O regente e a construção da sonoridade orquestral através da obra *Appalachian Spring* (1944) de Aaron Copland (1900 – 1990)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: PERFORMANCE

Fellipe Rafael Carnauba Teixeira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES - fellipe.teixeira.sax@gmail.com

André Luiz Muniz Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN - almo962@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho trata do processo interpretativo e da construção da sonoridade orquestral do regente, utilizando como objeto de estudo a obra *Appalachian Spring* (1944) do compositor Aaron Copland (1900 – 1990). A concepção da sonoridade acontece muito antes do primeiro contato do regente com a orquestra onde a partitura é o símbolo da ideia do compositor impresso no papel. Antes de ter contato com o grupo o maestro já deve ter em sua mente elaborada sua concepção sobre a sonoridade esperada na obra musical que irá trabalhar.

Palavras-Chave: Regência. Interpretação. Appalachian Spring. Copland.

The Construction of Orchestral Sonority Through Aaron Copland's Appalachian Spring

Abstract: The present work deals with the interpretative process and the construction of the conductor 's orchestral sonority, using Appalachian Spring (1944) by composer Aaron Copland (1900 - 1990) as his object of study. The conception of sonority takes place long before the regent's first contact with the orchestra where the score is the symbol of the composer's idea printed on paper. Before having contact with the group, the conductor should already have in his elaborate mind his conception about the expected sonority in the musical work that will work.

Keywords: Conducting. Interpretation. Appalachian Spring. Copland.

1. Introdução

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

É célebre a frase do educador musical e compositor Zoltán Kodály: “precisamos aprender a ouvir música com os olhos e ver música com os ouvidos”. Estudando a partitura, o maestro, numa visão geral, deve ouvir o que o compositor quis dizer através das notas musicais. Bernstein (1954) afirma que “além de ler, o maestro está também a *ouvir* a

partitura" (p. 147). Isto é fato pois, diferente de outros músicos, o maestro além de não dispor da orquestra sempre que se faz necessário, deve estar completamente preparado ao se deparar com seu "instrumento" no primeiro ensaio. Nas palavras de Gomes e Ostergren (2015):

> A sonoridade da orquestra é um reflexo da imagem sonora criada na mente do regente. Após horas de estudo, momentos em que ele realiza a sua concepção das intenções musicais do compositor impressas na partitura, precisa criar uma imagem mental da realização dessas intenções que serão aplicadas durante os momentos de ensaios. (p. 160)

Estes estudos da partitura são baseados no movimento do todo para a parte, ou seja, de grandes estruturas para as pequenas. Saindo então do ambiente extra música, o regente desvia seu olhar para ambientes cada vez mais específicos. Neste processo de reconhecimento procura-se o estilo da obra e analisa-se a instrumentação. Se houver movimentos, estes já são marcados. É importante também observar todos os termos utilizados na partitura e se forem de outro idioma, a tradução deve ser feita imediatamente.

As marcações de seções auxiliam tanto na compreensão estrutural da obra como nos ensaios. Vão de grandes seções até pequenas quadraturas que delimitam movimentos, períodos, frases e até células. Na marcação dessas quadraturas, variações harmônicas e melódicas são decisivas, assim como mudanças de texturas na orquestração, marcando início e fim de novos momentos musicais.

2. Metodologia

2.1. Coleta de dados: pesquisa extramusical

A obra *Appalachian Spring*, objeto de estudo deste artigo, foi composta em 1944 e surgiu da parceria entre dois artistas, a coreógrafa e bailarina Martha Grahan (1894 – 1991) e o compositor Aaron Copland (1900 – 90). Num breve relato histórico, Copland recebeu a encomenda de criar uma obra genuinamente americana para a Cia de Ballet de Martha Grahan. Sua estreia foi na Biblioteca do Congresso em Washington, D.C. no ano de 1944. É uma obra composta originalmente para 13 instrumentos: quarteto duplo de cordas, contra baixo, clarinete, flauta, fagote e piano.

