cidades cada vez mais parecidas. O café que você toma em qualquer uma destas cidades é o “Starbucks”, da mesma forma as orquestras também estão cada vez mais parecidas, mas isto é um reflexo do século XXI, da globalização”.
(MINCZUK, 2009)

Ao mesmo tempo, e quase em resposta a isto, apareceram gravações cujo atrativo era exatamente “ser diferente”, mas não em função do caráter do intérprete, como na época de Toscanini ou Mengelberg. Foram gravações com “novidades”, muitas vezes apoiadas em pesquisas históricas ou até mesmo em

manuscritos recém descobertos. O regente David Zinman, por exemplo, gravou as nove sinfonias de Beethoven com a Orquestra de Tonhalle, chegando a ganhar o principal prêmio de gravações da Alemanha, e todos os solos dos instrumentos de madeira são ornamentados como na música barroca. Simon Rattle gravou as nove sinfonias com a Filarmônica de Viena, e fez seus músicos tocarem sem *vibrato*, e com articulações muito próximas às usadas por orquestras que utilizam instrumentos de época. A utilização de instrumentos antigos, e toda pesquisa envolvida, teve um grande radicalismo no início, mas não se questiona o valor de suas descobertas. Com relação a este assunto o maestro Colarusso tem uma opinião muito interessante.

“Este equilíbrio entre respeito e pesquisa é o ideal. Ou seja: a partitura em si é ainda mais importante que justificativas históricas para executá-la. Uma vez haviam perguntado ao Boulez o que ele achava da música interpretada por instrumentos de época, e sua resposta foi ótima. Ele disse: “Olha o uso de instrumentos de época seria ótimo se trouxéssemos o público da época”. Porque o público de hoje é outro, então temos outro enfoque. Nós vamos encarar esta execução como uma peça de museu. E na época não era uma peça de museu. O que eu percebo bem claramente é que precisamos ter equilíbrio. Ainda com relação aos instrumentos tem uma coisa muito importante. Tem compositores, como Mozart, que a orquestra que ele possuía na época era excelente para suas intenções. Ele não lutava contra as limitações que tinha, então tocar uma sinfonia de Mozart com instrumentos de época, eu não tenho nada contra. Já a orquestra do tempo de Beethoven era como uma “roupa apertada”. Muito apertada. Ele fazia um esforço muito grande para lidar com aquela orquestra cheia de limitações. Então por isso, apesar de achar interessante ouvir as sinfonias de Beethoven com instrumentos de época, é muito diferente que ouvir as sinfonias de Haydn ou Mozart. E eu percebo que esta sede de fazer coisas diferentes para vender estão em um ritmo tão grande que eu não duvido que em breve vão lançar a

Sagração da Primavera com instrumentos de época.
(COLARUSSO, 2009)

Acho riquíssimo este pensamento de Boulez e as reflexões de Colarusso, pois nos mostram que a interpretação é algo sempre atual, algo que muda porque o intérprete e o ouvinte mudam com o mundo. Como já disse o maestro Mateus Araújo: *“Se eu tivesse que resumir (o que é interpretação) de forma muito concisa seria assim: você é influenciado pela história do compositor que você conhece e pela sua própria história”*. E sempre será assim, nossa história sempre nos influenciará, assim como a história de nossos contemporâneos que nos ouvirão.

Somos elementos transformadores, como bem disse Roberto Minczuk.

“Eu já me vi fazendo um gesto que percebi que era parecido com o do Kurt Masur. Depois vi uma gravação do Bruno Walter e vi que o Kurt Masur havia pegado dele, e quem sabe o próprio Walter não tenha pegado do Arthur Nikisch ou outro grande mestre? E não há nada de errado com isso, desde que seja natural, pois também os compositores também fizeram isto. Beethoven aprendeu com Haydn, Schubert e Brahms aprenderam com Beethoven, Wagner aprendeu com Weber e Liszt. A vida é assim!”. (MINCZUK, 2009)

O início do século XX foi a época de compositores como Villa-Lobos, Debussy, Ravel e de toda segunda escola vienense.

“No início do século vivemos um momento de rompimento. Rompimento da tonalidade, do academismo, e nesta época Debussy buscava que sua música fosse inanalizável. Em uma conversa com seu mestre Guiraud, 1889, ele encadeia alguns acordes no piano. Guiraud diz: ‘É bonito, não nego, mas é teoricamente absurdo’, e Debussy responde: ‘Não há teoria, basta ouvir. O prazer é a regra’.” (CANDÉ, 1994, Pag. 195)

Se esta opinião reflete o pensamento de um dos mais importantes músicos da época, como não pensar que este tipo de pensamento não passaria também para a interpretação? Grandes liberdades interpretativas foram tomadas na época, e com certeza encontraram um público com a mesma sintonia e pronto

a compreender o que estava sendo feito. Hoje o que poderia soar moderno, pode nos soar ultrapassado e retrógrado. Mas será que não há “verdade” interpretativa ali?

Quando perguntei aos três regentes que entrevistei se existe e, caso exista, o que seria para eles a verdade na interpretação, tive três respostas em princípio diferentes, mas que possuem muito em comum.

O maestro Osvaldo Colarusso foi categórico em afirmar que *“a maior lição que temos com relação às gravações é perceber que não existe mesmo uma verdade absoluta com relação à interpretação”*, mas nos dá uma luz sobre como devemos atuar enquanto intérpretes:

“Agora infeliz do público, que em sua grande maioria não sabe ler partitura, depende do interprete para conhecer as grandes obras, então o que se espera do intérprete são duas coisas: que ele tenha uma honestidade muito grande com a escrita orquestral, que não faça a coisa somente para vender; e que não se coloque acima da partitura, que ele esteja a serviço do compositor e não o contrário”. (COLARUSSO, 2009)

O maestro Mateus Araújo tem uma postura mais reticente, mas nos abre vários caminhos para a busca de uma interpretação mais correta: *“Acho que nunca teremos uma resposta satisfatória. Mas posso dizer que para mim (a verdade na interpretação) é algo que seja transparente, honesto, claro.* É interessante notar que Araújo sempre busca termos que nos orientam em nossa busca. Os termos “transparência” e “clareza” podem ser relacionados com equilíbrio orquestral, articulações bem trabalhadas, frases bem delineadas. O termo “honestidade” tem correlação com respeito à partitura, respeito às indicações de tempo, e principalmente “caráter”.

“Vamos associar as questões da verdade com as questões do caráter. Eu poderia usar um chavão do tipo que “a verdade não existe”, mas sim ela existe, pelo menos para mim existe. Agora, o compositor quando interpreta a si mesmo pode ser chamado de verdade? Podemos achar que ela pode não ser a melhor, mas será sempre uma verdade. Mas imagine se ela fosse a única verdadeira, nós teríamos que ouvir somente aquela?”

Teríamos de interpretar somente daquela forma? Acho que seria muito ruim. A verdade única, caso exista concretamente, eu não conheço. Mas caso exista, uma só seria muito pouco. Tudo seria reduzido a uma recriação, e todas as demais deveriam ser cópias, como chapas de litogravura”. (ARAÚJO, 2009)

Araújo toca em dois pontos muito interessantes. O primeiro é a sua crença de que o compositor, enquanto intérprete, nos trará sempre uma verdade, mesmo que não consideremos ser dele a melhor performance. De início tive o ímpeto de discordar de tal afirmação, mas ao procurar na História da Música um grande compositor que ao interpretar sua própria música tenha falhado, não fui capaz de encontrar. O segundo ponto foi a diferenciação entre *verdade* e *verdade única*, que muitas vezes é confundido, e nisto Araújo tem toda razão – se existisse uma única interpretação verdadeira, ela seria muito pouco. E conclui:

“Estou aberto a novas experiências. Somos estimulados por gravações, que mexem com nossos sentidos, e sou adepto, sem desrespeitar o texto, da sinceridade. A sinceridade é aquilo que pode fazer você mudar a música na hora, é estar conectado com a orquestra. Uma interpretação para ganhar o status de uma obra de arte, precisa ter primeiro uma resposta muito imaculada da orquestra, muito pensamento por trás daquela interpretação. A verdade é, portanto, a espontaneidade. O ensaiado é filosófico, mas o espontâneo é natural. E ser espontâneo é ser sincero. A música é muito humilde, e o melhor caminho é se humilhar perante a obra e o compositor. Esse talvez seja o melhor caminho para a verdade”. (ARAÚJO, 2009)

O maestro Roberto Minczuk é mais afirmativo, e diz que sim, que acredita que exista uma verdade na interpretação.

“A verdade na interpretação é fazer aquilo que você acredita. É interpretar da forma como crê, como absorve e realiza. Não é um dogma absolutista. É como você encara aquilo, e você com sua experiência, com sua capacidade, com sua técnica com

seu conhecimento, reproduz e comunica aquela idéia”.
(MINCZUK, 2009)

Honestidade, clareza, transparência, caráter, sinceridade, espontaneidade, humildade e crença são os elementos, segundo estes três grandes regentes, para a busca da verdade na interpretação. São termos que, em princípio, podem parecer muito subjetivos, mas que são possíveis de serem compreendidos e transformados em realidade. Mas como alcançar isto?

Podemos começar vendo a forma de trabalho destes três grandes regentes, que são exemplos vivos de como atingir este objetivo. A forma com que atuam, suas posturas e apego ao trabalho, nos mostram que somente com empenho, dedicação e entrega absoluta à música é que poderemos alcançar uma interpretação honesta. Tentar preencher todas nossas lacunas, para que tenhamos mais embasamento e desta forma colocar nossa capacidade técnica e conhecimento (ou seja, nossa personalidade) na transmissão de uma mensagem musical.

3. CONCLUSÃO –

“O verdadeiro dever de um regente está em sua habilidade de sempre indicar o tempo correto. Sua escolha dos tempi mostrará se compreende a obra ou não. Com bom músicos o tempo verdadeiro induzirá o fraseio e a expressão corretas, e inversamente, com um regente, as idéias apropriadas de fraseio e expressão é que induzirão o conceito do tempo verdadeiro. Isto, entretanto, não é de nenhuma maneira uma matéria tão simples como parece. Um compositor mais velho provavelmente já se sentiu assim, porque são satisfeitos com as mais simples indicações gerais. Haydn e Mozart empregaram o termo “Andante” como meio-termo entre o “Allegro” e “Adagio”, e durante este período ele foi suficiente para indicar algumas gradações e modificações destes termos”. (WAGNER, 1989, Pag. 20)³³

³³ “The whole duty of a conductor is comprised in his ability always to indicate the right tempo. His choice of tempi will show whether he understands the piece or not. With good players again the true tempo induces correct phrasing and expression, and conversely, with a conductor, the idea of appropriate phrasing and expression will induce the conception of the true tempo. This, however, is by no means so simple a matter as it appears. Older composer probably felt so, for they are content with the simplest general indications. Haydn and Mozart made use of the term “Andante” as the mean between “Allegro” and “Adagio”, and thought it sufficient to indicate a few gradations and modifications of these terms.” (T. do A.)

Richard Wagner coloca aqui as duas funções de um regente. A básica que é a de conduzir seus músicos para que se alcance um bom resultado musical, e uma segunda, que é exatamente o tema desta dissertação, que é o do pensar musical. Comenta também sobre a liberdade que teremos para que façamos nossas escolhas; escolhas estas em que buscaremos colocar nossas verdades em função de nossas experiências pessoais, artísticas e de formação.

Vimos durante toda esta dissertação como grandes intérpretes mostram a importância de uma consciência maior sobre tudo que fazemos e de onde estamos inseridos. Uma indicação de “*Andante*” seja ela de Mozart, Haydn ou Salieri terá uma resposta diferente em cada intérprete que a execute.

Mesmo seguindo uma indicação extremamente válida dada por Wagner de buscar as idéias apropriadas de fraseio e expressão para chegarmos ao nosso conceito do tempo verdadeiro, este conceito ainda será “nosso”, individual e carregado de personalidade. Como ele bem disse, isto realmente não é uma matéria tão simples quanto parece. E só estamos ainda falando basicamente sobre tempo. Wagner dizia: “*Pobres lápis e papel pautado, sem uma sombra de alma e razão.*” (WAGNER, 1989, pag. 112)³⁴ E ele estava se referindo apenas à criação, mas igualmente defendia esta mesma idéia na recriação. Nesta frase Wagner coloca dois vocábulos muito fortes e que conceituam o assunto que temos discorrido durante toda esta dissertação: a *razão*, ou seja, no caso da interpretação, o respeito à partitura; e a *alma*, a individualidade, a liberdade de expressão de cada artista. Vimos nas entrevistas realizadas e depoimentos colhidos que:

1. Razão e emoção devem andar sempre juntas e o equilíbrio entre estas duas forças é que fará com que uma interpretação seja mais, ou menos, feliz.
2. Devemos ser fieis à partitura – Segundo Colarusso nós “*estamos em uma época que não temos certeza de nada, a única certeza é a partitura*”. Ainda, segundo ele, é exatamente por isso que hoje em dia é muito mais importante ser fiel à partitura, se embasar em todas as questões históricas que a cercam, para se obter orientação segura. Mas adverte que “*a gente deve ter sempre a consciência de que a nossa interpretação sempre será*

³⁴ “Poor pen and paper music, without a shadow of soul or sense.” (T. do A.)

falha. A única coisa não falha é a partitura". (COLARUSSO, 2009) Devo salientar que quando o maestro Colarusso fala que nossa única certeza e coisa não falha é partitura, entendo por isso o discurso musical, sua estrutura como um todo, pois como bem sabemos cada edição traz algo diferente, e mesmo edições consideradas fiéis, com o tempo caíram em descrédito. Mesmo a partitura é algo vivo, mas a estrutura e "espírito" da obra estarão presentes nas edições e deverão ser sempre respeitadas. Mais não devemos confundir "tradições" com "erros" ou "liberdades". Quando executarmos uma ária de ópera de forma diferente da que está escrita ou fazemos andamentos diferentes de um número de *ballet*, estamos, muitas vezes respeitando uma tradição da própria linguagem musical. Assim foi realizado assim na presença do compositor, com a anuência dele, respeitando questões inerentes ao fazer musical do estilo, e, muitas vezes, somente não foram transferidas para a partitura por questões extra-musicais.

