



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

FUNDAÇÃO CIDADE DE
GUIMARÃES

O Estudo Individual do Violinista de Orquestra A Preparação do Violinista para o Ensaio na Orquestra Sinfónica

Nuno Rocha de Vasconcelos

Orientadores

Mestre Augusto Trindade

Mestre Alexandra Trindade

Maestro Rui Massena

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco do Instituto Politécnico de Castelo Branco com a associação da Fundação Cidade de Guimarães para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, Especialização em Violino, realizada sob a orientação científica do Mestre Augusto Trindade, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Abril de 2014

Composição do júri

Presidente do júri

Doutor, Miguel Nuno Marques Carvalhinho
Professor Adjunto na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto
Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Mestre Especialista, Augusto Daniel de Oliveira Trindade (Orientador)
Professor Adjunto na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto
Politécnico de Castelo Branco

Doutor, Tiago José Garcia Vieira Neto (Arguente)
Especialista na Área

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Augusto Trindade, por ter tornado este estágio profissional possível e todo o apoio durante a sua realização.

À minha coorientadora, Professora Alexandra Trindade, por todo o acompanhamento e exigência na redação deste trabalho.

Ao meu supervisor, Maestro Rui Massena, pelo seu interesse e disponibilidade para a realização deste estágio profissional.

À minha família, por todo a força que sempre me deram e todo o apoio em todas as minhas decisões.

Aos amigos, pelo seu apoio, partilha e paciência em todos os momentos deste trabalho.

Resumo

Ser um músico de orquestra requer grande empenho e dedicação, não só nos ensaios onde as capacidades técnicas e musicais de cada músico são testadas, mas também no tempo dedicado ao estudo das partes individuais, fora do local de ensaio. Neste estágio profissional propus-me abordar, descrever e analisar a forma como, ao longo de um ano, um violinista de orquestra se deve preparar individualmente antes de cada ensaio *tutti*. Este relatório não se limita à descrição da leitura e preparação das obras a serem executadas, mas também a uma descrição do primeiro ensaio e duma análise do mesmo e das soluções encontradas posteriormente para otimizar resultados.

Palavras-chave: Violino, Orquestra, Sinfónica, Estudo Individual.

Abstract

Working as an orchestra musician requires great effort and dedication, not only during the rehearsals where your technique and musical abilities are continually tested, but also on the time spent practicing the individual parts, outside the workplace. This internship tries to approach, describe and analyze the ways how an orchestra violinist prepares himself or herself individually before each *tutti* rehearsal during one year. This report, not only describes the sight-reading and preparation of the pieces to be performed, but also describes and analyses the first rehearsal, as well as the ways found later to optimize the final result.

Keywords: Violin, Orchestra, Symphonic, Individual Practice.

Índice

Composição do júri.....	III
Agradecimentos.....	V
Resumo	VII
Abstract.....	IX
Índice de ilustrações.....	XIII
Lista de abreviaturas.....	XVIII
Introdução.....	1
Parte I - Enquadramento teórico.....	3
1 – A orquestra sinfónica	3
1.1 – Breve história da origem da orquestra sinfónica.....	3
1.2 – A orquestra e o músico.....	10
1.3 – A realidade profissional	17
1.4 – As orquestras portuguesas	20
2 – O estudo individual	22
2.1 – Método de trabalho.....	22
2.2 – A contextualização histórica e cultural da interpretação	26
2.3 – Leitura à primeira vista.....	33
Parte II - Relatório	35
1 – Experiência pessoal.....	35
1.1 – Formação académica.....	35
1.2 – Experiência Orquestral.....	40
1.3 – Formação individual.....	44
2. A Fundação Orquestra Estúdio	47
2.1 – Criação e organização	47
2.2 – Audição de acesso.....	49
3 – Metodologia.....	54
3.1 – Programa anual e programas a analisar.....	54
4 – Análise das obras	58
4.1 – Obras concertantes	58
4.2 – Obras sinfónicas	69
4.3 – Aberturas.....	98
4.4 – Pop sinfónico.....	106
4.5 – Obras com cena	110
Conclusão	128
Bibliografia	131

Sitografia	134
Glossário	137
Anexos.....	141

Índice de ilustrações

Ilustração 1 – Representação de duas das mais comuns distribuições da orquestra sinfónica (BLOOD, 2014).	8
Ilustração 2 – Excerto da peça <i>Ocaso</i> para clarinete e orquestra de Nuno Figueiredo (n. 1982) onde se verifica a existência de várias técnicas diferentes apenas numa página.	32
Ilustração 3 – Excerto de <i>Um Sonho de uma Noite de Verão</i> onde se verifica o nível de dificuldade de execução devido à articulação e golpe de arco (<i>spiccato</i>).	51
Ilustração 4 – Excerto da <i>Sinfonia n.º 4</i> onde se verificam as dificuldades de <i>legato</i> , <i>spiccato</i> e ornamentação (esta última no compasso 65).	52
Ilustração 5 – Excerto do <i>Concerto para Orquestra</i> onde se verifica a exigência de velocidade de execução devido à indicação de tempo <i>Presto</i>	53
Ilustração 6 – Excerto do <i>Concerto n.º 4</i> onde se verifica umas das raras passagens temáticas existentes na parte de segundos violinos.	59
Ilustração 7 – Excerto do <i>Concerto n.º 4</i> onde se verificam passagens rápidas e que criam problemas de coordenação devido às mudanças de corda.	59
Ilustração 8 – Exercício que demonstra a estratégia de estudo para a passagem da Ilustração 7.	60
Ilustração 9 – Excerto do <i>Concerto n.º 4</i> onde se verifica a existência de <i>piano</i> súbito nos compassos 281 e 284.	61
Ilustração 10 – Excerto do <i>Concerto n.º 4</i> onde se verifica a exigência de uma cuidada distribuição do arco para não comprometer a dinâmica.	61
Ilustração 11 – Excerto do <i>Concerto n.º 4</i> onde se verifica que os segundos violinos reforçam o tema dos primeiros violinos à distância de uma oitava inferior.	62
Ilustração 12 – Excerto do <i>Concerto n.º 4</i> onde se verifica que os segundos violinos acompanham o tema do oboé.	62
Ilustração 13 – Excerto do <i>Concerto n.º 4</i> onde o maior cuidado se concentrou na colocação do arco na corda nos compassos 6 a 9 devido ao <i>staccato</i>	63
Ilustração 14 – Excerto do <i>Concerto n.º 4</i> onde o maior cuidado se concentrou na distribuição do arco nos compassos 105 a 111.	63
Ilustração 15 – Exercício que demonstra a estratégia utilizada para preservar a pulsação na passagem inicial do segundo andamento do <i>Concerto n.º 4</i>	64
Ilustração 16 – Excerto do <i>Concerto n.º 4</i> onde se verificam as duas possibilidades de dedilhação sendo que inicial (a verde/por baixo) revelou-se menos eficaz que a final (a azul/por cima).	65
Ilustração 17 – Excerto do <i>Concerto n.º 5</i> onde se verifica a existência de um <i>piano</i> súbito que coincide com a entrada do piano solista.	65
Ilustração 18 – Excerto do <i>Concerto n.º 5</i> onde se verifica a suspensão súbita com um silêncio no lugar da resolução do tema.	66
Ilustração 19 – Excerto do <i>Concerto n.º 5</i> onde se verifica uma parte da longa linha melódica executada pelas madeiras e acompanhada pelo piano solista e pelas cordas.	66
Ilustração 20 – Excerto do <i>Concerto n.º 5</i> onde se verificam passagens rápidas com várias indicações de <i>sforzando</i> que condicionam a distribuição do arco.	67
Ilustração 21 – Excerto do <i>Concerto n.º 5</i> onde se verifica a existência de várias suspensões cuja duração dependia apenas do maestro e solista.	67
Ilustração 22 – Excerto do <i>Concerto n.º 5</i> onde se verificaram dificuldades de coordenação pela velocidade da execução do andamento.	68

