

## **O regente como intérprete: aspectos relevantes da relação regente-obra**

Luciano de Freitas Camargo  
Universidade Federal de Roraima  
luciano.camargo@ufr.br  
<https://orcid.org/0000-0001-9326-8388>

1

**Resumo:** Considerando a subjetividade do caráter de integração interpessoal inerente à atividade do regente, bem como sua relação indireta com a efetiva produção sonora, o estudo de sua atuação constitui um dos maiores desafios da área das ciências da performance. Uma vez que as investigações sobre sua natureza tendem a concentrar-se na técnica gestual, este estudo vem propor um enfoque específico nas questões inerentes à relação regente-obra, a partir das quais se revela, de forma mais evidente, a dimensão performativa do regente como intérprete.

**Palavras-chave:** Regência Orquestral, Regência Coral, Performance Musical, Ciências da Performance.

### **The Conductor as Performer: Relevant Aspects in the Relationship Conductor-Work**

**Abstract:** Considering the subjectivity of the interpersonal character inherent to conducting activity, as well as its indirect relationship with the effective sound production, the study of conducting procedures constitutes one of the most relevant challenges in the musical performance science. In view of the studies' concentration towards gesture technique, this paper proposes to focus specifically on the relationship conductor-work issues, which show themselves capable of revealing, in a more evident way, the performative dimension of the conductor as interpreter.

**Keywords:** Orchestral Conducting, Choral Conducting, Musical Performance, Performance Science.

### **Introdução**

São inúmeros os aspectos relevantes da atividade do regente como intérprete e sua relação com a obra musical. Sua atuação apresenta um problema intrínseco, que se revela no entendimento de que, em última instância, a interpretação não é efetivada pelo regente, mas sim pelos cantores ou instrumentistas que estão sendo regidos. Entretanto, a atuação artística destes músicos revela-se também intrinsecamente dependente da atuação do regente – desde a pesquisa e preparação do repertório, da elaboração de uma concepção sonora nos ensaios realizados até o efetivo momento da apresentação, naquilo que é definido por Samuel Kerr como a “construção de um projeto sonoro” (*in* LAKSCHEVITZ, 2006, p. 201).

Observando do ponto de vista dos instrumentistas de uma orquestra ou cantores de um coro, a situação prática mais comum é que cada executante tende a concentrar sua atenção na execução de sua própria parte; no caso de uma orquestra, os músicos sequer têm acesso às partes escritas executadas pelos outros instrumentos. Essa situação propicia

um estado inicial de alienação do músico partícipe em relação à integralidade da obra, ou seja, a concepção geral de sua estrutura e sonoridade, desde os fatores extramusicais (ou extratextuais) até o conhecimento minucioso de cada singularidade e cada necessidade manifesta no texto musical. Esse estado de alienação vai se dissolvendo, aos poucos, durante a realização dos ensaios, nos quais os músicos passam a interagir auditivamente com todo o grupo. Entretanto, o processo de esclarecimento das interações entre as diferentes vozes (ou partes) de uma música é conduzido e orientado pelo regente, que desde o início deve dominar os aspectos apresentados pela obra a ser interpretada. Portanto, constitui função primordial do regente conhecer profundamente a totalidade da obra e elaborar, em suas pesquisas, uma concepção sonora da obra a ser apresentada e, tanto quanto possível, compartilhar esse conhecimento com todos os executantes envolvidos durante o processo de preparação da obra, seja por meio de seu gestual, seja através de informações verbais, no momento oportuno.

Por outro lado, a concepção sonora, ou proposta interpretativa elaborada pelo regente em sua pesquisa prévia não deve ser rígida. A prática do trabalho conjunto com músicos profissionais demonstra que muitos executantes experientes se colocam de forma ativa nos ensaios, fazendo sugestões ou mesmo trazendo novas propostas a partir de suas experiências, muitas vezes notavelmente pertinentes. Isso ocorre especialmente nos ensaios orquestrais, nos quais se verifica uma especialização dos músicos em seus instrumentos. Já no canto coral isso ocorre com os pianistas acompanhadores, solistas, assistentes e também com os cantores. Ou seja: apesar da concepção geral de uma obra ser de responsabilidade do regente que conduz o grupo, ele não deve perder de vista que a interpretação de uma obra em conjunto constitui essencialmente uma *criação coletiva*, que deve ser desenvolvida a partir de um diálogo de visões e concepções estéticas e realizada de forma que cada executante possa compreendê-la, tanto quanto possível, como “a sua própria interpretação”, e não a execução da “interpretação de um outro” (no caso, do regente), sob o risco de tornar-se uma atuação carente em inspiração e motivação, sem a sinceridade necessária a uma realização artística em plenitude. Esta afirmação situa-se na perspectiva de uma nova tendência na área da regência que se consolidou no final do século XX em oposição ao *modus operandi* de regentes do passado como Arturo Toscanini ou Herbert von Karajan, considerados regentes de modos autoritários. Referindo-se especificamente a Toscanini, Norman Lebrecht (2001, p. 66-67) afirma que