3. Para tanto, outro aspecto aparece como fundamental para que possamos passar aos nossos alunos o conhecimento suficiente para que possam desempenhar suas funções futuras como regentes: a construção de um currículo acadêmico adequado às necessidades do futuro profissional da regência. Como bem falaram todos os entrevistados, assim como renomados regentes, uma interpretação que tenha profundidade se dará sempre apoiada nas bases de nossos conhecimentos musicais. É improvável que um músico que queira seguir uma carreira de regente profissional obtenha sucesso tendo lacunas em sua formação.

"O que pressupõe uma riqueza de vivência, de vida, de capacidade de comunicação, - principalmente na regência - mas é fundamental que se estabeleça que é impossível a gente discutir estes elementos sem admitir o background dessas primeiras influências". (ARAÚJO, 2009)

Um curso de regência que não dê ao aluno amplos conhecimentos sobre Harmonia, Contraponto, Orquestração, História da Música, Análise e Percepção não poderá preparar bem um futuro regente.

Saliento que outro aspecto me chamou a atenção durante esta pesquisa: como é importante passar aos alunos de regência um conhecimento sobre quem

foram os grandes maestros do passado, o conhecimento que eles transmitiram, suas atuações como primeiros intérpretes de obras importantes do repertório sinfônico e de ópera, e mais que isso, ouvir, caso seja possível, suas interpretações, discuti-las e analisá-las, pois são documentos de grande conteúdo histórico, e contribuirão, também, desta forma para uma busca de interpretação mais rica e substanciada.

Ainda no campo do currículo chamo atenção para o valor de outras matérias que são parte da formação de um regente e que, compreensivelmente, fica difícil de fazer parte da composição de um currículo básico, como o conhecimento de línguas, principalmente o inglês, o italiano, o alemão e o francês. Um conhecimento básico de latim e o estudo da História Geral da Arte também se mostram relevantes para suas futuras funções.

“Um aluno somente vai conseguir se firmar frente uma orquestra se ele tiver boas idéias, se ele tiver uma concepção sonora para chegar e passar para a orquestra. Não basta um gesto bonito, gesto bonito sem conteúdo não é nada. É bem verdade que conhecemos maestros assim que ainda atuam, mas não dizem nada. Mas quando vemos um músico que quer uma frase de uma determinada forma e não de outra, mas isto porque ele compreende a construção da obra, então ele fará um trabalho ‘apaixonante’.” (COLARUSSO, 2009)

Sobre este comentário, levanto mais duas questões que acho essenciais para um regente: a primeira, que já foi anteriormente comentada, sobre um currículo acadêmico sólido e abrangente; e a segunda, o contato mais cedo possível com seu instrumento – a orquestra. Este contato inicial não precisa ser necessariamente como regente, alias preferivelmente não nesta posição, mas como músico. No caso de pianistas, cantores, violonistas ou instrumentistas que quase não tocam na orquestra, o contato diário em ensaios poderá acontecer levando partituras, e acompanhando o trabalho do regente e dos músicos executantes. Durante os ensaios o aluno verá o que é realmente o dia-a-dia de uma orquestra, verá a postura profissional de um regente e dos músicos, verá na prática as inúmeras possibilidades de articulação, equilíbrio, golpes de arco, além de ir diariamente se familiarizando com aquela

sonoridade que, por melhor que seja nossa aparelhagem de som, nunca será substituída.

“Estive agora nos Estado Unidos e assisti a ópera “Siegfried” de Wagner, e ao sair percebi que, por mais que avance as questões tecnológicas, nada será igual à experiência de ouvir aquilo ao vivo, assim como nunca um maestro será maior que o compositor que escreveu uma coisa maravilhosa como aquela”. (COLARUSSO, 2009)

Devemos, portanto, despertar no aluno a “sede de conhecimento” (ARAÚJO, 2009) e, como responsáveis pela educação destes futuros profissionais, disponibilizar formas de terem contato com esta realidade. Feliz a universidade que conta com uma orquestra sinfônica, pois não somente poderá oferecer à sua comunidade um contato direto com obras universalmente reconhecidas, como essencialmente, proverá aos alunos de regência e de instrumento um laboratório único.

Ficou claro, através das entrevistas dadas pelos regentes Minczuk, Araújo e Colarusso, que somente com bases solidificadas e com o máximo de lacunas preenchidas, posto que a matéria “música” é quase infinita, poderemos nos tornar intérpretes conscientes e preparados para nossas futuras atividades. Somente com este conhecimento um aspirante a regência poderá desenvolver suas funções. Mas quais são elas? E quais são elas nos dias de hoje? Posso começar dizendo o óbvio:

1. Extrair o melhor de seus músicos.
2. Criar um bom ambiente de trabalho.
3. Ser um líder com características psicológicas muito refinadas. Ele como catalisador musical, também será um catalisador de energias, de emoções. Seu controle do grupo passará por esta sensibilidade de perceber o momento certo de ser severo, de fazer uma brincadeira, de relaxar ou de manter o grupo em determinada tensão para que a harmonia do ambiente não seja quebrada.

Não podemos nos esquecer de que o instrumento do regente é composto por seres humanos. Assim como nós, regentes, os músicos perceberão as mudanças de humores e contribuirão para que elas aconteçam, e sempre estarão analisando nossas posturas, falas e atitudes com relação ao grupo, a

obra e a nós mesmos. Vários são os casos de regentes com bom domínio técnico e conhecimento profundo da obra que “nafragaram nos mares” da boa execução, exatamente por um mau relacionamento com sua orquestra. Noções básicas de Psicologia, como matéria curricular em nossas Escolas, poderiam favorecer a minimização dos problemas pessoais que cada profissional de regência encontra em seu caminho. Assim como a formação musical de base é importante, o conhecimento dos conceitos regedores das relações humanas também poderia ser. A capacidade de compreender e de se comunicar; de saber respeitar e ser respeitado; de manter a concentração e o interesse no trabalho, ou seja, a verdadeira capacidade de liderar, são condições essenciais ao bom profissional. Muitas vezes professores e regentes confundem esta chamada liderança com despotismo. Um regente autoritário não será capaz de perceber o que seu instrumento tem a dar. Um regente centralizador não permite que seus músicos possam contribuir com seus talentos, e como foi muito bem definido anteriormente pelo professor Maurício Freire, o regente deve ser um catalisador de competências, deve ser aquele que ajuda o músico a fazer o melhor e não cobrar dele algo que é de sua responsabilidade. Não é raro ouvirmos músicos e cantores reclamarem de regentes que não os deixam tocar ou cantar com liberdade. Não se entenda aqui uma defesa do conceito de total liberdade. Enquanto intérpretes “maiores”, responsáveis pela idéia interpretativa de uma peça em sua totalidade, devemos sempre ter consciência de todas as partes da execução, mas existe uma grande diferença entre ensinar e impor. O regente é um professor diante da orquestra. Não na condição de possuidor de todos os conhecimentos, mas, no mínimo, possuidor de uma idéia musical sólida e embasada que facilmente absorvida por todos os músicos. Devemos ser cuidadosos ao coibir a idéia de um músico, pois poderemos, desta forma, travar sua criatividade. Criatividade esta que na orquestra ocorre muito ocasionalmente, posto que são, como bem disse Araújo, “*soldados da música*” que trabalham em prol de um objetivo coletivo e não individual. Mostrar soluções, portanto, parece ser mais construtivo que restringir.

Da mesma forma podemos refletir sobre o ensino da interpretação. Devemos despertar soluções no aluno, deixá-lo mostrar seus pensamentos e fazer com que esta busca interna seja sempre realizada, assim como dar a ele algumas

idéias e mostrar que existem outras opções. Como bem disse Minczuk todos começamos pela imitação “*e não há nada de errado nisso*”. O maestro Roberto Duarte, dizia a seus alunos quando se referindo a “problemas de gesto”, para pegarem “emprestado” um seu, mas posteriormente eles deveriam “comprar” seus próprios gestos. Esta postura está exatamente de acordo com tudo que acima foi descrito. Duarte dava aos alunos uma solução, mas ressaltava que ela seria temporária, ou seja, “emprestada”, pois em seguida eles, de posse de uma solução, seriam capazes de buscar a sua própria ou de transformar aquilo que havia iniciado como imitação em algo próprio, ou seja, “comprá-la”.

A palavra despertar é um vocábulo que o professor de regência deve sempre ter em mente. A chamada “sede de conhecimento” fará com que o aluno, desta matéria tão rica e abrangente, nunca fique parado no tempo e conseqüentemente passe a dar melhor contribuição à sua comunidade. Por isso a constância do “despertar”. É essencial que o professor saiba despertar nos seus alunos os fundamentos do saber, do entender e do aplicar, confirmando-lhes a vocação e ensejando-lhes a capacidade de recriar. Algo que chama a atenção na postura dos regentes entrevistados é a preocupação de nossa inserção na sociedade. O papel atual dos regentes como renovadores, incentivadores, representantes de uma história, não somente musical, mas do mundo através de obras incontestáveis, nos acarreta enormes responsabilidades, obrigando-nos a permanente atualização. Minczuk, com muita propriedade, coloca que um primeiro desafio que temos nos dias de hoje é o de firmarmos a orquestra e a música como fatores de suma importância para a sociedade onde vivemos.

Triste é constatar que devemos convencer pessoas de nosso próprio meio musical de que a música é algo importante. No entanto, depois de termos firmado a orquestra e a música como fatores fundamentais e tendo obtido o reconhecimento e respeito, é preciso usar a credibilidade alcançada para que se faça uma reflexão dos tempos atuais através da música de hoje. Temos um repertório que levaríamos toda uma vida somente para conhecê-lo, mas a busca por novidades, a necessidade de renovação de platéia e programação, e principalmente, a quebra de alguns preconceitos do público, e até mesmo dos músicos e regentes, com relação a certos repertórios é um destes desafios a serem enfrentados pelos intérpretes de hoje. A Música do final do século

passado, principalmente entre as décadas de 60 e 90, ficou quase totalmente restrita a Mostras, Bienais e projetos específicos atingindo, igualmente, um público restrito. A música desta época ficou muito excluída das salas de concerto e, conseqüentemente, do grande público. Ainda hoje vemos este tipo de prática sendo passada para as salas de concerto, ou seja, concertos específicos dedicados à música brasileira ou contemporânea, com um tratamento isolado como se estas músicas fossem portadoras de alguma doença contagiosa. Segundo a compositora Cirlei de Hollanda, a divulgação da música brasileira, seja ela no exterior ou em nosso próprio país, deveria acontecer não somente por meio de concertos específicos de obras nacionais, em mostras ou bienais, mas dentro de uma programação normal de orquestra, junto a compositores clássicos e reconhecidos pelo público³⁵. Isto é uma verdade nos dias de hoje, principalmente em nosso país. O grande público, sabemos nós, busca ainda de forma geral as obras mais conhecidas e consagradas. Um concerto da *Nona Sinfonia* de Beethoven, composta entre 1822 e 1824, provavelmente ainda atrai muito mais o público leigo que outro com a *Sinfonia* de Luciano Berio, composta em 1969. Felizmente começamos a ver alguns exemplos desta mescla. No Brasil, grandes orquestras como a OSESP e a OSB têm sempre feito esta mistura de programação e obtido grande sucesso. Esta é a importância de um regente, não somente como intérprete, mas também como Diretor Artístico de uma instituição. A programação de repertório é hoje um dos maiores desafios aos profissionais da regência, e este é um assunto que deve também começar a ser discutido dentro das Universidades, na formação do aluno de regência e na própria escolha de repertório por parte dos professores.

Hoje em dia temos recursos para aproximar nossos alunos de tudo isto. Vivemos uma época cujo acesso à informação é praticamente ilimitado. Inúmeros *sites* disponibilizam uma quantidade e variedade de música e interpretações jamais vistas em nossa história. Como anteriormente aqui já referido, Bartok antecipava a importância didática das gravações. Além de guias, elas são documentos históricos, através dos quais podemos saber, com relativa precisão, como os intérpretes do início do século passado realizavam obras que até hoje são do repertório tradicional de qualquer orquestra sinfônica profissional. Saliento outro aspecto que normalmente é desprezado pelos currículos acadêmicos: a história

³⁵ “Depoimento pessoal ao Autor”

da regência. Durante todo meu curso de regência no Brasil, e fora dele, quase nada se falou sobre a vida dos grandes regentes da história. Não se trata aqui de uma simples curiosidade, mas sim de um estudo que, sendo bem realizado e com dados sólidos, poderá ajudar em muito no ensino da interpretação e na busca pela “verdade interpretativa”.