Ilustração 23 – Exercício que exemplifica como foi estudada a passagem da Ilustração 17.....	69
Ilustração 24 – Excerto da <i>Sinfonia n.º 5</i> onde se verifica a alternância entes notas longas e notas curtas com articulações muito claras.....	70
Ilustração 25 – Excerto de <i>Sinfonia n.º 5</i> onde se verifica com clareza o papel das partes de violinos e violas na orquestração.	71
Ilustração 26 – Execução dos <i>glissandos</i> dos compassos 60 e 61 da <i>Sinfonia n.º 5</i> ..	72
Ilustração 27 – Excerto de <i>Sinfonia n.º 5</i> onde se verifica uma passagem do <i>divisi</i> superior dos segundos violinos num registo agudo e exposto na orquestração.	74
Ilustração 28 – Excerto de <i>Sinfonia n.º 5</i> onde se verifica onde se deve executar o <i>vibrato</i> ou não e onde as dinâmicas (<i>crescendos</i> e <i>diminuendos</i>) indicam as variações na rapidez e amplitude do <i>vibrato</i>	75
Ilustração 29 – Excerto de <i>Sinfonia n.º 5</i> onde se verificam as articulações mais comuns neste andamento como acentos e ligaduras, sendo que as restantes notas seriam em <i>staccato/spiccato</i>	76
Ilustração 30 – Excerto de <i>Sinfonia n.º 5</i> onde se verifica a necessidade de uma articulação clara e precisa durante uma longa passagem.....	77
Ilustração 31 – Excerto de <i>Sinfonia n.º 5</i> onde os segundos violinos devem ter grande cuidado com a entrada precisa com os primeiros violinos imediatamente depois de uma nota muito curta.	77
Ilustração 32 – Excerto de <i>Sinfonia n.º 5</i> onde se verifica a necessidade de os <i>divisi</i> dos segundos violinos darem segurança aos primeiros que tocam num registo muito agudo.	78
Ilustração 33 – Excerto de <i>Sinfonia n.º 5</i> onde se verifica passagem longa em tremolo no <i>divisi</i> superior que deve depois reforçar o <i>divisi</i> inferior no lá2 também em <i>tremolo</i>	79
Ilustração 34 – Excerto de <i>Sinfonia n.º 5</i> onde se verifica um <i>crescendo</i> até <i>forte</i> acompanhado por <i>accelerando</i>	80
Ilustração 35 – Excerto da <i>Sinfonia n.º 5</i> onde se verifica o tema que é partilhado por instrumentos de cordas (violinos e violoncelos), de sopros (oboé, requinta e fagote), e percussão (<i>glockenspiel</i>).	81
Ilustração 36 – Excerto da parte de primeiros violinos de <i>Don Juan</i> onde se verificam as dificuldades características que dão ao excerto a sua importância nos concursos para lugares em orquestras como a coordenação entre mão esquerda (dedos) e braço direito (arco), afinação, articulação, qualidade de som entre outros.	83
Ilustração 37 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verifica o registo médio em que se encontra a parte de segundos violinos que reforçam o tema dos primeiros violinos à oitava inferior (ver Ilustração 36).	85
Ilustração 38 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verifica a importância das madeiras, dos metais e das cordas.....	86
Ilustração 39 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verifica a importância das partes das flautas, flautim (<i>pic.</i>) e oboés face aos naipes dos violinos.....	87
Ilustração 40 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verifica a densidade da orquestração durante o solo do concertino.....	87
Ilustração 41 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verifica a necessidade de escolher uma dedilhação para os segundos violinos que correspondessem aos portamentos da dedilhação da parte dos primeiros.	88

Ilustração 42 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verifica a volatilidade das dinâmicas que implicam também uma melhor distribuição de arco e variedade de velocidades e amplitudes de <i>vibrato</i>	88
Ilustração 43 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verifica a necessidade de variedade de <i>vibrato</i> para reforçar as dinâmicas, bem como na última nota para o corte do final de frase não seja perceptível e para articulá-la.	89
Ilustração 44 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verifica a dificuldade técnica e de leitura.	90
Ilustração 45 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verificam as alternâncias de papéis entre os trompetes e outros naipes da orquestra.	91
Ilustração 46 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verifica a existência de entradas sucessivas de diferentes instrumentos com o mesmo elemento melódico e que deve soar como uma linha contínua.	91
Ilustração 47 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verifica a alternância de importância entre os vários instrumentos da orquestra indicada pelos acentos e pela escala descendente.	92
Ilustração 48 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verifica que a harmonia muda sempre em simultâneo entre primeiros e segundos violinos.	93
Ilustração 49 – Excerto do <i>Don Juan</i> onde se encontram os <i>pizzicatos</i> das cordas que concluem a obra e que se encontram entre silêncios (pausas).....	93
Ilustração 50 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verificam articulações em uníssono com uma orquestração numerosa.....	94
Ilustração 51 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verifica uma grande densidade orquestral especialmente nas cordas e a entrada dos segundos violinos dentro dessa mesma densidade.....	96
Ilustração 52 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verificou no ensaio a dificuldade de executar as <i>apogiaturas</i> sem comprometer a velocidade.....	96
Ilustração 53 – Excerto de <i>Don Juan</i> onde se verificam as notas onde deveria ser dado o apoio para a manutenção do tempo.	98
Ilustração 54 – Excerto da <i>Abertura em Forma de Pena</i> que se executa com um lançamento do arco de uma altura superior sobre as indicações <i>sforzando</i> e inferior nas restantes notas.....	100
Ilustração 55 – Excerto de <i>Abertura em Forma de Pena</i> onde se verifica uma passagem de <i>divisi</i> do naipe de segundos violinos à distância de quartas perfeitas e diminutas.	100
Ilustração 56 – Excerto de <i>Abertura em Forma de Pena</i> onde se verificou no ensaio tratar-se de um uníssono da família das cordas.	101
Ilustração 57 – Excerto de <i>Abertura em Forma de Pena</i> de uma passagem em notas longas e que mudavam com <i>glissando</i> em todos os naipes em simultâneo.	101
Ilustração 58 – Excerto de <i>Contraluz</i> onde se verifica a variabilidade de compassos.	102
Ilustração 59 – Excerto de <i>Contraluz</i> onde se verificam os arcos mais naturais para a sua correta execução.....	103
Ilustração 60 – Excerto de <i>Contraluz</i> onde, mesmo na ausência de qualquer indicação específica, é possível perceber a necessidade de executar a passagem com <i>ricochet</i>	104
Ilustração 61 – Excerto de <i>Contraluz</i> onde se verifica a existência de um esquema rítmico que é interrompido durante dois compassos e seguidamente retomado.	105

Ilustração 62 – Excerto de <i>Contraluz</i> onde se percebe que o <i>glissando</i> deverá ser executado onde está escrita a pausa de colcheia.....	105
Ilustração 63 – Excerto de <i>Contraluz</i> onde se verifica a variabilidade das dinâmicas e da amplitude das mesmas.....	106
Ilustração 64 – Excerto de <i>Zusammensetzen</i> onde se verifica a deslocação rítmica do tema, contribuindo para a imprevisibilidade da obra.....	108
Ilustração 65 – Excerto de <i>Só Contigo</i> onde se verifica um ritmo e tonalidade pouco comuns (típicas de orquestrações de canções) mas que se tornam intuitivas quando executadas no contexto de <i>tutti</i> da orquestra.....	109
Ilustração 66 – Excerto de <i>Só Contigo</i> onde se verifica uma improvisação escrita cuja execução exigiu um maior cuidado na escolha das dedilhações.....	109
Ilustração 67 – Excerto de <i>Zephyrtine</i> onde se verifica a irregularidade rítmica no texto.	112
Ilustração 68 – Excerto de <i>Zephyrtine</i> onde se verifica as duas possibilidades de divisão do tempo: por cima (a azul) a distribuição tendo em conta a notação e por baixo (a verde) tendo em conta a articulação.....	112
Ilustração 69 – Excerto de <i>Zephyrtine</i> onde se verificam curtas passagens em <i>tremolo</i> que, pela velocidade comprometiam a junção do naipe.	113
Ilustração 70 – Excerto de <i>Zephyrtine</i> onde se verificam as indicações de mudança de corda.	114
Ilustração 71 – Excertos de <i>Zephyrtine</i> onde se verificam passagens no registo agudo executadas sem referência prévia	114
Ilustração 72 – Excerto de <i>Zephyrtine</i> onde se verificam as mudanças de posição sempre no início do tempo.....	115
Ilustração 73 – Excerto de <i>Zephyrtine</i> onde se verificam as mudanças de posição sempre com o mesmo dedo e sempre à distância de meio-tom.....	115
Ilustração 74 – Excerto de <i>Zephyrtine</i> onde se verifica o cuidado tido na escolha das dedilhações de modo a evitar cordas soltas, utilizar ao máximo a corda sol (a mais grave do violino) para que o som seja o mais “doce” possível, e apropria-las aos portamentos decididos pelo concertino.	116
Ilustração 75 – Excerto de <i>Zephyrtine</i> onde se verifica a dedilhação os padrões de dedos bem como os pontos onde os dedos são juntos (meios-tons).....	117
Ilustração 76 – Excerto de <i>Zephyrtine</i> onde se verifica a utilização do segundo dedo como referência para as mudanças de posição mantendo-o sempre na corda.....	117
Ilustração 77 – Excerto de <i>Zephyrtine</i> onde se verifica a distribuição do tempo final decidida pelo maestro.....	118
Ilustração 78 – Excerto de <i>Mumadona</i> onde se verifica um pequeno apontamento rápido em <i>pizzicato</i> após uma nota longa.....	120
Ilustração 79 – Excerto de <i>Mumadona</i> onde se verificam pequenos apontamentos rápidos em <i>legato</i> onde foi necessário definir primeiramente os padrões de dedos.	121
Ilustração 80 – Excerto de <i>Mumadona</i> onde se verifica uma passagem em <i>divisi</i> cujos intervalos entre as vozes expunham a afinação.....	121
Ilustração 81 – Excerto de <i>Mumadona</i> onde se verifica uma passagem de acompanhamento cujo ritmo e articulação sugeriam a existência de um <i>groove</i>	122
Ilustração 82 – Excerto de <i>Mumadona</i> onde se verifica a volatilidade das dinâmicas.	122
Ilustração 83 – Excerto de <i>Mumadona</i> onde se verifica a necessidade de definição de padrões de dedos.....	123

