

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

KATARINE DE SOUSA ARAÚJO

**A ESCOLHA DO GESTUAL E SUAS IMPLICAÇÕES
INTERPRETATIVAS APLICADAS À REGÊNCIA DA OBRA *PSALMUS*, DE JOÃO
GUILHERME RIPPER**

Goiânia
2014

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Katarine de Sousa Araújo		
E-mail:	katarine.araujo@yahoo.com.br		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento: CAPES		Sigla:	CAPES
País:	BRASIL	UF:	GO
		CNPJ:	
Título:	A escolha do gestual e suas implicações interpretativas aplicadas à regência da obra Psalmus, de João Guilherme Ripper		
Palavras-chave:	Regência orquestral; gestual; interpretação musical; obra sinfônica contemporânea brasileira.		
Título em outra língua:	Choice of gestures and its implications on performance as applied to conducting João Guilherme Ripper's Psalmus		
Palavras-chave em outra língua:	Orchestral conducting; gestures; musical interpretation; Brazilian contemporary symphonic work.		
Área de concentração:	Música na Contemporaneidade		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	28/03/2014		
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-Graduação em Música – EMAC-UFG		
Orientador (a):	Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa		
E-mail:	costacarlos@yahoo.com.br		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

KATARINE DE SOUSA ARAÚJO

**A ESCOLHA DO GESTUAL E SUAS IMPLICAÇÕES
INTERPRETATIVAS APLICADAS À REGÊNCIA DA OBRA *PSALMUS*, DE JOÃO
GUILHERME RIPPER**

Produto final (produção artística e artigo) apresentado ao curso de mestrado em música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em música.

Área de concentração: música, criação e expressão.

Linha de pesquisa: *performance* musical e suas interfaces.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa.

Goiânia
2014

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Araújo, Katarine de Sousa

A escolha do gestual e suas implicações interpretativas aplicadas à regência da obra Psalmus, de João Guilherme Ripper [manuscrito] / Katarine de Sousa Araújo. - 2014.

x, 95 f.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2014.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, abreviaturas, tabelas, lista de tabelas.

1. Regência Orquestral. 2. Gestual. 3. Interpretação Musical . 4. Obra Sinfônica Contemporânea Brasileira. I. , Carlos Henrique Coutinho Rodrigues, orient. II. Título.

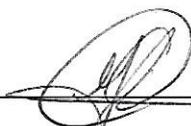
KATARINE DE SOUSA ARAÚJO

“A escolha do gestual e suas implicações interpretativas aplicadas à regência da obra Psalmus de João Guilherme Ripper”

Trabalho final de curso defendido e aprovado em vinte e oito de março de dois mil e quatorze, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Carlos Henrique Costa
Orientador e Presidente da Banca



Prof. Dr. Marshal Gaioso Pinto
IFG/GO



Prof. Dr. Ângelo de Oliveira Dias
EMAC/UFG

Aos meus pais, Wilson e Clarice, e a minhas irmãs, Mariana e Murielle, pelo incentivo e apoio.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por fornecer força e saúde para que eu finalizasse esta pesquisa.

Aos familiares, que incentivaram minha formação musical.

Aos mestres, que participaram dessa formação, Carlos Costa, Osvaldo Ferreira, Neil Thomson.

Ao meu orientador, Carlos Costa, por sua incansável dedicação e orientação.

Ao compositor, João Guilherme Ripper, pelo apoio à pesquisa.

Aos doutores, que participaram da banca de qualificação e defesa: Ângelo Dias, Antônio Cardoso, Marshal Gaioso, pela contribuição à minha pesquisa.

Aos meus amigos fiéis, que não mediram esforços para apoiarem-me mesmo com minha ausência, entre eles: Pe. Ribamar Divino, Pe. Paulo Afrânio, Pe. José Roberto, Daniel, Ivanilda, Pedro, José Nilson, Waléria, Andreia, Patrícia, Fellipe Teixeira, Felipe Arruda, Marcos Vinícius, Stefânia, Gabrielly, Ana Lúcia, Maria Caetano e Michele.

Aos amigos do mestrado pelo apoio e companheirismo.

Aos meus alunos, por compreenderem minha ausência na fase final desta pesquisa.

A Ivana Bontempo, que não mediu esforços para apoiar-me na continuação dos meus estudos.

Aos maestros e amigos, Eliseu Ferreira, meu primeiro professor de regência orquestral, e Jânio Matias, meu companheiro de trabalho e confidente de todas as horas, pelo apoio à pesquisa e pela colaboração para realizá-la.

A todos os integrantes da Orquestra Sinfônica Jovem, equipe técnica e aos monitores, pela disposição em realizar meu concerto de qualificação e defesa.

RESUMO

A temática de investigação desta pesquisa é a exploração e a aplicação do gestual com finalidades interpretativas da obra sinfônica *Psalmus*, de João Guilherme Ripper. Para conceituar-se o gesto, utilizou-se Zagonel (1992) e Heller (2006), conceituou-se interpretação, com Laboissière (2007), Lima (2006) e Schuller (1997), e estilos de regência, com Schuller (1997) e Swarowsky (1989). Com os conceitos estabelecidos, selecionou-se, no repertório sinfônico brasileiro, a obra *Psalmus* (2002), do compositor João Guilherme Ripper, levando-se em consideração os seguintes critérios: obra brasileira do século XXI, contendo desafios técnico-interpretativos para o regente e de nível acessível ao músico jovem. A obra foi executada pela Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás, na qual esta pesquisadora atuou como regente durante ensaios e apresentações. Tendo como base os fundamentos teóricos sobre gesto e interpretação musical, as discussões dos dados foram abordadas qualitativamente e norteadas por elementos musicais, resultado da gravação de áudio e vídeo dos ensaios, utilizando-se apenas a imagem da regente. Os resultados apontam desafios de conciliação gestual do regente entre a manutenção da pulsação e a realização interpretativa da obra e, também, indicam que essa obra, parte do repertório sinfônico brasileiro contemporâneo, propõe desafios ao estudante de regência, que devem ser abordados durante sua formação.

Palavras-chave: regência orquestral; gestual; interpretação musical; obra sinfônica contemporânea brasileira.

ABSTRACT

This aim of this paper is to study and apply gestures in the interpretation of the symphonic work *Psalmus*, by João Guilherme Ripper. Zagonel (1992) and Heller (2006), were the references used in defining gesture. To define interpretation, the author consulted Laboissière (2007), Lima (2006) and Schuller (1997), and for the definition of style and conducting, the author makes reference to Schuller (1997) and Swarowsky (1989). Once the definitions were established, the next step was to choose a representative contemporary work, in this case, the symphonic piece *Psalmus* (2002), by João Guilherme Ripper, from the Brazilian symphonic literature. The choice of this work was based on the following criteria: it is a contemporary Brazilian 21st Century piece, and while it presents technical and interpretation challenges to the conductor, it is not excessively complex for young musicians. This piece was played by the Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás, rehearsed and conducted by the author of this paper. The data collected by this survey were approached and discussed with a view to their qualitative aspects. Musical elements are employed as guide to this study. For that purpose, rehearsals were recorded and the resulting video and audio focused on the conductor. Results point to the challenge of conciliating the conductor's gestures, as a means to establish and maintain the beat while, at the same time, bringing the work to life. Additionally, an analysis of the results indicates that since this is a contemporary Brazilian work, it also presents a challenge to conducting students and these difficulties must be approached throughout their training.

Key words: orchestral conducting; gestures; musical interpretation; Brazilian contemporary symphonic work.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1: <i>Psalmus</i> , percussão, c. 1 – 4	31
Exemplo 2: <i>Psalmus</i> , cordas, c. 12 – 18	32
Exemplo 3: <i>Psalmus</i> , madeiras, c. 115-117	32
Exemplo 4: <i>Psalmus</i> , cordas, c. 115-120	33
Exemplo 5: <i>Psalmus</i> . metais e percussão, c. 139-144	33
Exemplo 6: <i>Psalmus</i> , ostinato em sopros e contrabaixos, c. 137-140	34
Exemplo 7: <i>Psalmus</i> , cordas e percussão, c. 184-194.....	34
Exemplo 8: <i>Psalmus</i> . Tema realizado por violinos e flautas, c. 209-213.....	35
Exemplo 9: <i>Psalmus</i> , madeiras, c. 312.....	35
Exemplo 10: <i>Psalmus</i> , madeiras, c. 115-117.....	40
Exemplo 11: <i>Psalmus</i> , violoncellos e contrabaixos, c. 127 e 128.....	40
Exemplo 12: <i>Psalmus</i> , cordas e tímpano, c. 131 e 132.....	41
Exemplo 13: <i>Psalmus</i> , ostinato em sopros e contrabaixos, c. 140-143.....	43
Exemplo 14: <i>Psalmus</i> , sopros e percussão, c. 148 e 149.....	44

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Trecho da tabela de execução da obra <i>Escossesa</i> . Fonte: Dissertação de mestrado. COSTA, 2012	25
Tabela 2: Trechos escolhidos e desafios	36
Tabela 3: Análise fraseológica do trecho 1.	37
Tabela 4: Análise fraseológica do trecho 2.	41
Tabela 5: Análise fraseológica do trecho 3.	43

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Cp	Campana
W B	<i>Wood block</i>
Bsn	<i>Basson</i> , fagote
Hn	<i>Horn</i> , trompa
Timp	Tímpano
B. Tbn	<i>Bass trombone</i> , trombone baixo
Xil	Xilofone
Vln I	Violino
Prt S	Prato suspenso
D B	<i>Double bass</i> , contrabaixo
Acomp	Acompanhamento
Frag.	Fragmento (s)
c.	Compasso (s)
Inst.	Instrumentação

SUMÁRIO

RESUMO	v
ABSTRACT	vi
LISTA DE TABELAS	viii
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	ix
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA	11
CONCERTO DE DEFESA	12
NOTAS DE PROGRAMA.....	13
CONCERTO DE QUALIFICAÇÃO	14
NOTAS DE PROGRAMA.....	15
CONCERTO NATALINO.....	16
CONCERTO MANHÃS ERUDITAS	17
PARTE B: O ARTIGO	18
INTRODUÇÃO	19
1 O GESTUAL E A INTERPRETAÇÃO.....	19
1.1 O gestual na regência: representantes de diferentes tradições.....	26
2 <i>PSALMUS</i> , DE JOÃO GUILHERME RIPPER: A PREPARAÇÃO DA OBRA	30
2.1 A obra.....	30
3 DISCUSSÕES SOBRE OS GESTUAIS APLICADOS	37
3.1 Trecho 1: do compasso 1 ao 50.....	37
3.2 Trecho 2: do compasso 115 ao 133.....	40
3.3 Trecho 3: do compasso 133 ao 152.....	43
4 CONCLUSÃO	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47
ANEXO I.....	49
LISTA DE OBRAS SINFÔNICAS BRASILEIRAS DO SÉCULO XXI ENCONTRADAS.....	49
ANEXO II.....	53
GRADE ORQUESTRAL DA OBRA <i>PSALMUS</i> , DE JOÃO GUILHERME RIPPER, EDITADA PELO BANCO DE PARTITURAS DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA	53

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM ARTES BASILEU FRANÇA
Teatro Escola Basileu França
Goiânia, 27 de março de 2014, às 20 horas

CONCERTO DE DEFESA

**ORQUESTRA SINFÔNICA JOVEM DE GOIÁS
MAESTRINA E SOLISTA: KATARINE ARAÚJO**

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

Concerto para piano e orquestra em dó maior nº 13, KV 415 (387b)

I Allegro

II Andante

III Allegro

JOÃO GUILHERME RIPPER (1959 -)

Psalmus

ANTONIN DVORÁK (1841 – 1904)

Sinfonia nº 9, op. 95

“Novo Mundo”

I Adagio, Allegro Molto

II Largo

III Scherzo: Molto vivace

IV Allegro con fuoco

CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM ARTES BASILEU FRANÇA
Teatro Escola Basileu França
Goiânia, 27 de março de 2014, às 20 horas

NOTAS DE PROGRAMA

O CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA EM DÓ MAIOR Nº 13, de Wolfgang Amadeus Mozart, foi composto em Viena, juntamente com os concertos 11 e 12, cidade em que Mozart definia como a “terra do piano”. Possui três movimentos curtos e não é um dos concertos mais conhecidos.

