



Técnica da Regência: para além dos padrões métricos silenciosos

Marcos Antônio Silva Santos¹

Categoria: Comunicação

Resumo: Esse artigo discute a eficácia dos modelos silenciosos de representação métrica como pilares do ensino da técnica da regência de orquestra consolidado no séc. XX. Para isso, será feita uma breve consideração histórico-evolutiva da regência visando compreender de que maneira a constituição de tal técnica coreográfica básica do regente surgiu como resposta a certas demandas sócio musicais particulares. Em seguida será analisado um trecho da performance de Daniel Barenboim da Sinfonia Nº 2, Op. 36, de Beethoven em que o regente contradiz alguns princípios técnicos prescritos no tratado de regência *Basic Conducting Techniques*, de Joseph Labuta. Nosso intuito é especular de que maneira tais inobservâncias de cânones técnicos básicos podem configurar uma comunicação mais plena de sentidos musicais, visando apontar possibilidades de enriquecimento do arcabouço gestual do regente.

Palavras-chave: Técnica básica da regência. Análise da performance. História da regência.

Conducting Techniques: beyond silent beat patterns

Abstract: This paper discusses about the efficacy of silent beat patterns established as the cornerstone of music conducting teaching in the 20th century. The article firstly outlines a brief history of conducting in order to understand how conductor's basic choreographic techniques were built in response to some specific musical and social historical events. Next, we analyze a few excerpts of Daniel Barenboim's interpretation of Beethoven's Second Symphony in which the conductor contradicts some principles advocated by Joseph Labuta in his conducting workbook *Basic Conducting Techniques*. Our intention is to speculate how such infringements of basic technical canons may possibly constitute a fuller communication of musical meanings aiming at pointing out possibilities for enriching the gestural framework of the conductor.

Keywords: Basic conducting techniques. Performance studies. History of conducting.

¹ Doutorando em Música, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Escola de Música, marcosilvamus@gmail.com.



Introdução

O ensino da regência contemporâneo se baseia, em larga medida, nos padrões métricos silenciosos. Desde as primeiras lições, parte considerável da prática do estudante de regente será voltada para a representação, através de um desenho coreográfico, feito com a batuta ou sem, das diversas fórmulas de compasso: 3/4, 2/2, 6/8, entre outras. Curiosamente, não é raro que estudantes de regência logo notem, ao observar performances de regentes experientes, uma distância entre o gestual apresentado por estes em ensaios e concertos, e aqueles padrões aprendidos nos compêndios de técnica da regência. Os reclames dos alunos dão conta de casos que vão desde um alargamento do desenho básico dos padrões, levando ao limite de sua identificação, até a negação total aos princípios escolares, em que a atividade do regente passa a ser percebida como um semi-improviso. Mas, a que se deve tal discrepância? Haveria uma técnica para iniciantes (regência didática), outra para experientes (regência real)? Seriam os padrões métricos apenas esqueletos gestuais, meros exercícios pedagógicos, havendo de ser complementados por ocasião de uma performance real? Nesse último caso, que complementos seriam esses? Onde aprender, então, essa regência real?

O resultado de uma recente pesquisa conduzida por professores das Universidades de Missouri e Alabama (SILVEY, BAUGARTNER, 2016) reforça a pertinência das perguntas feitas acima, bem como pode nos ajudar na busca por possíveis respostas. Em linhas gerais, os professores Silvey e Baugartner filmaram dois grupos de regentes: um grupo formado por alunos que cursaram a disciplina de regência básica por seis meses e outro grupo de alunos que não cursou a disciplina, ao qual foi dada uma hora de orientações básicas para que regessem o mesmo trecho de música. Em seguida expuseram os vídeos a professores de regência com reconhecida experiência pedagógica na área para que pudessem avaliar os alunos em sete habilidades não verbais: padrões métricos, gestual, confiança/postura, empunhamento da batuta/desenho das mãos, gestos preparatórios, cortes, e planos horizontais/verticais. Surpreendentemente as notas dos alunos foram extremamente similares, não havendo diferença considerável nos desempenhos dos alunos que tiveram um semestre inteiro de aulas para aqueles que receberam apenas uma hora de orientações.



Esse artigo se propõe a lançar um olhar crítico para alguns aspectos do que tem sido ensinado como técnica básica da regência. Mais precisamente, pretende-se refletir acerca de uma possível precariedade dos padrões métricos silenciosos, tal como se apresentam em alguns métodos de regência da segunda metade do século XX – notadamente o livro *Basic Conducting Techniques* de Joseph Labuta – para comunicar as múltiplas demandas composicionais musicais. Para isso, será feita uma breve consideração histórico-evolutiva da regência, visando compreender de que maneira a constituição de tal técnica básica respondeu a necessidades específicas de certos momentos particulares da história da música.