Ele era brutal com as orquestras e criava um culto de brutalidade que outros regentes copiaram como um símbolo de sua autoridade em uma *era autoritária*. [...] Somente ele poderia interpretar as notas corretamente e somente ele poderia determinar o que seria considerado como uma grande música para o consumo do público (grifo e tradução nossa<sup>1</sup>).

Esta nova tendência não ignora que regentes do passado alcançaram resultados brilhantes, mesmo adotando processos centralizadores. Entretanto, conforme enfatizado no texto de Lebrecht, tratava-se de uma *era autoritária*. Com os avanços das democracias mundiais e da valorização dos direitos humanos, a sociedade moderna demonstra não estar disposta a tolerar processos autoritários, não obstante o surgimento, em pleno século XXI, de “surto” de autoritarismo esparsos, tanto na direção de orquestras quanto no governo de nações. Este perceptível progresso no pensamento social revela-se também como um progresso artístico, considerando que a noção de criação coletiva se consolida gradativamente entre os músicos como um processo mais efetivo na prática artística. O filme *Ensaio de Orquestra* (1978) de Federico Fellini representa, de forma escancarada, um marco dessa mudança de pensamento.

## O regente executante

No contexto orquestral, até meados do século XVIII a responsabilidade pela condução dos ensaios e concertos estava a cargo de instrumentistas determinados que simultaneamente tocavam e conduziam a orquestra, integrando, portanto, o efetivo instrumental executante. Em geral, o músico que liderava os grupos orquestrais era o cravista, encarregado de executar a parte harmônica do baixo contínuo, ou o líder dos primeiros-violinos, denominado *spalla* (que até os dias atuais preserva sua função de liderança, complementar ao trabalho do regente). Praticamente todo o repertório estritamente instrumental do período barroco é passível de ser dirigido por um instrumentista integrante da orquestra. Entretanto, com o desenvolvimento das técnicas instrumentais e o aumento da complexidade do repertório nas últimas décadas do século XVIII, surgiu a figura do regente não-executante, que passou a dirigir o conjunto orquestral através de gestos ritmicamente sincrônicos. Zander (2008, p. 19) afirma que

---

<sup>1</sup> *He was brutal to orchestras and created a cult of brutality that other conductors copied as a token of their authority in an authoritarian era. [...] He alone could interpret the notes correctly and he alone would determine what counted as great music for public consumption.*

Com a Orquestra de Mannheim, o regente se emancipa do grupo dos músicos executantes da orquestra; mas munido agora de um bastão e com autoridade absoluta de controle, ele se transforma em figura principal e dominante [em termos de interpretação] (ZANDER, 2008, p. 19).

Segundo Bowen (2003, p. 97), a Orquestra Gewandhaus de Leipzig – considerada a primeira orquestra a se dedicar exclusivamente à música sinfônica em vez de ópera – teve Mendelssohn como seu primeiro “regente de batuta” (*baton conductor*) em 1835.

O declínio da prática do baixo contínuo a partir do repertório do período clássico contribuiu significativamente para a sensível diminuição da atividade de regentes executantes. No caso do *spalla*, a crescente complexidade da escrita da parte de primeiros-violinos, assim como da escrita sinfônica em geral, tornou-se gradativamente um empecilho para sua atuação como ensaiador e condutor da prática musical dos conjuntos orquestrais.

A despeito de sua consolidação a partir do início do século XIX, a figura do regente não-executante na música orquestral do período clássico ainda era primariamente concentrada em questões pragmáticas, tais como manter a unidade rítmica do grupo para uma execução sem “desencontros”. Isso se evidencia no fato de que a utilização da batuta, inicialmente, tinha uma finalidade sonora – ou seja, a realização de uma marcação audível dos tempos da música para sincronização da performance dos executantes –, fosse batida no chão ou na estante. Segundo Bowen (2003, p. 95),

Até o início do século XIX, a batida sonora ou silenciosa da batuta, de folhas de papel enroladas ou das mãos, permaneceu majoritariamente como uma atividade de corais de igreja, enquanto a regência realizada com um instrumento (ao cravo ou ao primeiro violino, por exemplo) era o processo padrão para a ópera e para a música orquestral (tradução nossa<sup>2</sup>).