Wagner, que conhecidamente era favorável à liberdade interpretativa, escreveu: *“Mozart, em regra geral, escreveu uma sinfonia para algum concerto especial em Viena, ou Praga, ou Leipzig; e a tradição de tal execução tão casual está completamente perdida.”* (WAGNER, 1989, pag. 111)³⁶ Para quem busca a verdade absoluta da tradição esta é uma afirmação muito forte, mas incontestável. Obviamente o que ocorreu “naquele determinado concerto” possivelmente não será jamais descoberto, mas nem por isso podemos descartar a pesquisa e a busca por informações que nos orientem e ajudem a encontrar as raízes mais profundas da obra. O que constatamos na revisão de literatura e em todos os depoimentos colhidos foi que a “verdade na interpretação” será sempre a do respeito à partitura e seu equilíbrio com as personalidades de cada intérprete. Devemos, enquanto orientadores e músicos, ser humildes perante cada obra que executemos, e passar isto aos alunos. Como já foi dito anteriormente trata-se de ser honesto ao estudar a obra, buscar transformar a partitura em sons de forma clara e transparente, de respeitar o caráter da peça, sendo sincero, mas sem perder a espontaneidade, ser humilde para reconhecer suas lacunas e buscar sempre preenchê-las. A crença em si mesmo e na música é o último elemento que, segundo todos os grandes regentes, devemos ter para chegar a uma verdade na interpretação. Isto significa procurar fazer justiça à partitura e ao seu criador. Ter sempre em mente que *“uma interpretação nunca será uma obra-prima, a obra-prima sempre será a partitura.”* (COLARUSSO, 2009)

Acredito que os pré-requisitos até agora expostos não são uma fórmula infalível que conduza uma grande quantidade de jovens regentes poderão ser considerados exímios intérpretes. Isto porque, normalmente, jovens regentes terão inicialmente uma carreira árdua e de poucas oportunidades, e somente o tempo de trabalho à frente de grandes orquestras dará a eles a experiência

³⁶ “Mozart, has a rule, wrote a symphony for some special concert, at Vienna, Prague, or Leipzig; and the tradition of such casual performance are completely lost” (T. do A.)

necessária. Foi exatamente isto que aconteceu com os que hoje expoentes da regência.

“Quando perguntaram ao Celibidache quando havia feito música pela primeira vez ele respondeu que foi aos 43 anos. Mas estes jovens grandes regentes sabem disto, e chegarão lá. O aprofundamento musical virá, conseqüentemente, com o tempo. Hoje eles são virtuosos, no futuro, serão filósofos da música.” (ARAÚJO, 2009)

Com certeza, a maturidade vem com o tempo. No caso do regente, talvez ainda mais, pois o contato com seu instrumento é algo difícil e raro. No início ele terá nas mãos cada dia um grupo diferente, pois muito poucos tiveram a oportunidade de ainda jovens assumirem a titularidade de uma orquestra. Seu desafio será saber conduzir sua carreira neste início, não destruí-la com oportunismos ou exageros, escolhendo um repertório compatível com seu nível e o da orquestra, mostrando sua competência, respeitando, ouvindo e se apoiando nos músicos que possuam mais qualidade e experiência – deste conjunto de fatores e desta forma a “verdade” poderá acontecer com o tempo.

Mahatma Gandhi dizia:

“Nenhuma vida pode estar contida em um só relato. Não há como dar a cada ano a sua importância real, incluir cada evento e pessoa que ajudou a moldar uma vida. O que deve ser feito é sermos fiéis à história em espírito e tentar encontrar o caminho para se chegar ao coração do homem...” (Mahatma Gandhi)³⁷

O mesmo talvez possa ser dito sobre a interpretação. Jamais uma recriação poderá conter a “verdade absoluta” sobre uma obra. Isto porque todas as obras representam os nossos sentimentos, e como seres humanos que somos, seremos sempre transformados em função da nossa origem, da nossa oportunidade, da nossa iniciação, da nossa vocação, dos nossos usos e costumes, enfim da evolução da nossa sociedade, do nosso tempo e do nosso mundo.

Este é um aspecto que realmente me chamou a atenção após as conversas que tive com os maestros Araújo, Colarusso e Minczuk e, também, por não ter visto

³⁷ “No men’s life can be encompassed in one telling. There is no way to give each year its allotted weight, to include each event, each person who helped to shape a lifetime. What can be done is to be faithful in spirit to the record and try to find one’s way to the heart of the man...” (T. do A.)

nada a respeito na literatura selecionada. Realmente quando hoje ouvimos gravações mais antigas elas começam a nos soar “diferentes” do que na época que tivemos contato com elas pela primeira vez. Tenho o cuidado de dizer “diferentes”, porque podem soar pior, melhor ou até mesmo em contraste com o que tínhamos em nossa mente inicialmente. Este é, assim como toda base preparatória musical interpretativa, um fato baseado em um acúmulo de informações que nos enriquece e conseqüentemente nos coloca com a posse de informações que não tínhamos antes. Por mais que uma pessoa possa dizer que não aprecia uma interpretação com instrumentos de época, enquanto intérprete, ela será de alguma forma influenciada pelo contato com este tipo de estética interpretativa. Assim como a sonoridade das grandes orquestras foi sendo colocada como referência para todas as demais desde o início do século XX, a sonoridade das orquestras “barrocas”, assim como suas articulações, escolhas de andamentos, ornamentos e fraseados, também influenciou toda uma geração. A gravação à qual Colarusso se refere das Nove Sinfonias de Beethoven é um verdadeiro exemplo disto. A Mahler Chamber Orchestra, uma das mais destacadas jovens orquestras da atualidade, é composta por uma mescla entre instrumentos modernos e cópias de instrumentos originais. Se, por outro lado, compararmos a pronúncia do francês entre os tenores Villabella e Alagna, da linha de canto entre sopranos do início do século e de agora, veremos grandes mudanças, e somos, e sempre seremos influenciados por estas mudanças interpretativas.

A partitura de uma obra-prima é infinita e atemporal. Assim como os dramas de Shakespeare e Goethe, as óperas de Verdi, Wagner e Puccini, as sinfonias de Mozart, Beethoven e Brahms são universos que contêm dentro de si toda carga emocional humana. São obras que nos falam de forma direta e que, por sermos capazes de nos reconhecermos nelas, nos sentimos forçados, e ao mesmo tempo livremente convidados a deixar nelas também um pouco de nós. Creio que nossa missão, enquanto professores intérpretes é a de estarmos igualmente alertas ao mundo, à música e a nós mesmos.

4. BIBLIOGRAFIA –

1. ARAÚJO, M. (10 de maio de 2009). O Ensino da Interpretação na Regência. (S. Viegas, Entrevistador)
2. AUTRAN DOURADO, H. (2004). *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Editora 34.
3. BERNSTEIN, L. (1970). *The Infinite Variety of Music*. United States of America: New American Library.
4. BLACK, D. and GEROU, T. (1998). *Essential Dictionary of Orchestration*. Los Angeles: Alfred Publishing Co., Inc.
5. BOULT, A. (1963). *Thoughts on Conducting*. London: J. M. Dent, Phoenix House.
6. CANDÉ, R. (1994). *História Universal da Música – Volumes 1 e 2*. São Paulo: Martins Fontes.
7. CASOY, S. (2007). *A Invenção da Ópera*. São Paulo: Algor Editora.
8. CELIBIDACHE, S. I. (Diretor). (1997). *Sergiu Celibidache's Garden* [Documentário]
9. COELHO, L. M. (2002). *A Ópera Romântica Italiana*. São Paulo: Editora Perspectiva.
10. COLARUSSO, O. (22 de Maio de 2009). O Ensino da Interpretação na Regência. (S. Viegas, Entrevistador)
11. COPLAND, A. (1974). *Como Ouvir e Entender Música (tradução: Luís Paulo Horta)*. Rio de Janeiro: Arte Nova.
12. DA PONTE, L. (1998). *Memórias (tradução: Vera Horn)*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores.

13. DORIAN, F. (1942). *The History of Music in Performance: The art of musical interpretation from the renaissance to our day*. New York: Norton.
14. DUARTE, R. (1994). *Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos – Volume 2*. Niteroi: Universidade Federal Fluminense EDUFF – Editora Universitária.
15. FREGTMAN, C. D. (1994). *O Tao da Música*. São Paulo: Editora Pensamento.
16. FUCHS, P. P. (1970). *The Psychology of Conducting*. New York: MCA Music.
17. FURTWÄNGLER, W. (1927). *Notebooks*.
18. GROSBAYNE, B. (1973). *Techniques of Modern Orchestral Conducting*. Cambridge: Harvard University Press
19. HAGGIN, B. H. (1967). *The Toscanini Musicians Knew*. New York: Horizon Press.
20. HARGREAVES, D. and NORTH, A. (2001). *The Social Psychology of Music*. New York: Oxford University Press.
21. HARNONCOURT, N. (1990). *Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
22. HARNONCOURT, N. (1993). *O Diálogo Musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
23. KERMAN, J. (1990). *A Ópera como Drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
24. LABOISSIÈRE, M. (2007). *Interpretação Musical - A Dimensão Recriadora da "Comunicação" Poética*. São Paulo: Annablume Editora - Comunicação.
25. LAGO, S. (2008). *Arte da Regência - História, Técnica e Maestros*. São Paulo: Algor Editora Ltda.
26. LANDON, H. C. R. (1990). *1791 – O Último Ano de Mozart (tradução: Newton Goldman)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
27. LEBRECHT, N. (2003). *O Mito do Maestro*. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record.

28. LEBRECHT, N. (2008). *Maestros, Obras-primas & Loucura – A vida secreta e a morte vergonhosa da indústria da música clássica*. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record.
29. MAGNANI, S. (1989). *Expressão e Comunicação da Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
30. MINCZUK, R. (03 de Junho de 2009). O Ensino da Interpretação na Regência. (S. Viegas, Entrevistador)
31. OLIVEIRA, D. (1994). *Duas ou três coisas que sei dela, A VIDA*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.
32. OSBORNE, R. (1992). *Conversando com Karajan*. São Paulo: Editora Siciliano.
33. PARNCUTT, R. and McPHERSON, G.E. (2002). *The Science & Psychology of Music Performance – Creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press
34. PERPÉTUO, I. F. (Janeiro de 2008). Hino ao Poder. *Revista Bravo*. São Paulo: Editora Abril
35. PEYSER, J. (1989). *Bernstein, uma biografia – (tradução: Álvaro Cabral)*. Rio de Janeiro: Editora Campus.
36. PHILIP, R. (2004). *Performing Music – in the age of recording*. Yale: Yale University Press.
37. POBBÈ, M. (2000). *Incontri con i Maestri*. Vicenza: Accademia Olimpica - Vicenza.
38. ROCHA, R. (2004). *Regência - uma arte complexa - Técnicas e reflexões sobre a direção de orquestra e corais*. Rio de Janeiro: Ibis Libris.
39. SCHERCHEN, H. (1933). *Handbook of Conducting*. New York: Oxford University Press.
40. SCHOENBERG, A. (1969). *Structural Functions of Harmony*. New York: The Norton Library.
41. SHONBERG, H. (1967). *Los Grandes Directores*. BuenosAires: Javier Vergara Editor.
42. SOLTI, S. G. (1997). *Memoirs*. Chicago: A Capella Books.
43. STRAVINSKY, I. (1996). *Poética Musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

44. SWOBODA, H. (1968). *O Mundo da Orquestra Sinfônica*. Rio de Janeiro: Forum Ed.
45. WAGNER, R. (1979). *Three Wagner Essays, (translated by Robert L. Jacobs)*. London: Eulenburg Books.
46. WAGNER, R. (1989). *Wagner on Conducting, (translated by Edward Dannreuther)*. New York: Dover Publications, Inc.
47. WALTER, B. (1957). *Of Music and Music-Making*. New York: W. W. Norton & Co.
48. WIKIPÉDIA, e. l. (26 de abril de 2009). *Wikimedia Project*. Acesso em 24 de maio de 2009, disponível em Wikipedia: <http://pt.wikipedia.org>

5. TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS –

5.1 Entrevista com maestro Osvaldo Colarusso –

Silvio Viegas – *Como o senhor inicia a construção de uma interpretação? Ou seja, quais são os parâmetros básicos iniciais utilizados?*

Osvaldo Colarusso – Em primeiro lugar eu pego a própria partitura, depois eu vejo o que na partitura será importante, as coisas da época da criação da partitura, seja ela em uma época passada, muito passada ou recente, que de uma forma ou de outra alteraram, ou modificaram, os pensamentos que poderiam ser mais lógicos nos compositores. Na abertura do Barbeiro de Sevilha, por exemplo, tem uma recapitulação de um tema que na primeira vez é apresentado na trompa e que na segunda vez é apresentado no fagote. Por que isto? Possivelmente porque a trompa naquela época não tinha a possibilidade de tocar os dois temas em duas tonalidades diferentes, por isso que ele vai fazer a recapitulação em outro instrumento. Isto é muito freqüente. Estes tipos de influência da limitação dos instrumentos, da limitação da escrita, a própria data da estréia, quer dizer, talvez eles tivessem um maestro deficitário, ou uma estrutura deficiente, isto faz com que a gente possa ter uma orientação com relação à interpretação. Por exemplo, eu tenho uma crítica muito séria a maestros que fazem *rubatos*, ou alternâncias de andamentos em sinfonias clássicas, pois a gente sabe que no dia-a-dia dos músicos daquela época isto seria praticamente impossível. Primeiro porque eles faziam pouquíssimos ensaios, não tinham maestros, então estes fatores históricos também são importantes, mas o básico mesmo será sempre a partitura. A

partitura será sempre o ponto de partida, realmente, e tem uma coisa que o Mahler falava sempre que era: “Tradição é uma porcaria” E é verdade, muitas vezes uma música a gente ouve não da forma que vemos na partitura, mas da forma que já ouvimos antes, as tradições. E acho que isto é errado. E hoje em dia cada vez mais se critica este tipo de coisa. Por isto que hoje em dia é muito mais importante você ser fiel à partitura, se embasar em todas as questões históricas que cercam esta partitura, para nos orientar na interpretação. Mas a gente deve ter sempre a consciência de que a nossa interpretação sempre será falha. A única coisa não falha é a partitura.