PSALMUS, de João Guilherme Ripper, foi composta em 2002 e dedicada a Henrique Morelenbaum, professor e orientador de Ripper. Natural do Rio de Janeiro, Ripper graduou-se e cursou o mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde foi orientado por Morelenbaum —, nesse período, eles discutiam constantemente a ligação musical entre o judaísmo e o catolicismo. *Psalmus* leva esse título por referir-se ao Livro dos Salmos e teve como motivo o tema festivo e vibrante do Salmo 98 “Cantai ao Senhor um cântico novo, cantai ao Senhor, oh terra inteira”.

SINFONIA Nº 9 OP. 95, de Dvorak, também conhecida como “Novo Mundo”. A obra leva esse título por ter sido composta em 1893, após a chegada do compositor a Nova Iorque, cidade que muitíssimo o encantou.

Este concerto é pré-requisito para a obtenção do título de mestre à mestranda Katarine Araújo, pela Universidade Federal de Goiás.

Banca examinadora:

Dr. Ângelo Dias

Dr. Marshal Gaioso

Dr. Carlos Costa (orientador).

CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM ARTES BASILEU FRANÇA
Teatro Escola Basileu França
Goiânia, 5 de junho de 2013, às 20 horas

CONCERTO DE QUALIFICAÇÃO

ORQUESTRA SINFÔNICA JOVEM DE GOIÁS
MAESTRINA: KATARINE ARAÚJO
SOLISTA: MOISÉS FERREIRA

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Sinfonia nº 8, “Inacabada”

I Allegro Moderato

II Andante con moto

MAX BRUCH (1838-1920)

Kol Nidrei Op. 47

Adágio para violoncelo e orquestra

SOLISTA: MOISÉS FERREIRA

PAULO GUICHENEY (1975 -)

Tempo para uma paisagem

GEORGES BIZET (1838-1875)

L'Arlesienne Suíte nº 2

I Pastorale

II Intermezzo

III Menuet

IV Farandole

CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM ARTES BASILEU FRANÇA
Teatro Escola Basileu França
Goiânia, 5 de junho de 2013, às 20 horas

NOTAS DE PROGRAMA

A **SINFONIA N° 8**, de Franz Schubert, foi composta no ano de 1822, porém só foi descoberta anos após a sua morte. Leva o nome de Inacabada ou Inconclusiva por conter apenas dois movimentos completos e esboços do terceiro movimento, que foram encontrados após sua morte.

KOL NIDREI Op. 47, de Max Bruch, é um *Adágio* escrito para violoncelo e orquestra, que consiste em uma série de variações sobre os dois principais temas de origem judaica. No primeiro tema, que empresta seu nome à obra, o violoncelo representa a voz da oração cantada pelo *Hazzan*, na liturgia realizada nas sinagogas. O segundo tema, que aparece na seção do meio, é o arranjo de uma das melodias da coleção *Melodias hebraicas*.

TEMPO PARA UMA PAISAGEM, de Paulo Guicheney, foi composta em 2003 para um pequeno grupo orquestral da Universidade Federal de Goiás e estreou em setembro de 2004, tocada pela Orquestra da Universidade Estadual de Londrina. E, em maio de 2006, foi executada pela Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás. Com escrita minimalista diferenciada, Guicheney usa apenas três notas em cada motivo melódico, organizado em quintas, que desenvolvem com as diferentes mudanças de compasso um ápice contrapontístico entre os naipes.

L'ARLESIÈNE SUÍTE N° 2, de Georges Bizet, foi arranjada e publicada por Ernest Guiraud, em 1879, quatro anos após a morte de Bizet, com temas originais deste compositor, embora nem todos fossem da *L'Arlésienne*, música incidental criada com base na obra de Alphonse Daudet. A suíte n° 2 é creditada a Bizet porque ele escreveu os temas e a orquestração básica.

Este concerto é pré-requisito para a obtenção do título de mestre à mestranda Katarine Araújo, pela Universidade Federal de Goiás.

Banca examinadora:

Dr. Ângelo Dias

Dr. Antônio Cardoso

Dr. Carlos Costa (orientador).

INSTITUTO FEDERAL DE GOIÁS
Teatro IFG
Série Quinta Justa
Goiânia, 21 de novembro de 2013

CONCERTO NATALINO

ORQUESTRA SINFÔNICA JOVEM DE GOIÁS
MAESTRINA: KATARINE ARAÚJO

GRUPO INFANTIL DE CORDAS

JOSEPH MOHR, ARR. JÂNIO MATIAS

Noite feliz

WOLFGANG AMADEUS MOZART, ARR. KATARINE ARAÚJO

Brilha, brilha, estrelinha

JAMES LORD PIERPONT, ARR. DESCONHECIDO

Jingle bells

GRUPO DE CORDAS C:

JOHN WILLIAMS, ARR. KATARINE ARAÚJO

Tema do filme *Harry Potter*

TRADIÇÃO INGLESA, ARR. ERNST MAHLE

O primeiro Natal

WOLFGANG AMADEUS MOZART, ARR. ERNST MAHLE

Papai Noel (Brilha, brilha, estrelinha)

PREFEITURA DE GOIÂNIA
Secretaria de Cultura
Centro Municipal de Cultura Goiânia Ouro
Concertos Goiânia Ouro
Série Manhãs Eruditas
Goiânia, 20 de maio de 2012

CONCERTO MANHÃS ERUDITAS

CORO SINFÔNICO MUNICIPAL
REGENTE: PAULO ROWLANDS
REGÊNCIA E PIANO: KATARINE ARAÚJO

ENNIO MORRICONE

Gabriel's oboe

PATRICK DOYLE

Non Nobis

SOLISTAS: Nataly Brum (*mezzo soprano*) e Adrielly Fontes (*soprano*)

JAKOB ARCADELT

Ave Maria, de (1505 - 1568)

REGÊNCIA: Katarine Araújo

JOHANN SEBASTIAN BACH

Jesu, meine Freude

REGÊNCIA: Katarine Araújo

ORLANDO DI LASSO

Èco

SOLISTAS: Lauriane Lima (*soprano*), Isabel Roriz (*contralto*),
Felix Bauer (*tenor*) e Manoel Filho (*baixo*)

ALESSANDRO SCARLATTI

Exultate Deo adjutori nostro

ASTOR PIAZZOLLA (1921 - 1992). ARRANJO DE NESTOR ZADOFF.

Verano porteño

PARTE B: O ARTIGO

**A ESCOLHA DO GESTUAL E SUAS IMPLICAÇÕES
INTERPRETATIVAS APLICADAS À REGÊNCIA DA OBRA *PSALMUS*, DE JOÃO
GUILHERME RIPPER**

INTRODUÇÃO

A discussão sobre o gestual do regente, ou seja, a regência, é ampla por envolver um meio de comunicação que, por via do tempo, tem sido sistematizado, por um lado e, por outro, reflete a individualidade de cada regente. Nesse sentido, importantes regentes deixaram legados que influenciam estudantes de regência até os dias atuais. Além disso, a variedade estilística do repertório e as notações musicais têm direcionado, ao longo do tempo, as abordagens da manifestação gestual com fins interpretativos.

Obras sinfônicas, como as nove sinfonias de Beethoven ou as quatro sinfonias de Brahms, entre muitas outras do repertório tradicional orquestral, têm sido foco de estudos e prática de regência para o desenvolvimento do gestual. Visões diferentes e até antagônicas de como se interpretar uma fermata ou algum andamento nesse repertório são frequentes. A literatura que discute questões interpretativas sobre tais obras ajuda o regente iniciante a aprender conceitos e movimentos que poderão ser aplicados em muitas obras de estilos diferentes. Questiona-se, entretanto, se o repertório sinfônico brasileiro composto no século XXI apresenta elementos composicionais e interpretativos que oferecem desafios gestuais ao regente, os quais não são abordados nas obras frequentemente estudadas.

O estudante de regência orquestral desenvolve seus movimentos — o gestual com fins interpretativos — de várias maneiras: observando regentes experientes, praticando exercícios propostos por um professor em frente ao espelho ou por gravação de vídeo, com um pianista ou com uma orquestra e lendo literatura didática. No tocante à observação dos movimentos de maestros experientes, reconhece-se que, devido às características singulares de formação de cada maestro e de sua personalidade peculiar, o estudo sobre os gestuais fornece uma gama de informações. Tendo isso em mente, na literatura de regência para este estudo, os gestos fundamentam-se em conceitos já estabelecidos sobre estilos de regência.

Os gestos são utilizados em várias formas de comunicação, assim como nas manifestações artísticas — dança, teatro, cinema, e música. Na música, o gesto é uma das principais ferramentas que o regente de orquestra emprega para conduzir um grupo instrumental visando interpretar uma obra. Segundo Kolenisk (2004), conduzir pode ser descrito como um modo de controlar o desempenho de vários instrumentos com os gestos físicos. O regente é responsável por transmitir a clareza dos sentimentos para que possam refletir, em seus gestos, a interpretação desejada, assim como a execução de indicações musicais de andamento, caráter, dinâmica, articulação e fraseado. “Quando o regente possui uma técnica clara e refinada, pode trabalhar à frente de qualquer grupo, conseguindo transmitir suas ideias musicais a todos os músicos, conhecidos ou não, por meio de seus gestos” (BOZZINI, 1998).

A expressão "estilos de regência" usada por Brandão (2011) abarca conceitos denotados pelo termo “escolas de regência”, os quais estão ligados às tradições da área. O termo “estilos de regência”, porém, não agrega o conceito de fidelidade entre um professor e seu pupilo, o que melhor expressa os direcionamentos deste trabalho. A seguir, são apresentados três estilos de regência de acordo com as definições de Kaminski (1999) que referenciam técnicas dos primórdios no desenvolvimento da regência. A “regência quironômica” — aplicada mormente ao repertório litúrgico da era medieval, com marcações não constantes, no qual a melodia é subjugada ao texto —, nos dias de hoje, também é utilizada na educação básica de países europeus; a “regência expressiva” é utilizada por regentes de coro e caracterizada por movimentos que priorizam a interpretação e não a técnica; e a “regência de pulsação da unidade métrica”, tem como base o repertório barroco, que deu início ao uso do bastão.

Sobre a literatura que aborda o gestual do regente, encontraram-se livros os quais são citados: *Regência coral* (2008), de Oscar Zander; *Regência coral* (2000), de Emanuel Martinez; *Tratado de regência* (2000), de Raphael Baptista; *Caderno de regência* (2009), de Monica Giardini; *A história da regência orquestral do século XIX* (1999), de Carlos Kaminski; *Dirección de orquesta – defensa de la obra* (1989), de Hans Swarowsky; *The compleat conductor* (1997), de Gunther Schuller; *The Grammar of conducting* (1995), de Max Rudolf; e *A comunicação gestual na regência de orquestra* (2003), de Muniz Neto. Todos os livros encontrados tratam do gestual aplicado a trechos de relevantes obras do repertório orquestral, contudo a maioria deles versa apenas sobre um tipo de gestual, uma única tradição. Quanto aos artigos sobre gestual na regência, encontrou-se somente *A expressão corporal como elemento de comunicação do regente* (dissertação de mestrado, 1984), de Ruy Cartolano.

O escopo desta pesquisa é a investigação das técnicas de gestual e de seus resultados sonoros aplicados a determinados trechos de uma obra brasileira sinfônica, composta no século XXI e que apresenta desafios técnico-interpretativos. Visa-se, pois, analisar a relação entre gesto e interpretação, tendo como base o estudo dos pensamentos sobre regência de três maestros reconhecidos internacionalmente. A obra selecionada é *Psalmus*, de João Guilherme Ripper, composta em novembro de 2002. Tal obra foi dedicada a Henrique Morelenbaum e escrita para orquestra sinfônica com a seguinte instrumentação: Pic., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Bsn., 4 Hn., 2 Tpt., 2 Tbn., B. Tbn., Tb., 3Perc. Timp., Cordas .¹

Para escolher tal obra, fez-se um levantamento do repertório composto para orquestra sinfônica no século XXI por compositores brasileiros premiados pela Funarte em

¹ As abreviaturas são aquelas utilizadas na partitura de *Psalmus*, de João Guilherme Ripper, editada pelo banco de partituras da Academia Brasileira de Música, em novembro de 2002, e revisada em 2006.