Ilustração 84 – Excerto de <i>Mumadona</i> onde se verifica uma articulação mais delicada.....	123
Ilustração 85 – Excerto de <i>Mumadona</i> onde se verificam as dedilhações definidas quase imediatamente tendo em conta a sugestão da execução das mudanças de posição no início de cada arcada (ligadura).....	124
Ilustração 86 – Excerto de <i>Mumadona</i> onde se verifica um longa passagem com duas notas longas onde a concentração é necessária para seguir os compassos, dinâmicas e <i>tremolo</i>	124
Ilustração 87 – Excerto de <i>Mumadona</i> onde se verifica o uso de <i>recitativo</i>	125
Ilustração 88 – Excerto de <i>Mumadona</i> que, no ensaio com vozes, se revelou ser um uníssono com o cantor.....	126

Lista de abreviaturas

bpm – batimentos por minuto (indicação metronómica)

cb. – contrabaixos

cl. I/II – primeiro e segundo clarinetes

cl. lá – clarinete em lá

contrafag. – contrafagote

fag. – fagote

flt. I – primeira flauta

flt. I/II – primeira e segunda flautas

flt. III – terceira flauta

glock. – glockenspiel

ob. – oboé

ob. I – primeiro oboé

ob. I/II – primeiro e segundo oboés

Pn. solo – piano solista

tímp. – tímpanos

triâng. – triângulo

trmbn. I/II – primeiro e segundo trombones

trmbn. III/tb. – terceiro trombone e tuba

trmp. I/II – primeira e segunda trompas

trmp. III/IV – primeira e segunda trompas

trmpt. I – primeiro trompete

trmpt. I/II – primeira e segunda trompetes

trmpt. III – terceira trompete

vcl. I – primeiro divisi dos violoncelos

vcl. II – segundo divisi dos violoncelos

vla. – violas d'arco

vlc. – violoncelos

vln. I – primeiros violinos

vln. II – segundos violinos

vln. solo – solo do concertino

Introdução

As orquestras sinfónicas são, atualmente, o principal mercado para músicos performers (executantes) em todo o mundo, em particular para os músicos de cordas. Esta realidade justifica-se com o facto de as outras saídas profissionais para músicos performers (solista ou músico de câmara) serem altamente seletivas, desgastantes, escassas e, normalmente, pouco estáveis. Assim sendo, a oportunidade de desenvolver a minha carreira numa orquestra profissional revela-se, em todos os sentidos, pertinente e aliciante para a conclusão de um mestrado de componente essencialmente performativa.

A competência reconhecida a um músico de orquestra revela-se, em grande parte, pela qualidade da execução com que este se apresenta no primeiro ensaio *tutti* de uma determinada obra. Para que tal seja possível, o estudo individual deve capacitar o músico, técnica e musicalmente, para que este possa interpretar devidamente a obra. A preparação individual apurada das partes permite também ao músico desenvolver a sensibilidade para se integrar no som da orquestra, do seu naipe e da sua estante. Esta preparação não se deve limitar à resolução de problemas técnicos. Num nível mais elevado, o estudo individual deve preparar o músico para aspetos relacionados com a interpretação. Uma interpretação deve sempre ter em conta a origem da obra, do compositor, o seu contexto social e artístico, o seu estilo e as suas convicções. Assim sendo, considerarei que seria de todo o interesse dedicar este estágio profissional a este aspeto da profissão de músico de orquestra – a preparação individual.

Os requisitos para um bom músico de orquestra, no entanto, não se limitam às capacidades técnicas e de organização no estudo. Vários autores alertam para a necessidade cada vez mais premente de os músicos desenvolverem capacidades de socialização e interação com colegas e público. Assim, o perfil exigido para o trabalho numa orquestra sinfónica passa, também, por uma personalidade sociável, comunicativa e respeitadora.

A primeira parte deste relatório apresentará um breve enquadramento teórico que se concentrou em dois temas principais: a orquestra sinfónica e as implicações da profissão de músico de orquestra, e o estudo individual dos músicos. O primeiro visa a contextualização do leitor no desenvolvimento histórico da orquestra sinfónica e a importância que esta foi assumindo na sociedade. Mais especificamente, esta pesquisa abordará ainda os requisitos técnicos, profissionais e de personalidade que o trabalho de um músico de orquestra exigem. O segundo tema desta pesquisa visará uma breve revisão literária sobre o tema do estudo individual, através da bibliografia de alguns dos principais pedagogos de violino

como Ivan Galamian, Carl Flesch, Leopold Auer, Yehudi Menuhin entre outros. Também foi utilizada a bibliografia de psicólogos acerca desta matéria.

Para melhor contextualizar o trabalho e evolução que foi desenvolvida durante este estágio, a segunda parte deste relatório começará por expor a minha formação em performance orquestral, bem como a minha experiência orquestral em orquestras académicas, profissionais e semiprofissionais. A pertinência desta exposição deve-se ao facto de o esforço e trabalho de um músico de orquestra depender também da sua experiência anterior: a quantidade de repertório já executado, a variedade de estilos e géneros, o contacto com diferentes maestros e solistas. Seguidamente será feita uma caracterização da Fundação Orquestra Estúdio bem como a metodologia utilizada que passou pela descrição e análise do trabalho realizado na preparação de duas obras de cada género musical mais representativo do repertório orquestral.

No sentido de facilitar a leitura deste relatório, foi incluído um breve glossário de termos musicais que compila as definições e traduções de termos mais técnicos ou estrangeiros. Este foi feito a partir da consulta de duas fontes: *Glossary of Musical Terms* (SISSONS, 2013), e do livro *An Encyclopedia to the Violin* (BACHMANN, 2008).

Para a realização deste estágio profissional, foi estabelecido um protocolo entre a Fundação Cidade de Guimarães, entidade administradora da Fundação Orquestra Estúdio, e a Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Parte I - Enquadramento teórico

1 - A orquestra sinfónica

1.1 - Breve história da origem da orquestra sinfónica

Sabem qual é o meu som musical favorito no mundo? É o som de uma orquestra a afinar. O caos premeditado que se inicia depois de o oboé tocar um lá não deixou de me maravilhar em toda uma vida na música. É uma promessa das coisas que estão para vir, os milagres de Mozart, o humor de Haydn, a grandeza de Beethoven, as cores de Debussy, a opulência de Strauss – tudo isto, a cornucópia do repertório orquestral espera por ser revelado, esperando adormecido dentro do maior instrumento alguma vez inventado: a Orquestra Sinfónica¹ (PREVIN, 1979, p. 7).

Para contextualizar o leitor relativamente à importância da orquestra ao longo da história da música, este capítulo iniciar-se-á com uma breve descrição da criação e desenvolvimento daquele que o Maestro André Previn considerou o maior instrumento alguma vez inventado.

Os agrupamentos instrumentais eram comuns na Europa dos séculos XVI e XVII, sendo muito requisitados para os eventos sociais mais importantes das cortes como bailes e jantares, para acontecimentos culturais e religiosos como cerimónias, festividades, ou então para espetáculos com cena como o teatro, a ópera ou o bailado. As suas funções passavam, geralmente, por executar música de dança ou dobrar as vozes dos cantores. A formação destes grupos foi sempre muito inconstante e variável. Estes podiam contar com alaúdes, violas da gamba, violinos, flautas, trombones, trompetes, cornetas, instrumentos de tecla e outros, dependendo da ocasião; no entanto, os instrumentos de cordas sempre tiveram maior preponderância.