Questões de natureza interpretativa na regência passaram a ter significativa relevância na atividade do regente somente a partir de meados do século XIX, em paralelo com a ascensão do ideal artístico de subjetividade e personalidade, preponderante na estética romântica e refletido nas práticas musicais. Segundo Johann van der Sandt (2016, p. 5),

---

<sup>2</sup> *Until the early nineteenth century, either silent or audible time-beating (tactieren) with batons, rolled-up papers or the hands remained largely a church-choir activity, while directing (dirigieren) with an instrument (i.e. leading by example with a keyboard or the violin) was the standard procedure for opera or instrumental music.*

O papel do regente enquanto intérprete [...] tornou-se evidente na era romântica, quando a técnica da regência tornou-se tópico de debate, especialmente entre os compositores Mendelssohn e Wagner [...] O regente do período posterior ao século XIX tornou-se um elemento essencial da performance musical, e passa a ser compreendido como um artista performático (tradução nossa).<sup>3</sup>

Destaca-se como importante marco desta transição a publicação em 1865 da obra *L'art du chef d'orchestre* de Hector Berlioz, que, para além das questões técnicas específicas de gestual e instrumentação, aborda também temas relacionados à interpretação, tais como determinação de andamentos, questões de estilo e elementos de expressão.

Esta reflexão sobre o desenvolvimento da regência orquestral é relevante mesmo quando se considera que, no contexto coral, a figura do regente já estava consolidada desde os primórdios da atividade do canto em conjunto, não obstante verificar-se também no contexto coral uma considerável incidência de regentes executantes. No contexto coral, é prática recorrente até os dias atuais que o regente toque o acompanhamento do coro ao órgão ou ao piano, simultaneamente à sua ação como regente, especialmente em coros de igreja.

Desde as mais remotas origens, os conjuntos corais sempre foram majoritariamente compostos por múltiplos elementos nos naipes, diferentemente da prática orquestral até o barroco, na qual grande parte dos instrumentistas atuava como solista ou *concertino* (isto é: não se configuravam propriamente *naipes* de sonoridades homogêneas tal qual ocorre nos coros). Quanto mais instrumentistas (ou cantores) são reunidos para tocar (ou cantar) a mesma parte, tanto mais necessária é a atuação de um regente junto àquele grupo, e por essa razão a figura do regente coral consolidou-se antes da figura do regente orquestral. Entretanto, no contexto coral, o papel do regente confunde-se, em grande medida, com a função de professor, ou seja, aquele que *ensina* música a estudantes ou cantores em formação, fato este que pode explicar a ampla utilização da palavra *maestro* (palavra italiana para *professor*) como forma de tratamento para regentes:

A designação *maestro* significa, em essência, *professor*. Desde a educação infantil até o ensino superior, todos os professores na Itália são chamados

---

<sup>3</sup> *The role of the conductor as interpreter [...] became evident in the Romantic era, when the technique of conducting became a topic of debate, especially between the composers Mendelssohn and Wagner. [...] The post nineteenth century conductor has become an essential element in a musical performance, and is rated as a performing artist.*

de *maestros*, ou seja, um termo muito mais próximo de nosso termo *mestre* do que da designação *regente*, o qual, na terra de Vivaldi e Verdi, é chamado de *direttore*, apesar da acepção musical específica também ser mencionada pelo dicionário (CAMARGO, 2018, p. 43).

Essa correlação entre a ação do regente e do professor de música no contexto da música coral se evidencia quando se constata que, mesmo nos dias atuais, “pelo menos 95% dos cantores corais de todo mundo não estudam canto com um professor particular, de onde se conclui que o preparo vocal desses milhões de coralistas está na mão de seus regentes” (BRANDVIK<sup>4</sup>, 1993, *apud* FERNANDES, 2009, p. 197). Esta constatação, especialmente focada na questão da técnica vocal, pode ser estendida ao ensino de música como um todo, desde a teoria elementar até questões interpretativas, cuja responsabilidade de ensino frequentemente é atribuída ao regente coral.