2012. Uma lista encontra-se em anexo contendo o levantamento das obras mencionadas (ANEXO 1). A partitura da obra escolhida também está em anexo (ANEXO II). Para essa seleção, obedeceu-se a alguns critérios: ser composta no século XXI; fornecer desafios técnicos gestuais e interpretativos ao regente, como mudança de fórmula de compassos, andamento, realização fraseológica e agógica, diferentes articulações escritas ao mesmo tempo, conduções de frases simultâneas a ritmos contrastantes; ser compatível ao nível técnico-interpretativo da orquestra escolhida para execução, no caso, a Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás do Centro de Educação Profissional Basileu França.²

A fim de alcançar-se o objetivo desta pesquisa, apresenta-se, primeiramente, um breve levantamento de três importantes regentes de tradições distintas, com o intuito de fornecer a esta pesquisadora subsídio acerca de diferentes estilos de gestuais. Após levantar uma gama de gestuais específicos direcionados à obra selecionada, ensaiou-se o grupo escolhido, captando o áudio e o vídeo dos ensaios. Somente a regente foi filmada, mantendo-se como foco o objeto sonoro resultante do gestual dela.

Este trabalho compõe-se das seguintes partes: 1) o gestual e a interpretação que aborda o conceito de gesto e sua relação com a interpretação musical, além da menção aos estudos sobre regência de três importantes maestros; 2) a obra e o compositor, que apresenta uma breve análise para a preparação da obra, apontando-se os desafios identificados; 3) discussões sobre a escolha dos gestuais e reflexões sobre os resultados da aplicação deles; 4) conclusões.

² Devido ao envolvimento desta pesquisadora com a Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás, desde o ano de 2004, seja como instrumentista seja como regente, escolheu-se esse grupo para ensaio e execução da obra selecionada.

1. O GESTUAL E A INTERPRETAÇÃO

A etimologia da palavra gesto é latina (*gestu*), cujo significado é o movimento do corpo. No plural (*gesta*), tem o sentido de grandes ações, acontecimentos históricos. Segundo Freitas (2008), atualmente o gesto é associado a um movimento que extrapola a ação motora, pois é carregado de intenção. Geralmente relacionado às expressões da face, braços e mãos, o gesto estabelece comunicação e tece significados construídos e compartilhados socialmente. Portanto, nem todo movimento é um gesto.

Zagonel (1992) descreve, em duas partes, o que chama de gestos musicais — o gesto mental, que remete à imagem mental, tudo que o cérebro pré-determina para que seja realizado em movimentos; e o gesto físico, dividido em cinco partes: o gesto do intérprete, com o qual o instrumentista realiza a obra musical; o gesto do regente, que apresenta os aspectos da interpretação da obra e coordena a atuação de um determinado grupo de músicos; o gesto vocal, totalmente ligado às características essenciais da comunicação humana, sobretudo à expressão de estados afetivos, e à técnica vocal; o gesto do compositor, ideia que ele transmite por meio da escrita musical; e o gesto informatizado, elaboração do gesto musical com o auxílio do computador, pertencendo ao âmbito da música eletroacústica.

Para Heller (2006), o gesto musical é um movimento proposital do contato do corpo com o instrumento que, ligando os sons, dá sentido à frase. Esse sentido caracteriza-se pela interpretação que a música confere aos símbolos. Em relação a tal conexão entre o gesto e a interpretação musical, Heller aponta que

A própria palavra “interpretação” nos ilumina nesse fato: *inter* e *petras*: entre pedras. É na expressividade do gesto que une as notas que reside o artístico em música, na abertura entre as notas, no vazio criativo, no movimento. É esse movimento que assegura a vivência e a espontaneidade do fazer musical (HELLER, 2006, p. 22).

A complexa discussão sobre a interpretação tem sido objeto de muitos estudos e publicações. No Brasil, autores como Sônia Albano de Lima, Laboissiere e Flávio Apro baseiam-se em pensamentos de Pareyson e Gadamer, delimitando seus posicionamentos e questionamentos. Neste trabalho, não se tem a ambição de discutir esse assunto, mas de apontar alguns pensamentos que nortearão as discussões.

Segundo Lima, o termo interpretação tem sido usado no meio acadêmico como um sinônimo das palavras *performance*, execução e prática. Além disso, ele afirma que o termo sugere a ideia de “mediação, tradução, a expressão de um pensamento” (2006, p.12). Ela explica

que a interpretação de uma obra é resultante das habilidades técnicas, do conhecimento contextual do intérprete e de suas escolhas.

Já sobre o ato de interpretar, Laboissiere defende que é um ato de recriação, ou seja, uma “atividade recriadora”, pela “impossibilidade de reconstituir-se a origem legítima” da obra (2007, p.16). Tal ideia deve suscitar, no intérprete, um sentimento de busca por reconhecer, recriar o texto musical e apropriar-se dele, ao contrário de muitos que tentam “resgatar o significado original” da obra.

Para Schuller (1997), a interpretação significa a tradução e a transformação da obra. O autor expõe que

Na maioria dos círculos, interpretação passou a ter o seguinte significado: “Não confie em uma obra de arte; não deixe que ela fale por si; vamos decodificá-la, explicá-la a você. O intérprete de nossos tempos, consciente ou inconscientemente (principalmente por arrogância e/ou ignorância), altera a obra, o texto, sem, naturalmente, admiti-lo. Insiste que está apenas fazendo com que a obra fique ‘mais inteligível’, dando a ela seu ‘real significado’. Entretanto, na verdade, faz uma seleção, escolhendo, dando ênfase a determinado conjunto de componentes ou características, dentre o todo que compõe esta obra. Na realidade, o intérprete é aquele que traduz e transforma. (p. 7)³.

Dessa forma, Schuller mostra que o intérprete quer assumir a posição de criador. Criação pressupõe que a obra passa a existir somente depois de interpretada, já tradução ou transformação tem como base uma obra já criada. Essa diferença de visões direciona não somente a *performance* musical, como também os ensinamentos dessa prática.

Quando se depara com o ato da interpretação musical, o posicionamento como recriador ou como tradutor, transformador, sinaliza para direcionamentos diferentes em relação à importância do texto musical e ao contexto no qual a obra foi criada. Para esta pesquisadora, os adjetivos para intérprete recriador, tradutor ou transformador refletem sua opinião sobre a função do intérprete ante uma obra, pois demonstram a relevância do texto musical no resultado final de interpretação de uma obra.

De acordo com Lima, escolhas “pré-avaliadas que subsidiarão e legitimarão a exposição [do intérprete]” são dele exigidas em sua função como *performer* (2006, p.11). Semelhantes escolhas têm como fontes primárias o texto musical, ou seja, a partitura e seus

³ *Interpretation has come to mean in most circles; “Don’t trust the work of art; don’t let it speak for itself; we will decode it, explain it to you. The modern-day interpreter consciously or unconsciously (mostly through arrogance and/or ignorance), is altering the work, the text without, of course, ever admitting as much. He insists that he is only making it ‘more intelligible’, giving you its ‘true meaning’. But in fact he is selectively picking out, emphasizing a set of components, of features, from the work as a whole. In effect, the interpreter is one who translates and transforms.*

signos, e a literatura que expõe o contexto sociocultural no qual a obra está inserida. O conhecimento que o *performer* adquire durante sua formação e maturidade musical direciona-o a tais escolhas.

Para o maestro, interpretar é uma tarefa complexa, pois abarca a unificação do pensamento de muitos músicos com personalidades, técnicas e sentimentos distintos. Ademais, o maestro interpreta por meio de movimentos corporais — gestos que refletem sua intenção musical. Por via disso, ele influencia outras pessoas na reprodução, ou seja, na interpretação de uma obra. Por não ter contato direto com o instrumento, sua ação como intérprete depende de si mesmo, mas também da técnica interpretativa do instrumentista.

Outra questão relevante ligada à interpretação é a pluralidade de abordagens que um *performer* pode ter, mesmo em se tratando de um período histórico específico, como o Classicismo ou o Romantismo. Dadas as tantas possibilidades interpretativas, Schuller salienta, no texto abaixo, a responsabilidade do intérprete.

Se os regentes se apoderam da noção de que irão interpretar as magistrais obras do passado e do presente, então seria importante que entendessem que não se trata apenas de uma tarefa monumental, mas uma que lhes impõe profunda responsabilidade, que Beethoven e Wagner chamavam, apropriadamente, de “die heilige Kunst” (“a arte sagrada”). E esta responsabilidade – esta obrigação moral e estética – por sua vez, exige que os regentes realizem suas assim-chamadas interpretações, ou seja, interpretações internas, da obra de arte, com enorme respeito e reverência por esta obra; e que, por outro lado, não imponham, de forma proposital ou involuntária, uma “interpretação” indulgente, extremamente personalizada, sobre esta obra de arte. (1997, p. 7)⁴.

A partir disso, reflete-se sobre a contribuição da obra de arte e do intérprete à *performance* musical. A obra deve ser respeitada, bem como o intérprete. E um equilíbrio embasado no conhecimento pode resultar na legitimação de uma *performance*, como aponta Lima.

No tocante à interpretação da música de hoje, de maneira detalhada, muitos compositores expõem, em suas partituras, indicações minuciosas, o que pode ter um efeito direto no limite entre a criação e a interpretação. Em algumas composições, a interpretação é sujeita à observação de diversos aspectos que o compositor previamente determina e que

⁴ *For if conductors arrogate to themselves the notion that they are going to interpret the masterworks of the past and the present, then they had better realize that is not only a staggering task, but one that imposes a profound responsibility to what Beethoven and Wagner so aptly called “die heilige Kunst” (‘the sacred art’). And that responsibility—that moral and aesthetic obligation— in turn demands that conductors achieve their so-called interpretations through, i.e. from within, the work of art, in boundless respect and reverence for it; and that they not, in reverse order, willfully or inadvertently impose some self-indulgent, over-personalized ‘interpretation’ on that work of art.*

algumas vezes pode até impor limites ao intérprete, como indicações de minutos ou de segundos.

Diante dessas reflexões, percebe-se que a relação entre o gesto e a interpretação é complexa, pois envolve aspectos que dizem respeito ao tipo de abordagem interpretativa que cada maestro segue e ao seu domínio da técnica gestual, visto que o sentido da ação dos gestos já se caracteriza na interpretação. Um exemplo claro disso é encontrado na execução do piano, como Costa (2012) detalha em uma tabela cujo movimento é chamado de ação:

Sequência de duas notas ligadas		Ação pianística
 <p>Compasso 2 (M.D.)</p>	 <p>Compasso 13</p>	<p>Uso do punho ativo em movimento vertical. Tocar a primeira nota deixando cair o dedo com o peso da mão sobre a tecla flexionando o punho até abaixo do teclado. A segunda tecla não será tocada por articulação do dedo, mas pelo movimento ascendente do punho.</p>

Tabela 1. Trecho da tabela de execução da obra *Escossesa*. Fonte: Dissertação de mestrado. COSTA, 2012.

O gesto pode ser intuitivo, mas também pode ser treinado, o que sucede quando há o envolvimento do domínio técnico de movimentos previamente estabelecidos. Aliás, semelhantes movimentos tornam-se gestos musicais quando interpretam algo.

Para o desenvolvimento gestual do maestro, é necessário que ele domine seus movimentos para atuar frente à orquestra e comunicar algo. Essa interação entre *performer* e ouvinte, ou seja, a comunicação que se estabelece pela interpretação de uma obra musical requer do maestro a investigação de seus movimentos. Antes de tratar-se sobre o exame dos movimentos a serem aplicados na obra, apresentam-se, inicialmente, três grandes maestros e, depois, o contexto e a estrutura musical da obra escolhida, selecionando os trechos de aplicação do gestual.

1.1 O gestual na regência: representantes de diferentes tradições

Nesta parte, expõem-se os pensamentos e as abordagens de representantes de diferentes tradições de regência, com o intuito de ampliar a visão desta pesquisadora para aplicar na interpretação da obra selecionada.