No final do século XVI começaram a aparecer, um pouco por toda a Europa, os agrupamentos de cordas, particularmente em Paris onde se destacaram os *Violons du Roi* na corte de Luís XIII. Esta formação tornou-se fixa – seis *dessus* (violinos), quatro *haute contres* (pequenas violas da gamba), quatro *tailles* (violas de tamanho médio), quatro *quintes* (violas da gamba maiores) e seis *basses de violon* (instrumentos maiores que os atuais violoncelos). Uma vez que os instrumentos pertenciam à corte e eram cedidos aos instrumentistas, a música por estes executada tinha como último propósito as pretensões do Rei e da corte (SPITZER & ZASLAW, 2014).

¹ Citação original: *Do you know what my favorite musical sound in the world is? It's the sound of an orchestra tuning up. The purposeful chaos that begins after the oboe plays an A hasn't failed to thrill me in a lifetime of concern about music. It's a promise of things to come, the miracles of Mozart, the wit of Haydn, the grandeur of Beethoven, the colours of Debussy, the opulence of Strauss – all of it, the cornucopia of the orchestral repertoire is waiting to be revealed, lying dormant within the greatest instrument ever invented: the Symphony Orchestra.*

Em 1652, Jean-Baptiste Lully (1632-1687) foi nomeado *Compositeur de la Musique Instrumentale* da corte de Luís XIV, acumulando a função de maestro dos *Violons du Roi*. A exigência e autoritarismo de J. Lully, tanto nos ensaios como nas apresentações públicas, conferiram aos *Violons du Roi* uma fama reconhecida em toda a Europa. No caso das cordas, esta fama justificava-se pela uniformidade no início de cada obra (*le premier coup d'archet*), pelo uso de golpes de arco curtos, arcadas uniformes entre todos os músicos, e pelo bom gosto das ornamentações que os músicos acrescentavam às partes (SPITZER & ZASLAW, 2014).

Jean-Baptiste Lully inspiraria compositores e cortes de toda a Europa a formar grupos instrumentais semelhantes, com e sem sopros.

Por volta da década de 1660, o gosto por este tipo de formação espalhou-se pela Itália. Os grupos eram geralmente reduzidos, sendo convidados a juntar-se em grupos maiores para ocasiões de grande importância sob a liderança de um músico reconhecido. Entre 1680 e 1712, o líder designado para muitos destes grandes eventos fora o violinista Arcangelo Corelli (1653-1713), desempenhando funções de contratante, maestro, concertino, diretor musical e, frequentemente, compositor. As apresentações lideradas por A. Corelli contavam, geralmente, com um grande número de músicos e uma organização e instrumentação bem definidas.

A. Corelli, assim como J. Lully, cultivou um alto nível de disciplina nos seus agrupamentos. Segundo Francesco Geminiani (1687-1762):

Corelli considerava essencial para o ensemble de um grupo que os seus arcos se movessem exatamente juntos, todos para cima, todos para baixo; pelo que, nos seus ensaios, que antecediam toda e qualquer apresentação pública dos seus concertos, ele parava imediatamente o grupo se descobrisse um arco irregular² (SPITZER & ZASLAW, 2014).

Entre 1680 e 1740, estes agrupamentos disseminaram-se por toda a Europa. Em Veneza destacou-se o compositor Antonio Vivaldi (1678-1741) pelas obras que compôs e concertos que dirigiu para instituições como a *Pietà* daquela cidade. Criada “com o propósito inicial de recolher os órfãos e filhos ilegítimos”, a *Pietà* de Veneza tinha uma organização “semelhante à de um convento, mas, regra geral, a formação musical constituía uma parte importante do currículo” (GROUT & PALISCA, 2005, pp. 425-426) A quantidade de músicos que saíam desta instituição, a natural competição promovida através de recompensas e privilégios e a presença de alguns elementos excepcionalmente dotados, deviam constituir um ambiente particularmente favorável para qualquer compositor. A. Vivaldi não foi exceção,

² Citação original: *Corelli regarded it as essential to the ensemble of a band, that their bows should all move exactly together, all up, or all down; so that at his rehearsals, which constantly preceded every public performance of his concertos, he would immediately stop the band if he discovered one irregular bow.*

compondo várias oratórias, música sacra e grande parte dos seus cerca de quinhentos concertos para esta instituição. Estes concertos atraíram um público à *Pietà*, e os “viajantes descreviam estes acontecimentos com entusiasmo, quase sempre misturado com uma ponta de curiosidade divertida ante o espetáculo invulgar de um coro e uma orquestra principalmente de adolescentes do sexo feminino” (GROUT & PALISCA, 2005, pp. 426-427).

Também os avanços na construção dos instrumentos influenciaram bastante a disseminação mais agrupamentos por toda a Europa. Os instrumentos de cordas sofreram uma evolução significativa graças ao auge das carreiras de *luthiers* (construtores de instrumentos) como Antonio Stradivari (1644-1747) e Giuseppe Guarneri (1698-1744), criadores de alguns dos melhores e mais perfeitos instrumentos de cordas alguma vez construídos até hoje. Os instrumentos de sopros renascentistas foram sendo substituídos pelos novos modelos de flautas, oboés, fagotes e trompas desenvolvidos em França. Os músicos, que até então executavam vários instrumentos da mesma família (madeira, metais ou cordas) ou com o mesmo registo (agudo, médio ou grave), começaram a especializar-se num único instrumento, verificando-se um desenvolvimento da qualidade técnica dos músicos e, conseqüentemente, dos grupos que começavam a produzir música puramente instrumental em grupos bem definidos. Os críticos começaram a dar-lhes maior mediatismo e a dar-lhes, finalmente, o nome de orquestras.

Na segunda metade do século XVIII, a formação da orquestra de ópera italiana tornou-se o modelo para o resto da Europa: violinos, violas, violoncelos e contrabaixos; dois oboés (que poderiam alternar com flautas), duas trompas, um ou dois fagotes, um cravo ou um órgão e, eventualmente, tímpanos. Na Alemanha e na Áustria, compositores como Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827) estabeleceram a posteriormente chamada Orquestra Clássica, a qual incluía, além das cordas, duas flautas a título definitivo, bem como um ou dois clarinetes, uma ou duas trompetes e tímpanos. Com o decorrer dos anos, também os trombones viriam a tornar-se elementos definitivos e o naipe de trompas aumentaria para os quatro elementos com compositores como Gaspare Spontini (1774-1851) e Gioachino Rossini (1792-1868). Em França, a constituição da orquestra utilizada para a ópera funcionava ainda nos parâmetros de J. Lully que consistia numa orquestra dividida em dois grupos: o *petit choeur* (grupo com poucos elementos essencialmente de registo grave para a execução do baixo contínuo nos recitativos, árias e *ensembles* vocais) e o *grand choeur* (um grupo maior de cordas e alguns sopros, cerca de trinta elementos, que executava aberturas, sinfonias e acompanhava coros). Esta formação foi aumentando, acrescentando mais instrumentos de sopro e reorganizando a família das cordas. Manteve, no entanto, a tradição do *batteur du mesure*, ou, maestro, em oposição à tradição italiana em que a função de liderança era dada ao concertino.

Esta ampliação da orquestra deu aos sopros uma maior independência e partes tecnicamente mais complexas, levando a uma maior especialização dos instrumentistas de sopros como havia já acontecido com os instrumentistas de cordas. Na segunda metade do século XVIII, as programações das salas de concerto e dos festivais incluíam concertos para as novas orquestras como os *Concert Spirituel* de Paris, os *Grosse Konzert* de Leipzig ou os concertos *Bach-Abel* de Londres.

No século XIX assistiu-se a um aumento exponencial do número de orquestras por toda a Europa, do número de elementos e da variedade de instrumentos. A organização tornava-se mais uniforme nas várias orquestras, e a sua importância na sociedade permitiu-lhes estabelecerem-se como instituições centrais da vida musical pública. O trabalho de instrumentista de orquestra adquiriu um estatuto de maior respeito e admiração, o que levou à criação de conservatórios de música para a formação de jovens músicos e das associações de músicos, os futuros sindicatos. As orquestras dos teatros e das óperas tornaram-se distintas das orquestras de concertos, as primeiras com maior preponderância pela maior regularidade das suas apresentações, as segundas de cariz mais sazonal.

Quanto aos instrumentos, as orquestras pouco viriam a acrescentar para além das tubas, e das novas trompetes e trompas de válvulas desenvolvidas neste período e que permitiam outro nível de execução técnica aos instrumentistas. Também os instrumentos na família das madeiras sofreram alterações que melhorariam a qualidade do som e da afinação. Conheceriam também novos elementos nos registos mais extremos como o flautim, a requinta, o clarinete baixo e o contrafagote. O naipe da percussão aumentaria em número e variedade, com especial destaque para a inclusão de uma ou duas harpas e o desaparecimento dos instrumentos de tecla (SPITZER & ZASLAW, 2014).