Em seguida será analisado o vídeo da performance de Daniel Barenboim regendo a Sinfonia Nº 2, em Ré Maior de Beethoven com a Orquestra West-Eastern Divan, com o intuito de observar momentos em que alguns princípios descritos no método de regência de Labuta (1995) não são contemplados, suas justificativas bem como consequências para a execução.

Por fim, quer-se discutir a respeito dos resultados práticos das alternativas *não canônicas* apresentadas por Barenboim, a fim de se apontar possibilidades de enriquecimento do arcabouço gestual do regente.

1 Breve história da regência sob a óptica do gesto

Desde as primeiras práticas coletivas de música, especula-se que uma ou mais pessoas se ocuparam em manter um mínimo de organização/unidade durante a execução, de maneira que o ponto inicial do ato de reger é obscuro. Analogamente, traçar uma evolução linear da regência é tarefa imprecisa, visto que tal prática foi constantemente ressignificada ao longo do tempo.

Grosso modo, pode-se dizer que o advento da polifonia é um marco para o surgimento do embrião do que se conhece como a moderna regência. A radical mudança do discurso musical, da homofonia para a polifonia, levanta a necessidade de uma referência temporal clara para os cantores uma vez que estes passam a desempenhar vozes independentes em uma textura mais intrincada. Vemos nesse registro de 1503 a representação desse regente, leia-se: providenciador de um pulso unificante, o “tactus”:



Fig. 1. Representação de um “diretor” musical munido de um cajado na obra de Gregor Reisch’s ‘Margarita philosophica’ (SPITZER, ZASLAW).

A obra de Johan Mattheson *Der Volkommene Capellmeister*, publicada em 1739, é significativa para a história da regência e um rico documento sobre a prática musical de sua época. Neste robusto volume encontramos desde capítulos sobre teoria da música e composição musical até discussões que parecem compor uma filosofia da música. O “mestre de capela”, amplamente descrito por Mattheson, é um sujeito de profunda formação artística, filosófica e humanística, responsável por coordenar os grupos musicais durante os ensaios e apresentações públicas, sendo, salvo raríssimas exceções, também o compositor da música executada. Sob a óptica que nos interessa aqui, do regente como performer, pode-se dizer que durante os séculos XVI, XVII e boa parte do XVIII esta atividade se desenvolveu em torno da competência de evidenciar os tempos fortes, na maioria das vezes de maneira audível: utilizando um cajado, um maço de partituras em formato de canudo, etc. No caso da música instrumental, temos também a figura do regente a partir do teclado (baixo contínuo) ou do violino. O fato, porém, de reger a partir de um instrumento, não altera a essência da regência praticada, uma vez que os regentes instrumentistas “acentuavam” os primeiros tempos dos compassos, de maneira correlata aos ostentadores de bastões.

A partir do último quarto do século XVIII alguns fatores contribuem para pressionar o regente no sentido de sua especialização. A música de compositores como

L. V. Beethoven e F. Schubert além de demandar uma orquestra consideravelmente maior traz em si uma série de dificuldades rítmicas e de equilíbrio, entre outras, que dificultam uma exequibilidade coesa e apropriada por parte do coletivo de músicos, quando abandonados à sua própria sorte. Salienta-se, ainda, a crescente exigência estética por parte do público burguês durante os concertos. Para esse público, recém-formado, consumidor de arte, cada vez mais urbano, um regente que circulasse entre os músicos, sem posição fixa, muitas vezes gerando um ruído intermitente com seu bastão, era um elemento perturbador àquele espetáculo que se queria profissional². É isso que nos atesta Berlioz em 1831 após visitar o teatro San Carlo: “Devo dizer que o ruído desagradável produzido pelo regente percutindo a estante com seu arco me incomodou bastante. Eu asseguro, entretanto, que se não fosse assim os músicos não seriam capazes de manter o pulso” (NEWMANN, 1966, p. 169, tradução nossa)³.