A história do balé conta com 4 personagens principais: a noiva, o marido, a vizinha pioneira e o pastor revivalista. O enredo narra a mudança de um casal para o interior da Pensilvânia onde irão estabelecer seu novo lar. As emoções são evocadas nos motivos

melódicos e coreográficos: incertezas sobre a nova vida, sobre o recomeço, sobre a família e a maternidade, por exemplo.

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

Sabe-se que a partitura é a exteriorização da ideia do compositor e impressa no papel, a representação de seus pensamentos. O acesso a estes vem através do estudo não só do que está na partitura, mas daquilo que a rodeia também, do que se oculta atrás das notas. Ainda conforme Bernstein, o maestro "deverá ser um historiador da arte". Formará seu ponto de vista a partir da análise da personalidade estilística do compositor, observando não somente a obra musical em questão, mas outras da mesma autoria. Tornar-se-á ciente de qual a época e em que ambiente o compositor viveu e de como essas realidades interferiram na concepção da arte, as intenções e objetivos de sua obra.

Estes conhecimentos históricos são elementos fundamentais na preparação da obra e durante os ensaios na elucidação de questões interpretativas. Segundo Rocha (2002) "tais informações auxiliarão, ou mesmo possibilitarão a identificação do caráter e do *pathos* do autor, assim como um conhecimento maior do meio e do tempo que tiveram impacto sobre ele" (p. 77).

A observação da personalidade do compositor no resultado composicional é outra ferramenta importante. Suas criações terão similaridades que estarão ligadas a quem ele era e ao tempo em que viveu. Esta matemática pode ser entendida como a personalidade artística do compositor expressa na sua obra através da soma daquilo que ele era com as influências que seu tempo exercia sobre ele. Copland (2013) afirma que:

> Se examinarmos mais de perto essa questão do caráter individual do compositor, descobriremos que ele é feito de dois elementos distintos: a personalidade com que ele nasceu e as influências do tempo em que viveu. (...) Seja qual for a personalidade de um compositor, ela se expressa dentro da moldura de sua própria época. (p. 182)

Este estudo servirá como fonte de pesquisa e contribuirá no processo de concepção da obra. Em outro momento, porém, no estudo formal da própria partitura, aparecerão as reflexões que atuarão de forma mais efetiva na apreensão da obra, onde ele criará em sua mente o que espera ouvir.

2.2. Prática formal: a concepção sonora através do estudo da partitura

O regente, enquanto intérprete, deve possuir sob seu domínio a imagem mental da sonoridade que espera da orquestra. Deve ser capaz de projetar mentalmente todas as nuances da partitura, criando uma representação sonora ideal. Timbres e sonoridades devem ser claros, combinações de instrumentos, entradas e como se darão.

> Em mayor medida que outro artista cualquera, el diretor de orquestra há de poseer um domínio soberano de la representación mental de la partitura, há de ser capaz de recrear en su fantasia la imagen sonora ideal de la obra. Sólo cuando haya logrado eso, cuando la obra haya adquirido suma perfección em esta su recreación imaginativa, puede el diretor a darle forma plástica or médio de la orquestra. (SCHERCHEN, 1933, p. 1)

Não obstante desses fatores, a própria identidade sonora da orquestra influenciará também neste resultado, visto que cada grupo terá sua própria sonoridade. Inclusive a forma com a qual os músicos enxergam a obra irá influenciar neste resultado, e é a partir disso que o maestro irá trabalhar suas próprias concepções, adaptando-se a todo momento.

Diferente dos outros instrumentistas, o regente não dispõe de seu “instrumento” desde o início do estudo da partitura. Mas qual é o instrumento do maestro? Gomes e Ostergren (2015) dizem que “É recorrente a ideia de que o instrumento do maestro é a orquestra. Entretanto, é importante observar que seu contato com o ‘instrumento’ é bem diferente dos demais intérpretes” (p. 169). Em uma visão paralela, conforme bem fala Krueger (1959), o instrumento do regente é o som que emana da orquestra. Como ele determinará a essência do próprio som antes mesmo de “toca-lo”, ele estará criando também seu instrumento ao mesmo tempo que o executa. A partir do momento que ele cria uma imagem musical daquilo que busca, ele inicia o processo de produção, dando pulso, direção e forma. Assim podemos dizer que o instrumento do regente seja uma soma entre “orquestra + sonoridade ideal = sonoridade real”.