Inicialmente, para investigar-se a amplitude de gestuais que maestros têm utilizado para interpretar o repertório orquestral, selecionaram-se exemplos de regentes que marcaram a história da regência. São eles: Arturo Toscanini (1867-1957), de tradição italiana, com movimentos precisos e implacavelmente dentro do tempo; Wilhelm Furtwängler (1886-1954), representante da tradição alemã, com uma característica marcante, a regência antecipada; e Pierre Boulez (1925-), pela desenvoltura em estreias de obras contemporâneas e por não utilizar a batuta.

A escolha desses três maestros justifica-se por sua importância na divulgação dos repertórios de sua época e pela tradição. Toscanini esteve à frente do *Metropolitan Opera*, da Orquestra Sinfônica de Nova Iorque e da Orquestra Sinfônica NBC, em que gravou diversas obras e produziu estreias de óperas e obras sinfônicas.

Furtwängler regeu a Filarmônica de Viena, a Filarmônica de Berlim e outras orquestras de importantes festivais, como o de Salzburgo. Também realizou estreias importantes para a música do século XX, embora seja relatado aqui como importante maestro do repertório tradicional. Entre as estreias, estão Schoenberg, com *Variações para orquestra* op. 31, e Hindemith, com *Suite de Mathis der Maler*.

Pierre Boulez esteve à frente da Filarmônica de Nova Iorque e, no momento, é o principal maestro convidado da Orquestra Sinfônica de Chicago. É líder do movimento musical vanguardista na França, organizador do *Domaine Musical*, que foi uma série de concertos na qual eram divulgadas e estreadas diversas obras. Além de divulgar as próprias obras, Boulez divulgou também obras de Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, John Cage, Sylvano Bussotti, Mauricio Kagel, Hans Werner Henze, Henri Pousseur, Ernst Krenek, Gilbert Amy, Peter Schat e Gilles Tremblay.

Segundo Kaminski (1999), para Toscanini, o importante não era dirigir uma orquestra. O seu método interpretativo sempre esteve à procura do texto musical, da sua prosódia, do colorido musical continuamente solidificado com o estudo estrutural da forma musical. Todo o seu corpo era responsável por transmitir, em gestos pequenos, a extensão e a intensidade da composição musical. Ele não apenas conseguia fazer a orquestra soar, mas também cultivava uma imagem interna de como deveria ser a interpretação adequada de cada

obra musical que regia. No livro *Dirección de orquesta*, de Swarowsky, existem também algumas definições sobre Toscanini:

Arturo Toscanini, em seu primeiro período e intermediário, executava uma realização extraordinária que correspondia ao original. Mais tarde, às vezes, era muito rápido. Ele disse que era um revolucionário, e com razão. Erich Kleiber, Richard Strauss e Felix von Weingartner tomavam, em grande parte, os "tempos" corretos, assim como Herbert von Karajan, especialmente em suas produções para a televisão (SWAROWSKY, 1989, p. 102)⁵.

Kaminski (1999) retrata Furtwängler como notável regente alemão e sua arte pode ser definida como a capacidade de recriar, a cada apresentação, o pensamento do compositor. Suas marcações, em geral propositalmente imprecisas, resultavam em sonoridades amplas e ligadas que afetavam o andamento e criavam uma percepção espiritual única.

Para explicarem-se as características ligadas às tradições de regência alemã, remete-se às ideias de Wagner. Assim, encontram-se relatos em *The compleat conductor*, em que Schuller (1997) assevera que

Tratei das ideias centrais de Wagner sobre tempo e suas inflexões porque sempre atribuem a ele a culpa pelos excessos e pelas distorções de tempo de outros regentes, incluindo aí quase toda a ala de regentes treinados segundo a tradição alemã. Este tópico se tornou motivo de controvérsias na época de Toscanini, quando sua aclamada objetividade e fidelidade ao texto, era constantemente comparada à abordagem de Furtwängler, considerada mais subjetiva, fluída, quase improvisacional. (SCHULLER, 1997, p. 84-85)⁶.

Mesmo Schuller mostrando peculiaridades dos maestros que descrevem as abordagens interpretativas muitas vezes opostas, a citação abaixo mostra seu conselho acerca do cuidado com conclusões extremistas:

[...] aos melhores regentes representando cada um dos lados, digamos, Toscanini e Furtwängler, que o primeiro nunca foi tão inflexível, apesar de seus detratores tratarem-no assim, nem tão fiel ao texto, conforme diziam seus admiradores. Por outro lado, o segundo nem sempre foi tão livre e indulgente como a facção contra ele gostaria que acreditássemos, nem tão profundamente expressivo quanto seus adoradores afirmavam. Ambos tinham muito respeito pelos compositores e suas obras, seja para impor rigidez ao fluxo musical ou, por outro lado, sacrificar toda sua coerência estrutural. O que na verdade fizeram, em termos de interpretação, dependeu em grande parte do repertório que iriam reger. Ambos tinham pontos

⁵ Arturo Toscanini em sus períodos primero e intermedio ejecutaba una realización extraordinária que correspondia al original. Más tarde era, a veces demasiado rápido. Se dijo que era un revolucionário, y con razón. Erich Kleiber, Richard Strauss y Felix Von Weingartner tomaban em gran parte "tempos" corerectos, así como Hebert von Karajan, sobre todo en sus producciones para televisión.

⁶ I have dwelt on Wagner's central ideas in regard to tempo and tempo inflections because He has so often been blamed for the excess and tempo distortions of other conductors, including almost the entire wing of German-tradition conductors. This became a really contentious issue in the Toscanini era, when that conductor's widely acclaimed objectivity and textual fidelity were constantly being pitted against Furtwängler's approach, perceived as much more subjective, fluid, almost improvisational.

extraordinariamente fortes e fracos, e repertórios em que brilhavam ou em que não eram tão fortes. (1997, p. 70)⁷.

O terceiro personagem, maestro Pierre Boulez, além de ser um exímio compositor, tem se destacado na área da regência por sua clareza, precisão, agilidade e ritmo. Ele dispensa o uso da batuta para reger e demonstra, em seu discurso, um profundo respeito pelas intenções dos compositores, escritas nas partituras. Sobre sua regência na *performance* da Sagração da Primavera, de Stravinsky, e da Quinta Sinfonia, de Mahler, com a Orquestra Sinfônica de Londres, Allan Kozin, crítico musical do *The New York Times*, assevera que “Boulez dissecou e, então, interpretou a partitura” (Mahler) e “seus andamentos foram predominantemente vivos, e ele honrou os extremos de dinâmica da obra” (Stravinsky) (2005).

Os jornalistas e críticos, João Marcos Coelho e João Luiz Sampaio, do jornal *O Estado de São Paulo*, relatam trechos do encarte de um CD em que Boulez grava obras de Mozart e Berg, nas quais demonstra a fidelidade ao texto musical:

Quando rege, diz Boulez, deve-se pensar, sobretudo, no compositor: "Ele teve o trabalho de escrever atenta e minuciosamente suas intenções — até onde a escrita permite — e não posso tratá-lo superficialmente. Tento obter uma execução tão próxima quanto possível de minha leitura da partitura, examinando-a em seus detalhes, sem perder de vista sua trajetória de conjunto. Sei, afinal de contas, como é muito mais difícil compor do que reger...".

Boulez também ficou conhecido por estrear diversas obras contemporâneas (*Domaine Musical*) e reger orquestras mundialmente conhecidas:

A segunda fase da carreira de Boulez, do início da década de 60 até 1997, foi marcada, principalmente, por notável expansão de suas atividades como regente e por um trabalho internacional cada vez mais respeitado, culminando no fato de que Boulez assumiu a função de Regente Principal de duas das principais orquestras no mundo — a Sinfônica da BBC e a Filarmônica de Nova York. (BORN, 1995)⁸.

A despeito da multiplicidade de estilos de regência, cada maestro tem sua particularidade e guarda sua individualidade no contexto da técnica gestual, porém, segundo Schuller (1997), alguns fundamentos da regência mantêm-se nas diversas tradições, tais como

⁷ [...] to the best conductors representing each side, say, Toscanini and Furtwangler, that the former was never as inflexible as his detractors contend(ed) or as textually faithful as his admirers maintain(ed), while the latter was not always as freely indulgent as the anti-Furtwangler faction would have us believe, or as profoundly expressive as his adoring public claim(ed). Both conductors had too much respect for composers and their scores either to rigidify the flow of the music or sacrifice all structural coherence. What they actually did interpretively depended a great deal on the repertory being conducted. Both had remarkable strengths and weaknesses, and strong and weak areas of repertory.

⁸ The second phase of Boulez's career, from the early '60s to 1997, mainly saw a great expansion in his conducting activities and increasingly prestigious international work, which culminated in Boulez being simultaneously the Chief Conductor of two of the world's leading orchestras- the BBC Symphony, and the New York Philharmonic.

a relação entre o tamanho do movimento e a dinâmica, a indicação de pulsação ou mesmo a função do maestro como unificador do fazer musical.

Considero instrutivo e fascinante estudar os vários tratados, panfletos, artigos, livros e trabalhos sobre regência que têm sido publicados todos estes anos, desde que Johann Mattheson publicou seu *Der Volkommene Cappelmeister* em 1739, época em que a arte da regência ainda dava seus primeiros passos. O que considero fascinante é a forma como os pontos de vista sobre regência foram se modificando com o decorrer dos anos, e conforme os autores destes textos – tais como Weber, Berlioz, Wagner, Strauss, Weingartner, Furtwängler, Scherchen, Walter e, mais recentemente, Max Rudolf, Frederik Prausnitz e Kyrill Kondrashin – e, também, como certos princípios fundamentais da arte da regência têm sido considerados constantes e invioláveis. (1997, p. 67)⁹.

Com base nesse paradigma, começa-se a criar uma imagem do regente contemporâneo, de maneira que ele mantém certos fundamentos da “arte de reger” e reúne as diversidades de estilos de regência que chegaram até os dias atuais, compondo seu próprio estilo de acordo com os desafios que surgem a cada repertório contemporâneo.

⁹ *It is instructive and fascinating to study the various treatises, pamphlets, articles, books, and writings on conducting that have appeared through the years since Johann Mattheson published his Der Volkommene Capellmeister in 1739, a time when the art of conducting was still in its relative infancy. What I found fascinating is how perspectives on conducting shifted over the years and with various authors – like Weber, Berlioz, Wagner, Strauss, Weingartner, Furtwängler, Scherchen, Walter, and most recently Max Rudolf, Frederik Prausnitz, and Kyrill Kondrashin – but also how certain fundamentals of the art of conducting have been perceived as constant and inviolate*

2. PSALMUS, DE JOÃO GUILHERME RIPPER: A PREPARAÇÃO DA OBRA

Para que o maestro sintetize melhor suas ideias quando está frente à orquestra, é importante que a obra esteja bem preparada mentalmente, resultando na clareza dos gestuais que comunicam a ideia musical à orquestra. Tal preparação exige conhecimento de orquestração e análise estrutural, conhecendo-se, desse modo, as possibilidades de execução de cada tipo de instrumento e a função dele na estrutura da obra. Utilizam-se os conceitos abordados por Walter Piston (1984) e Emanuel Martinez (2000) para a preparação da obra.

Piston (1984) relata que o objetivo de fazer a análise da orquestração é descobrir como a orquestra foi usada para representar um pensamento musical. Ele define ainda quatro passos para levar-se a efeito a análise: primeiro, ter uma macro visão, examinando-se a textura e a orquestração, descobrindo-se os elementos que compõem a essência musical, a melodia, a base harmônica ou o acompanhamento, as linhas contrapontísticas, dentre outros, que geralmente são notados à primeira vista; segundo, determinar a quantidade e o caráter das texturas encontradas, organizando-se por instrumentos e naipes da orquestra; terceiro, comparar as texturas encontradas, buscando-se equilíbrio e contraste nos resultados em conjunto; quarto, verificar a escolha e a combinação de cores. Esses quatro passos permitem que o regente comece sua análise por intermédio de uma macro visão, até chegar à micro visão, o que possibilita guardar-se intimidade e conhecimento profundo da obra.