A principal inovação da orquestra durante o século XIX foi, no entanto, o maestro. Apesar de, em França, ser comum o *batteur du mesure*, este músico tinha como única função a marcação do tempo para garantir a unidade da orquestra. Progressivamente, este elemento da orquestra foi participando mais ativamente na interpretação musical das obras. Ao longo do século XIX, muitos dos compositores como Hector Berlioz (1803-1869), Richard Wagner (1813-1883), Gustav Mahler (1860-1911) ou Richard Strauss (1869-1949), começaram a dirigir, além das suas próprias obras, obras de compositores dos períodos Clássico e Barroco, aplicando conceitos, técnicas e ideias mais modernas. Deste modo, o maestro adquiriu um papel preponderante no seio da orquestra.

‘Os membros de uma orquestra’, disse Berlioz, ‘são como cordas, foles, caixas de som de madeira ou metal – máquinas inteligentes que o maestro toca como um imenso piano’³ (SPITZER & ZASLAW, 2014).

É difícil precisar a dimensão média que as orquestras atingiram no século XIX, deixando apenas a impressão de que não pararam de crescer em número de efetivos como são os exemplos da orquestra do teatro *La Scala*, a orquestra da corte de Dresden ou a *London Philharmonic* que ultrapassaram os 90 músicos residentes. No entanto, certos eventos de projeção internacional, como é o exemplo dos *Haendel Festivals* no *Christal Palace*, chegaram a apresentar orquestras com cerca de quinhentos elementos, que acompanhavam coros, cujo efetivo ultrapassava os dois milhares de elementos. Estes eventos e estes números, tinham também o objetivo dos patronos e aristocratas demonstrarem a riqueza e as capacidades da sociedade civil pela sua dimensão e pela coordenação das diversas partes da orquestra – uma harmonia musical e social que os povos poderiam atingir na busca de um objetivo comum (SPITZER & ZASLAW, 2014).

A disposição da orquestra em palco foi sofrendo também alterações. O conceito anterior de agrupar os instrumentos de acordo com o seu papel na música (melodia, acompanhamento ou baixo contínuo) foi abandonado, bem como a tradição seguinte de colocar a família das cordas de um lado e as dos sopros do outro. A disposição passou a ser feita por naipe, colocando os músicos das cordas aos pares para que seguissem a mesma parte (estantes). A colocação definitiva, que era definida consoante as condições acústicas e de espaço, deu, no entanto, origem a muita discussão e mesmo à publicação de tratados sobre a matéria. A orquestra acabaria por assumir a disposição atual mais comum em semicírculo a partir do início do século XX:

- Num primeiro plano está a família das cordas distribuindo-se por napes (da esquerda para a direita) primeiros violinos, segundos violinos, violas d’arco, violoncelos e contrabaixos atrás dos violoncelos;
- Num segundo plano ficam as madeiras e as trompas em duas filas colocadas atrás dos segundos violinos e das violas d’arco, agrupando-se flautas com oboés e clarinetes com fagotes. Estas duas filas são, geralmente, colocadas em estrados para que fiquem mais altas do que as cordas;
- Num terceiro plano, e em estrados mais altos que os das madeiras, ficam os metais: trompetes, trombones e tuba;
- Num último plano e em estrados mais altos que os dos metais, fica a percussão.

³ Citação original: ‘*The members of an orchestra*’, said Berlioz, ‘*are like strings, pipes, soundboxes and soundboards of wood or metal – intelligent machines that the conductor plays like an immense piano.*’

Esta formação foi implementada por muitas das orquestras que nasceram no final do século XIX e início do século XX, particularmente as americanas. No entanto, pode suceder uma variante nas cordas que consiste na colocação dos segundos violinos de frente para os primeiros no outro lado do palco (à direita do maestro), podendo as violas d'arco e violoncelos ser colocados numa qualquer disposição no espaço central (Ilustração 1).

Esta variante era mais comum em algumas orquestras mais antigas da Alemanha e da Áustria, sendo apelidada de disposição “alemã”. A mais comum viria a ser apelidada de disposição “americana” (RASMUSSEN & LAURSEN, 2014).

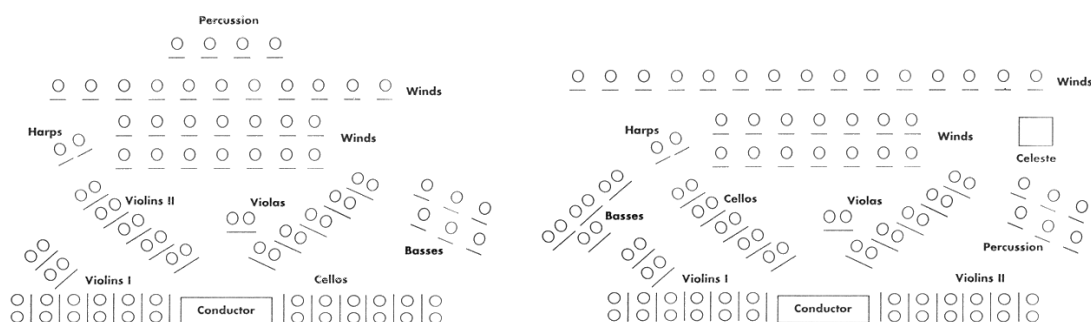


Ilustração 1 – Representação de duas das mais comuns distribuições da orquestra sinfónica (BLOOD, 2014).

Com o aumento do interesse do público pelas grandes orquestras e o aumento do repertório, começaram a surgir, com maior frequência, as sociedades de concertos como a *Philharmonic Society* de Londres ou a *Société des Concerts du Conservatoire* de Paris. Estas começaram por contratar instrumentistas, especialmente de orquestras das casas de ópera, para concertos de orquestra em festivais sazonais, vindo mais tarde a formar as mais antigas e prestigiadas orquestras da Europa como a *Vienna Philharmonic* (1842), a *Zürich Tonhalle Orchestra* (1868), a *Berlin Philharmonic* (1887) ou a *Concertgebouw Orchestra* (1888). Estas sociedades musicais viriam mais tarde a construir as suas próprias salas de concertos e a contratar estas orquestras para se estabelecerem como residentes.

Fora da Europa, em particular na América, o mesmo percurso seria traçado pelas sociedades de concertos que começavam a surgir, principalmente nos Estados Unidos: a *New York Philharmonic* (1842), a *Boston Symphony* (1881), a *Chicago Symphony* (1891), a *Philadelphia Symphony* (1900), entre outras.

Em Portugal, o final do século XIX representou um período de grande abertura ao meio musical europeu, em particular à Alemanha, levando muitos músicos portugueses a formarem-se em Leipzig e Berlim, à criação de periódicos dedicados à música, e à criação de uma maior número de sociedades de concertos a

partir dos anos sessenta do século XIX. Destas sociedades destacam-se em Lisboa a *Sociedade de Concertos Populares* (1860), seguida pela *24 de Junho* (1870) e a *Sociedade de Concertos de Lisboa* (1875). Na cidade do Porto são de destacar a *Sociedade de Música de Câmara* (1874), e o *Orpheon Portuense* (1891), ambos fundados pelo violinista e maestro Moreira de Sá (1853-1924). Também Raimundo de Macedo (1889-1931) se destacou pela fundação da *Sociedade de Concertos Sinfónicos* (1910) nesta cidade (BRITO & CYMBRON, 1992).

Na segunda década do século XX verificaram-se várias tentativas de criação de uma grande orquestra sinfónica portuguesa, apesar de efémeras, sendo que a primeira foi levada a cabo por Michel'angelo Lambertini (1862-1920). Apenas duas conseguiram captar a atenção do público em Lisboa, em parte pela rivalidade que se verificava nas suas programações: a *Orquestra Sinfónica de Lisboa* (1911) liderada por Pedro Blanch, e a *Orquestra Sinfónica Portuguesa* (1913) dirigida por David de Sousa (1880-1918). Na cidade do Porto destaca-se a criação *Orquestra Sinfónica do Orpheon Portuense* liderada por Moreira de Sá, onde Guilhermina Suggia (1888-1950) exerceu o cargo de chefe de naipe dos violoncelos (CASCUDO, 2002).

A viragem de século não representou grandes mudanças no funcionamento e repertório das orquestras sinfónicas. No entanto, os avanços tecnológicos na área da comunicação e entretenimento, que marcaram todo o século XX na Europa e nos Estados Unidos, afetaram as orquestras sinfónicas de várias formas.