Viegas – Karajan afirma que ninguém pode dizer que conhece uma partitura, por mais que a tenha na cabeça, antes de tê-la experimentado na orquestra. Que no momento em que nos pomos diante da orquestra, chocamos com a inércia da matéria, e que somente depois de sentirmos e absorvermos aquela pressão que me vem através deles teremos o começo de uma interpretação. Duas questões são colocadas aqui: a) Intérprete como criador solitário x intérprete conjunto. Até onde vamos como intérpretes criadores solitários, e até onde somos orientadores de uma concepção coletiva? b) Enfrentamos naturalmente uma resistência quando vamos frente a uma orquestra, seja ela técnica, seja ela musical ou seja ela pessoal. Como o senhor trabalha essas variáveis?

Primeiro, há um ponto de discordância aqui é que eu não acho que o interprete é um criador, e sim um recriador. Depois eu acho que uma interpretação prévia de uma partitura ela independe, em minha opinião, de você ter tido já um contato com a orquestra antes de executar uma determinada obra. Eu acho que pelo contrário, se você tem uma noção muito clara de que você espera tal sonoridade, tal andamento, tal articulação, você irá passar isto para a orquestra. Caso você não tenha uma idéia clara daquilo que você quer, daquilo que você gostaria que soasse, você não vai conseguir, e então irá apenas absorver uma espécie de memória coletiva da orquestra, e irá interpretar de acordo com o que esta “memória” te passará. Eu somente dou razão ao Karajan no seguinte: nossa interpretação pode ser modificada frente a certas coisas que estão presas a certas atividades ou características ligadas à orquestra, ou a “uma” orquestra especificamente. Desta forma, eu acho que

uma interpretação poderá ser modificada de acordo com aquilo que você vai experimentar na hora, mas acho que sua concepção, e eu tenho uma fé gigantesca com relação a isto, deve ser definida antes. Eu vou à frente de uma orquestra sabendo exatamente que andamento, articulação e caráter eu quero dar para a execução, eu não espero nunca receber isto da orquestra.

É evidente que em função de dificuldades técnicas, de forma ou de outra a gente tem de maleável, a gente tem de entender as dificuldades que os músicos que a gente tem a nossa disposição apresentam. Mas mesmo que eu tivesse, por exemplo, uma orquestra deficitária, eu jamais imprimiria uma concepção romântica, *Verdiana*, a uma música que para mim tem um som extremamente clássico, como é o som do Barbeiro de Sevilha, por exemplo. Então eu acho que, mesmo que se fizesse andamentos um pouco diferentes do que eu havia pensado, eu não alteraria o caráter. E, sobretudo, outra coisa que eu aprendi: em mesmo tendo uma orquestra mais fraca tecnicamente, jamais faria uma subdivisão para ajudar esta orquestra mais fraca. As coisas que penso em 1 e não em 3, ou em 4 e não em 8, eu realmente tento ao máximo manter. Mas alguma flexibilidade é preciso ter frente às condições dos instrumentistas, e principalmente porque eu sei que eu não estou lidando com uma máquina. A orquestra tem dificuldades aqui e ali, temos de tentar resolver estes problemas da maneira mais artística possível. As maiores resistências que enfrentei foi por gostar de fazer música do século XX. E sempre enfrentei uma resistência, principalmente nos primeiros ensaios, com relação ao repertório moderno. Para evitar certas resistências eu me antecipo, quando tenho frente a mim uma orquestra de que tem dificuldades, e percebo que tenho de ter uma flexibilidade maior nos andamentos que eu havia pensado em fazer.

Eu concordo que cada orquestra tem a sua personalidade. Tem orquestras que tendem a puxar o tempo para trás, enquanto outras buscam sempre ir para frente. E muitas vezes somos influenciáveis por estas características, o que pode ser perigoso dependendo da formação de quem está à frente do grupo.

Viegas – *O regente está hoje em um momento histórico pleno de informações. Conhecemos através de gravações as interpretações de maestros do início do século XX como Toscanini e Weingarten. Ouvimos maestros que atravessaram*

as duas grandes guerras como Erich Kleiber, Bruno Walter e Furtwängler. Vimos o nascimento do mito do maestro no auge das gravações com Karl Böhn, Bernstein, Karajan e posteriormente Celibidache, além de nomes como Solti, Abbado e Zubin Mehta. E o aparecimento das chamadas “interpretações de época” com Harnnoncourt e XXX. Como nos colocamos perante a estas informações. O que se tira de cada um destes grandes músicos e que nos deixaram visões tão diferentes sobre interpretação?

Colarusso – A principal lição que podemos tirar, com mais de cem anos de registros fonográficos, e sabendo que estas pessoas em cada uma de suas épocas eram tidos como grandes intérpretes, por exemplo, sabemos que Weingartner e Furtwängler eram muito respeitados por suas execuções de Beethoven, Richard Strauss por suas execuções de Mozart, e se hoje regermos como estes grandes músicos faziam com certeza não seríamos bem aceitos. Então na realidade, a primeira lição que tiramos é que não existe uma interpretação que seja “definitiva”. Isto não existe! Acredito em interpretações felizes, mas é interessante vermos que mesmo maestros pelos quais temos enorme respeito e foram, ou ainda, são grandes músicos e pensadores musicais, eu acho que não significa que vamos ainda hoje “degustar” suas interpretações. Por exemplo, para mim é muito difícil ouvir uma sinfonia de Haydn ou de Mozart com Furtwängler. Para meus ouvidos de hoje é tudo muito lento, é muito arrastado. Existe uma gravação da ópera completa A Flauta Mágica com o mesmo Furtwängler em Salzburg que a abertura hoje soa a coisa mais grotesca que já ouvi. Principalmente a introdução, que mais parece uma continuação do prelúdio do Parsifal de Wagner. E estilisticamente falando, não tem nada a ver. Uma coisa que acho muito interessante, principalmente nestes últimos cem anos de gravação, é que se mudou a questão da personalidade do intérprete, o que até é uma perda: Se pegamos as gravações dos anos 30 ou 40 nós temos personalidades interpretativas completamente diferentes. Basta ver, por exemplo, que dois maestros da mesma época eram completamente diferentes como Furtwängler e Toscanini, com relação a intenções e tudo mais. E quando ouvimos gravações de Bruno Walter, Erich Kleiber, além dos dois já citados, vemos que se tratam de mundos completamente diferentes. Já hoje em dia, se ouvirmos uma segunda de Brahms com Zubin Mehta, Lorin Maazel ou Seiji Ozawa as diferenças são

muito menores. Elas são muito mais parecidas entre si. Então talvez hoje estejamos perdendo esta coisa muito particular de cada intérprete para se ganhar outra coisa, que é o respeito à partitura. Não sabemos se isto vai mudar daqui a cinquenta ou cem anos. Esta talvez seja a maior lição que temos com relação às gravações é perceber que não existe mesmo uma verdade absoluta com relação à interpretação. Hoje vejo algumas interpretações que soaram como revolucionárias quando de seu lançamento como velhas. Por exemplo, a gravação da Sagração da Primavera regida pelo Boulez com a Orquestra de Cleveland soa velha para mim. A Sagração da Primavera dos dias de hoje é a do Esa-Pekka Salonen. Que me parece uma gravação alerta, ritmicamente muito bem articulada. A do Boulez já me parece pesada, apesar de ter sido considerada pela crítica especializada na época de seu lançamento como a mais perfeita até então realizada. Tem uma coisa, que talvez seja a prova mais irrefutável do que estamos falando: o maestro que estreou a Nona Sinfonia de Mahler foi Bruno Walter. Ele estreou esta obra, após a morte do compositor, em 1912 com a Filarmônica de Viena. Existe uma gravação ao vivo com o mesmo maestro e orquestra realizada em 1937, ou seja, 25 anos após a estréia, que já foi a referência de interpretação da obra. No entanto se alguém reger a Nona de Mahler hoje em dia daquele jeito vai ser vaiado. Os andamentos são super rápidos, os ataques dos instrumentos, principalmente nos *ppp* e no último movimento, são tão brutos, são tão feios, e veja que é a Filarmônica de Viena. E ele mesmo, ai com outra orquestra, gravou esta sinfonia quase trinta anos depois, bem no início da década de 60, e com uma sonoridade completamente diferente da anterior. Se pegarmos uma interpretação soberba como a do Karajan na década de 80, também ela será diferente da do Bruno Walter, e muito provavelmente daqui a algum tempo, daqui a trinta anos será considerada ultrapassada, e vamos achar uma melhor. As interpretações vão mudar, mas a partitura da Nona de Mahler vai permanecer ali inalterada, intocável. É uma obra maravilhosa, fantástica, independente de qualquer questão interpretativa. Acho que é um privilégio termos hoje acesso a todo este material, e a principal coisa que podemos ter como aprendizado é que não existe verdade absoluta a respeito de interpretação. Acho interessante mencionar como vão se acelerando gravações muitas vezes até mesmo bizarras de obras que já foram muito gravadas, no afã

de vender porque elas serão simplesmente diferentes. Um músico pelo qual tenho muito respeito é o David Zinman. O David Zinman gravou as nove sinfonias de Beethoven com a Orquestra de Tonhalle, ganhou o principal prêmio de gravações da Alemanha, e todos os solos dos instrumentos de madeira são ornamentados como musica barroca. Todos. Em minha opinião isto também está acontecendo: fazer diferente simplesmente para ser diferente e vender mais. Isto eu acho muito ruim. Principalmente um item tão gravado e vendável como as nove sinfonias de Beethoven, é impressionante ver como cada gravação vai pelo viés da excentricidade. Não estou colocando aqui que certas descobertas não tenham seu valor, fazer o *ritornello* dos primeiros movimentos das suas sinfonias foi algo que vejo como muito positivo. Mas o Simon Rattle, outro músico que respeito muito, gravou as nove sinfonias com a Filarmônica de Viena, e fez seus músicos tocarem sem *vibrato*. Eu acho estranho isto. Eu ainda tenho como interpretes que mais me agradam aqueles que lidam menos com este aspecto das excentricidades, respeitam mais as partituras e têm cuidado com as edições. Um maestro assim é o Claudio Abbado. Não há uma gravação dele que não seja cuidadosa. Sabia que quando ele foi gravar as sinfonias de Schubert, a integral que ele fez, ele encomendou um trabalho a musicólogos, que fizeram um tipo de Raio-X nas partituras originais que haviam sido corrigidas por Brahms, para enxergar o que é que tinha atrás. Então, eu acho isto muito bom, e importante notar que Brahms era muito bom, pois corrigiu muitas besteiras que Schubert havia feito e que nós nem sabíamos. Este equilíbrio entre respeito e pesquisa é o ideal. Ou seja a partitura em si é ainda mais importante que justificativas históricas para executá-la. Uma vez haviam perguntado ao Boulez o que ele achava da música interpretada por instrumentos de época, e sua resposta foi ótima, ele disse: “Olha o uso de instrumentos de época seria ótimo se trouxéssemos o público da época”. Porque o público de hoje é outro, então temos outro enfoque. Nós vamos encarar esta execução como uma peça de museu. E na época não era uma peça de museu. O que eu percebo bem claramente é que precisamos ter equilíbrio. Ainda com relação aos instrumentos tem uma coisa muito importante. Tem compositores, como Mozart, que a orquestra que ele possuía na época era excelente para suas intenções. Ele não lutava contra as limitações que tinha, então tocar uma sinfonia de Mozart com instrumentos de