Martinez (2000), apoiado em sua experiência como regente de coro, traz conceitos que norteiam o estudo da obra que podem e devem ser incorporados à preparação de uma música orquestral. Esse autor explica que o estudo da partitura deve passar por, pelo menos, dois processos: a análise estrutural do tecido musical e a audição interior da obra musical, que “deve acontecer sem o auxílio de instrumentos ou de gravações”. Com o objetivo de desenvolver-se tal audição interior, Martinez sugere alguns caminhos que são sintetizados a seguir. Primeira fase, divisão de seções de acordo com a estrutura musical já analisada; segunda, utilização de um instrumento como auxiliar, tocando as linhas mais graves enquanto se canta outra linha melódica, tocar duas linhas ao mesmo tempo e fazer várias combinações possíveis até que a música fique clara mentalmente.

Martinez lembra que definir pontos de respiração, uma atividade essencial no preparo da obra coral, contribui para a interpretação dela. Acredita-se que essa prática deve ser incorporada à preparação da música instrumental.

2.1 A obra

Psalmus, de João Guilherme Ripper, foi composta em novembro de 2002, por encomenda do maestro Henrique Morelenbaum, e estreada por ele em dezembro de 2003, com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Em 2008, foi parte do *CD OPES*, sob a regência de Isaac Karabtchevsky. Quando compôs *Psalmus*, Ripper era o diretor da Escola de Música da UFRJ. Segundo o próprio compositor, a obra leva esse título por referir-se ao Livro de Salmos como ponto de contato entre o judaísmo e o catolicismo, assunto constante em seus encontros com Morenlembaum, seu professor e orientador no mestrado. Ripper, que usava a música sacra e suas origens como objeto de estudo de seu mestrado, tomou como motivo a atmosfera festiva e vibrante do Salmo 98: “Cantai ao Senhor um cântico novo, cantai ao Senhor, oh terra inteira”.

João Guilherme Ripper nasceu no Rio de Janeiro, graduou-se e cursou o mestrado em composição e regência, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde teve aulas com Henrique Morelenbaum, Ronaldo Miranda e Roberto Duarte. Em Washington D. C., concluiu seu doutorado na *The Catholic University of America* e realizou estudos em regência orquestral com o maestro Guillermo Scarabino, em Mendoza e Buenos Aires. Em 2004, foi nomeado diretor da Sala Cecília Meireles, cargo que ocupa até hoje.

A seguir, apontam-se as características estruturais da obra *Psalmus*, que ajudaram a selecionar trechos que serão foco das discussões. O elemento rítmico unifica e confere movimento à obra. Intercensões melódicas, mas com predominância de caráter rítmico, perfazem as seções centrais da peça. A obra é dividida em cinco seções (A B A' C A''), de sorte que a última é uma recapitulação da primeira em fortíssimo.

A primeira seção traz constantes mudanças de compasso, como se nota logo no seu início:

The image shows a musical score for two percussion parts. The top staff is labeled 'Percussão 1' and the bottom staff is 'Percussão 2'. The time signature starts at 3/8, changes to 2/4 at measure 2, and returns to 3/8 at measure 3. Percussão 1 plays 'Wood Blocks (2)' with a melody of eighth notes in measures 2 and 4. Percussão 2 plays 'Campana' with a melody of quarter notes in measures 1 and 3. The dynamic marking 'mf' is present in measures 2 and 3.

Exemplo 1: *Psalmus*, percussão, c. 1 – 4.

Observa-se que a percussão abre a parte introdutória da música e, logo no compasso oito, as cordas iniciam um ritmo que se repete por vários naipes, em ostinato, em que,

primeiramente, tem-se a mesma nota para todo o naipe de cordas e, depois, toca-se a quinta (ré) a partir da nota principal (sol).

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Double Bass

Non divisi

cresc. poco a poco

Exemplo 2: *Psalmus*, cordas, c. 12 – 18.

Considera-se como seção A o ponto em que esse ritmo que acabamos de apresentar predomina — do compasso 1 ao 114 —, a seção B principia-se no compasso 115, no qual se tem outro ritmo constante nas madeiras e cordas:

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

p

a 2

sfz

Exemplo 3: *Psalmus*, madeiras, c. 115 - 117.

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

pizz. *p*
arco

Exemplo 4: *Psalmus*, cordas, c. 115-117.

Ripper utiliza o clarinete em si bemol como solista do compasso 132 até o 152 da seção B, enquanto isso, a percussão mantém um ritmo constante do compasso 137 até o 152, e alguns instrumentos fazem um ostinato de 4 em 4 compassos.

Percussão 1
Percussão 2

Wood Blocks (2)

(prato suspenso com vassourinha)

Exemplo 5: *Psalmus*, percussão, comp. 137-140.

Example 6: *Psalmus*, ostinato em sopros e contrabaixo, c. 140 – 143.

Ainda nessa seção, é possível encontrar-se o ritmo predominante na seção A, porém com menos densidade.

A seção B é finalizada no compasso 187, com a fermata, logo depois, inicia-se a seção A' — do compasso 188 ao 208 —, na qual a introdução permanece intacta, porém esta seção é reduzida, reunindo-se os elementos predominantes da seção A.

Example 7: *Psalmus*, cordas e percussão, c. 184-194.

A seção C — do compasso 209 ao 244 — conduz um tema ainda não apresentado antes, que é realizado pelos violinos e flautas:

Flute *a 2*
p sub

Violin I
p sub

Violin II
p sub

Exemplo 8: *Psalmus*, tema realizado por violinos e flautas, c. 209-213¹⁰.

A seção A'' — do compasso 245 ao 312 — reúne também elementos da seção A, mas com o final em *tutti* com dinâmica *ffff*.

Piccolo
ffff

Flute
ffff

Oboe
ffff

Clarinet in B \flat
ffff

Bassoon
ffff

Exemplo 9: *Psalmus*, madeiras, c. 312.

¹⁰ Os violinos II continuam tocando, porém como acompanhamento.

Com base na análise, foram selecionados os seguintes trechos que se encontram na tabela abaixo:

TRECHOS	DESAFIOS
Do compasso 1 ao 50 Trecho 1	a) Regência que permita a organização das ideias musicais devido à superposição dos seguintes elementos: frequente mudança de fórmula de compasso, assimetria fraseológica e organização da dinâmica, <i>crescendo poco a poco</i> por um longo período.
	b) Súbito piano em uníssono para alguns instrumentos, chegando ao <i>tutti</i> em dinâmica forte.
Do compasso 107 ao 132 Trecho 2	a) Condução fraseológica de duas frases, tendo em vista o contraste entre <i>staccato</i> e <i>legato</i> .
	b) Polirritmia entre o compasso 3/4, indicado na partitura, e o 6/8, implícito na acentuação dos contrabaixos e violoncelos (comp. 127 e 128) e, logo depois, na escrita das cordas (131 e 132).
Do compasso 133 ao 152 Trecho 3	a) Contraste entre melodia na clarineta, ostinato melódico no fagote e acompanhamento também em ostinato com os outros instrumentos, sendo que se encontram deslocados.
	b) Dar a entrada em dinâmica <i>piano</i> no final de um <i>crescendo</i> (comp. 148 e 152).

Tabela 2. Trechos escolhidos e desafios.

3. DISCUSSÕES SOBRE OS GESTUAIS APLICADOS

Esta parte é constituída das discussões sobre os gestuais que foram aplicados nos ensaios com a Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás, dos trechos selecionados da obra *Psalmus*, de João Guilherme Ripper.

3.1 Trecho 1: do compasso 1 ao 50

Desafios:

a) Regência que permita a organização das ideias musicais devido à superposição dos seguintes elementos: frequente mudança de fórmula de compasso, assimetria fraseológica e organização da dinâmica, *crescendo poco a poco* por um longo período.

b) Súbito piano em uníssono para alguns instrumentos, chegando ao *tutti* em dinâmica forte.

O caráter enérgico, resultante de uma escrita em ostinato rítmico que estrutura a seção A, exigiu a escolha de um gestual preciso, com íctus claro. O uso da mão esquerda expressiva e com a tarefa de auxiliar nas entradas, além da expressão facial como inspiração de dinâmica, são artifícios da regência, que, nesse trecho, devido à sobreposição dos elementos musicais supracitados, tornaram-se um desafio por exigirem a aplicação de todos eles ao mesmo tempo. A seguir, explicam-se cada um desses elementos.

A organização fraseológica abaixo apresentada foi concebida com base na análise da harmonia, instrumentação, dinâmica, articulação, organização motívica rítmica e melódica.

Frases	7	8	10	11			8	6						
Fragmentos de frases	3 + 4	4 + 4	4 + 4 + 2	4	+	4	+	3	4 + 2 + 2	3	+	2	+	1
Dinâmica	<i>mf</i>	<i>P</i>	<i>cres. poco a poco</i>	<i>mf cresc. .poco a poco</i>			<i>F</i>	<i>P</i> 2	<i>f</i> 1	<i>p</i> 1	<i>f</i> 1	<i>p</i> <		
Instrumentação	Cp. WB	Cp WB Cordas	Cp WB Cordas	Hn WB Cordas	Cl Bsn Hn WB Cordas	Cl Bsn Hn WB Cordas Timp	Pic Fl Ob Cl Bsn Tpt Tbn B Tbn Tb WB Cp Cordas	Cl Bsn WB Xil Cordas	T u t i	Cl Bsn WB Xil Cordas	T u t i	Pic Fl Cl Xil I VI II VI		

Tabela 3. Análise fraseológica do trecho 1¹¹.

¹¹ As abreviaturas de instrumentação das tabelas de análise fraseológica seguem a nomenclatura usada na partitura.

Repara-se que nenhuma das frases possui a mesma quantidade de compassos e, ainda, que cada uma é dividida em fragmentos de frase também agrupados assimetricamente. Com a assimetria fraseológica, a memorização passou a ser um artifício de preparação para que se realize a comunicação da ideia musical pelo gestual desse trecho. Sem a dependência visual da partitura, ganhou-se liberdade para as mãos direita e esquerda executarem o desafio proposto, além de maior comunicação facial, pois, com o uso da partitura, essa comunicação possivelmente seria fragmentada.

Para que houvesse comunicação do *crescendo poco a poco* — iniciado pelas cordas do compasso 8 ao 25, depois, com o acréscimo das trompas de 26 a 29, clarinetes e fagotes de 30 a 36, para somente no compasso 37 chegar-se à dinâmica *forte*, que permanece até o compasso 44 —, utilizou-se, além da expressão facial, uma diferenciação da amplitude dos gestos da mão direita. Iniciou-se o *piano* com a movimentação da batuta pelo dedo, seguidamente, pelo dedo e punho e, gradativamente, chegou-se ao *forte* com o movimento de dedo, punho e antebraço.

Com esse aumento gradativo dos gestos, buscou-se a precisão de Toscanini e o respeito às notações dos compositores encontrado com maior intensidade em Boulez.

A última frase (trecho b, do compasso 45 ao 50), que funciona como uma coda para esta seção, apresenta um súbito *piano*. Para obter-se esse efeito de dinâmica do compasso 45, usou-se o artifício de parar o gesto totalmente no compasso anterior (44) para que causasse impacto no compasso seguinte, conseguindo-se chamar a atenção dos músicos para o *piano* em uníssono em uma orquestração menos densa. A partir de então, Ripper apresenta duas semifrases, sendo que a segunda é uma diminuição da primeira, ambas começando em uníssono, executado pelos Cl, Fg, Xil, e cordas *crescendo* para dois acordes em *tutti*, executados homofonicamente. Deparou-se com dois recomeços — *piano crescendo* para *forte* (do compasso 45 ao 47 e do 50 ao 51) — em um curto trecho expondo um desafio. Para o segundo recomeço, também utilizou-se o artifício de parar o gesto, fazendo-o então no segundo tempo do compasso anterior (49), localizado, nesse caso, onde se inicia o primeiro tempo do compasso seguinte. Para efetivar-se o *crescendo*, mostrou-se o início do primeiro tempo, com um leve movimento descendente da mão, conduzido ascendentemente pelo punho. Esse artifício de parar a marcação do compasso para lograr a dinâmica desejada pelo compositor, mesmo que deixando de pulsar o primeiro tempo seguinte, caracterizou-se em uma precisão de dinâmica nos compassos 44 e 50.