No entanto para desenvolver essa concepção sonora o maestro precisa ter em sua consciência os timbres dos instrumentos que irá trabalhar muito bem fixados. Para ser claro em seus objetivos para com os instrumentistas também precisa estar muito seguro daquilo que encontrou em seu estudo e com a obra musical já maturada. Uma das suas

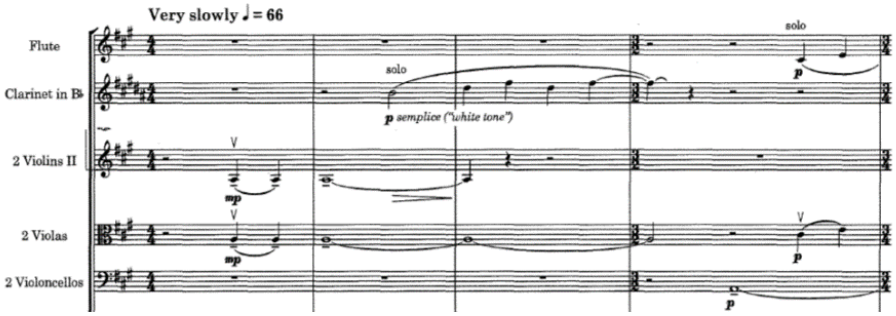
funções primordiais é ser um facilitador do processo musical, uma ponte de ligação entre instrumentistas e compositor através de sua obra.

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

De nada adianta ter o conhecimento musical baseado no estudo da obra se não souber como extrair, ou moldar, a sonoridade do grupo. A orquestra oferecerá ao regente seu produto, e a ele cabe a função de lapidar e polir esse som. No momento da preparação da obra, por exemplo, com o auxílio do piano, o regente poderá fazer a redução da partitura para sentir a música e dessa forma colaborar de forma efetiva em sua interpretação. Ouvindo as notas, de fato, ele "deduz qual a relevância de determinados timbres, e também a sensação que lhe oferecerão vários encadeamentos harmônicos e articulações intencionais na instrumentação, concluindo acerca dos propósitos do compositor" (Idem, p. 39).

3. O processo de construção sonora

Neste artigo exemplificarei a formação da concepção sonora em alguns pontos da obra. Analisando a primeira seção, ou introdução, percebe-se um movimento similar a um *fade in*[i] sonoro. Com dois tempos de pausa inicia o som, ao terceiro tempo partem violas e violinos II da mesma nota e no terceiro tempo do segundo compasso o clarinete surge com a mesma nota uma oitava acima. Novamente, no quarto compasso, o movimento de surgir se repete dessa vez partindo dos violoncelos.



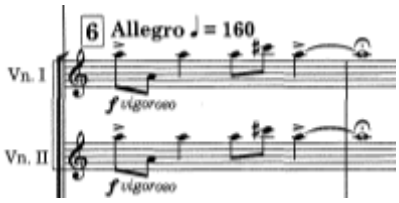
Exemplo 1 - Compasso de 1-4 – Flauta, Clarinete, Violinos 2, Violas e Violoncelos

Estes dois tempos de pausa no início da partitura podem ser considerados preparatórios para seu início. Observa-se que os dois tempos preparatórios de silêncio acontecerão novamente antes das entradas dos próximos instrumentos. Barenboim (2009) afirma que "o som não é independente – não existe por si mesmo, mas tem uma relação permanente, constante e inevitável com o silêncio. Sob esse prisma, a primeira nota não é o

começo, ela emerge do silêncio que a precede" (p.13). O silêncio revelado na partitura antes do som evidencia ainda mais a afirmação de que o som emerge dele.

Para auxiliar na criação sonora pode-se assimilar a música a uma imagem. Contextualizando, por se tratar o tema do balé da mudança de um jovem casal a uma nova terra, uma nova vida, o nascer do sol pode ser a imagem trazida nesta introdução. O caráter pede um timbre limpo e sem vibrato, apenas sustentando uma linha que transpassa a música. Na entrada do clarinete há a expressão *"símplice ('white tone')"* que fará o clarinete surgir como que camuflado sobre as cordas que já soam. A ideia é de uma grande linha que passa pelos instrumentos e essa impressão, levada ao grupo, fará a diferença na construção da sonoridade. A mesma expressão para o clarinete se repete ao final da obra.