Berlioz é um dos pioneiros na sistematização dos padrões silenciosos para marcação dos compassos por parte do regente. Em seu tratado de orquestração, publicado em 1844, há uma seção inteira em que explora diversas questões da regência marcando claramente seu ponto de vista questionador acerca das práticas comuns à época. Berlioz defende a regência silenciosa dos padrões métricos seguindo os seguintes modelos:

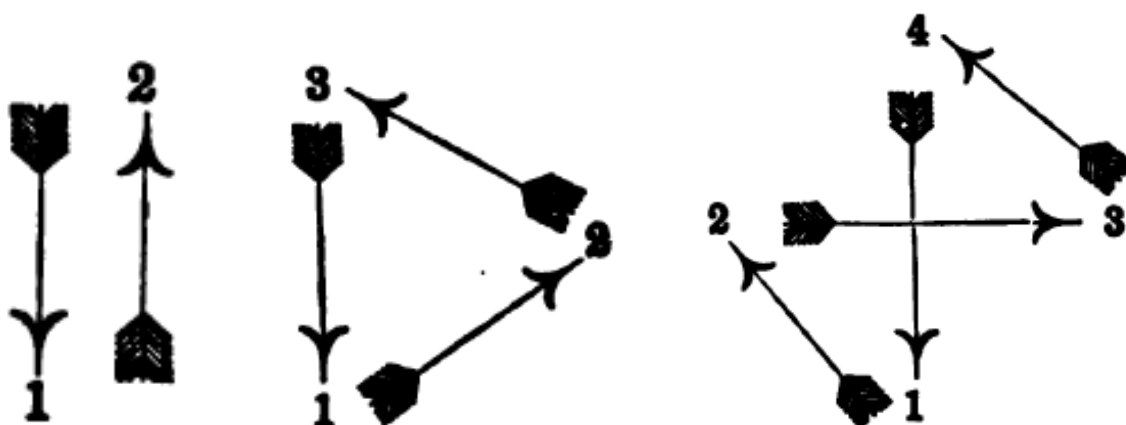


Fig 2: Padrões métricos de H. Berlioz para os compassos binário, ternário e quaternário (BERLIOZ, 1991, p. 246, 247).

² Segundo Gunther Schuller, além de cajados percutidos no chão e na estante de partituras, era comum o regente marcar tempos com pisadas fortes com os pés e até com sons vocais (SCHULLER, 1997, p. 79).

³ I must protest against the disagreeable noise which the conductor makes by striking his desk with his bow; but I am assured that but for this some of the players would find it difficult to keep time.



A relação indiferenciada entre as figuras do regente e do compositor se estende até tardiamente, passando pelo próprio Berlioz e chegando até Mahler e Richard Strauss. No entanto, as modernas estéticas pós-tonais do século XX aumentam exponencialmente o grau de exigência dos regentes – em aspectos como a indicação precisa de tempo, mudanças de andamentos, regência de compassos alternados, indicação de entradas com ambas as mãos, etc. – que estes se transformam em uma entidade autônoma em torno do qual uma técnica específica se desenvolve. Ademais, o encurtamento das distâncias em um mundo globalizado faz com que o século XX assista uma maior circulação de regentes. Ou seja, cada vez mais as orquestras são regidas por regentes convidados, – em detrimento da ultra identificação de um regente titular e sua orquestra – o que exige por parte dos regentes, agora nômades, altos graus de clareza e destreza em suas técnicas para que sua comunicação seja rapidamente compreendida através de seu gestual.

2 Dois aspectos da técnica básica de regência por Joseph Labuta

A partir do final do século XIX e de maneira mais intensa ao longo do século XX a regência se especializa sobremaneira e se transforma em uma atividade em que as habilidades coreográficas dos regentes tornam-se preponderantes para o desempenho musical. Consequentemente, a literatura passa a dedicar crescente atenção aos aspectos corpóreo-expressivos do regente e os padrões métricos silenciosos, ou modelos de indicação gestual dos compassos, ganham particular relevância, assumindo um status basilar na formação dos estudantes dessa área.

Dentre os diversos compêndios sobre técnica de regência, o livro que escolhemos para problematizar a análise da performance de Baremboim que faremos adiante, é o *Basic Conducting Techniques*, de Joseph Labuta. Trata-se de um trabalho teórico com a rara virtude de ser, na mesma medida, consideravelmente objetivo e rico em exemplos musicais, razões pelas quais tem sido muito utilizado em importantes escolas de regência, principalmente no Brasil e Estados Unidos⁴. Notadamente, nos interessam dois pontos particulares desse trabalho, que, a rigor, se relacionam entre si: o gesto preparatório e o plano imaginário básico de regência.

⁴ O livro de técnica da regência de Labuta (1995) é também o compêndio sobre técnica da regência adotado na pesquisa de Silvey e Baugartner (2016), abordada na Introdução, o que reitera sua relevância como obra didática.