O desenvolvimento da rádio, da televisão ou o cinema proporcionaram às orquestras uma expansão do seu mercado de trabalho. No entanto, as novas tecnologias na área do entretenimento, e da música em particular, representariam para uma nova concorrência nesse mesmo mercado:

As mudanças tecnológicas e sociais que revolucionaram outras áreas da vida musical – instrumentos elétricos, amplificações eletrónicas, processamento de som por computador, e a gravação e comercialização do vídeo, áudio, computadores e média – ultrapassaram a orquestra na sua generalidade⁴ (SPITZER & ZASLAW, 2014).

As orquestras, até então muito requisitadas para eventos de dança, bandas sonoras de filmes, televisão ou rádio, começaram a ser substituídas pela música eletrónica. No entanto, o número crescente de orquestras sinfónicas começou a captar um público mais vasto e diverso através de transmissão na rádio e televisão e, especialmente, das gravações em LP e CD.

⁴ Citação original: *The technical and social changes that have revolutionized other areas of musical life – electric instruments, electronic amplification, computer sound processing, and the integrated packaging and marketing of video, audio, computer and live media – have, for the most part, passed the orchestra by.*

A integração de instrumentos novos foi praticamente nula. Instrumentos como os saxofones ou as tubas wagnerianas⁵ tiveram aparições esporádicas com compositores como Claude Debussy (1862-1918) ou Maurice Ravel (1875-1937), e instrumentos eletroacústicos, eletrónicos ou digitais surgiram apenas como experimentalismos efémeros. Apenas a percussão sofreu um considerável aumento em quantidade e variedade com a introdução de instrumentos não-europeus, como os gongos ou as maracas. Também o piano foi integrado neste naipe apesar de funcionar mais como um reforço harmónico da orquestra.

Os avanços tecnológicos permitiram ainda novas melhorias na construção dos instrumentos. No caso das cordas, os braços dos instrumentos antigos foram substituídos por braços maiores e as cordas de tripa substituídas por cordas sintéticas ou de aço. Estas melhorias permitiram não só um avanço considerável da técnica instrumental, como elevaram os naipes das cordas em brilho e volume de som. Os maestros também começaram a substituir as interpretações mais livres ao nível de tempo pela direção ritmicamente precisa, como foi o exemplo de Arturo Toscanini (1867-1957).

Depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os compositores começaram a escrever cada vez mais para grupos menores – as orquestras de câmara. Este movimento serviu, por um lado, como um movimento modernista para contrariar a tradição da grande orquestra romântica e, por outro, para responder aos constrangimentos financeiros da época. Assim, formaram-se algumas orquestras de câmara como a *English Chamber Orchestra* (1948) ou a *Moskow Chamber Orchestra* (1955), que alternavam o seu repertório entre música dos períodos Barroco e Clássico, e obras de compositores como Igor Stravinsky (1882-1971), Béla Bartók (1881-1945) ou Benjamin Britten (1913-1976). Destas orquestras, apenas algumas mantêm a sua atividade nos dias de hoje, sendo que as grandes orquestras sinfónicas, apesar de mais dispendiosas, continuaram durante todo o século a atrair grande parte do interesse e investimento dos estados e dos mecenas privados.

1.2 - A orquestra e o músico

David Reimer (2003), na sua dissertação, *Violin Performance Training at Collegiate Schools of Music and its Relevance to the Performance Professions*, em que aborda a questão da preparação dos alunos das Escolas Superiores de Música para

⁵ A Tuba Wagneriana é um instrumento da família da trompa criada em 1854. Deve o seu nome ao facto de o compositor R. Wagner ter dado indicações específicas para a construção e utilização deste instrumento uma vez que foi o primeiro compositor a exigir um instrumento com estas características nas suas composições, em particular no seu ciclo de óperas *O Anel dos Nibelungos*. Pertence à família das trompas porque o bocal utilizado é o mesmo, mas o seu registo é mais grave que o da trompa (HENRIQUE, 2011).

o mercado de trabalho de performance, refere quatro regras de ouro para os violinistas de uma orquestra:

1. Comparecer em todos os ensaios e concertos, chegar com a antecedência necessária para que possa iniciar as suas funções já devidamente “aquecido” (entende-se por “aquecimento” os alongamentos e exercícios técnicos no instrumento que preparam o músico para várias horas de execução quase contínua preservando a qualidade da execução e evitando lesões ou cansaço físico);
2. Manter a qualidade da execução individual e preparar a sua parte individual para que o ensaio decorra focando apenas questões de interpretação e da unificação do conjunto;
3. Executar sempre integrado no contexto da orquestra em geral, e do naipe em particular, nunca desviando a atenção para si próprio;
4. Aceitar o seu papel na estrutura da instituição da orquestra sem a colocar em causa publicamente.⁶ (REIMER, 2003, p. 42).

A primeira regra, apesar de ser comum a qualquer outro emprego, implica um aquecimento físico semelhante ao de um atleta antes de iniciar o exercício das suas funções, pelo que o músico deve estar no local do ensaio sempre com uma antecedência razoável, dependendo essa antecedência do aquecimento que cada músico considera pertinente e necessário à boa execução e à prevenção de lesões. Este tipo de aquecimento é geralmente composto por um conjunto de exercícios com dois objetivos principais: o de preparar os músculos e articulações já que, segundo Yehudi Menuhin, o corpo “não pode ser forçado; pode ser explorado até à exaustão, mas nunca deveria criar tensões desnecessariamente”⁷ (MENUHIN & PRIMROSE, 1976, p. 14), e o de preservar a técnica violinística apurada em todos os seus aspetos (algo que o pedagogo Carl Flesch tentou sintetizar na sua obra *Urstudien*, um conjunto de exercícios que, no espaço de meia-hora, abordam o máximo de técnicas de arco e dedos) (FLESCH, 1911).

A segunda regra proposta por D. Reimer (2003) é, provavelmente, a mais particular do trabalho numa orquestra sinfónica. Grande parte do trabalho, esforço e tempo despendido pelo músico de orquestra acontece fora do meio, do espaço e do horário de ensaio. A preparação de uma parte de uma obra orquestral envolve um trabalho de leitura, de superação de dificuldades técnicas, de aperfeiçoamento e antecipação para a execução no contexto da orquestra, bem como o conhecimento auditivo da obra. O ensaio é, portanto, a fase final de todo um trabalho exigente e desgastante realizado pelo instrumentista fora do contexto da orquestra, contando apenas com a sua qualidade técnica, experiência e capacidade de trabalho.

⁶ Citação original: *The duties of an orchestral violinist, on a very basic level are 1) to attend every rehearsal and concert, arriving early enough prior to the beginning of the service so as to be adequately warmed up for work, 2) to keep one's skills honed and practice one's part so that rehearsal can focus on ensemble issues, 3) to always play within the context of the orchestra in general, and the violin section in particular – never drawing attention to oneself, and 4) to accept one's role within the structure of the orchestra without public contentiousness.*

⁷ Citação original: *It can be forced; it can be exerted and tired, but it should never be unduly tensed.*

A terceira e quarta regras dizem respeito à capacidade de adaptação e atitude de humildade que se privilegia numa orquestra, a primeira num campo mais artístico, a segunda no campo mais profissional e pessoal. Cada músico tem uma parte a cumprir como executante e um papel a desempenhar como membro da orquestra. Na parte musical, o músico deve ser capaz de situar a sua parte no contraponto da obra (se se trata de um acompanhamento, melodia ou contra-melodia). Na parte mais pessoal e social, o músico deve ter consciência da hierarquia que garante o bom funcionamento de uma orquestra, sendo que o instrumentista *tutti* (no caso das cordas) se situa na base, precedido pelo seu chefe de naipe, concertino, maestro e direção. O conhecimento das funções e competências de cada uma destas posições é importante para que se evitem conflitos ou indisciplinas de qualquer tipo.

Geralmente, algumas das competências de cada uma das hierarquias dentro de cada orquestra não surgem explicitamente nas condições contratuais dos músicos, pelo que, muitas vezes, e porque cada orquestra tem as suas tradições e os seus hábitos de trabalho próprios, essas competências são difusas e passíveis de gerar alguma contestação.

A responsabilidade de um chefe de naipe, de um concertino numa orquestra, é uma questão algo problemática. Posso apenas falar da minha experiência pessoal. (...) Sempre foi minha convicção que a primeira prioridade do concertino era em relação ao compositor. Mas um maestro pode estar mais interessado em si próprio do que no Sr. Beethoven. Isso é um grande problema para os chefes. De certo modo, deves dividir a tua lealdade, entre o compositor e o maestro. (...) Um chefe tem também uma responsabilidade perante a orquestra – questões de lealdade e proteção, manter os músicos satisfeitos e escolher parceiros compatíveis no caso das cordas – matérias simples. E acima de tudo, ele tem toda a responsabilidade pelas arcadas.