Esse movimento que acontece no início, no que podemos chamar de introdução, é o mesmo movimento de forma ampliada do que acontece a partir do número |1| de ensaio e em outros tantos momentos da obra. Os timbres entre os instrumentos soaram os mais próximos possíveis, como se um único instrumento tocasse e em um único fôlego. O clima misterioso e etéreo só será rompido no número |6|, por um *vigoroso Allegro* nos violinos, violas e piano, iniciando o segundo movimento.



Exemplo 2 - comp. 57, violinos 1 e 2

Um pouco mais adiante, em |37| é possível observar algo semelhante no que diz respeito à linha entre os instrumentos, mantendo um som próximo, uma espécie de baixo contínuo, uma linha que atravessa o movimento das cordas. A linha contínua de cada instrumento só se encerra quando inicia-se a do próximo e isso nos leva a acreditar que, assim como no início da música, os instrumentos devem soar como um só. A nota transita entre os sopros e cada um deve toma-la de forma delicada, sem causar sensação de corte. Existem alguns mecanismos de comunicação que podem ajudar aos músicos a entender o raciocínio da obra, por exemplo, fazendo analogia a uma linha real que atravessa a orquestra e é função dos instrumentistas não deixa-la cair.

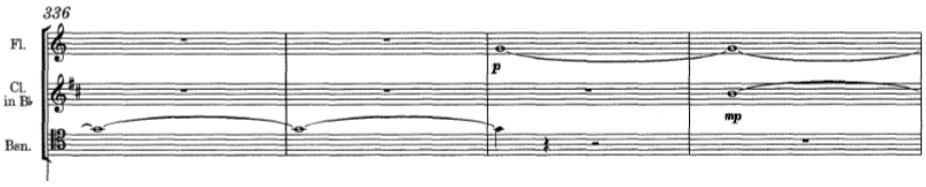


Figura 3 - comp. 336 – 339 – Flauta, Clarinete e Fagote

Por se tratar de um balé que em sua encomenda pediu a evocação aos elementos folclóricos norte-americano, em alguns momentos momentos Copland trouxe para a música figuras e conceitos da música *country* americana, ambientando ainda mais o cenário em que se passa o *Appalachian Spring*, na Pensilvânia. De |23| a |31| é a cena da chegada do Pastor revivalista, que irá celebrar o casamento do casal recém mudado, com quatro damas. No balé, após o casamento, seguem-se às festas da cerimônia, especialmente a partir do |28|. Neste trecho a sonoridade das cordas deve evocar um timbre mais seco e rústico, fazendo menção à sonoridade do estilo.

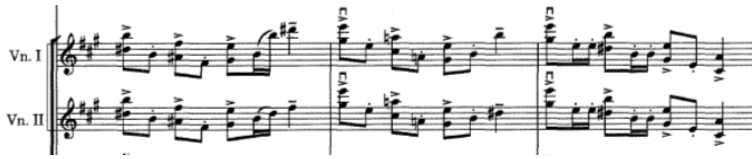


Figura 4 - comp. 252 – 255 – Violino 1 e 2

É comum nas regiões em que se passa o enredo do *Appalachian Spring* a música ser acompanhada por um violino que não segue a escola tradicional de execução. Este estilo musical também é chamado também de *fiddle music*.

> The instrumental tradition of the Appalachians started as anglo-celtic dance tunes and eventually was reshaped by local needs, African rhythms, and changes in instrumentation. The fiddle was at first the main instrument, often alone, as a piano would have been too expensive to purchase. Originally the tonal and stylistic qualities of the fiddle mirrored those of the ballad. (MCCLATCH, 2000)

Aqui neste ponto é um bom exemplo da importância da coleta de dados e pesquisa de elementos extramusicais, pois sem eles elementos tão importantes à interpretação musical podem passar desapercebidos.