Com os artifícios supracitados — uso da mão esquerda para entradas e condução fraseológica, memorização, expressão facial para conduzir o *crescendo poco a poco*, assim

como a amplitude gradativa das marcações realizadas pela mão direita e paralisação do gesto — pretendeu-se alcançar o resultado sonoro que é proposto nesse trecho da obra.

3.2. Trecho 2: do compasso 115 ao 133

Desafios:

a) 115 a 126 - Condução fraseológica de duas frases, tendo em vista o contraste entre *staccato* e *legato*.

Duas semifrases de três compassos (dois compassos em *staccato* e um *legato*) que, por causa das diferentes articulações, podem causar o seccionamento da condução fraseológica do trecho:

The musical score for measures 115-133 features four staves: Flute, Oboe, Clarinet in B \flat , and Bassoon. The time signature changes from 3/4 to 4/4 at measure 127 and returns to 3/4 at measure 133. The Flute, Oboe, and Clarinet parts play a melodic line with staccato articulation in the first two measures, followed by a legato phrase in the third measure of each two-measure unit. The Bassoon part provides harmonic support with chords, marked *p* in the first two measures and *sfz* in the third measure of each unit. A dynamic marking *a 2* is present in the Bassoon staff at measure 127.

Exemplo 10: *Psalmus*, madeiras, c. 115-117.

a) 127 a 133 – Polirritmia entre o compasso 3/4, na partitura, e o 6/8, implícito na acentuação dos contrabaixos e violoncelos (compassos 127 e 128) e, logo depois, na escrita das cordas (131 e 132).

The musical score for measures 127-132 features two staves: Violoncello and Double Bass. The time signature is 3/4. The Violoncello part starts with a dynamic marking *mf*. Both parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, creating a 6/8 feel. The Violoncello part has a consistent eighth-note pattern, while the Double Bass part has a similar pattern with accents on every other eighth note.

Exemplo 11: *Psalmus*, violoncelos e contrabaixos, c. 127 e 128.

Exemplo 12: *Psalmus*, cordas e tímpano, c. 131 e 132.

Na regência do trecho “a”, o desafio é a escrita em *piano* com *staccato* para madeiras, exceto *piccolo*, e *pizzicato* para cordas, seguido de *legato* para ambos, formando a seguinte estruturação fraseológica:

Frases	6				6				6						
Fragments de frases	3		+		3		3		+		3		2 + 2 + 2		
Articulação	2 stac.		1 leg		2 stac.		1 leg.		2 stac.		1 leg.		Stac e nota pedal		
Dinâmica	<i>p</i>		< > <i>sfz</i>		<i>P</i>		< > <i>sfz</i>		<i>p</i>		< > <i>sfz</i>		<i>mf molto stac</i>		
Instrumentação	Fl Ob Cl Bsn W B. Cordas	Fl Ob Cl Bsn Cp. Cor-das	Fl Ob Cl Bsn W B. Cor-das	Fl Ob Cl Bsn Cp. Cor-das	Fl Ob Cl Bsn W B. Corda s	Fl Ob Cl Bsn Cp. Cor-das	Fl Ob Cl Bsn W B. Corda s	Fl Ob Cl Bsn Cp. Cor-das	Fl Ob Cl Bsn Tpt Tbn W B Cord as	Fl Ob Cl Bsn Hn Tpt Tbn W B Cord as	Picc Fl Ob Cl Bsn Tpt Tbn W B P S Cordas				

Tabela 4. Análise fraseológica do trecho 2.

A primeira e a segunda frase detêm o mesmo caráter, porém em tonalidades diferentes, já a terceira frase é entendida aqui como uma afirmação para as duas frases anteriores. Para criar-se o elo entre as frases, empregaram-se três planos para a regência, de acordo com a dinâmica. O primeiro plano, mais próximo do corpo; o segundo, em posição

mediana e, o terceiro, com braços mais alongados. Durante esse trecho, evitou-se acentuar os *crescendo* e *diminuendos* com a movimentação dos ombros e a cabeça para a frente e para trás, pois notou-se que isso estava interrompendo a condução das três frases. Concentrou-se na expressão facial e nos movimentos da mão direita e da esquerda para executarem-se esses *crescendos* e *diminuendos*.

No segundo trecho (b – do compasso 127 ao 132), tem-se uma polirritmia entre o 3/4, marcado na partitura, e um 6/8, implícito pela acentuação e pela notação nos violoncelos e contrabaixos (do compasso 127 ao 130)¹² e todas as cordas e tímpano (compassos 131 e 132)¹³. Para a execução deste, estabeleceram-se três opções de gestual:

- Reger a 3 - Como é escrito na partitura, mesmo que os violoncelos e os contrabaixos (no início do trecho) e as cordas (no final do trecho) estejam em polirritmia, os outros instrumentos estão a 3. Ou seja, concentram-se os movimentos no número maior de instrumentos que seguem a notação marcada: 3/4.
- Reger a 3 (do compasso 127 ao 130) e, depois, reger a 2 (131 e 132), porque a escrita advinda do ostinato rítmico, que é apresentado a partir do compasso 131 nos violinos e nas violas, está presente em quase toda a obra em 3/8, tendo, pois, um caráter de compasso composto pré-estabelecido.
- Reger toda frase a 2, priorizando o ritmo dos violoncelos e contrabaixos e preparando os compassos 131 e 132, visto que a escrita (tímpano e cordas) remete ao ostinato rítmico presente em quase toda a obra.

Todas as opções podem funcionar ou não, dependendo do grupo do qual o maestro está à frente. Nos ensaios desta pesquisadora, a última opção foi a que se enquadrou mais satisfatoriamente na Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás, de modo que a música fluiu melhor, pois o ritmo predominante fica na memória durante toda a obra.

¹² Vide exemplo 11.

¹³ Vide exemplo 12.

3.3. Trecho 3: do compasso 133 ao 152

Desafios:

a) Do compasso 133 ao 152: contraste entre melodia, no clarinete, e ostinato do acompanhamento. A estrutura fraseológica do clarinete não coincide com a do ostinato.

b) Compassos 148 e 152: dar a entrada em dinâmica *piano* no final de um *crescendo*.

Na tabela abaixo, os agrupamentos de compassos mostram a assimetria fraseológica da linha do clarinete em contraste com o ostinato do acompanhamento:

Frases		8				12								
Fragmentos de frases	Cl.	2	+	3	+	3	3	+	4	+	5			
	Acomp.	4		+	4		4		+	4				
Instrumentação	Tutti	Cl 1 Bsn Hn WB	Cl 1 Bsn Hn WB	Pic Fl Ob Cl 1 Bsn Hn WB Xil Timp	Cl Bsn 1 Tpt Tbn 1 B.Tbn WB Prt S D. B	Cl Bsn 1 Tpt Tbn 1 B.Tbn WB Prt S D. B	Fl Ob Cl 1 Bsn 1 Tpt Tbn B.Tbn WB Prt S D B	Fl Ob Cl 1 Bsn 1 Tpt Tbn B.Tbn WB Prt S D B	Fl Ob Cl 1 Bsn 1 Tpt Tbn B.Tbn WB Prt S D B	Pic Fl Ob Cl 1 Bsn 1 Tpt Tbn B.Tbn WB Prt S D B	Fl Ob Cl 1 Bsn 1 Tpt Tbn B.Tbn WB Prt S D B	Fl Ob Cl 1 Bsn 1 Tpt Tbn B.Tbn WB Prt S D B	Pic Fl Ob Cl 1 Bsn 1 Tpt Tbn B.Tbn WB Prt S D B	
	Instrumentação													

Tabela 5. Análise fraseológica do trecho 3.

Essa assimetria provoca um deslocamento entre duas linhas, a do clarinete (vide partitura completa em anexo) e a do ostinato, que é realizado de 4 em 4 compassos, o que se torna um desafio interpretativo, já que há a predominância sonora do ostinato:

Exemplo 13: *Psalmus*, ostinato em sopros e contrabaixos, c. 140 – 143 ¹⁴

¹⁴ Conjunto de compassos que perfazem o ostinato — somente os instrumentos que tocam nesse trecho.

Como a maior densidade desse trecho está no ostinato do acompanhamento, optou-se por conduzi-lo e deixar o clarinete desenvolver sua frase subjugada à pulsação estabelecida.

Nos compassos 148 e 152, na última frase desse trecho, tem-se um *crescendo* em alguns instrumentos, seguido de um acorde em *piano* no *piccolo* e xilofone, conforme o exemplo abaixo:

The musical score for Example 14 consists of seven staves, each representing a different instrument: Piccolo, Flute, Oboe, Trumpet in Bb, Trombone, Bass Trombone, and Xylophone. The music is written in 3/4 time. The Piccolo and Xylophone parts are mostly silent, with a final chord marked *p* (piano) at the end of the section. The Flute, Oboe, Trumpet in Bb, and Trombone parts all feature a crescendo leading into a final chord marked *p*. The Bass Trombone part has a more active line, with a final chord marked *p*. The score is set in a key with one sharp (F#) and a common time signature of 3/4.

Exemplo 14: *Psalmus*, sopros e percussão, c. 148 e 149¹⁵.

Já que a entrada desses instrumentos é em dinâmica *piano* e coincide com o *crescendo* dos metais/flauta/oboé, optou-se por uma indicação com a mão esquerda, de forma sutil, fazendo-se também uma respiração rápida no início do terceiro tempo a fim de que os instrumentistas respondessem por meio do reflexo dessa ação.

Por ser uma obra predominantemente rítmica, em andamento rápido e com caráter festivo, exigiu-se desta pesquisadora/regente um gestual mais preciso em sua totalidade, buscando-se, em alguns trechos, gestos pequenos, e, em alguns compassos, um gestual menos definido a fim de alcançarem-se efeitos de dinâmica e respeitando-se sempre a ideia central do compositor aferida pela notação musical.

¹⁵ O mesmo desenho de ritmo e dinâmica ocorre também nos compassos 152 e 153.

4. CONCLUSÃO

O estudo da realização gestual na obra que é objeto deste estudo permite-se concluir que conhecer estilos variados de regência amplia a visão do regente no enfrentamento dos desafios porvindouros. Infere-se, igualmente, que o gestual deve ser adequado em função da resposta interpretativa do grupo, compreendendo-se as realidades do contexto, quer seja profissional ou, neste caso, com um grupo de estudantes. Ademais, o regente precisa de uma gama de conhecimentos para construir seu gestual e aplica-lo às obras contemporâneas, ou seja, nos dias atuais, ele é influenciado por diversos estilos de regência, além de considerar-se sua individualidade, traço distintivo no meio em que atua.

Aprender as tradições e o discurso de grandes maestros, ponderando como abordavam tanto a preparação quanto a interpretação das obras sinfônicas, foi de grande relevância para a construção do gestual da obra em questão. Vê-se que o estudo de estilos diferentes de regência pode resultar em ferramentas mais amplas para a interpretação.

A manutenção do fraseado, em frases longas e assimétricas durante trechos rítmicos, exigiu um domínio técnico relacionado à independência dos movimentos entre as mãos. Trechos com esse desafio estão no repertório tradicional, como sinfonias de Beethoven e Brahms, dentre outras. Entretanto, no caso da obra em pauta, adicionaram-se ainda os compassos mistos, o que exigiu uma memorização estrutural e de movimentos para chegar-se ao objetivo proposto. Para tanto, atentou-se a que, ao abordar o repertório contemporâneo brasileiro, deve-se estar preparado para encontrar desafios que demandem investigação gestual.

O confronto entre os desafios previstos e a realidade técnica e interpretativa do grupo, nos momentos dos ensaios, exigiu a adequação de movimentos. Como esta pesquisadora munuiu-se de opções gestuais durante a preparação, semelhante adequação tornou-se um processo natural. Em face disso, conclui-se que o regente deve estar preparado para adequar seus movimentos à realidade específica de cada grupo, abordagem que permite tanto um crescimento técnico por parte do regente quanto um crescimento interpretativo do grupo.