A partir destas observações, verifica-se que também no contexto coral a compreensão do regente como intérprete começou a ser consolidada somente a partir do século XIX, quando sua atuação passou a ser objeto de debates estéticos sobre questões interpretativas, assumindo gradualmente o papel de *mentor intelectual* da prática musical em conjunto. Sandt (2016, p. 5) ressalta a dimensão da importância alcançada pela atuação do regente com o decorrer do tempo, afirmando que “o regente coral na segunda parte do século XX e agora no século XXI emerge enquanto artista virtuoso propriamente dito”<sup>5</sup>. O desenvolvimento do repertório e a especialização dos cantores e instrumentistas fez com que o regente também se tornasse especialista – o especialista da totalidade estética e estilística da obra musical a ser executada pelo conjunto, em oposição à especialização técnica dos executantes em relação às suas respectivas partes.

## Sobre o estudo da obra musical

Compreendendo então que o conhecimento da totalidade da obra musical em suas dimensões estéticas e estilísticas passa a ser atribuição específica do regente, decorre naturalmente que, durante a preparação das obras musicais, ele deve estudar cuidadosamente seus inúmeros aspectos, visando construir uma *concepção* da obra a ser

<sup>4</sup> BRANDVIK, Paul. Choral tone. In: WEBB, Guy B., 9. ed. *Up front! Becoming the complete choral conductor*. Boston: E. C. Schirmer, 1993.

<sup>5</sup> *The choral conductor in the latter half of the twentieth century and now in the twenty-first century has emerged as a virtuoso and an artist in own right.*

executada, ou seja, seu *projeto sonoro*. Ângelo José Fernandes (2009, p. 197) inicia sua reflexão sobre a relação regente-obra no canto coral afirmando que

[...] uma composição coral é uma proposta do compositor na qual, a partir de um texto, ele propõe o ritmo, o andamento, as diferentes frequências das vozes, a dinâmica e a expressão. Sua execução vai depender da realização correta da afinação, da articulação inteligível do texto, além de outras qualidades técnico-vocais do coro administradas pela competência do regente que, assumindo sua função de intérprete, deve moldar sua visão da obra expressando-a através da sonoridade resultante deste processo.

O conhecimento necessário para a construção da interpretação de uma obra musical decorre não só do estudo daquela obra específica, mas principalmente da experiência do regente na preparação e execução de outras obras do mesmo estilo, bem como sua percepção das diferenças e semelhanças em relação a obras de outros estilos. Portanto, o regente, na qualidade de intérprete, deve dedicar-se a adquirir amplo conhecimento do repertório, para que cada elemento presente em uma obra possa ser pensado de forma estilística, em diálogo com as obras do mesmo perfil ou do mesmo contexto histórico. Portanto, essa “construção do projeto sonoro”, mencionada por Samuel Kerr, deve basear-se em um extenso conhecimento estilístico e experiência prática com obras que sejam estilisticamente aproximadas.

No processo de estudo e preparação de uma obra musical, a prática e domínio de diferentes ferramentas analíticas, baseadas nos conhecimentos fundamentais de contraponto, harmonia, formas musicais etc., são essenciais para a compreensão estrutural da obra a partir da inferência de seu processo composicional. Pierre Boulez, compositor, teórico e regente notável, afirmou que a etapa capital do seu método analítico é a demonstração “de que a obra foi assimilada e compreendida” (*apud* DUNSBY e WHITTALL, 2011, p. 14). A dedução estrutural revela dados essenciais que podem não ser percebidos em uma leitura superficial, mas que podem se tornar os eixos construtivos de determinados elementos ou abordagens na interpretação, podendo então constituir componentes definidores da própria dinâmica e planejamento dos ensaios. Neste aspecto, dificilmente a definição de referenciais de análise universais contribuirá para este processo, considerando que a natureza e forma de uma análise varia tanto quanto a natureza e a forma da obra analisada. Os blocos harmônicos, tão característicos da música sinfônica de Prokofiev, por exemplo, demandam uma abordagem minuciosa da estrutura dos acordes e de sua orquestração. Esta mesma abordagem tem pouco a revelar na linearidade da escrita e na malha contrapontística das sinfonias de Chostakóvitch, que

demandam um tratamento fraseológico particular, não obstante tratar-se de dois compositores conterrâneos e contemporâneos. Já a música coral, historicamente ligada ao desenvolvimento da noção de *harmonização* e que, portanto, tem na compreensão harmônica um de seus mais importantes pilares interpretativos, encontra no século XX novas propostas composicionais, cujas singularidades são reveladas a partir de elementos pouco explorados até o século XIX, tais como particularidades de prosódia ou a prevalência do aspecto rítmico sobre questões harmônicas, o que leva o regente a adotar diferentes abordagens durante o estudo e preparação da obra a ser interpretada.