Voltando para a partitura, as dinâmicas são elementos que também merecem atenção especial. Em toda a obra aqui estudada, por exemplo, aparecem somente dois *fff*, estes em momentos diferentes no que diz respeito ao próprio caráter dos trechos e com uma grande distância entre eles. O primeiro ocorre no compasso 129 e o segundo no compasso 603, ou |65| de ensaio. Assim como o contexto dos dois são distintos, também deve ser clara a diferença na própria intensidade do som e sobre isso, Barenboim (2009) alerta: “Entretanto, quão suave é o *piano*? Essa simples questão é um exemplo da importância de haver um ponto de vista em relação à quantidade de volume, nesse caso, do *piano*” (p. 23).

Exemplificando, o primeiro *fff* é desencadeado por uma evolução de contrapontos rítmicos. Já o segundo *fff* compõe o próprio enredo da história como o resultado evolutivo do tema *Shaker*[ii].

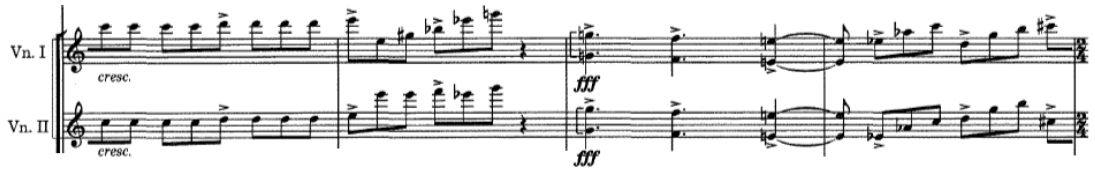


Figura 5 – comp. 127 - 130 Onde aparece o primeiro fff resultado de grande estresse – violinos 1 e 2

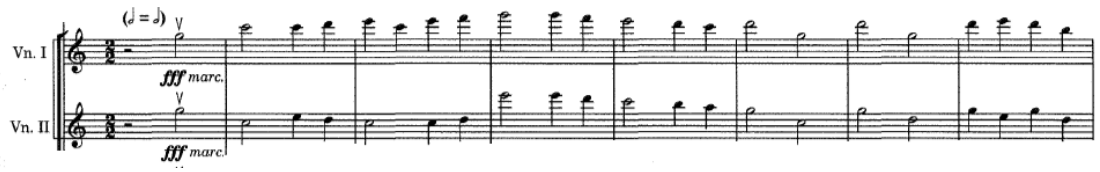


Figura 6 - comp. 603 - 610 - segundo fff da obra – violinos 1 e 2

O que será observado à intensidade da dinâmica, neste caso, vai desde a forma que se comporta a instrumentação (na primeira são duas melodias distribuídas entre os instrumentos sem o baixo e na segunda um *tutti* em uníssono), a duração do trecho e até o próprio enredo, como já foi descrito. Observando o contexto, vemos a evolução também das tonalidades que ocorrem no movimento que insere o tema em Ab. Na primeira e segunda variação há um acelerando e mudança para a tonalidade de Gb. Na quarta variação a tonalidade muda para C e o andamento é dobrado, sendo colcheia igual à semínima, fazendo uma transição com as madeiras diminuindo o andamento gradativamente até chegar na reexposição do tema.

De um ponto de vista interpretativo, mais uma vez utilizando a ferramenta da criação de uma imagem, este momento também pode marcar quando as personagens principais se estabelecem definitivamente na nova vida. Uma explosão de felicidade por dar-se conta de onde estão e o fim de suas incertezas.

Após a seção acima descrita aparece uma transição para o que podemos chamar de *coda*. Essa transição denominada *like a prayer* é oposta ao *fff* que a antecedeu e nos traz alguma essência religiosa, como um coral. O *coda* terá as mesmas características do início da obra, iniciando agora o *fade out*. Copland passeia pelos mesmo temas já expostos no início da obra, mas de forma inversa, como se de fato estivesse regressando e passando de

volta pelos mesmos cenários. Nos últimos compassos, então, o clarinete repete a mesma frase que fez no início (mas aqui em C) com acompanhamento das cordas que, após esta frase, formam uma textura gradativa inserindo uma a uma as notas do acorde de C7M9, até que a flauta termina o movimento.