época, eu não tenho nada contra. Já a Orquestra do tempo de Beethoven era como uma “roupa apertada”. Muito apertada. Ele fazia um esforço muito grande para lidar com aquela orquestra cheia de limitações. Então por isso, que apesar de achar interessante ouvir as sinfonias de Beethoven com instrumentos de época, é muito diferente que ouvir as sinfonias de Haydn ou Mozart. E eu percebo que esta sede de fazer coisas diferentes para vender estão em um ritmo tão grande, que eu não duvido que em breve vão lançar a Sagração da Primavera com instrumentos de época. Mas acho também que daqui a 40 ou 50 anos as pessoas vão rir disto. Estamos em uma época que não temos certeza de nada, a única certeza que temos é a partitura. Agora infeliz do público, que em sua grande maioria não sabe ler partitura, depende do interprete para conhecer as grandes obras, então o que se espera do intérprete são duas coisas: que ele tenha uma honestidade muito grande com a escrita orquestral, que não faça a coisa somente para vender; e que não se coloque acima da partitura, que ele esteja a serviço do compositor e não o contrário. Uma interpretação nunca será uma obra prima, a obra prima sempre será a partitura. Uma coisa que me preocupa neste tempo é o afastamento do público do som ao vivo. Independentemente de interpretação, ouvir ao vivo é uma questão de respeito ao som que o compositor pensou, e às vezes tem obras que são complexas em termos tímbricos, tipo *La Mer* de Debussy. Esta que é uma obra que tem um colorido orquestral absurdo de harpas, percussão, sopros, etc. que eu acho que não existe nenhuma gravação, mesmo a melhor delas que poderá substituir aquela coisa da audição ao vivo. Ao vivo é uma coisa que nunca será substituída, e a nossa época está tentando vender que sim, que se consegue substituir. Está se criando um vício nas pessoas de se ouvir uma música muito mais alta do que se ouve em uma sala de concerto, de pegar flagrantes visuais que te distrai, e que te tira do foco mais importante que é o som da obra, na verdade a música. Neste aspecto também eu acho que a gente vive uma época que faz com que a gente tenha uma superficialidade muito maior em relação às obras. Estive agora nos EUA e assisti ao “Siegfried”, e ao sair percebi que, por mais que avance as questões tecnológicas, nada será igual a experiência de ouvir aquilo ao vivo, assim como nunca um maestro será maior que o compositor que escreveu uma coisa maravilhosa como aquela. Estamos em uma época de inversão de valores, vemos “ZUBIN

MEHTA rege Beethoven”, não criticando o Zubin Mehta que acho ótimo maestro, mas os valores estão errados. Hoje em dia quem deseja ser compositor sabe muito bem que estará caminhando para uma vida difícil, de possibilidades de trabalho muito complicadas, e que uma pessoa que não tem nem a metade da importância dele, como um pianista ou um maestro terá dinheiro e visibilidade. Acho que não existe atualmente um compositor atual, mesmo os mais talentosos como os finlandeses Magnus Lindberg e a Kaija Saariaho, que tenham um nome tão grande como um pianista medíocre como um Lang Lang, por exemplo. É nossa responsabilidade então renovarmos o repertório, e não somente com música moderna. Ouvimos sempre as mesmas coisas. Se pegarmos o Dvorak, por exemplo, o que as pessoas conhecem? Sua nona sinfonia, o concerto para violoncelo, e o que mais? E ele tem obras maravilhosas. Os poemas sinfônicos do final da vida, o Stabat Mater, são obras primas e que precisamos trazer à tona. Precisamos, desta forma, atualizar o nosso público, afinal o público de hoje está um público de museu. Se fizermos uma obra composta há cinquenta anos ela será considerada por este público como “muito moderna”, se fizermos uma composta há cem anos ainda será “moderna”. Se compararmos o Brasil com o resto do mundo, veremos que estamos muito atrasados. Nossos músicos não têm contato com este tipo de repertório. É raro encontrarmos músicos que tenham tocado alguma coisa de Berio ou Messiaen. E muitas vezes o preconceito é nosso. Eu tenho certeza que se fizéssemos uma bela interpretação da Turangalila-Symphony o teatro viria abaixo. Temos de renovar o público também, dar acesso a novo ele, conversar com ele. Se formos aos concertos de câmara na Sala Cecília Meireles, você verá que ele é composto basicamente por velhos. Não há renovação. Outro aspecto interessante diz respeito à música do nosso país. Você tem excelentes estudos sobre a importância da música popular brasileira, principalmente no período da ditadura. Neste período são citadas obras de Chico Buarque, Caetano Veloso, mas você também tem obras eruditas. Você quer uma obra mais típica daquele momento de ditadura do que “O Lamento das Carpideiras” de Lindemberg Cardoso? Aquilo para mim é algo incrível, e ninguém nem sabe desta obra. Então neste aspecto a música erudita está fora do pensamento em geral do mundo intelectual. Tem excelentes historiadores que ao narrar a história do Brasil no tempo da vinda da Família Real

portuguesa ao Brasil, nem citam os compositores que aqui estavam. Marcos Portugal, padre José Maurício... Aliás, a história de vida do padre José Maurício é simplesmente fantástica. Um homem que nunca saiu de sua cidade, que foi o primeiro a reger a sinfonia Praga de Mozart no Brasil, o primeiro a reger o Requiem de Mozart. Um mulato, brasileiro, saber tudo isto, e nós o desprezamos, a intelectualidade brasileira ignora. O único compositor brasileiro que é respeitado é Villa-Lobos, e mesmo assim, tem gente que acha que ele é importante por ter influenciado Tom Jobim, e só isso. Nossa função, neste aspecto, então, é muito importante. E temos colegas que tem uma postura que ignora isso, e se colocam em posição mais importante que a comunidade. Passaremos como músicos que pensamos mais em nós mesmos do que na nossa sociedade.

Viegas – *A carreira de um maestro internacional quase não deixa tempo livre para qualquer outra coisa que não seja reger. Além disto, cada vez mais aparecem jovens regentes como estrelas da batuta como Daniel Harding e Gustavo Dudamel. Existe tempo suficiente para o pensar da música, para se aprofundar no estudo de uma obra a ponto de poder afirmar que já possui uma interpretação sólida da obra? Jovens regentes com este mesmo ritmo de vida conseguem ter o aprofundamento necessário para se tornar um grande interprete? Ou serão eles somente guias, orientadores, de uma grande orquestra, ela possuidora de uma visão musical acumulada por décadas trabalhando com antigos e renomados regentes?*

Colarusso – Vejo estas jovens estrelas como interpretes de pouco aprofundamento. São músicos de valor, possuem carisma, e se comunicam com o público. Mas falta o pensar da música. Não me esqueço, de um concerto com Kurt Masur e a Gewandhaus de Leipzig em São Paulo. Eles abriram o concerto com a abertura “Leonora 3” de Beethoven. E eu nunca mais me esqueci, tal a profundidade da execução. Isto é o que falta para estes jovens regentes.

Viegas – *Como o senhor vê o ensino da regência no mundo? E como a trabalha, seja em aulas ou master-classes? E principalmente, como acha que a interpretação deve ser abordada com estes alunos?*

Colarusso – Eu tenho muitas críticas a respeito do ensino da regência. Da mesma forma que ninguém é compositor porque tem diploma de compositor, ninguém é regente por ter diploma de regência. Eu acho que o curso de regência deve oferecer ao aluno conhecer análise, harmonia, instrumentação, tocar um instrumento de orquestra é muito bom, tocar piano é muito importante. Todas estas coisas nós devemos oferecer aos nossos estudantes. Mas dele chegar a virar um maestro é uma coisa mais complicada. Nós podemos dar as condições, ensinando as coisas que o regente precisa conhecer. É muito comum jovens cheguem até mim pedindo para aprender regência, e eu pergunto a eles se já estudaram harmonia, contraponto, etc. e dizem que não. Eu então não aceito, mas isto é algo que eu como professor particular posso fazer. Em uma universidade fica mais difícil. Eu costumo dizer que ninguém entra em um seminário para ser Papa. O mesmo deve acontecer com a regência. Ele tem de estudar muito, para que a regência seja a culminância daquele estudo. Eu conheço maestros que não tem um gestual tão bom, mas em termos de cabeça são muito interessantes. São muito mais “maestros” estes que os que têm um gesto tecnicamente perfeito, mas que possuem várias lacunas na sua formação e não têm nada a dizer. Um exemplo é o Boulez. Ele não tem uma técnica de regência trabalhada, apesar de ser super claro, mas é muito interessante, por ter idéias bem elaboradas, enquanto que outros que só sabem desenhar a música no ar. Temos de ensinar ao aluno então que ele tem de ter alguma idéia a defender, alguma concepção musical. E você só consegue isto com uma profundidade, que talvez esteja faltando nestes jovens maestros. Um aluno somente vai conseguir se firmar frente uma orquestra se ele tiver boas idéias, se ele tiver uma concepção sonora para chegar e passar para a orquestra. Não basta um gesto bonito, gesto bonito sem conteúdo não é nada. É bem verdade que conhecemos maestros assim que ainda atuam, mas não dizem nada. Mas quando vemos um músico que quer uma frase de uma determinada forma e não de outra, mas isto porque ele compreende a construção da obra, então ele fará um trabalho “apaixonante”. E acontece uma coisa muito triste que tem vários maestros que estouram e depois desaparecem, mas isto porque não tiveram uma base sólida. A arte do ensino da regência é a arte do ensino das matérias básicas como contraponto,

harmonia, instrumentação, história da música. Já que será através delas que ele poderá embasar seu pensamento musical.

5.2 Entrevista com maestro Mateus Araújo –

Silvio Viegas – *Como o senhor inicia a construção de uma interpretação? Ou seja, quais são os parâmetros básicos iniciais utilizados?*

Mateus Araújo – Bom, acho que quando a gente pensa em interpretação, a gente vai agir de acordo com os parâmetros que regem a nossas primeiras orientações. Primeiras orientações como seres pensantes, como músicos e artistas. Eu digo isto porque é uma questão importante definir, mesmo que você não saiba colocar em palavras, eu mesmo nunca coloquei em palavras, como é o seu “*approach*”. Esta que é uma palavra tão usada em inglês e pouco em português.

Eu me lembro de estar tocando no “Festival de Campos do Jordão” há muito tempo atrás, e estava tendo aula de música de Câmara. Tocávamos um quarteto de Smetana, “for my live”. Na ocasião eu era o violista, e tinha aquele famoso solo, e eu toquei de uma maneira muito sanguínea, com todos os exageros de um adolescente - sem polimento - e o professor que era europeu disse: “*What’s that? Brazilian approach? If you play like this in Prague they will throw tomatoes at you*”. Eu nunca me esqueci desta frase: “*Brazilian Approach*”. É claro que éramos estudantes, e já sabíamos que Smetana quando escreveu esta obra estava ficando surdo, e que era um quarteto autobiográfico, mas não tínhamos como conhecer a fundo o que era aquilo.

Mas porque estou dizendo isto? Porque este “*approach*” vai depender muito de sua raiz educacional. Uma coisa que me marcou muito foi o que o maestro Eleazar de Carvalho dizia a respeito da regência, que ela era o ato da

REcriação. Aquilo foi mais um elemento que ficou embutido na minha mente. Outra coisa que me marcou foi o título do livro do Erich Leinsdorf que era: “O Advogado do Compositor”. Então mais uma coisa que vai incutir na sua psicologia, sua responsabilidade de advogar perante a obra. Ou seja, recriando, fazer com que a mensagem que o compositor perdeu a vida para expressá-la, seja transmitida, revivida e assim vai. Acredito que todos têm seus códigos de honra, seus princípios serão usados. É o que a gente chama de arcabouço onde você vai colocar os valores. Estou tentando buscar a raiz da questão. E é nestas raízes que vou embasar este edifício. Nas faculdades psicológicas, em algum lugar do pensamento que estará sua responsabilidade de recriar.

Você terá de doar uma certa porcentagem do seu tempo, aonde você vai se dedicar a contemplar a obra de arte. Porque você vai fazer isto? Porque acredito que este é o processo de responsabilidade, a consciência de sua missão. Perguntar a si mesmo porque os compositores perderam a vida, morreram cedo, e porque morreram cedo... Porque Schubert, Mozart morreram cedo? Porque eram loucos ou bebiam? O atraso da medicina? Não, eles morreram porque trabalharam demais. Porque eram obcecados pela sua missão. Uma pessoa como Schubert que acordava de madrugada para trabalhar todos os dias... Que força era essa? Divina? Celestial? Para uma criatura sacrificar sua vida se doando a partituras, e partituras que nem eles puderam ouvir. Como um compositor deve ter se sentido, com tanto por dizer? Acredito que existam pessoas que são estáveis com relação aos sentimentos durante toda a vida, mas também existem pessoas que mudam muito, então é uma questão muito complicada. Por exemplo, quando temos 18 anos, achamos que estamos amando. Sim é verdade, mas aos 22 você percebe que não, que o que você está sentindo agora é que é amor, e assim vai aos 30, 40. Então, basicamente, este é um assunto variável de acordo com a história da pessoa, com os princípios da pessoa e com as influências que foram marcantes para pessoa.

Somente como exemplo, para mim, interpretar é recriar, advogar, defender o compositor, o sacrifício que o compositor teve para escrever uma obra. Então a valorização que dou a estes aspectos dentro da minha psicologia vai orientar o

balanço, o peso, a profundidade, a direção que eu deva basear a minha performance.

Uma vez quando estava ainda na escola um colega disse que composição era uma questão de caráter. E esta foi mais uma frase que me marcou profundamente. Eu fico pensando se isto não tem haver com o fazer musical, se isto não tem haver com honestidade, generosidade, do ideal artístico e o caráter em uma questão mais profunda. Pois temos compositores de almas torturadas, com vidas problemáticas, como Tchaikovsky, Scriabin, mas aquela ligação com o cosmos, seu pensamento metafísico, o caráter transcendental, e busca por algo que extrapola o próprio ego. Não há o que falar. Então neste tipo de coisa o caráter é fundamental. Isto posto, como pensar interpretação sem pensar em caráter? O que pressupõe uma riqueza de vivência, de vida, de capacidade de comunicação, - principalmente na regência - mas é fundamental que se estabeleça que é impossível a gente discutir estes elementos sem admitir o *background* dessas primeiras influências.