A música vocal apresenta ainda uma dimensão de fundamental importância, que se refere ao conteúdo do texto cantado. Toda música cantada apresenta um perfil musical moldado pelo texto literário que a integra, e a compreensão de suas sutilezas linguísticas é sempre uma chave para a apreensão consistente de sua estrutura musical. Nesse aspecto, revela-se fundamental um amplo conhecimento do universo literário relacionado à obra. Entretanto, esse conhecimento não se limita ao estudo das obras vocais. Também a música puramente instrumental apresenta relações estreitas com o universo literário e cultural. Os exemplos mais evidentes destas relações são justamente os poemas sinfônicos e a música programática em geral, mas a questão da significação musical adquire importância cada vez maior nos estudos musicológicos e, por decorrência, no desenvolvimento da performance. A teoria das tópicas musicais, desenvolvidas a partir de Leonard Ratner (1980), revela um duplo caminho analítico: no discernimento e categorização dos estilos musicais – definindo paradigmas estilísticos textuais e performáticos –, e também no entendimento das relações significativas passíveis de uma análise semiótica do discurso musical, que transcende a compreensão da proposta composicional para a elaboração de um projeto de recriação no ato interpretativo. Discorrendo sobre a importância do estudo e compreensão das tópicas musicais para a performance, John Irving conclui que é importante:

*Sentir* o conteúdo tópico nos gestos da performance; *racionalizar* estas respostas tópicas em uma reflexão analítica da partitura e *aplicar criativamente* o potencial da compreensão de tópicas para ressaltar nossa experiência deste [determinado] repertório. Aceitar o conceito dos *topoi* não apenas como uma abstração aristotélica, mas, como [Giambattista] Vico faria, como um estímulo para a ação, expõe como a notação musical pode ser lida de diferentes maneiras e, conseqüentemente, evidencia que a Música *não é* a Partitura. Mais do que isso, a notação adquire valor através de sua continuação essencial na performance. Não se trata de respeitá-la

cegamente em cada mínimo detalhe, mas de deixar um vestígio dela na performance (IRVING, 2014, p. 548, tradução e grifo nossos).<sup>6</sup>

## Sobre a construção do projeto sonoro

9

O estudo acurado e cuidadoso das características mais relevantes da obra musical a ser apresentada constitui somente o primeiro passo no processo de sua realização. O detalhamento e as sutilezas particulares encontrados na obra musical representarão o ponto de partida para o planejamento de sua efetiva construção. Para Carlos Alberto Figueiredo,

O grande fato é que, através do estudo da obra, em suas várias etapas, o regente passa a imaginar a sua realização. Essa imagem mental que ele faz dessa realização é que vai conduzir seus ensaios e apresentações, sendo o pressuposto de todo o seu trabalho (*in* LAKSCHEVITZ, 2006, p. 35).

Portanto, o estudo das singularidades da partitura contempla somente um lado da concepção musical de uma obra; sua realização como fenômeno artístico está sujeita a muitas outras circunstâncias, que igualmente devem ser apreciadas e avaliadas pelo regente que, a partir delas, deverá fazer um planejamento adequado do processo de realização, desde os ensaios até a apresentação. Este é justamente o momento no qual a dimensão de *intérprete* do regente se manifesta de forma mais evidente: ele não apresenta “uma determinada obra”, mas a “sua concepção daquela determinada obra em um determinado contexto”, condicionada muito menos por sua aspiração artística a uma execução “ideal” do que pelas circunstâncias materiais disponíveis no momento para sua efetiva execução, bem como por sua capacidade de realizar seu projeto sonoro através dos ensaios previstos e da eficiência do seu gestual durante a performance.