2.1 O gesto preparatório

Segundo Labuta, toda a ação de um regente se relaciona à antecipação, através do gesto, de suas intenções musicais. De acordo com o autor, os músicos não podem responder de maneira apropriada ao gesto simultaneamente a ele, mas sim como reação póstuma a algo que foi comunicado anteriormente. Nas palavras do próprio teórico: “O gesto preparatório é um tempo extra. É um tempo de aprontamento [...] Todo início ou retomada do discurso musical deve ser precedido pelo gesto preparatório” (LABUTA, 1995, p.8, tradução nossa)⁵. Do ponto de vista mecânico, o gesto preparatório, pode ser dividido em dois momentos: o tempo de preparação (tempo de aprontamento) e o tempo de chegada (tempo efetivo), como ilustrado na figura 3. O primeiro momento é composto por um “flick” de pulso, que demarca o ponto de saída (tempo de preparação), seguido pelo movimento ascendente da batuta, ao qual deve corresponder uma inspiração. Complementarmente, o segundo momento corresponde à descida da batuta e o consequente toque no mesmo plano onde ocorreu o “flick” inicial, marcando a ocorrência do tempo efetivo.

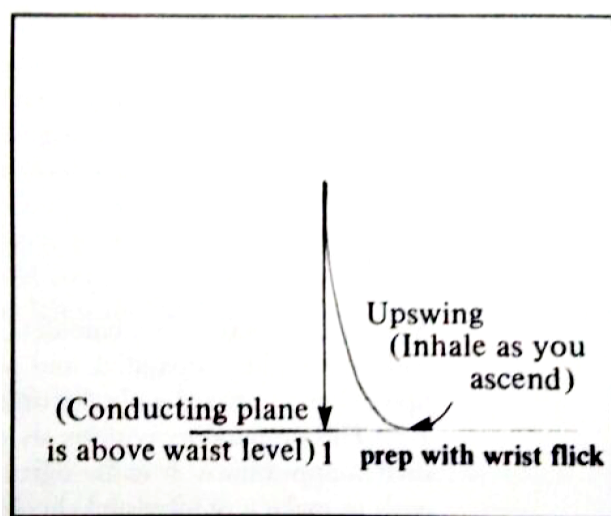


Fig. 3: Gesto preparatório de Labuta (LABUTA, 1995, p.8)

⁵ The preparatory beat is one extra beat. It is a breathing beat [...] A preparatory gesture, then, must precede every initial entrance and every resumption of the musical line.

Ainda acerca do gesto inicial, Labuta alerta para que não haja nenhuma quebra no movimento uma vez disparado o “flick” inicial. Isso significa que: tendo o desenho atingido o topo, este não deve hesitar na descida, tampouco despencar aceleradamente, mas quedar naturalmente em direção ao ponto de chegada. O autor utiliza a imagem de uma bola quicante cuja fluidez e naturalidade dinâmicas devem ser replicadas no gesto do regente.

2.2 O plano imaginário básico de regência

O primeiro aspecto da técnica labutiana aqui abordado, o gesto preparatório, é um relativo consenso entre alguns livros sobre a regência, como no caso do *The Modern Conductor* de Elizabeth A. Green. Este não é o caso no que concerne ao segundo aspecto técnico aqui abordado, a ideia de que: todos os tempos dos compassos, bem como suas subdivisões, devem tangenciar um plano base de regência.

Na figura 4 temos alguns desenhos possíveis de um compasso quaternário retirados do livro de Green (GREEN, 1987). Nota-se como o primeiro modelo representado por Green (c) se assemelha ao padrão quaternário grafado por Berlioz, em que cada tempo se localiza em um plano distinto no espaço. Embora a autora reconheça vários modelos aceitáveis, cada um correspondendo a uma “escola” específica, esta recomenda a utilização dos dois últimos modelos da figura 4, (e), em que o último tempo de cada compasso (nesse caso, o quarto tempo) deve ser indicado em um plano acima dos demais.

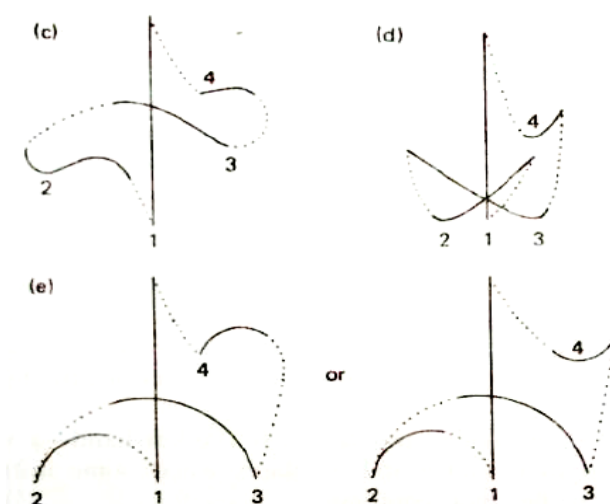


Fig. 4: Padrões quaternários possíveis de Green (GREEN, 1987, p. 18).