Para uma pessoa que seja obstinada com o trabalho, a pontualidade, o perfeccionismo, aquilo vai ser uma conduta que vai se plantar e vai permear toda vida profissional, todo o fazer artístico. Pessoas que foram apresentadas à música quando criança, ou que tiveram a música em casa ou que sofreram para buscar um resultado, terão relações diferentes com a música. Eu acho que a formação é o fundamento.

A questão da caligrafia. Eu disse a uma aluna, que ela deveria para de estudar regência e estudar caligrafia, pois ela estava desenhando no ar a sua letra. E nisto está enraizado o seu bom gosto, quer dizer, em alguma hora você vai resvalar nisto. Claro que aí eu tenho um leque de opções a minha frente, ouvi várias gravações com diversas características, e fazer uma lista de prós e contras, agora chega uma hora que você tem de se posicionar e quando esta hora chega o que vai dar a sua verdade é a sua história pessoal.

Se eu tivesse que resumir de forma muito concisa seria assim: Você é influenciado pela história do compositor que você conhece e pela sua própria história. As suas decisões são absolutamente influenciadas pela sua história. Pela sua história pela quantidade e tipo de conhecimento, estes conhecimentos aliados ao seu caráter, pois você fará aquilo que é importante para você. É importante se comunicar, mas conheço regentes que são tímidos, que acham

que tem de ser elegantes, não podem fazer caretas. Mas ele é assim, talvez em função de algo que aconteceu na sua infância, aquilo é fundamental. Mas isto não vai se refletir somente em seu gesto, vai se refletir também nas suas escolhas interpretativas, pois de repente ele poderia fazer uma frase mais exacerbada, mas acaba fazendo uma frase mais contida. Vários fatores vão influenciar... até religião... Este é um assunto até da psicologia da música.

Se eu não conhecesse o compositor, e não tivesse acesso à biografia dele, primeiro eu tentaria ver qual a sua essência, a qualidade e substância da música. Buscaria os elementos que são importantes para mim. No caso a harmonia e contraponto, não desfazendo dos outros elementos como ritmo e melodia, mas eu vou procurar valorizar, eu me colocaria na pele do compositor e tentar extrair o que há de comum entre ele e eu. E principalmente porque assim eu poderei NÃO deixar a música ficar chata. A música de Beethoven, assim Mozart, Haydn, tem no máximo quatro texturas. Todas têm de ser ouvidas, mas compete a você decidir qual deverá ter mais importância. Isto é somente a questão do balanço. E esta escolha passa pela que deu trabalho ao compositor. Você vê que ali o compositor fez algo que deu trabalho, então deve ser mostrado. Deve uma sede de exploração muito grande por parte do interprete.

Quando você ouve a gravação da nona de Schubert com Furtwängler, você vê o compositor acordando de madrugada, fazendo uma oração, a alvorada. Existe uma compreensão macro da música. A gravação de Claudio Abbado é considerada como referência, mas não tem esta profundidade. Não me interessa se uma gravação ganhou este ou aquele prêmio, mas o que faz uma gravação ser antológica, como esta que há vinte anos escuto e sempre me surpreende? Já ouvi o mesmo maestro regendo Bruckner, Haydn e até mesmo Schubert, como uma gravação da abertura "Rosamund", mas nada é como esta gravação da nona. É bem verdade que somos muito influenciados pelas primeiras gravações que escutamos, e devemos ter cuidado com isto, para que não caiamos em um caso de "paixonite". Nesta gravação da nona nos temos aquilo que podemos dizer que é uma interpretação. Um conhecimento profundo da obra, e é interessante notar que se trata de uma execução sem *ritornello*, uma edição antiga, ou seja, não fiel ao original, mas mesmo assim é a apoteose da primeira fase do romantismo. Para terminar esta questão eu acho

que isto é uma questão de humildade. Você pode tê-la perante o compositor ou até mesmo perante uma interpretação, mas terá mudanças de opinião durante a vida, mas esta é a riqueza da interpretação, mas tem uma coisa que me identifico às vezes. Um músico dizia que Charles Münch nunca fazia uma coisa duas vezes da mesma forma. Tem interpretes que gostam de jogar com o imprevisível. Eu mesmo faço isto, mas por quê? Porque desta forma eu não deixo a música chata. Você tem de ter a percepção do que está acontecendo na platéia, o que está acontecendo no teatro. Isto tem haver com a acústica do teatro, da reação das pessoas. Diria o Peter Bruck em seu livro “A Porta Aberta”: A qualidade do espetáculo é medida pelo silêncio da platéia. Então se você começa a sentir um ranger de cadeiras, durante a sinfonia, aquilo vai afetar a interpretação. A minha vai. Eu estou ali, mas você tem de ser muito inteligente para não ter reações baratas. E não se esqueça que você está ali não para fazer nada para o público, mas sim pela musica. Buscar o sentimento. E o sentimento tem de ser cavado. E aí entra toda sua vivência sentimental, musical e profissional. Ainda segundo Bruck: “A qualidade reside no detalhe”. Mais a vida é muito curta para escutar música ruim. A música tem de ser transformadora, ela tem de provocar uma reação. Eu faço de tudo para isto, claro que não vou querer que seja sempre como as “1001 noites”. O Batuque do Nepomuceno não será igual a Vida de Heróis de Strauss, mas independente da música devemos buscar capturar a atenção do público. Este é o atual desafio do interprete.

Viegas – *O regente está hoje em um momento histórico pleno de informações. Conhecemos através de gravações as interpretações de maestros do início do século XX como Toscanini e Weingarten. Ouvimos maestros que atravessaram as duas grandes guerras como Erich Kleiber, Bruno Walter e Furtwängler. Vimos o nascimento do mito do maestro no auge das gravações com Karl Böhn, Bernstein, Karajan e posteriormente Celibidache, além de nomes como Solti, Abbado e Zubin Mehta. E o aparecimento das chamadas “interpretações de época” com Harnnoncourt e XXX. Como nos colocamos perante a estas informações. O que se tira de cada um destes grandes músicos e que nos deixaram visões tão diferentes sobre interpretação?*

Araújo – A questão dos instrumentos época é um assunto que ficou extremado, que alguns chegaram até tocar com roupas antigas. Você vai exagerando, e pode aderir a padrões que talvez os compositores mesmos não estivessem satisfeitos. É impressionante como isto aconteceu, mas também como o tempo faz uma triagem. Vemos isto nos compositores do século XX que somente agora estão sendo tocados. É muito complicado a gente analisar este legado destas informações que chegaram até nós, principalmente nesta época da internet. Eu acho que a gente tem de distinguir o descartável do perene, e a gente vive a cultura do descartável. Mas hoje não é mais somente das interpretações, mas sim da música que são usadas como modismo. Voltando a nona de Schubert com o Furtwängler, imagine o que é uma interpretação perene, de uma obra podemos pensar, mas imagine uma interpretação... O choque hoje é que tudo é descartável. Mas quando encontramos uma interpretação assim, ela tem uma carga de energia, que fez com que ela fosse memorável. Uma vez em Aspen, me perguntaram: quais os dez melhores concertos que viu na vida e por que... Eu pensei... Uma foi com a OSB e o Karabtchevsky. Após a primeira de Tchaikovsky, eu pedi, internamente, para ouvir a abertura do Guarany e eles tocaram. Foi mágico, como um presente para mim. Lembro de todo o programa. O concerto quando é realmente bom, nós nos lembramos do repertório. Outro foi com o Celibidache, outro o Lorin Maazel. Concertos verdadeiramente inesquecíveis. Mas por quê? Como avalio este legado? Primeiro é que o tempo fará a triagem. Segundo lugar, com seu bom gosto, pesquisa e sede de exploração, separar o perene do descartável. Que é o perene, o especial? Não é somente uma questão de bom gosto, é uma questão de qualidade. A qualidade reside no detalhe, é que o tem mais detalhe? Não! É o que mais te emocionou? Uma vez quando o Daniel Harding estava aparecendo, tinha uma revista inglesa chamada Classic CD, e perguntaram a ele como era trabalhar com Simon Rattle, e ele disse que o mais impressionante é que qualquer podia ver o que ele faz que não intelectual. Que é um “approche” psicológico com relação a obra e seu trabalho. Sua inteligência emocional.

Temos hoje um problema de acumulação. Os compositores foram influenciados uns pelos outros, imagine nós hoje. Compositores como Mozart, ou Arriaga ou Korngold, o que eles dispunham? Eles dispunham de poucas partituras, não

existiam gravações, eles dispunham de sua imaginação, assim como os regentes daquela época. As interpretações tiveram idas e vindas. Tivemos os modismos, como a rapidez, a liberdade interpretativa, a lentidão abundante, a absoluta fidelidade, e assim vai. De certa forma a tendência do mercado é chapar as coisas. Tudo ficou muito igual. Por que estamos em uma sinuca no momento atual? Por exemplo, para mim tem obras que já foram executadas à beira da perfeição, então qual o sentido de recriarmos. A criação é a obra de arte, mas digamos que a recriação seja tão rica em detalhes, tão valorosa, que ela seja digna de ser uma obra de arte, como a já citada nona de Schubert. Na verdade ela não é uma obra de arte, ela é uma “revelação”. Ela não se compara com a própria obra, mas acaba se tornando em função disto. No filme “Farinelli” o personagem de Haendel diz algo muito interessante: Se você (Farinelli) com sua voz através destas músicas tão vagabundas que canta é capaz de me emocionar, é sinal que sua interpretação é realmente muito especial. Podemos falar também que se você tem um texto com muitas indicações, você não dá muita liberdade para intérpretes oportunistas. Quem for interpretar escrupulosamente um Bartok, por exemplo, que é cheio de indicações, não poderá tomar liberdades demais, pois tem tanta tarefa a ser seguida que ele não poderá bancar o genial. Existem alguns interpretes que querem dominar a cena. Desejam ser maiores que a própria música. O brilho, a inventividade, criatividade, a maestria, a genialidade da interpretação de Glenn Gould aparece muito mais em Bach. Se ele tivesse executando as sonatas de Scriabin com mil indicações, ele não teria a liberdade de exacerbar toda sua excentricidade. A música permitiu a ele cantar, ser excêntrico, tocar como tocou, escolher os andamentos absurdos, ornamentar, contrastar. O que quero dizer é que é mais fácil ter liberdade em obras que possuem menos informações que em obras repleta delas, mas ao mesmo tempo como oferecer algo coerente com estas obras menos informativas?

A situação atual é de desgaste. O único sentido que tem em executar as obras que já foram tão bem executadas é o de levar esta música a uma comunidade que nunca tenha ouvido. Por isso acredito que a única solução para isto é a expansão do repertório, apesar do público sempre buscar aquilo que já conhecem. Como missionários da música devemos aproveitar toda esta capacidade de conhecimento para fazermos uma programação musical. A

escolha do repertório correto é fundamental para o resultado que anseia promover. Os verdadeiros amantes da música são beneficiados pelo livre acesso da música, mas também vulgariza tanto o conhecimento que acaba dificultando seu aprofundamento. Tudo que é fácil não se dá valor. E mais, apesar deste acesso ser tão fácil, ele dificulta nosso serviço, pois uma vez o acesso sendo fácil, novos trabalhos, as novas soluções devem ser pesquisadas para buscar novas formas de alcançar a atenção do público. Hoje em dia o apelo visual é muito forte. Nos anos 40 e 50 era o rádio, depois veio o LP, o CD e hoje veio o vídeo, e hoje em dia o vídeo de curta duração como o próprio YouTube. Ou seja, complicou o trabalho para a gente. Mas isto não tem solução. Estamos em momento de crise, inclusive uma crise pedagógica.

Com relação a utilizar gravações como instrumentos de ensino, devemos tomar cuidado, pois quanto mais antigo mais difícil será de termos uma verdade musical, o que faz uma interpretação é uma série de execuções que desta forma criarão um padrão de execução que poderá ser chamada de interpretação. Ouvir sim, mas não tomando isto como verdade absoluta e final. Admito que já busquei até gravações premiadas para me embasar, elas podem ser úteis, mas não sei. Acho que as pessoas devem antes se informar para terem critérios para julgar e desta forma achar o caminho mais correto.

Viegas – *Karajan afirma que ninguém pode dizer que conhece uma partitura, por mais que a tenha na cabeça, antes de tê-la experimentado na orquestra. Que no momento em que nos pomos diante da orquestra, chocamos com a inércia da matéria, e que somente depois de sentirmos e absorvermos aquela pressão que me vem através deles teremos o começo de uma interpretação. Duas questões são colocadas aqui: a) Intérprete como criador solitário x intérprete conjunto. Até onde vamos como intérpretes criadores solitários, e até onde somos orientadores de uma concepção coletiva? b) Enfrentamos naturalmente uma resistência quando vamos frente a uma orquestra, seja ela técnica, seja ela musical ou seja ela pessoal. Como o senhor trabalha essas variáveis?*

Araújo – O Karajan falava que você adquire um repertório lentamente. Você precisa saber como moldar aquela pasta musical que você tem à sua frente. Como fazer com que eles se ouçam. Temos de detectar quem são as pessoas

difíceis, tudo isto é nossa obrigação. Mesmo que eu estude ou tenha uma concepção pré-formada somente quando eu tenho a resposta da orquestra é que eu vou ver o que vai se aplicar ou que é melhor para ela, por exemplo, se eu tiver muitas cordas, eu vou querer fazer coisas que eu não faria se eu não as tivesse. Voltando a coisas que falei antes, como não deixar a música ficar chata, como salientar as coisas mais trabalhadas, manter viva a luta harmônica do compositor, e isto só será possível quando soubermos com quem estamos lidando. Então tentar uma amalgama para tirar o melhor do grupo. Eu faço é um trabalho de diagnóstico de setor e assim que acontece o diagnóstico, a aplicação do tratamento certo, e finalizando com a busca da saúde da música. Reverencio o que o Karajan fala a respeito.