Em um esboço para um tratado sobre a performance, Schoenberg (1984, p. 319) apresenta uma síntese de elementos de destaque na relação intérprete-obra, afirmando que

Não se pode negar que, para tornar compreensíveis as ideias do autor e seu fluxo, muito pode ser feito através da adoção de certa vivacidade no ritmo e andamento, certa ênfase na execução das frases, criando contrastes,

---

<sup>6</sup> No original: “*Feeling topical content in the gestures of performance; rationalizing those physical responses in analytical reflection with the score; and creatively applying the potential for topical understanding to enhance our experience of this repertoire. By accepting the concept of topoi not only as an Aristotelian abstraction, but, as Vico would have it, as the stimulus for action, it exposes how notation can be read in one of a number of different ways, and how, hence, the Music is not the Score. Rather, notation gains value through its essential continuation in performance. It is not something to be slavishly obeyed in every last detail, but something of which a performance leaves a trace.*”

oposições e justaposições, além da intensificação no tempo e dinâmicas, e uma distribuição deliberada do *espressivo* e seu oposto (tradução nossa).<sup>7</sup>

Citando diferentes estudos na área de canto coral, Johann van der Sandt (2016, p. 24) afirma que “se o som que você escuta não é aquele que você deseja, você precisa aceitar que aquele som é um espelho de sua regência”. Esta afirmação refere-se não só ao gestual aplicado pelo regente, mas principalmente à capacidade de planejamento e avaliação das condições quando o regente se propõe a realizar um determinado concerto. Portanto, ao projeto sonoro elaborado pelo regente precisa corresponder um gestual de regência apropriado para sua realização, bem como estratégias eficientes para seu processo de preparação.

A construção de um projeto sonoro consiste, portanto, em uma atividade intelectual. A capacidade de ouvir internamente uma música a partir da simples leitura da partitura constitui uma das mais importantes habilidades do regente, através da qual ele projeta as ideias musicais da partitura no contexto em que a música será executada, incluindo o perfil dos instrumentistas ou cantores, tempo disponível para preparação e as condições acústicas do local do concerto. Carolyn Watson (2012, p. 32; 37) ressalta que:

Os aspectos predominantemente intelectuais e musicais que fundamentam a arte da regência têm precedência sobre a materialização física do ato de reger. [...] Esta informação musical específica que o regente extrai da partitura sustenta a concepção de uma interpretação e sua consequente expressão gestual. [...]

Regentes e comentadores demonstram que uma audição interior altamente desenvolvida implica muito mais do que a simples habilidade de ouvir as notas da partitura. Claramente, a habilidade de observar e perceber nuances auditivamente e derivar delas um conceito expressivo constituem componentes fundamentais da arte do regente. Além disso, a tradução

---

<sup>7</sup> No original: “It should not be denied that in making the author’s ideas and their flow comprehensible, a good deal can be done through a certain liveliness in rhythm and tempo, a certain emphasis in the delivery of phrases, in contrasting, opposing and juxtaposing them, a certain build-up in tempo and dynamics, a purposeful distribution of *espressivo* and its opposite.”

dessa imagem aural ou conceito sonoro em gestos é um aspecto determinante da arte de reger (tradução nossa).<sup>8</sup>

Portanto, a contemplação aural de uma “imagem” sonora integra o processo de determinação de articulações, andamentos, flexões agógicas e expressivas suscitadas por *insights* criativos que constituirão o ponto de partida da construção de uma interpretação que culminará em uma performance.

11

## O estabelecimento de uma interpretação e suas circunstâncias

A “imagem” da obra, elaborada durante seu estudo, deverá ser projetada nas condições materiais de que o regente dispõe no momento para a realização dessa obra. Portanto, é pré-requisito para uma apresentação satisfatória a adequação das dificuldades técnicas de uma obra à capacidade do grupo musical que irá executá-la. Nesse sentido, entende-se por capacidade de execução musical de um grupo um conjunto de características e situações que permite viabilizar a execução de determinadas obras musicais cujas exigências técnicas demandem proficiência e expertise por parte dos músicos executantes, tanto em suas habilidades individuais, como também em sua capacidade de realização coletiva. A habilidade virtuosística individual dos integrantes de um grupo musical não garante seu sucesso coletivo. Pelo contrário, é recorrente a situação de grupos amadores ou voluntários que, dispostos a realizar um número elevado de ensaios, alcançam resultados surpreendentes em sua ação coletiva, mesmo quando são verificadas deficiências pontuais ou individuais em determinados integrantes do grupo – situação comum no contexto do canto coral voluntário, que contrasta com a situação de grupos profissionais que, devido à escassez de ensaios provocada pelos altos custos da mobilização de recursos humanos capacitados, apresentam um desempenho coletivo abaixo do potencial técnico e artístico reconhecido nas capacidades individuais de seus integrantes. Portanto, o fator tempo acaba sendo decisivo na avaliação da capacidade de