Hugh Maguire – concertino da *London Symphony Orchestra* (1956-1961)⁸ (PREVIN, 1979, p. 127).

Y. Menuhin (1976), apesar de se ter notabilizado como solista e não como músico de orquestra, reforça a convicção de que o concertino, para lá da tarefa de marcar as arcadas e garantir os níveis de qualidade da orquestra, bem como o seu bem-estar, deve a sua subserviência e respeito ao maestro, aceitando a sua posição como irrevogável decisor.

Quanto à restante hierarquia, cada chefe de naipe tem a responsabilidade de zelar pela qualidade, bem-estar e representação do seu naipe, sendo que os chefes

⁸ Citação original: *The responsibility of the orchestral leader, the concertmaster, is a slightly problematic question. I can only speak about myself. (...) I always thought the leader's first duty was towards the composer. But a conductor may be more interested in himself than in Mr. Beethoven. That's a great problem for leaders. In a way, you must split your loyalty, between composer and conductor. (...) A leader also has a responsibility to the orchestra – questions of loyalty and protection, keeping people happy and sitting with compatible partners – simple matters. And more important, he has the complete responsibility for bowing.*

dos naipes das cordas devem sempre cumprir as indicações técnicas e musicais do concertino. Também são definidos chefes de naipe: nos sopros, para cada instrumento, e na percussão, para todo o naipe. Todo o músico, no entanto, responde sempre perante o maestro residente de cada orquestra.

A qualidade de um instrumentista de orquestra não depende apenas da sua qualidade técnica ou musical. O exercício desta função requer características técnicas, musicais e pessoais específicas.

Adrian Eales, violinista e pedagogo, atualmente chefe do departamento de Estudos Orquestrais no *Marlborough College* em Inglaterra, aponta doze aspetos essenciais para o violinista de orquestra no livro *The Cambridge Companion to the Violin*: ritmo, audição, dinâmicas, articulação, virtuosismo e resistência, cumprimento das indicações escritas, contenção, *pizzicato*, leitura à primeira vista, contacto visual, musicalidade e concentração (STOWELL, 1992).

O ritmo é a base da música e este aspeto nunca pode ser descurado, podendo comprometer a clareza e junção do naipe e o carácter da obra. A sua complexidade na música orquestral veio aumentando ao longo dos vários períodos da história até aos dias de hoje, sendo a música moderna particularmente exigente neste aspeto. É, portanto, necessário que os elementos de cada naipe estejam sincronizados entre si e com os outros naipes.

O aspeto da audição refere-se, neste caso, à capacidade de um violinista se adaptar à dinâmica, técnica, afinação e estilo do seu parceiro ou do seu chefe de naipe. Este cuidado serve para que o naipe produza um som mais unificado, capaz de se fundir ou contrastar com o som dos restantes naipes.

O carácter das obras depende essencialmente das dinâmicas e das articulações. Relativamente à primeira, a amplitude das dinâmicas deve ser o mais extensa possível, especialmente no *pianíssimo*. No livro anteriormente referido, A. Eales afirma que, em momentos como o início da *Sinfonia nº 1* de Gustav Mahler, o violinista deve reduzir o volume do seu som ao mínimo, chegando mesmo ao ponto de se tornar quase inaudível (STOWELL, 1992). Quanto às articulações, existe uma infinidade de articulações diferentes consoante a distância entre o arco e a corda. Assim sendo, um naipe numeroso deve preservar o arco sempre perto da corda para uniformizar a articulação. Num naipe de violinos numeroso é essencial que o arco se mantenha sempre na, ou perto da corda, independentemente do golpe de arco, favorecendo uma execução mais coordenada e clara.

O virtuosismo e a resistência têm pesos diferentes quando nos referimos ao naipe de primeiros violinos ou de segundos violinos. No caso dos primeiros violinos, a qualidade técnica necessária para passagens mais expressivas e brilhantes no registo mais agudo do violino é posta à prova diariamente pela

exposição que estes têm como voz principal. Já nos segundos violinos, privilegia-se mais a técnica no registo médio/grave, envolvendo mais mudanças de corda e um maior esforço na busca pela qualidade de som num registo menos brilhante do violino. É normal surgirem passagens neste naipe de dificuldade elevada, muitas vezes por serem escritas de forma pouco confortável para a técnica violinística.

As arcadas são um meio de uniformização do naipe. A função de as definir está entregue ao concertino e, por norma, não devem ser contestadas (STOWELL, 1992). A uniformidade das arcadas nos napes afeta não só a qualidade da articulação do grupo mas também a estética do grupo.

A contenção e a disciplina devem sempre caracterizar o violinista *tutti*. Apesar de, muitas vezes, os chefes de naipe tocarem e moverem-se de forma mais ou menos exuberante, espera-se que tal não aconteça com os restantes elementos do naipe. Segundo A. Eales, destes espera-se que toquem discretamente, não tomando quaisquer decisões e não cometendo erro algum (STOWELL, 1992).

O *pizzicato* é uma técnica que consiste em dedilhar a corda do violino com um dedo da mão direita ou esquerda⁹. A sua utilização tornou-se particularmente complexa na música orquestral a partir do final do século XIX por vários motivos. Situações como a alternância rápida entre *pizzicato* e *arco* podem causar alguns problemas de coordenação, visto que o dedo utilizado é, normalmente, o indicador da mão direita (da mão do arco). Lawrence Brandolino (1997), na sua dissertação em performance *A Study of Orchestral Repertoire for Violin*, dá o exemplo do terceiro andamento da *Sinfonia nº 4 op. 36* de Peter Ilyich Tchaikovsky (1840-1893), um andamento exclusivamente em *pizzicato* para as cordas, para ilustrar os problemas que esta técnica pode provocar: falta de precisão, cansaço da mão direita, descoordenação devido à velocidade e dinâmicas pouco claras.

A leitura à primeira vista é um requisito para o instrumentista de qualquer orquestra sinfónica. Esta competência é particularmente preciosa quando o repertório a executar é muito extenso e o tempo para o preparar escasso. Em situações mais esporádicas, os instrumentistas podem mesmo receber as partes no mesmo ensaio em que as vão executar. Pela importância que a leitura à primeira vista tem para algumas orquestras, é comum os instrumentistas candidatos a integrá-las terem de realizar uma prova para atestar esta competência. É o caso de várias orquestras britânicas, particularmente famosas pelas qualidades de leitura

⁹ O *pizzicato* de mão esquerda é uma técnica mais comum no repertório para violino solo que no repertório orquestral. De carácter mais virtuoso, este consiste na execução do *pizzicato* com os dedos da mão esquerda. Esta técnica, embora pouco comum no repertório orquestral, é, por vezes, útil quando o violinista tem de alternar muito rapidamente entre a execução com arco e a execução em *pizzicato*. No entanto não tem a mesma projeção ou versatilidade do *pizzicato* com a mão direita, pelo que é utilizado apenas em situações muito particulares.

dos seus instrumentistas. O Maestro André Previn refere isso no seu livro *Orchestra*, apontando também o motivo:

Já referi anteriormente que as capacidades de leitura à primeira vista das orquestras inglesas são fenomenais. Os ensaios não são, por força das necessidades, demorados, e o instrumentista inglês teve de aprender a lidar com os problemas técnicos mais demoníacos no mais curto espaço de tempo possível. (...) As orquestras de Londres têm frequentemente de ensaiar sem intervalos, mais semelhantes a maratonistas bebendo um copo de água durante a corrida¹⁰ (PREVIN, 1979, p. 15).