Temos de ter sempre muitas idéias, pois os músicos de orquestra são tolhidos de criatividade. O músico de cordas, por exemplo, tem de fazer sempre o mesmo dedilhado, arco, fraseado, etc. Então quando passa muito tempo tocando em orquestra, em contato com outros músicos, que cria mais uma relação pessoal, as questões são difíceis. O músico perdeu o encanto pela música, então devemos oferecer algo de bom para este que é um soldado da música. Como vencer isto? Com psicologia, com metáforas, com boas idéias, bom humor, etc. Uma vez eu estava fazendo a Serenata para Cordas, e precisava de um *ppp* que não acontecia, e quando ia para o ensaio eu vi uma teia de aranha sob a luz do sol no fim da tarde, e disse “eu quero que vocês busquem uma sonoridade com a delicadeza de uma teia de aranha” e a orquestra mudou. Mas ao mesmo tempo não podemos fazer isto o tempo todo. Não podemos dar ao músico uma rotina. Mas existe ainda um terceiro elemento, que é a resultante. Na música nem sempre um maestro bom + orquestra boa significa bom concerto. A competência dá a volta em tudo isto, mas eu acho que de tudo isso que falamos, nada substitui a capacidade do regente saber cantar a música, independente da orquestra que tenha.

Viegas – *A carreira de um maestro internacional quase não deixa tempo livre para qualquer outra coisa que não seja reger. Além disto, cada vez mais aparecem jovens regentes como estrelas da batuta como Daniel Harding e Gustavo Dudamel. Existe tempo suficiente para o pensar da música, para se aprofundar no estudo de uma obra a ponto de poder afirmar que já possui uma*

interpretação sólida da obra? Jovens regentes com este mesmo ritmo de vida conseguem ter o aprofundamento necessário para se tornar um grande interprete? Ou serão eles somente guias, orientadores, de uma grande orquestra, ela possuidora de uma visão musical acumulada por décadas trabalhando com antigos e renomados regentes?

Araújo – A Orquestra não é possuidora de uma visão musical, pois será destituída de personalidade. Mas ao mesmo tempo ela terá uma resposta, sem riqueza de detalhes. O que vai acontecer é que jovens regentes terão inicialmente uma carreira irregular, mas o tempo de trabalho à frente de grandes orquestras fará deles grandes interpretes. Assim foi com outros que hoje consideramos grandes. O perigo é que eles são obrigados a vários compromissos profissionais que poderão atrapalhar um pouco a vida. Como Karajan falava leva-se muito tempo para se ter um repertório. Quando perguntaram ao Celibidache quando havia feito música pela primeira vez ele respondeu que foi aos 43 anos. Mas estes jovens grandes regentes sabem disto, e chegarão lá. O aprofundamento musical virá, conseqüentemente, com o tempo. Hoje eles são virtuosos, no futuro, serão filósofos da música.

Viegas – *Como o senhor vê o ensino da regência no mundo? E como a trabalha, seja em aulas ou master-classes? E principalmente, como acha que a interpretação deve ser abordada com estes alunos?*

Araújo – Eu vejo o ensino da regência, assim como o de música, com muita preocupação. Você vê hoje não temos mais, grandes professores de canto, professores de regência, e eu sou contra o pensamento que regência é mexer braço. Este é o meio da regência, mas não o fim. Acho que precisamos ensinar o aluno de regência a ter consciência de harmonia, contraponto, solfejo, etc. A regência deveria ser uma conseqüência de uma formação. E como a regência é uma coisa de palco, se o interprete tivesse esta intimidade ela teria um algo a mais. Teria mais foco.

Viegas – *O que é, em sua opinião, a verdade na interpretação?*

Araújo – Acho que nunca teremos uma resposta satisfatória. Mas posso dizer que para mim é algo que seja transparente, honesto, claro. Vamos associar as questões da verdade com as questões do caráter. Eu poderia usar um chavão

do tipo que “a verdade não existe”, mas sim ela existe, pelo menos para mim existe. Agora, o compositor quando interpreta a si mesmo pode ser chamado de verdade? Podemos achar que ela pode não ser a melhor, mas será sempre uma verdade. Mas imagine se ela fosse a única verdadeira, nós teríamos que ouvir somente aquela? Teríamos de interpretar somente daquela forma? Acho que seria muito ruim. A verdade, caso exista concretamente, eu não conheço. Mas caso exista, uma só seria muito pouco. Tudo seria reduzido a uma recriação, e todas as demais deveriam ser cópias, como chapas de litogravura. Estou aberto a novas experiências. Somos estimulados por gravações, que mexem com nossos sentidos, e sou adepto, sem desrespeitar o texto, da sinceridade. A sinceridade é aquilo que pode fazer você mudar a música na hora, é estar conectado com a orquestra. Uma interpretação ganhar o status de uma obra de arte, ela precisa ter, primeiro uma resposta muito imaculada da orquestra, muito pensamento por trás daquela interpretação. A verdade é, portanto, a espontaneidade. O ensaiado é filosófico, mas o espontâneo é natural. E ser espontâneo é ser sincero. A música é muito humilde, e o melhor caminho é se humilhar perante a obra e o compositor. Esse talvez seja o melhor caminho para a verdade.

5.3 Entrevista com maestro Roberto Minczuk –

Silvio Viegas – *Como o senhor inicia a construção de uma interpretação? Ou seja, quais são os parâmetros básicos iniciais utilizados?*

Roberto Minczuk – Em primeiro lugar, a não ser que você esteja lidando com uma obra recém escrita, uma estréia mundial de autor vivo, é muito difícil que você nunca tenha tido contato com a obra. Seja por você ter ouvido a obra antes em concerto ou gravação, seja por você tê-la tocado ou até mesmo regido. Um preconceito já existe da própria obra. Minha experiência que começou ainda quando criança como musicista e instrumentista, e tive contato com o repertório sinfônico e operístico também, ainda na minha infância, e obviamente isto terá uma influência na minha concepção, abordagem e interpretação destas obras. Agora o que eu faço com qualquer obra é que eu sempre trabalho com partituras novas. Eu até prefiro pegar uma partitura nova e desta forma reiniciar o processo de estudo da obra. Desta forma uma sinfonia de Beethoven, por exemplo, mesmo que já tenha regido muitas vezes, e até mesmo por isso, eu faço questão de pegar uma partitura nova. Gosto de rabiscar a partitura do início e fazer todo tipo de análise. Eu começo este processo muito intuitivamente. Olhando a partitura e já buscando imediatamente o que ela transmite para mim, qual a primeira reação que eu tenho na partitura. O que mais me chama a atenção? É a melodia? É a estrutura rítmica? É a forma? Então, batendo os olhos naquela página, o que

me chama a atenção nela? Então começo por algo muito natural, muito intuitivo, apesar de embasado em estudo em análise, e em tudo aquilo que aprendi. Mas primeiro deixo que a obra fale comigo, e desta forma inicio minha abordagem. Pois pela cara da partitura você percebe o tipo e onde se enquadra esta obra. É uma sinfonia clássica de forma sonata? Romântica? É uma sinfonia do século XX? Então batendo os olhos você vê que a própria orquestração já te dá dicas. Depois você vê que formula o compositor utilizou, pois todos usaram de algum tipo de formula. A beleza da música está na junção de três grandes elementos, três grandes fatores, que são: Beleza, Energia e Ordem. Estas três coisas sempre estão presentes. Não necessariamente nesta ordem, mas todas grandes obras musicais, que pelo menos eu admiro, possuem estes elementos. Se você vai colocar energia em primeiro lugar, ou se você vai colocar beleza em primeiro lugar, é uma questão da obra com que você está lidando. Se você está lidando com a quinta sinfonia de Beethoven, então obviamente você está lidando com energia rítmica, depois sim a beleza e a ordem. Se você está lidando com a “Pastoral”, você está lidando primeiro com a beleza, e não com a energia rítmica. Mas tudo tem ordem, assim como o universo. E na verdade, a música e a arte é uma representação da vida e do próprio universo, que contêm justamente estes elementos, que são a beleza, a energia e a ordem. Por que o universo é formado de uma ordem absoluta do mínimo ao máximo detalhe. Desde a molécula até dimensões que não somos capazes de conceber. E a música é isto, pedaços do universo, pedaços da própria vida. Então é isto, eu bato o olho em uma partitura, e de cara vejo se ela tem um caráter lírico, melódico, ou se possui uma força rítmica, ou seja, de que forma que ela está exposta. O princípio é sempre a partitura e os elementos que ela terá. Agora dentro destas categorias você vai ter seus desafios. Por exemplo; se é uma obra cuja beleza é o elemento principal vai pensar no fraseado, na dinâmica; se é uma obra rítmica, serão os acentos, os tempos e a articulação. Mas o principio é intuitivo. Busco a reação mais básica, mais preliminar que me ocorre, porque justamente será esta a reação que o publico terá. Às vezes pensando: “como vou reger isto?” Eu me coloco na posição de um ouvinte leigo. Ou seja, se estivesse ouvindo esta música, se eu não fosse um profissional da música, se eu não fosse um regente, qual seria o meu gesto? Qual a linha que me viria

naturalmente? Como minha filha Júlia, que hoje tem cinco anos reagiria a esta música? Que inspiração ela teria? Porque ela gosta de dançar para todo tipo de música, então seriam os gestos que ela faria para a música que ela estivesse ouvindo? Eu penso um pouco nisto também. Mas por quê? Porque o gesto naturaliza a página, tira a coisa seca da partitura e trás um pouco de natureza, de uma natureza que é primordial. Você veja que todos os grandes intérpretes possuem uma técnica tão perfeita e absoluta que você não percebe, porque é tão natural que já faz parte dele. Resumindo minha abordagem é inicialmente mais intuitiva mais natural. Depois a análise profunda, de você destrinchar harmonicamente, formalmente, ritmicamente. A música geralmente é recorrente. Grande parte da música que fazemos é uma música que usa do recurso da repetição. Como o compositor faz uso deste recurso e por quê? E a repetição também é uma coisa da natureza, as formulas se repetem, os gestos se repetem. No verão, às cinco e meia da manhã o sol começa a nascer, dependendo da estação do ano você sabe o que esperar, e a música é da mesma forma. E está certo, pois é isto que produz a ordem e nos dá um todo. As partituras de maior sucesso são justamente aquelas que seguem um rigor e um padrão naturais. Então na função de regente você está ali para, primordialmente, inspirar os músicos, pois sozinhos não produzimos som e desta forma não realizamos a partitura, mas principalmente organizar, para colocar ordem, buscando a perfeição e sendo a referência rítmica, dinâmica, emocional e de expressão. Isto depende do maestro. Esta função de você ser um centro de referência para os interpretes envolvidos é fundamental. Então a partitura te dá isso, e você precisa detectar nela onde serei mais necessário, onde precisará mais de mim. Onde poderei deixá-los mais livres para que possam sugerir qual interpretação desejarão. Então tudo isto são aspectos que devemos pensar na preparação de uma partitura. Quando mais jovem eu fazia uma coisa de cada vez, mas hoje em dia tudo vem conjuntamente, o que é ótimo, pois você consegue absorver a obra de uma forma mais rápida e completa, mas isso é algo que só vem com os anos.

Viegas – *Karajan afirma que ninguém pode dizer que conhece uma partitura, por mais que a tenha na cabeça, antes de tê-la experimentado na orquestra. Que no momento em que nos pomos diante da orquestra, chocamos com a*

inércia da matéria, e que somente depois de sentirmos e absorvermos aquela pressão que me vem através deles teremos o começo de uma interpretação. Duas questões são colocadas aqui: a) Intérprete como criador solitário x intérprete conjunto. Até onde vamos como intérpretes criadores solitários, e até onde sou orientadores de uma concepção coletiva? b) Enfrentamos naturalmente uma resistência quando vamos frente a uma orquestra, seja ela técnica, seja ela musical ou seja ela pessoal. Como o senhor trabalha essas variáveis?