Em contrapartida, na figura 5, em que está reproduzido o desenho de um compasso quaternário por Labuta, vemos todos os tempos ocorrendo em um mesmo plano. Essa superfície imaginária, que se localiza aproximadamente na altura do umbigo do regente, é um ponto fundamental da técnica labutiana.

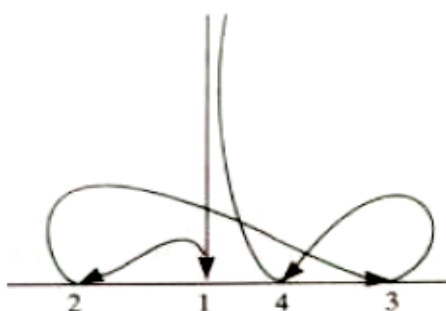


Fig. 5: Padrão quaternário de Labuta (LABUTA, 1995, p. 16).

Essa mudança de paradigma, segundo Labuta (1995), garante maior precisão na comunicação, uma vez que estabelece uma referência clara dos locais de partida e chegada de todos os tempos. Ou seja, não só todos os tempos efetivos dos compassos ocorrerão no mesmo plano, quanto os tempos preparatórios deverão tanger a mesma linha imaginária. A linha imaginária base de Labuta está relacionada tanto à ideia de que a resposta dos músicos ocorre sempre com uma defasagem de tempo em relação ao gesto do regente quanto à busca por uma naturalidade no gesto que emule os arcos de subida e descida de objetos regidos pela gravidade. Nesse sentido, um plano de regência comum a todos os tempos do compasso – o que seria, no caso da metáfora da bola, o estabelecimento de um único chão para que a bola quique – age no jogo comunicacional de maneira a unificar as referências espaciais do regente em relação aos músicos.

3 Análise da performance de Daniel Barenboim

Lançaremos mão da interpretação de Daniel Barenboim da Sinfonia No. 2 em Ré Maior, Op. 36 de Beethoven a fim de observarmos como o maestro se relaciona com os aspectos da técnica abordados no capítulo anterior. Nossa pesquisa utilizará um vídeo de Barenboim a frente da orquestra West-Eastern Divan de 2012 disponível no

YouTube. As soluções gestuais que nos interessam correspondem aos compassos 273 – 284 do primeiro movimento, reproduzidos na figura 6:



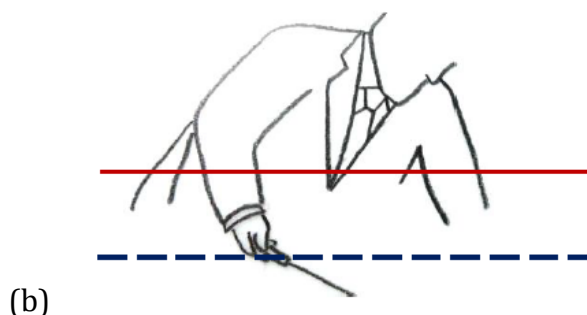
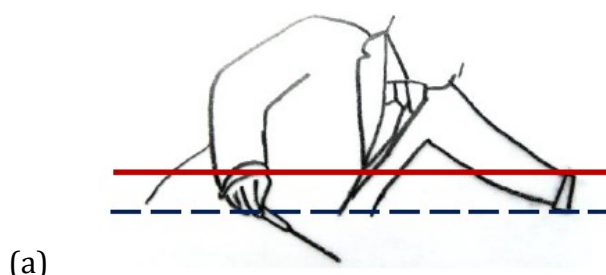
Fig. 6: Trecho do I movimento da Sinfonia No 2 em Ré Maior Op. 36 de Beethoven, compassos 273 - 284 (BEETHOVEN, 1989).

Embora nosso foco não seja análise musical, um mínimo entendimento estrutural tonal desse trecho contribui para a reflexão que será aqui proposta. Harmonicamente tem-se uma chegada em um acorde *ff* com função de Dominante de Ré Maior em 273. A resolução de tal acorde não ocorre imediatamente no compasso seguinte, sendo a função de Dominante de Ré Maior retomada em 282, também em *ff*, para somente então concretizar a cadência na Tônica, Ré Maior, no compasso 284. Estruturalmente, tem-se aqui uma expansão da cadência V – I em Ré Maior. O hiato que Beethoven cria entre as Dominantes de 273 e 282, é preenchido de uma maneira única nesse movimento: cordas em uníssono realizando um movimento ascendente, em direção ao intervalo descendente de sétima diminuída: fá (c. 280) - sol # (c. 281). Existe aqui também um *crescendo* que vai desde o *pp* do c. 274 ao *ff* de 282, antes passando pelos *sf* de 280 e 281.