Embora a obra tenha sido aplicada a uma orquestra jovem, considera-se que o conhecimento e a experiência adquiridos por esta pesquisadora, durante esse processo, estender-se-ão ao contexto profissional. Indiscutivelmente, o regente precisa de constante estudo técnico, com uma abertura para investigar e dominar estilos diferentes de regência com vistas ao exame das novas obras compostas. Um desdobramento disso está relacionado ao ensino da regência, no qual o professor deve apresentar a seu aluno, afora seu estilo de regência,

leituras e conhecimentos sobre outros estilos para que ele possa vislumbrar as variadas possibilidades gestuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAPTISTA, Raphael. **Tratado de regência – aplicada à orquestra, à banda de música e ao coro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

BORN, Georgina. **Rationalizing culture: IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the music avant-garde**. Los Angeles: University of California Press, 1995

BOZZINI, Angelino. A técnica do maestro I. **Revista Weril**, nº 120, p. 9-11,1998.

BRANDÃO, José Maurício. **Learning and teaching conducting through musical and non-musical skills: an evaluation of orchestral conducting teaching methods**. 2011, 296 f. Tese (doutorado em Música). Faculty of the Louisiana State University, Louisiana.

CARTOLANO, Ruy B. **A expressão corporal como elemento de comunicação do regente**. 1984, Dissertação (mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo.

COSTA, Viviane. **Potencialidade interpretativa do piano digital Clavinova cvp 401: um estudo de caso**, 2013, 92 f. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

FREITAS, Emília Maria. **Os gestos musicais nos métodos de percussão afro-brasileira**. 2008, 80 f. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GIARDINI, Mônica. **Caderno de regência**. São Paulo: Editora Som, 2009.

HELLER, Alberto Andrés. **Fenomenologia da expressão musical**. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2006.

KAMINSKI, Carlos. **A história da regência orquestral do século XIX**. São Paulo: Grafe editorial, 1999.

_____. **O gesto e o som**, 1989, Dissertação (mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo.

KOLESNIK, Paul. **Recognition, analysis and performance with expressive conducting gestures**. 2004, Department of Music Technology, Faculty of Music, McGill University.

LIMA, S. R. A. (Org.) ; APRO, F. (Org.) ; CARVALHO, Márcio (Org.) ; FINATTI, L. C. (Org.) ; AMATO, R. F. (Org.) ; BORÉM, Fausto (Org.) ; LAGE, Guilherme Menezes (Org.) ; VIEIRA, Maurílio Nunes (Org.) ; BARREIROS, João Pardal (Org.) ; ZANON, Fábio (Org.) . **Performance & Interpretação Musical - Uma prática interdisciplinar**. 1. ed. São Paulo: Musa Editora, 2006. v. 1. 127p .

MARTINEZ, Emanuel. **Regência coral: princípio geral**. Curitiba: Editora Dom Bosco, 2000.

NETO, J. V. Muniz. **A comunicação gestual na regência de orquestra**. 2ª Edição. São Paulo: Annablume, 2003.

PISTON, Walter. **Orquestración**. Madrid: Real Musical, 1984.

RIPPER, João Guilherme. **Música brasileira para orquestra**: catálogo geral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, Projeto Orquestra, 1988.

ROSS, Alex. **O resto é ruído**: escutando o século XX. Tradução: Cláudio Carina, Ivan Weisz Kuck; Revisão técnica: Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RUDOLF, Max. **The grammar of conducting**: a comprehensive guide to baton technique and interpretation. 3ª Ed. Paperback, 1995.

SCHULLER, Gunther. **The compleat conductor**. New York: Oxford University, 1997.

SWAROWSKY, Hans. **Dirección de orquesta**: defensa de la obra. Tradução: Miguel Angel Gomez Martinez. Madrid: Real Musical, 1989.

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

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

BOULEZ, O Estadão <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,boulez-maestro,368254,0.htm>. Acessado em 17 de julho de 2013, às 23h01.

BOULEZ, The New York Times,

http://www.nytimes.com/2005/02/01/arts/music/01boul.html?_r=0. Acessado em 15 de julho de 2014, às 12h06.

ANEXO I

LISTA DE OBRAS SINFÔNICAS BRASILEIRAS DO SÉCULO XXI ENCONTRADAS

Dentre os compositores brasileiros premiados pela Funarte em 2012, encontrou-se as seguintes obras sinfônicas do século XXI:

COMPOSITOR	OBRA	ANO
RONALDO MIRANDA	O Universo da Orquestra	2001
	Abá-Ubú (oboé e orquestra)	2002
	Concerto para quatro violões e orquestra	2003
	Celebrare - Uma Abertura Festiva	2005
	Cantiga quase de roda (meio-soprano e orquestra)	2007
	Missa Brevis - o sagrado e o profano em celebração da Capela Real (meio-soprano, coro misto e orquestra)	2007
	Plenilúnio – paisagem sonora em três hai-kais	2008
	Concerto para Violino e Orquestra	2009
	Ponteio e Dança (orquestra de cordas)	2010
ROBERTO VICTÓRIO	Tetragrammaton III	2013
	Tetragrammaton XVI	2013
MARIO FICARELLI	Madrugada Camponesa	2007
	Parasinfonia	2012/13
RICARDO TACUCHIAN	Toccata Sinfônica	2000
	Fanfarra Campesina	2005
	Biguás	2009
	Le tombeau de Aleijadinho	2011
	Sinfonia das Florestas	2012

	Pintura Rupestre	2012
	Concerto para Violão e Orquestra	2008
	Concerto para violão e orquestra de cordas	2008/10
	Filho da Floresta (soprano e orquestra)	2007
	Sinfonia das Florestas (soprano e orquestra)	2012
PAULO COSTA LIMA	Serenata Kabila para Orquestra Sinfônica op. 54	2000
	Serenata Ayó para Orquestra Sinfônica op. 76	2005
JOÃO GUILHERME RIPER	Psalmus	2002
	Desenredo	2008
	Olhos de Capitu	2008
	Concertante para piano e orquestra	2013
	Cinco poemas de Vinícius de Moraes	2013
FLO MENEZES	Crise	2005-2006
WELLINTON GOMES	Revoada de memórias – 2 sopranos e orquestra	2001
	Sonhos percutidos – banda de olodum e orquestra	2006
	Concerto para percussão e orquestra	2008
	Geometrias flutuantes	2010
LIDUÍNO PITOMBEIRA	Dioscuri Op. 050	2000

	Symphony nº1 Op. 051	2000
	Concerto para violoncelo e orquestra Op. 053	2000
	Seresta nº 7 Op. 064	2002
	Concerto para piano e orquestra Op. 074	2003
	Mariinha Op. 117	2007
	Concerto para quarteto de saxofones e orquestra Op.165	2011
SILVIO FERRAZ	Tríptico da passagem	2005
	Em torno da pedra	2000-2001
JOSÉ ORLANDO ALVES	Circinus	2005

ANEXO II

GRADE ORQUESTRAL DA OBRA *PSALMUS* DE JOÃO
GUILERME RIPPER, EDITADA PELO BANCO DE
PARTITURAS DA ACADEMIA BRASILEIRA DE
MÚSICA

Psalmus

a Henrique Morelenbaum

João Guilherme Ripper

Con Jubilo $\text{♩} = 92-96$ *sempre*

Piccolo

Flutes

Oboes

Clarinets in Bb

Bassoons

Horns in F 1 & 2

Horns in F 3 & 4

Trumpets in Bb

Trombones

Bass Trombone Tuba

Percussion 1 Wood Blocks (2) *mf sempre uguale*

Percussion 2 Campana *mf*

Percussion 3

Timpani G-D-E-A

Violin I *Con Jubilo* $\text{♩} = 92-96$ *sempre*

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Psalmus

Pic.

Fl.

Ob.

Bb Cl.

Bsn.

Hn. 1 & 2

Hn. 3 & 4

Bb Tpt.

Tbn.

B. Tbn.
Tb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. B.

Non divisi

simile

cresc. poco a poco

João Guilherme Ripper

This musical score page, numbered 56, is for the composer João Guilherme Ripper. It contains measures 19 through 24 of a piece. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B-flat Clarinet (Bb Cl.), Bassoon (Bsa.).
- Brass:** Horns 1 & 2 (Hn. 1 & 2), Horns 3 & 4 (Hn. 3 & 4), B-flat Trumpet (Bb Tpt.), Trombone (Tbn.), Bass Trombone (B. Tbn.), and Tuba (Tb.).
- Percussion:** Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), and Timpani (Timp.).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.).

Measure 19 is marked with a forte dynamic (**f**). Measure 20 features a section marked **A** in a circle. Measures 21-24 show a dynamic shift to mezzo-forte (**mf**) and include performance instructions: *cresc. poco a poco* (crescendo little by little) and *mf* (mezzo-forte). The string parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the woodwinds and brass have rests or specific melodic lines. The percussion parts are also clearly defined.

Psalms

28

Pic.

Fl.

Ob.

Bb Cl.

Bsn.

Hn. 1 & 2

Hn. 3 & 4

Bb Tpt.

Tbn.

B. Tbn.
Tb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. B.

mf *cresc. poco a poco*

simile

sfz

João Guilherme Ripper

This musical score page, numbered 58, is for the composer João Guilherme Ripper. It contains the orchestral and percussion parts for measures 37 through 44. The score is written for a full orchestra and a percussion ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Piccolo (Pic.):** Features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *9* (ninth) interval.
- Flute (Fl.):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. A *simile* marking appears in measure 40.
- Oboe (Ob.):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. A *simile* marking appears in measure 40.
- Bass Clarinet (Bb Cl.):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. A *simile* marking appears in measure 40.
- Bassoon (Bsn.):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. A *simile* marking appears in measure 40.
- Instruments 1 & 2 (In. 1 & 2):** Rests throughout the passage.
- Instruments 3 & 4 (In. 3 & 4):** Rests throughout the passage.
- Bass Trumpet (Bb Tpt.):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. A *simile* marking appears in measure 40.
- Trumpet (Tbn.):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f* and a *a 2* (second octave) marking.
- Bass Trombone (B. Tbn. Tb.):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f* and a *a 2* marking.
- Percussion 1 (Perc. 1):** Plays a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*.
- Percussion 2 (Perc. 2):** Plays a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*.
- Percussion 3 (Perc. 3):** Rests throughout the passage.
- Timpani (Timp.):** Rests throughout the passage.
- Violin I (Vln. I):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.
- Violin II (Vln. II):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.
- Viola (Vla.):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.
- Violoncello (Vc.):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.
- Double Bass (D. B.):** Plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *simile*), articulation (*acc.*), and performance instructions. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Psalmus

This page of the musical score for 'Psalmus' includes the following parts and markings:

- Pic.**: Piccolo part, starting at measure 45 with a *f* dynamic.
- Fl.**: Flute part, starting at measure 45 with a *f* dynamic.
- Ob.**: Oboe part, starting at measure 45 with a *f* dynamic.
- Bb Cl.**: B-flat Clarinet part, starting at measure 45 with a *p* dynamic and *a2* marking.
- Bsn.**: Bassoon part, starting at measure 45 with a *p* dynamic and *a2* marking.
- Hn. 1 & 2**: Horns 1 and 2 part, starting at measure 45 with a *f* dynamic.
- Hn. 3 & 4**: Horns 3 and 4 part, starting at measure 45 with a *f* dynamic.
- Bb Tpt.**: B-flat Trumpet part, starting at measure 45 with a *f* dynamic.
- Tbn.**: Trombone part, starting at measure 45 with a *f* dynamic.
- B. Tbn. Tb.**: Bass Trombone/Tuba part, starting at measure 45 with a *f* dynamic.
- Perc. 1**: Percussion 1 part, starting at measure 45 with a *f* dynamic.
- Perc. 2**: Percussion 2 part, including *Piatto sospeso* and *Tamburino (Pandéiro)*, starting at measure 45 with a *f* dynamic.
- Perc. 3**: Percussion 3 part, including *Xilofono*, starting at measure 45 with a *p* dynamic.
- Timp.**: Timpani part, starting at measure 45 with a *f* dynamic.
- Vln. I**: Violin I part, starting at measure 45 with a *p* dynamic.
- Vln. II**: Violin II part, starting at measure 45 with a *p* dynamic.
- Vla.**: Viola part, starting at measure 45 with a *p* dynamic.
- Ve.**: Violoncello part, starting at measure 45 with a *p* dynamic.
- D. B.**: Double Bass part, starting at measure 45 with a *p* dynamic.