---

<sup>8</sup> No original: “*The predominating intellectual and musical aspects underlining the art of conducting, then, take precedence over the physical embodiment of the craft of conducting. [...] This specific musical information that the conductor gleans from the composer’s score underpins the conception of an interpretation and its consequent gestural expression. [...]. These conductors and commentators demonstrate that highly developed inner hearing entails much more than simply the ability to hear the notes of the score. Clearly, the ability to observe and aurally perceive nuances and to derive an expressive concept there from, are fundamental components of the conductor’s art. Furthermore, the translation of this aural image or sound concept into gestures is a defining aspect of the art of conducting.*”

execução de um conjunto, aliado a outros fatores como motivação do grupo e condições físicas do ambiente disponível para ensaio. Considera-se ainda que a motivação seja o principal desafio do regente em qualquer contexto, uma vez que seu desencadear constitui um processo imaterial, no qual as implicações financeiras (cachês ou salários relacionados ao serviço artístico) não se mostram diretamente proporcionais ao engajamento espiritual do músico na performance em conjunto.

Considerando estas circunstâncias, a imagem sonora que se forma no processo de estudo do regente não deve corresponder, obrigatoriamente, àquela imagem que poderia ser considerada a execução “ideal” ou “definitiva” da obra, mas sim à melhor imagem possível dentro das condições técnicas oferecidas pelo conjunto que irá executá-la. Ao identificar particularidades ou singularidades relevantes da obra, o regente irá projetar o processo e a metodologia de ensaios necessários para a realização adequada desses elementos, elaborando estratégias adequadas para aquele grupo musical determinado executar aquela obra, naquele contexto específico.

A partir destas premissas, o regente encontra-se diante de uma decisão: ou se manter estritamente fiel às intenções do compositor, buscando informações historicamente fundamentadas em edições *Urtext*, ou realizar determinadas adaptações circunstanciais, de adequação de questões técnicas ou questões relacionadas ao contexto geral da apresentação, uma vez que os espectadores tornam-se partícipes codeterminantes de uma realização artística enquanto fenômeno, em especial quando se consideram as circunstâncias de local ou ensejo de determinada apresentação musical.

Discorrendo sobre questões de adaptação de determinados elementos da obra musical, Figueiredo (*in* LAKSCHEVITZ, 2006, p. 36) afirma que

Há elementos que necessariamente serão modificados pelo regente, a partir de sua imaginação da obra: tempo, dinâmica, agógica etc. É impossível imaginar que dois regentes diferentes, mesmo trabalhando a partir de uma mesma edição, não cheguem a resultados diversos nesses parâmetros interpretativos básicos. Qual a intensidade exata de um *forte* ou de um *piano*? Qual a medida exata de um *rallentando*?

Tão relevante quanto a reflexão sobre qual seria a intensidade “exata” de um *forte* ou um *piano* em determinada música, ou as proporções “exatas” de um *rallentando*, postulamos que a intensidade de um *forte* ou um *piano* dependem muito menos da ideia

original proposta pelo compositor do que das *condições acústicas* do local onde a apresentação será realizada. Por esta razão, parte essencial do trabalho do regente como intérprete é justamente a escolha criteriosa do local onde será realizada o concerto, uma vez que as condições acústicas desse local serão determinantes na própria capacidade de o grupo musical executar, de forma satisfatória, a “imagem” musical elaborada durante o estudo. Da mesma forma que um pianista elege com cuidado o instrumento que utilizará em suas apresentações públicas, o regente deve ter critérios rigorosos ao optar por um local, com sua respectiva condição acústica, para a realização de sua apresentação, reconhecendo que nem todos os lugares podem proporcionar as condições necessárias para a obtenção adequada da sonoridade correspondente àquela ideia musical determinada. Portanto, a espacialidade do local de apresentação constitui um fator determinante da sonoridade de um grupo musical, seja um coro ou uma orquestra, podendo incrementar a qualidade e o volume de som, ou, pelo contrário, prejudicar seriamente o seu resultado sonoro. Uma avaliação cuidadosa da performance de alguns grupos musicais supostamente incapazes de solucionar determinados desafios técnicos pode, muitas vezes, evidenciar a falta de capacidade daquela acústica para revelar a realização que está sendo executada por aquele grupo musical. Entretanto, tal situação não diminui a responsabilidade do regente em relação à escolha do local de apresentação – um local com condições acústicas inadequadas não deve ser aceito para a realização de concertos. Ainda que se considere as evidentes restrições que a maioria dos regentes tem em relação à liberdade de escolha dos locais nos quais devem ser realizados os concertos, a viabilização de ambientes adequados e a escolha de obras que possam se adaptar melhor a salas com acústica desfavorável devem ser prioritárias no planejamento das atividades dos grupos musicais, seja de instrumentistas ou de cantores.