Interessa-nos observar a proposta gestual de Baremboim para os compassos 280 – 283. Para o ataque do compasso 280 o regente realiza o gesto de preparação e indica com ênfase, utilizando também a mão esquerda, a chegada no fá em *sf* (figura 7a).

Para o ataque do próximo compasso, no entanto, o regente não realiza o gesto preparatório. Sendo assim, o sol# do compasso 281, também em *sf*, é indicado subitamente com o abaixar de ambas as mãos, tocando um plano imaginário que se encontra consideravelmente mais baixo do que o anterior (figura 7b). Em seguida, temos a indicação do início do compasso 282, *ff*, agora com o gesto de preparação e seu respectivo gesto de chegada ocorrendo, ambos, em uma linha imaginária média (figura 7c). Durante o compasso 282 o maestro reflete em seu gesto físico o perfil musical notado nesse trecho, um arpejo ascendente (Dominante em apojatura), elevando seus dois braços paralelamente em patamares até o início do compasso 283, que é aqui tido como o ponto culminante desse trecho. Nesse momento os dois braços do regente estão levantados e o plano de regência para o primeiro tempo do compasso 283 se localiza acima da cabeça do maestro (figura 7d).

Considerando os gestos de Baremboim em perspectiva com a técnica labutiana nota-se que apenas no compasso 282 (figura 7c) o plano básico de regência efetivado pelo maestro (linha descontínua) coincide com aquele defendido pelo teórico (linha contínua). Ainda, observando as imagens 7a, 7b, 7c e 7d comparativamente, percebe-se que cada início de compasso é indicado em um plano de regência distinto dos demais.