Key markings include *f* (forte), *p* (piano), *a2* (second octave), and a circled **B** indicating a section marker. The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations throughout.

João Guilherme Ripper

Musical score for orchestra, measures 53-62. The score is arranged in systems of staves. The instruments listed on the left are: Pic., Fl., Ob., Bb Cl., Bsn., Hn. 1 & 2, Hn. 3 & 4, Bb Tpt., Tbn., B. Tbn. Tb., Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Timp., Vla. I, Vla. II, Vla., Vc., and D. B. The score is written in 2/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The percussion parts (Perc. 2, Perc. 3, and Timp.) are active throughout the measures, while the woodwinds and strings are mostly silent. The score is marked with measure numbers 53 through 62 at the beginning of each staff.

Psalmus

62

Pic.

Fl.

Ob.

Bb Cl.

Bsn.

Hn. 1 & 2

Hn. 3 & 4

Bb Tpt.

Tbn.

B. Tbn.
Tb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. B.

mf

sfz

mf con sordino

C

João Guilherme Ripper

Musical score for orchestra, measures 71-78. The score is arranged in systems of staves. The instruments listed are:

- Pic. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Bb Cl. (B-flat Clarinet)
- Bsn. (Bassoon)
- Hu. 1 & 2 (Horn 1 & 2)
- Hu. 3 & 4 (Horn 3 & 4)
- Bb Tpt. (B-flat Trumpet)
- Tbn. (Trombone)
- B. Ton. Tb. (Baritone Trombone)
- Perc. 1 (Percussion 1)
- Perc. 2 (Percussion 2)
- Perc. 3 (Percussion 3)
- Temp. (Timpani)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- D. B. (Double Bass)

The score shows measures 71 through 78. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music is primarily restful for most instruments, with some activity in the Bb Tpt. and Temp. parts. Three vertical blue lines are drawn through the score at measures 72, 74, and 76.

Psalms

80

Pic. *f*

Fl. *f*

Ob. *a 2* *mf* *f*

Bb Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. 1 & 2 *f*

Hn. 3 & 4 *f*

Bb Tpt. *a 2 (2. senza sordino)* *mf* *f* *simile*

Tbn. *a 2* *mf* *f*

B. Tbn. *a 2* *mf* *sfz* *f*

Perc. 1 *so* Bongos (2) *f*

Perc. 2 Campana *f*

Perc. 3 *so* *mf* *f*

Timp. *mf* *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *mf* *f*

D. B. *mf* *f*

(D)

João Guilherme Ripper

88

Pic.

Fl. *simile*

Ob. *simile*

Bb Cl. *simile*

Bsn. *simile*

Hn. 1 & 2 *simile*

Hn. 3 & 4 *simile*

Bb Tpt. *simile* 1. senza sordino

Tbn. *simile* *sfz*

B. Tbn. Tb. *sfz*

Wood Blocks (2) *f*

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Timp.

Vln. I *simile*

Vln. II *simile*

Vla. *simile*

Vc. *simile*

D. B. *simile*

Psalms

This page of a musical score, titled "Psalms", contains 18 staves of music. The instruments are listed on the left side of each staff: Picc., Fl., Ob., Bb. Cl., Bsn., Hn. 1 & 2, Hn. 3 & 4, Bb. Tpt., Tbn., B. Tbn. Tbn., Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Timp., Vln. I, Vln. II, Via., Vc., and D. B. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The music begins at measure 97. The Flute and Oboe parts feature melodic lines with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Horns, Trumpets, and Trombones provide harmonic support with sustained notes and some melodic movement. The Percussion section includes a snare drum pattern. The string section (Violins, Viola, and Double Bass) plays a steady accompaniment. The score is marked with various dynamics such as *sfz* and *p*.

João Guilherme Ripper

This musical score page contains measures 121 through 124. The instruments and parts are as follows:

- Pic.**: Piccolo, rests throughout.
- Fl.**: Flute, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Ob.**: Oboe, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bb Cl.**: B-flat Clarinet, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bsn.**: Bassoon, playing a rhythmic pattern of eighth notes. Includes dynamic markings *a 2* and *sfz*.
- Hn. 1 & 2**: Horns 1 and 2, rests throughout.
- Hn. 3 & 4**: Horns 3 and 4, rests throughout.
- Bb Tpt.**: B-flat Trumpet, rests throughout.
- Tbn.**: Trombone, rests throughout.
- B. Tbn. Tpt.**: Baritone Trombone/Trumpet, rests throughout.
- Perc. 1**: Percussion 1, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Perc. 2**: Percussion 2, rests throughout.
- Perc. 3**: Percussion 3, rests throughout.
- Timp.**: Timpani, rests throughout.
- Vln. I**: Violin I, alternating between *Pizz* and *Arco* with a *V* (vibrato) marking.
- Vln. II**: Violin II, alternating between *Pizz* and *Arco* with a *V* marking.
- Vla.**: Viola, alternating between *Pizz* and *Arco* with a *V* marking.
- Vc.**: Violoncello, alternating between *Pizz* and *Arco* with a *V* marking.
- D. B.**: Double Bass, alternating between *Pizz* and *Arco* with a *V* marking. Includes dynamic markings *b^b*, *sfz*, and *Arco*.

João Guilherme Ripper

This page of a musical score, numbered 70, is for João Guilherme Ripper. It contains measures 133 through 136. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bb Cl.), Bassoon (Bsn.), Horns 1 & 2 (Hn. 1 & 2), Horns 3 & 4 (Hn. 3 & 4).
- Brass:** Trombone (B. Tbn. Tb.), Trumpets (Bb Tpt., Tbn., Tromb.).
- Percussion:** Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Xylophone (Xilofono), Percussion 3 (Perc. 3), Timpani (Timp.).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D. B.).

Measure 133 is marked with a circled 'F' and a fermata. Dynamics include *f*, *mf*, *sfz*, and *p*. The Bb Cl. part includes the instruction *Glissando*. The Trombone part includes *1.* and *Tromb.*. Percussion 2 has the instruction *(prato suspenso com vassourinha)*. The Xylophone part is marked *Xilofono*. The Double Bass part includes *Pizz*. A blue vertical line is drawn through the score at the end of measure 135.

Psalms

Musical score for Psalms, page 71, measures 139-144. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Horns, Trumpets, Trombones, Percussion, and Strings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, and Clarinet. The second system includes Horns 1 & 2, Horns 3 & 4, Bass Trumpet, Trombone, and Bass Trombone. The third system includes Percussion 1, Percussion 2, Percussion 3, and Timpani. The fourth system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features various musical notations including dynamics (e.g., *Chiaro*), articulation (accents), and phrasing slurs. A vertical blue line is drawn through the score at measure 141.

João Guilherme Ripper

This page of a musical score, numbered 72, is for the composer João Guilherme Ripper. It contains measures 145 through 150. The score is arranged in systems for various instruments. The first system includes Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bb Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Horns 1 & 2 (Hn. 1 & 2), Horns 3 & 4 (Hn. 3 & 4), Bass Trombone (Bb Tpt.), Trombone (Tbn.), and Bass Trombone/Tuba (B. Tbn. Tt.). The third system includes Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), and Timpani (Timp.). The fourth system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). The score features a variety of musical notations, including rests, notes, and chords. Dynamics such as *p* (piano) are indicated. A vertical blue line is drawn through the score at measure 148. The Percussion 3 part includes a section labeled "Xilofono" starting at measure 148. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Psalms

(G)

152

Pic.

Fl.

Ob.

Bb Cl. *sax muta cl.*

Bsn. *mf*

Hn. 1 & 2 *mf*

Hn. 3 & 4 *mf*

Bb Tpt. *via sord.* *mf*

Tbn. *via sord.* *mf*

E. Tbn. Tb. *via sord.* *mf*

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Timp.

(G)

Vln. I *Pizz. Divisi* *mf* *Arco*

Vln. II *Pizz. Divisi* *mf* *Arco*

Vla. *Pizz* *mf* *Arco* *Non divisi* *Divisi*

Vc. *Pizz* *mf* *Arco* *Non divisi* *Divisi*

D. B. *Pizz* *mf* *Arco*

João Guilherme Ripper

This musical score page, numbered 74, is for the work by João Guilherme Ripper. It contains measures 159 through 164. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves:

- Flute (Fl.):** Measures 159-164. Starts with a dynamic of *mf* and includes a first-octave marking (*a 2*).
- Oboe (Ob.):** Measures 159-164. Starts with a dynamic of *mf*.
- Bass Clarinet (Bb Cl.):** Measures 159-164. Starts with a dynamic of *mf* and includes a first-octave marking (*a 2*).
- Bassoon (Bsn.):** Measures 159-164. Starts with a dynamic of *mf*.
- Horn 1 & 2 (Hn. 1 & 2):** Measures 159-164.
- Horn 3 & 4 (Hn. 3 & 4):** Measures 159-164.
- Bass Trombone (Bb Tpt.):** Measures 159-164.
- Trombone (Tbn.):** Measures 159-164.
- Bass Trombone (B. Tbn. Tb.):** Measures 159-164.
- Percussion 1 (Perc. 1):** Measures 159-164.
- Percussion 2 (Perc. 2):** Measures 159-164.
- Percussion 3 (Perc. 3):** Measures 159-164. Includes a *muted marimba* instruction.
- Timpani (Timp.):** Measures 159-164.
- Violin I (Vln. I):** Measures 159-164. Includes a *Divisi* marking and a dynamic of *p*.
- Violin II (Vln. II):** Measures 159-164. Includes a *Divisi* marking and a dynamic of *p*.
- Viola (Vla.):** Measures 159-164. Includes a dynamic of *p*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 159-164. Includes a dynamic of *p*.
- Double Bass (D. B.):** Measures 159-164. Includes an *Arco* marking and a dynamic of *p*.

João Guilherme Ripper

Musical score for orchestra and strings, measures 175-184. The score is written for Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (Bb Cl.), Bassoon (Bsn.), Horns 1 & 2 (Hn. 1 & 2), Horns 3 & 4 (Hn. 3 & 4), B♭ Trumpet (Bb Tpt.), Trombone (Tbn.), Bass Trombone (B. Tbn.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). The score is in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is marked with *f marcato* and includes dynamic markings such as *f* and *1.* in the Bassoon part. The score is divided into two systems by a vertical blue line.

Psalmus

This page of a musical score, titled "Psalmus", contains measures 216 through 220. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Pic.** (Piccolo): Rests in measures 216-219, then plays a sixteenth-note pattern in measure 220.
- Fl.** (Flute): Features a melodic line with a complex sixteenth-note passage in measure 219.
- Ob.** (Oboe): Plays a series of chords and dyads.
- Bb Cl.** (B-flat Clarinet): Provides harmonic support with chords.
- Bsn.** (Bassoon): Plays a rhythmic accompaniment of chords.
- Hn. 1 & 2** (Horn 1 & 2): Rests throughout.
- Hn. 3 & 4** (Horn 3 & 4): Rests throughout.
- Bb Tpt.** (B-flat Trumpet): Plays a rhythmic accompaniment of chords.
- Tbn.** (Trombone): Plays a rhythmic accompaniment of chords.
- B. Tbn. Tb.** (Baritone Trombone/Tuba): Rests throughout.
- Perc. 1** (Percussion 1): Plays a steady eighth-note pattern.
- Perc. 2** (Percussion 2): Rests throughout.
- Perc. 3** (Percussion 3): Rests throughout.
- Timp.** (Timpani): Rests throughout.
- Vln. I** (Violin I): Features a melodic line with a sixteenth-note passage in measure 219.
- Vln. II** (Violin II): Plays a rhythmic accompaniment of chords.
- Vla.** (Viola): Plays a rhythmic accompaniment of chords.
- Vc.** (Violoncello): Plays a rhythmic accompaniment of chords.
- D. B.** (Double Bass): Plays a rhythmic accompaniment of chords.

João Guilherme Ripper

222

Pic.

Fl.

Ob.

Bb Cl.

Bsu.

Hn. 1 & 2

Hn. 3 & 4

Bb Tpt.

Tbn.

B. Tbn. Tb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Timp.

Vln. I

Vln. II

Via.

Vc.

D. B.

f

ff

p

sfz

V