Minczuk – Eu concordo com o Karajan, mas dependendo da situação você pode ter mais, ou menos, controle. A orquestra é instrumento do maestro então você tem que saber e conhecer os limites de seu instrumento. E todos os grandes instrumentistas sabem os limites de seu instrumento. Até que ponto você pode fazer um *crescendo* ou um *diminuendo*, um *pianíssimo* ou um *fortíssimo* sem perder a qualidade de som. A Orquestra Filarmônica de Nova York, por exemplo, tem a capacidade de tocar muito forte, mas sem perder a qualidade sonora. Você pode pedir para os trombones tocarem *ffff*, que ainda será bonito, mas isto porque eles sabem tocar forte e bonito. Mas em outra orquestra você talvez não possa deixar os trombones chegarem a *f*, porque se eles não têm qualidade sonora é melhor que eles apareçam tanto. O mesmo acontece com as dinâmicas como *pp*, *ppp*, *pppp*. É como um sistema de som de casa. Se você possui uma aparelhagem que consegue chegar a grandes volumes sonoros sem distorção, é uma maravilha. Mas se você não possui um sistema de qualidade, é melhor manter um volume menor para que não haja distorção. É verdade que cada orquestra possui uma identidade própria, a Filarmônica de Berlim é diferente da de Nova York, apesar destas diferenças estarem cada vez menores, em função da internacionalização das orquestras e escolas. Caso você vá à República Tcheca, você verá que os metais de lá querem tocar como os de Chicago. Eles buscam a sonoridade de Chicago, ou seja, eles perderam sua identidade. O mesmo acontece com as orquestras russas que antigamente nas cordas havia um vibrato exagerado, um vibrato bonito, mas que hoje não existe mais, mas por quê? Pela influência das “melhores escolas”. Então a referência dos metais, por exemplo, é Nova York ou Chicago, e todos querem soar como eles. A Alemanha ainda consegue manter sua escola de madeiras, que bem diferente do resto do mundo, mas a

sonoridade das cordas está cada vez mais parecida em todo mundo. Assim como o mundo está mais parecido em qualquer lugar que você vá, São Paulo, Nova York, Cidade do México são cidades cada vez mais parecidas. O café que você toma em qualquer uma destas cidades é o “Starbucks”, da mesma forma as orquestras também estão cada vez mais parecidas, mas isto é um reflexo do século XXI, da globalização. Mas voltando a questão das escolhas interpretativas com relação ao instrumento, várias coisas devem ser levadas em consideração. A orquestra que você está regendo é uma delas, agora a sala onde você rege é outra. Dependendo da sala ela influenciará diretamente na sua interpretação. Se você está em uma sala com muita reverberação você vai escolher tempos mais lentos. Você verá que quanto mais rápidos os tempos em uma sala com “*delay*” de mais de dois segundos, maior será a perda da nitidez sonora. Tempo e espaço são fatores interligados e que vão influenciar diretamente na sua interpretação. Agora outros fatores que influenciam também é a tradição da orquestra. Não me esqueço uma declaração do Solti de quando ele foi reger a Filarmônica de Viena pela primeira vez. Ele chegou sabendo exatamente o que queria fazer e como interpretaria a obra em seus mínimos detalhes, com todos os *crescendi* e *decrescendi*. A orquestra começou a tocar, e ele se deu conta de que o que eles estavam fazendo era muito melhor do que aquilo que ele havia pensado. Então porque ele iria mexer em algo que estava perfeito. Mas aí está a inteligência, sabedoria do regente, sua humildade, e capacidade de percepção. Existem regentes que insistem em fazer da sua forma e chegam a piorar uma interpretação. Existem regentes que quanto mais ensaiam, pior ficam. Você precisa saber o que fazer. Quando fui reger em Viena pela primeira vez, no Musikverein, a *Sétima Sinfonia* de Bruckner, o *Scherzo* desta sinfonia na minha cabeça era uma coisa com um tempo mais rápido. Mas a orquestra que eu tinha já havia tocado a *Sétima* inúmeras vezes e estava acostumada com um outro tempo, e foi inútil eu tentar impor o meu tempo, que até eles fizeram, mas que eles não “gostavam”, então a música saía sem brilho. Eles responderam tecnicamente, mas a alma da orquestra não estava naquela interpretação. No dia seguinte eu fiz no tempo que era natural, no tempo orgânico para eles, o tempo que estava no “estômago” da orquestra. E o resultado foi muito melhor. A orquestra é um corpo e cada corpo tem seu peso, e se movimenta de uma forma particular.

Então o interessante é descobrir estas características de cada orquestra, e usar a seu favor. Não devemos confrontar a resistência, temos de buscar uma química, para buscar o melhor resultado musical, soando bem e de forma natural. Nós não trabalhamos com tempos absolutos. A maior parte dos grandes compositores, quando o intérprete faz algo diferente e belo, ele imediatamente absorve e muda também. Isto á me aconteceu muitas vezes em primeiras audições de obras que fiz. Nós conhecemos histórias assim, como as de Mengelberg e Mahler, por exemplo. Mengelberg foi um dos maiores intérpretes de Mahler, e sabemos por gravação e relatos históricos que ele fazia, às vezes, exatamente o contrário do que ele pedia na partitura. E Mahler simplesmente adorava as interpretações de Mengelberg. Mas por quê? Porque ele trazia vida à música, porque interpretava de forma convincente. Então eu acho que desde que a mensagem seja comunicada, o compositor não vai se opor, ele não vai ser um absolutista dizendo que tem de ser este tempo, tem de ser esta dinâmica. Acredito que o compositor é na verdade um dos elementos mais flexíveis desta história toda. Vários autores fazem somente uma sugestão do caráter da obra, um *Allegro con Fuoco*, por exemplo, ele pode ser mais lento ou mais rápido, dependendo do espaço ou da orquestra. Se você segue uma indicação rigorosa *Allegro con Fuoco* semínima 144, as vezes para uma determinada orquestra ou para um determinado local, pode ser rápido demais e desta forma perder o caráter de *con Fuoco*. Tudo tem de ser relativizado. Por isso o importante é o caráter da peça, a mensagem da peça, isto é o mais importante e é o que quer o compositor, a beleza da peça. E esta flexibilidade vai sempre existir.

Viegas – *O regente está hoje em um momento histórico pleno de informações. Conhecemos através de gravações as interpretações de maestros do início do século XX como Toscanini e Weingarten. Ouvimos maestros que atravessaram as duas grandes guerras como Erich Kleiber, Bruno Walter e Furtwängler. Vimos o nascimento do mito do maestro no auge das gravações com Karl Böhn, Bernstein, Karajan e posteriormente Celibidache, além de nomes como Solti, Abbado e Zubin Mehta. E o aparecimento das chamadas “interpretações de época” com Harnnoncourt e XXX. Como nos colocamos perante estas*

informações. O que se tira de cada um destes grandes músicos e que nos deixaram visões tão diferentes sobre interpretação?

Minczuk – Acho que esta é uma questão muito pessoal. Você tem que definir qual será seu estilo, qual será sua abordagem. Geralmente as abordagens que são as mais respeitadas são aquelas que são mais fieis ao texto. O intérprete que consegue ser expressivo, ser dinâmico, ter impacto, sem alterar o texto, será o intérprete mais respeitado. Sem fazer uso de subterfúgios, conseguir um resultado de forma natural e simples respeitando o texto original. Mas existem intérpretes que precisam fazer uso destas coisas para tentar comunicar a força da partitura. Eu já vi todos estes tipos de intérpretes. Pessoalmente, eu sempre prefiro aqueles que são mais fiéis ao texto e que não usam de recursos apelativos que extrapolem o natural. Mas também não condeno os que fazem interpretações diferentes, únicas, desde que elas sejam sinceras. Desde que elas estejam de acordo com a personalidade do intérprete e o seu modo ver a música. Que não seja uma mera manipulação para deixar a obra mais monumental ou mais sentimental. Aliás, o sentimentalismo é algo que eu considero muito ruim na música. A expressão é algo bonito, mas o sentimentalismo é superficial. Sou muito aberto e capaz de apreciar interpretações que sejam opostas ou muito diferentes das minhas, desde que sejam genuínas, elas terão a força que a partitura pede. Mas o caminho inicial tem de ser de interpretar aquilo que está no texto. Se isto se você tiver algo a acrescentar isto será válido, mas somente após ser capaz de realizar tudo aquilo que está escrito. Temos de ser humildes com relação à obra. Temos de nos colocar em nosso lugar, somos um instrumento, um veículo, e não o objetivo final. Objetivo final é comunicar a intenção do compositor através daquela obra, a mensagem da obra. O regente não pode tornar a performance para sua elevação pessoal. Acredito que os alunos devem buscar sempre referências para estudo, ouvir várias gravações, comparar, discutir, analisar. Todo aluno começa em uma fase que é de pura imitação, e não existe nada de errado com isso. Você imita seu mestre, e deste ponto se desenvolve tecnicamente e artisticamente. Obviamente não pode fazer isto para sempre, tem de amadurecer, assim como na vida. Devemos aprender, testar, absorver e transformar com os outros. Eu já me vi fazendo um gesto que percebi que era parecido com o do Kurt Masur. Depois vi uma gravação do Bruno Walter e vi

que o Kurt Masur havia pegado dele, e quem sabe o próprio Walter não tenha pegado do Arthur Nikisch ou outro grande mestre? E não há nada de errado com isso, desde que seja natural, pois também os compositores também fizeram isto. Beethoven aprendeu com Haydn, Schubert e Brahms aprenderam com Beethoven, Wagner aprendeu com Weber e Liszt. A vida é assim.

Viegas – *Como o senhor vê o ensino da regência no mundo? E como a trabalha, seja em aulas ou master-classes? E principalmente, como acha que a interpretação deve ser abordada com estes alunos?*

Minczuk – Vejo ensino da regência muito bem, principalmente pelo avanço do acesso ao conhecimento. Mas regência você só aprende regendo, assim como cavalgar só se aprende quando se monta um cavalo. Não há regente sem orquestra, assim como também não há pianista sem piano. Mas no caso do regente é ainda pior, pois seu instrumento pensa, um instrumento que tem uma idéia de como a música deve ser. O regente na verdade não precisa começar propriamente com uma orquestra. Qualquer grupo com mais de cinco integrantes já serve para um estudante de regência colocar em prática seus conhecimentos. O mais importante é começar a lidar com músicos, com pessoas, e conseguir ser um líder. Às vezes o melhor regente é até o que tem menos técnica, mas é líder, que o que tem técnica, mas não é líder. Então a questão da liderança, a questão de conduzir, a questão de comandar, o regente precisa refletir sobre tudo isto. Ele tem de comandar, inspirar, liderar, e quem tem estas qualidades será um melhor regente que aquele que possui uma técnica melhor, mas não tem estas qualidades.

Viegas – *Qual é a missão dos regentes nos dias de hoje?*

Minczuk – Não existe uma missão universal para os maestros. De acordo com a necessidade que a sociedade onde vive, sua missão será determinada. O regente tem uma função primordial dentro de sua comunidade, da sociedade, assim como o prefeito ou um bispo, ele é um líder. Então quais são as necessidades desta comunidade? Mas sua missão principal é liderar sua orquestra e levar as interpretações mais genuínas e fieis a esta comunidade, posto que não se discute o valor do repertório que realizamos. Extrair o melhor nível de sua orquestra e comunicar a mensagem do texto que está

interpretando. Devemos dentro da sociedade colocar a orquestra e a música como fatores de suma importância. A orquestra e o espaço de concerto deve ser um local de reflexão elevada, porque a música que a gente lida é uma música espiritual, que enriquece o ser humano e que trás qualidade de vida, então conseguir que isto seja reconhecido, e que isto se torne algo importante dentro da sua comunidade, da sua sociedade, do ambiente que está estabelecido, este é um objetivo que o regente tem. Impactar sua orquestra, seu público e sua sociedade. Temos este potencial nas mãos, e ele precisa ser usado para cumprir com seu propósito. Acredito que também devemos renovar o repertório, principalmente quando se conquista reconhecimento e respeito, você se torna uma pessoa que é formadora de opinião, e temos de usar esta credibilidade que nos foi concedida para também contribuir. E esta contribuição não pode ser dada somente com obras do passado. Por elas terem sido referência no passado é que elas são importantes hoje, mas a gente sabe que o mundo e a vida são narrados, discutidos e refletidos através da música. E é por isso que estamos aqui, para fazer uma reflexão sobre a vida através da arte. É importante que façamos uma reflexão dos tempos atuais através da arte e da música atuais. Sabemos que os maiores compositores foram aqueles que melhor representaram o espírito de sua época e de sua geração, então precisamos da música nova, que represente os dias de hoje, o século XXI, os acontecimentos de hoje. Beethoven na sua música representou e descreveu os ideais da revolução francesa, e isso deu a força para sua música, foi um importante fator para sua música. Quem são os compositores de hoje, quais são as obras que mostram os dilemas e conquistas da nossa geração? Precisamos encontrá-las, representá-las, e fazer com que a sociedade reflita sobre estes temas e que a sociedade se console, que ela se anime, enfim, que ela se reconheça dentro destas obras. A música moderna ela é específica. Ao mesmo tempo em que ela tem de ter uma identificação com o público, ela tem de ser refinada, sofisticada, pois as pessoas querem isto. Mesmo a pessoa mais simples quer se ver de uma forma melhor, ela quer se ver da mesma forma com quer ver seus filhos, seus netos. Ou seja, em um estágio mais avançado, mais sofisticado, melhor, com mais qualidade. Ela não quer se ver como ela é, ela quer se ver melhorada. Todos nós queremos nos ver redimidos, purificados, melhorados, santos. Não queremos nos ver como

somos na realidade. A realidade não nos trás esperança, mas uma versão melhor do que somos nos dá esperança.

Viegas – *O que é, em sua opinião, a verdade na interpretação?*

Minczuk – A verdade na interpretação é fazer aquilo que você acredita. É interpretar da forma como crê, como absorve e realiza. Não é um dogma absolutista. É como você encara aquilo, e você com sua experiência, com sua capacidade com sua técnica com seu conhecimento, reproduz e comunica aquela idéia.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)