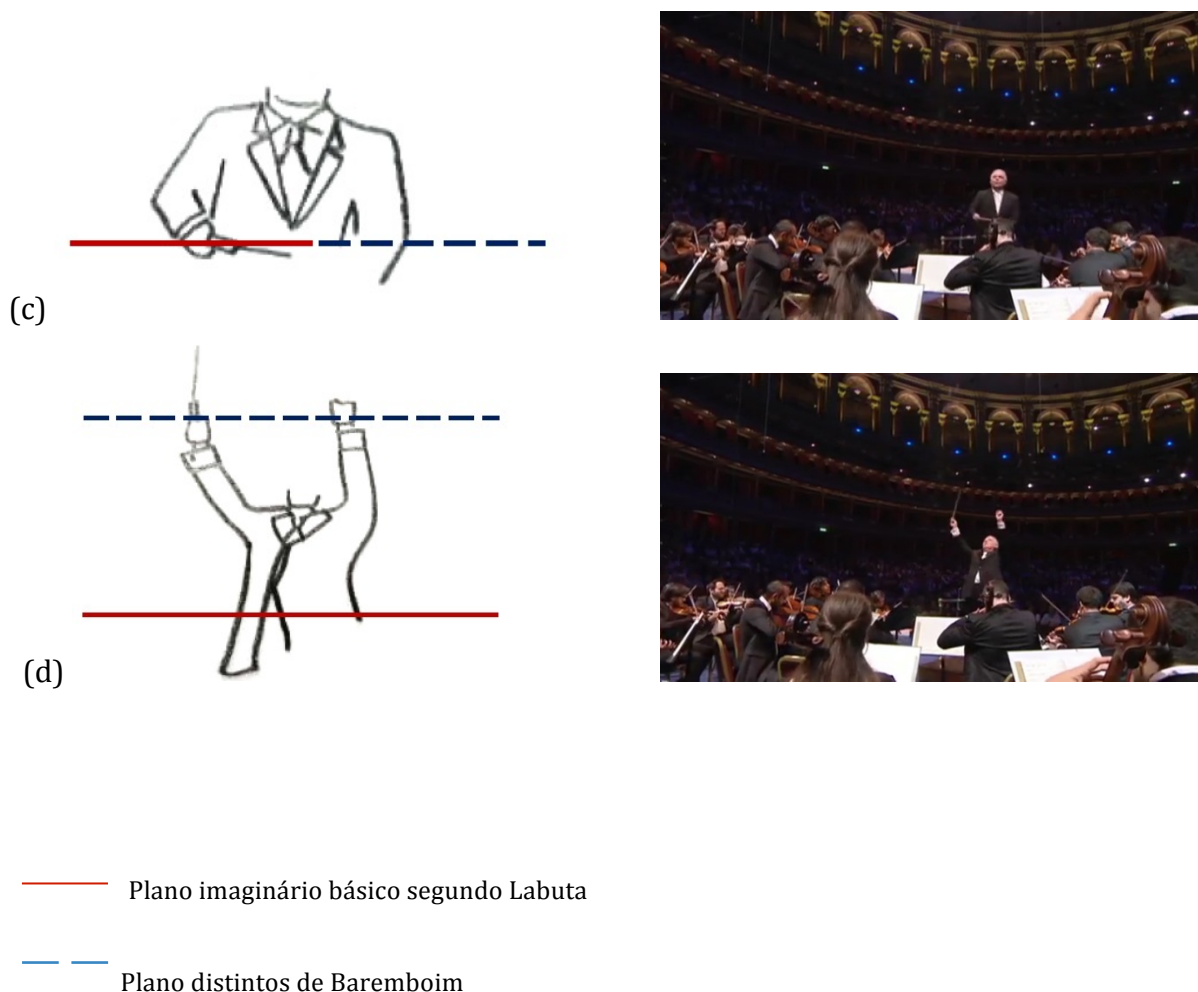


Fig. 7: Representações dos distintos planos de regência de Baremboim para os compassos 280(a), 281(b), 282(c) e 283(d).

Do ponto de vista estritamente técnico, nesse pequeno trecho analisado vemos a inobservância dos dois aspectos da técnica labutiana descritos na seção 2. Primeiramente, temos o não respeito à ideia do plano base de regência, uma vez que cada primeiro tempo de compasso, dos compassos 280 ao 283, ocorre em um plano distinto. Também não é seguido à risca o preceito do gesto preparatório, visto que o c. 281 é indicado por um gesto súbito, com a descida direta dos braços, havendo nesse caso o tempo de chegada prescindindo do tempo de saída e também o 283 é indicado sem um gesto preparatório ortodoxo em consequência do levantamento dos braços (paralelamente ao arpejo) realizado ao longo compasso 282.



Sendo assim, a regência de Baremboim parece se justificar menos como um esquema técnico e mais como uma explicitação física de um sentido musical. Primeiramente, vemos que a coreografia do regente perfaz um paralelo com a estrutura dinâmica desses compassos. Fica claro, nos compassos 280 e 281, que os “pesos” pretendidos pelo regente nos *sforzati* são propositadamente indicados com planos inferiores à linha média de regência. No entanto, esses *sforzati* ainda estão no contexto do *crescendo* que se inicia em 274. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o gesto de Baremboim indica o acento dos dois compassos em *sf*, ele posterga todo o direcionamento do *crescendo* para a chegada em *ff* do compasso 282, momento para o qual reservou sabiamente o plano imaginário de regência médio, aproximadamente à altura do umbigo e consideravelmente mais alto que os planos dos dois compassos anteriores. Entretanto, embora já tenhamos atingido a máxima dinâmica notada nesse trecho, *ff*, ainda não foi alcançado o clímax dessa frase, que Baremboim quer que ocorra somente no compasso 283 – momento em que se sucedem as resoluções das apojaturas e ouve-se de fato o acorde da sétima da Dominante. Para tanto, Baremboim ainda guarda uma surpresa que é a elevação gradual dos braços ao longo do compasso 282, para a veemente chegada no compasso 283, que se dá com os braços completamente erguidos verticalmente, marcando o plano de regência mais alto possível. Enfim, nota-se um gestual meticulosamente escolhido pelo regente para refletir, através de corpo, seu planejamento fraseológico do trecho em questão. —

Nesse caso, não é exagero pensar em uma correlação entre os diferentes planos de regência e o perfil intervalar desse trecho, embora a correspondência entre as alturas espaciais das mãos do regente e as alturas musicais notadas na partitura não seja uma incumbência da coreografia da regência.

Quanto à não preparação do compasso 281, nosso entendimento diz que tal fato se deve à intenção de manter o acorde de 280 *sostenuto*. Logo, o gesto preparatório, tendo de acontecer sempre em antecipação, como prenúncio, poderia transmitir aos músicos algum sinal que interrompesse a sustentação pretendida para o compasso 280. Assim, para que 280 seja tocado *sostenuto*, o regente prefere manter a postura de sustentar o som até o último momento do compasso, abrindo mão de preparar o ataque do próximo compasso.