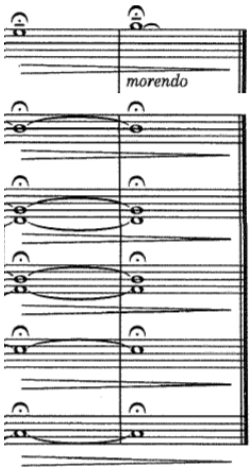


Figura 7 - comp. 682 e 683 - flauta, violino 1 e 2, viola, cello e baixo

Assim como se deu no início se dará no fim com relação à sonoridade. Entretanto, o caráter que antes fora evocado de forma misteriosa e de futuro incerto, aqui já deve ser de claridade e certeza, visto todo o desenvolvimento da história. A obra se despede se suas personagens os deixando com o famoso ”final feliz”.

4. Impressões Finais

O som é a identidade do músico. Assim como o instrumentista tem sua própria sonoridade, sua personalidade impressa no som do seu instrumento e assim como o compositor imprime sua personalidade em sua obra, o regente também terá sua própria identidade revelada através do resultado sonoro do grupo que dirige. Depois de todo processo de estudo que este trabalho descreveu e exemplificou, o regente estabelecerá seu juízo de valor sobre a obra. Ele, o maestro, trará para a obra sua perspectiva, que sofre influências de sua experiência de vida, mas sem abandonar os ideais do compositor que será sua clausula *pétrea* e sobre ela montará sua interpretação.

Ter consciência das sonoridades muito antes de iniciar os ensaios é uma das principais ferramentas na elaboração da interpretação e posteriormente na formação da sonoridade. Além disso é uma obrigação do regente, pois como já foi dito, o som é seu instrumento. Sua manipulação deve envolver cuidado, estudo e atenção.

Juntos, maestro e orquestra, darão voz à obra do compositor, darão vida à sua ideia. Por isso é tão importante que regente e instrumentistas compartilhem do mesmo posicionamento sobre a obra e que haja interação entre ambos, e isso só acontecerá através da segurança do próprio regente em seus estudos e concepções.

O resultado final, a consumação da obra, será fruto da imagem mental outrora criada pelo regente somada as características musicais do próprio grupo. Essa mistura sofrerá diversas interações Ao longo dos ensaios, interações estas que o maestro terá que adaptar-se a cada nova situação. Seu plano mental não pode ser invariável nem irreversível, deve, assim como a música, evoluir e adaptar-se mas sem abandonar o que tem em essência.

Referências Bibliográficas

BARENBOIM, Daniel. A música desperta o tempo. São Paulo: Martins. 2002.

BERNSTEIN, Leonard. O Mundo da Música. Trad. Manuel Jorge Veloso. Lisboa: Livros do Brasil. 1954.

COPLAND, Aaron. Como ouvir e entender música. Trad. Luiz Paulo Horta. São Paulo – É Realizações. 2013

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

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

MC'CLATCH, Debby. Appalachian traditional music, a short history. 2000. Disponível em < http://www.mustrad.org.uk/articles/appalach.htm > acessado em 28/03/2017

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

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

SCHERCHEN, Hermann. El arte de dirigir la orquesta. Trad. Roberto Gerhard. Barcelona – Madrid – Buenos Aires. 1933

Notas:

[i] *Fade in:* Aparecer gradualmente. Em filmes, é quando a imagem aparece aos poucos, surgindo. Em música, da mesma forma, quando o som surge gradualmente a partir do silêncio.

[ii] The Shaker sect was established in England and its members fled to the American colonies in 1774 to escape religious persecution. They lived in communal groups according to strong ideals of hard work, frugality, chastity (to the point of refraining from procreation), revelations, and separation from the world. The sect is also renowned for their production of exquisite furniture. The pervasive value of simplicity was reflected in many aspects of their lives and in the large amount of music composed within their communities. "Simple Gifts" was written in 1848 by Elder Joseph Brackett, a member of the Shaker society in Maine. Moughalian, 2012. Disponível em: < http://perspectivesensemble.com/blog/perspectives-ensemble-notes/aaron-coplands-appalachian-spring-and-the-traditional-music-that-inspired-it/ > acessado em 13 de março de 2017