Outro aspecto fundamental dessa avaliação é que a amplificação sonora através de microfones não só é ineficiente na correção de condições acústicas adversas, mas ainda, usualmente, torna ainda mais precária a sonoridade que se mostra insatisfatória. Como se depreende dessas observações, a avaliação das condições de um espaço para a realização de ensaios ou concertos vai muito além do mero julgamento de sua qualidade acústica (boa ou ruim), exigindo decisões concernentes à formação ou efetivo musical do conjunto, determinação de articulações instrumentais ou vocais, fraseado, marcações de arcadas (para instrumentos de corda) e até mesmo o estabelecimento de andamentos

específicos. Certas condições de reverberação elevada podem impor a necessidade de adotar andamentos mais lentos e articulações mais curtas, ao passo que acústicas com ausência de eco favorecerão andamentos mais rápidos, mas com articulações mais sustentadas. Esses pontos são tão essenciais para o estabelecimento de uma proposta interpretativa quanto as questões estilísticas e estéticas inerentes à obra musical, e a coordenação de todos esses aspectos constitui o cerne da dimensão interpretativa da atividade de um regente.

## Conclusão

A obra musical, tal qual elaborada pelo compositor e ordenada em forma de partitura, corresponde apenas parcialmente ao fenômeno de sua realização temporal. Todos os elementos que transcendem o texto informado pela partitura correspondem justamente ao grau de autonomia do regente enquanto intérprete daquela obra. Esta autonomia interpretativa não deve ser exercida de forma excessivamente centralizadora, mas deve ser compartilhada com os instrumentistas e cantores coexecutantes da obra, compreendendo a interpretação coral ou orquestral como uma criação coletiva e o regente como um coordenador do processo de planejamento, preparação e execução daquele programa.

O estudo aprofundado da obra musical, associado a um conhecimento amplo do repertório e dos fundamentos teóricos, possibilitará a elaboração de um projeto sonoro que norteará as escolhas e estratégias que deverão integrar o planejamento da execução musical. Além das decisões interpretativas baseadas na reflexão estética sobre questões de estilo, existe ainda um universo de circunstâncias que influem no processo de planejamento, preparação e execução de uma obra em um espaço definido, podendo até chegar a distorcer componentes da obra que, em outros contextos, poderiam ser estabelecidos em padrões radicalmente diferentes daqueles realizados em local de acústica diversa. O gerenciamento de todas as condições variáveis da execução musical revela justamente a amplitude e a relevância da ação do regente como intérprete de uma obra musical.

## Referências

BOWEN, José Antonio (Ed.). *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge: University Press, 2003.

CAMARGO, Luciano de Freitas. Regência e educação musical. In: DUARTE, R.; FIORETTI, E. (Org.). *Educação Musical no Norte: um mosaico de possibilidades e ações desafiadoras*. II Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM. *I Jornada Estadual do Fórum Latinoamericano - Fladem/Brasil*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2018, p. 43-58.

DUNSBY, Jonathan. WHITTALL, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática*. Trad. de Norton Dudeque. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

FERNANDES, Ângelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 2009.

IRVING, John. Performing Topics in Mozart's Chamber Music with Piano. In: MIRKA, Danuta (org.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 539-550.

LAKSCHEVITZ, Eduardo (org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006.

LEBRECHT, Norman. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. New York: Citadel Press, 2001.

RATNER, Leonard. *Classic music: Expression, Form, and Style*. Schirmer: New York, 1980.

SANDT, Johann van der. *Choral Conducting – History and Didactics*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2016.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Selected Writings. Los Angeles: University of California Press, 1984.

WATSON, Carolyn. *Gesture as Communication: The Art of Carlos Kleiber*. Doctoral Thesis. Conservatorium of Music – University of Sydney. Sydney, 2012. Disponível em: [https://www.academia.edu/12015693/GESTURE\\_AS\\_COMMUNICATION\\_THE\\_ART\\_OF\\_CARLOS\\_KLEIBER](https://www.academia.edu/12015693/GESTURE_AS_COMMUNICATION_THE_ART_OF_CARLOS_KLEIBER)

ZANDER, Oscar. *Regência coral*. 6. ed. Porto Alegre: Movimento, 2008.