4 Notas Conclusivas

Sob uma perspectiva histórica, os modelos métricos desenhados pelo maestro, vêm responder a uma série de demandas surgidas à medida que a relação deste com a instituição orquestra sinfônica, bem como a relação desta com a sociedade capitalista, se complexificam. É a partir do estabelecimento dos padrões métricos silenciosos de regência – umbilicalmente ligados às fórmulas de compasso – como fundamento da técnica de regência, solidificada no século XX, que a prática da regência como uma atividade independente, e concomitantemente, o ensino da regência evoluem de maneira sistematizada em todo o globo.

No entanto, a técnica de regência, sintetizada no desenho dos padrões métricos, encerra em si um paradoxo. Se por um lado, essa resposta histórica a uma prática antes ruidosa, não sistemática e caótica, simboliza uma evolução espacial-referencial na relação regente *versus* instrumentistas, por outro, tais padrões, tomados isoladamente, podem se mostrar por demais simplistas e precários frente à infinita gama expressiva do discurso musical.

Alguns autores alertam para essa possível incompletude comunicacional dos desenhos das fórmulas do compasso, enfatizando a necessidade de pensá-las como ferramentas importantes, porém esvaziadas de um consistente sentido musical (GREEN, 1987). É o que Labuta nos diz nas linhas seguintes: “A interpretação sofre quando a indicação de tempos é privilegiada e o fraseado e expressão são subestimados. A solução para tal problema é impregnar os padrões métricos de qualidades expressivas para estimular o fraseado, o estilo e a expressão” (LABUTA, 1995, p. 13)⁶.

Entretanto, o estudo detido dos compêndios de técnica de regência revela uma carência de abordagens que extrapolem os padrões métricos básicos e se empenhem na busca por movimentos corpóreos capazes de comunicar melhor as diversas nuances expressivo-musicais. Não há, em tais obras um investimento de energia no sentido de uma sistematização de novas gestualidades.

⁶ Interpretation suffer when beat patterns are overemphasized, and phrasing and expression are slighted. The solution to the problem is to infuse beat pattern with expressive qualities to facilitate phrasing, style, and expression



Todavia, regentes experientes parecem ter notado a precariedade dos padrões de regência, uma vez que a todo tempo lançam mão de sinais alternativos à técnica canônica para indicar suas intenções musicais, como no caso da performance de Baremboim aqui analisada.

Nota-se, portanto, que com a técnica da regência, tal como ocorre em diversas áreas do conhecimento, há uma defasagem entre a produção teórica e a prática. Esse artigo tenta mostrar a necessidade de se refletir sobre novas possibilidades gestuais do regente a fim de se diminuir a distância entre o conteúdo dos métodos e a atividade real da regência. Embora, como vimos, novos gestos já estejam presentes nas performances, estes o são de maneira intuitiva, representando saídas personalistas para determinadas ideias musicais. O intuito aqui é tomar o caminho de registrar metodologicamente novas possibilidades comunicativas, portadoras de mais significação musical, que possam enriquecer os compêndios de técnica de regência.

Referências

- BEETHOVEN, L. V. **Sinfonia No 2 em Ré Maior, Op. 36**. Nova York: Dover, 1989. Partitura.
- BERLIOZ, H. STRAUSS, R. **Treatise on Instrumentation**. New York: Dover, 1991.
- GREEN, E. A. H. **The Modern Conductor**. New Jersey: Prentice Hall, 1987. 273p.
- LABUTA, J. A. **Basic conducting Techniques**. New Jersey: Prentice Hall, 1995. 323p.
- MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmesiter**. Kassel: Bärenreiter, 1991.
- NEWMAN, Ernest. **Memoirs from Hector Berlioz: From 1803 to 1865**. New York: Dover, 1966.
- SCHERCHEN, H. **El Arte de Dirigir la Orquesta**. Barcelona: Editorial Labor, 1988. 306p.
- SCHULLER, Gunther. **The Compleat Conductor**. New York: Oxford University Press, 1997. 571p.
- SILVEY, Brian A. BAUGARTNER, Christopher M. **Undergraduate Conductors' and Conducting Teachers' Perceptions of Basic Conducting Efficacy**. *National Association for Musical Education*. 2016, Vol. 34(3) 24–32.



SPITZER, J. ZASLAW, N. **Conducting: History to 1800**. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/grove/music/06266?q=conducting&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acesso em: 14. out. 2011.

YOUTUBE.COM. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=bEiYmeeV6sl&t=510s> Acesso em 29 set. 2017.

Segunda sinfonia de Beethoven, op. 36, regida por Daniel Barenboim, Orquestra West Eastern Divan. Gravado em Royal Albert Hall, 20 Jul. 2012. Dur. : 32m07s.