Um aspeto também muito importante é o contacto visual. Este torna-se ainda mais essencial quando as condições acústicas são desfavoráveis, seja uma igreja ou catedral pelo excesso de reverberação, seja um concerto ao ar-livre onde não há retorno do som, ou mesmo um pavilhão com amplificação em que o retorno surge, geralmente, com um atraso considerável. Este cuidado tem maior importância para os músicos das últimas estantes dos naipes das cordas por se encontrarem mais afastados do centro da orquestra e do contacto com os restantes naipes. Mesmo numa situação mais favorável na dianteira do naipe e com condições acústicas aceitáveis, o facto de, ao longo de um ensaio, a interpretação estar em constante construção, sofrendo alterações especialmente ao nível da articulação (distribuição de arco e arcadas), implica um contacto visual quase contínuo entre chefe de naipe e maestro. O contacto com o maestro deve dar-se, pelo menos, nos momentos das obras onde as indicações de andamento obrigam o maestro a alterar a velocidade da execução. Estes momentos são identificáveis através de indicações como *ritardando*, *rallentando*, *morendo*, *sostenuto*, *expressivo*, *accelerando*, *più vivo*. Este aspeto aumenta ainda mais de importância quando se trata de uma obra com solista onde maestro e orquestra têm de estar mais coordenados para seguir a interpretação do solista. Susan Hallam dá o exemplo da importância do contacto entre um acompanhador (pianista) e um solista de um ponto de vista mais científico:

De facto, quando entrevistados depois do ensaio e apresentação pública, os co executantes [ou pianistas acompanhadores] falaram sobre 'ler os sinais' entre si como sendo crucial para um *ensemble* bem-sucedido. Assim, de forma a otimizar o material não-verbal, observação e contacto visual seriam muito importantes. Curiosamente, os executantes tinham consciência de que precisavam de se olhar frequentemente para se certificarem de que os seus corpos se coordenariam para fazer os efeitos expressivos do tempo musicalmente precisos¹¹ (HALLAM, CROSS, & THAUT, 2009, p. 368).

¹⁰ Citação original: *I mentioned before that the sight-reading abilities of the English orchestras are phenomenal. Rehearsals are by necessity not leisurely, and the English player has had to learn cope with the most fiendish playing problems in the shortest possible time. (...) London orchestras often have to rehearse without stopping, rather like marathon runners drinking a cup of water while running.*

¹¹ Citação original: *Indeed, when interviewed after rehearsal and performance activity, the co-performers spoke about 'reading the signs' between them as being crucial to the successful ensemble. Thus, in order to optimize the non-verbal material, gaze and eye contact were very important.*

Com o evoluir da história da música e das tendências musicais, a complexidade das obras foi aumentando. Esta tornou-se evidente não só nas partes mais expostas onde se encontravam os temas, mas também nas partes mais secundárias, de preenchimento harmónico ou acompanhamento. Estas chegavam a tornar-se tão ou mais complexas que as partes principais, e o desenvolvimento do contraponto levou a que, muitas vezes, as vozes alternassem ou partilhassem os temas. Esta questão é especialmente visível nas partes de segundos violinos:

Muito frequentemente tem de se tocar os acompanhamentos típicos dos segundos violinos que são tremendamente exigentes em termos de segurança rítmica, limpeza, destreza, clareza das linhas musicais, ataque e precisão das notas, duração das notas, variação de notas. Estes aspetos para os segundos violinos devem ser muitos mais exatos do que para os primeiros no sentido em que exige deles um ouvido plenamente dedicado, autodisciplina total, e nenhuma – ou muito poucas – oportunidades de expansão ou expressão individual¹² (MENUHIN & PRIMROSE, 1976, p. 88).

A importância da sensibilidade musical dos músicos para discriminar melodia, contra-melodia, preenchimento harmónico ou acompanhamento é indispensável, não só para uma boa interpretação da obra, mas também para um trabalho mais rápido e eficaz. A sensibilidade e consciência musical bem aplicadas no imediato pelos instrumentistas permitem a rentabilização do tempo de ensaio para outras questões técnicas ou musicais.

Ao contrário do que seria de esperar, as posições mais exigentes de uma orquestra são, muitas vezes, as últimas estantes dos naipes das cordas.

Certamente que é difícil tocar nas últimas cadeiras dos naipes das cordas, e muito mais fácil e mais gratificante tocar nas primeiras. Talvez seja por isso que os instrumentistas nesses lugares se tornam um pouco agitados e indisciplinados. Eles estão distantes do maestro e é difícil ter a noção do que se está a passar. Tens de tocar mais levemente para ouvir o que está a acontecer, estando tão longe, mas eu muitas vezes sinto que vem demasiado som dos músicos de trás.

Alfio Micci, Orchestra – violinista da *New York Philharmonic* (1949-1981)¹³ (PREVIN, 1979, p. 129).

Intriguingly, the performers were conscious that they needed to look at one another frequently to make sure that their bodies could coordinate to make the precise musically timed expressive effects.

¹² Citação original: *Very often he must play the typical second violin accompaniments which are tremendously demanding in terms of rhythmic security, polish, deftness, sharpness of delineation, shortness and precision of notes, length of notes, variance of notes. These in his case are far more exacting than the first violinist's in the sense that they demand a totally dedicated ear, total self-discipline, and no – or very little – opportunity of expansion or self-expression.*

¹³ Citação original: *Certainly it's difficult to play at the back of the string section, much easier and more pleasant to play towards the front. Perhaps that's why people at the back get a bit restless and discipline gets out of hand. They are distant from the conductor and it's hard there to get the feeling of what's going on. You have to play softer to hear what's happening, being so far away, but I sometimes think too much sound is coming from the men at the back.*

A concentração é outra das exigências mais básicas, no entanto, é também a mais importante e difícil do trabalho em orquestra. Esta pode, muitas vezes, tornar-se difícil quando a duração do repertório a executar exige ensaios mais longos. A colocação do músico no naipe também afeta esta questão sendo que, encontrando-se o músico nas últimas estantes do naipe, o contacto com a liderança do seu naipe e as lideranças dos restantes napes das cordas diminui, o que exige um melhor conhecimento e destreza na execução da sua parte, além de um apurado sentido de antecipação.

1.3 - A realidade profissional

A carreira de músico de orquestra, apesar de ser uma das mais estáveis profissional e financeiramente de todas as profissões de performance musical, tem exigências específicas a outros níveis. É frequente as orquestras profissionais não contratarem, ou mesmo admitirem a estágio, vários candidatos por não terem a sensibilidade e conhecimento inerente à execução em conjunto, apesar de possuírem todas as competências técnicas exigidas (STOWELL, 1992). Grande parte destas situações deve-se principalmente à sua formação. Apesar de não ser uma situação nova e vários autores e instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian (GULBENKIAN, 1978) já terem abordado esta questão, é um facto que as escolas estão tão desligadas do mercado de trabalho da música de performance como as suas disciplinas (REIMER, 2003).

Além de o músico dever estar preparado no plano técnico e musical, deve também estar preparado para uma profissão muito exigente também ao nível pessoal, emocional e da relação com os outros.

Apesar da carreira como músico de orquestra não ser perigosa ou fisicamente desgastante, pesquisas sobre músicos de orquestra dão-nos frequentemente como insatisfeitos com a sua profissão, os seus empregos e as suas carreiras. Esta insatisfação tem sido atribuída a vários fatores, incluindo stress de performance, espaço limitado para expressão e criatividade individual, frustração das ambições de carreiras como solistas e relações hostis entre instrumentistas, maestros e direção¹⁴ (SPITZER & ZASLAW, 2014).

Uma das mais importantes características dos músicos das orquestras sinfónicas é a capacidade de adaptação e subserviência aos seus superiores em prol de um objetivo comum. Isto implica abdicar do protagonismo, de uma técnica ou estilo de execução próprios e adaptar-se às ideias de um maestro ou chefe de naipe. Tendo em conta que a maior parte do percurso e crescimento do músico se dá na sala de estudo, a sós com o instrumento, estas capacidades podem estar mais

¹⁴ Citação original: *Although a career as an orchestra musician is not dangerous or physically taxing, surveys of orchestra musicians often find them to be dissatisfied with their profession, their jobs and their careers. This dissatisfaction has been attributed to a variety of factors, including stress of performance, limited scope for individual expression, frustration of soloistic ambitions and hostile relations between players, conductors and management.*

ou menos desenvolvidas, dependendo, em parte, dos planos curriculares das instituições que os formaram que, muitas vezes, não têm em conta o perfil necessário para um músico se integrar numa orquestra.

A *Deutscher Bühnenverein*, uma organização politico-cultural que representa os interesses dos teatros e orquestras na Alemanha, aponta que os músicos de orquestra devem ter consciência das qualidades sociais necessárias para o bom exercício do seu trabalho nas orquestras profissionais, questão que, normalmente, não é abordada durante a sua formação. Estas qualidades envolvem, não só a execução, mas também a comunicação com os colegas da orquestra e com os diferentes públicos (especialmente quando se trata de atividades pedagógicas) (DEUTSCHER BÜHNENVEREIN, 1990). Parte essencial do trabalho numa orquestra sinfónica é a comunicação, seja entre as várias hierarquias da orquestra, ou entre os músicos de um mesmo naipe ou estante, no caso das cordas. No caso de uma estante de um naipe das cordas, o contacto entre músicos dá-se a um nível muito próximo durante todo o tempo de ensaio, visto que não só as capacidades técnicas e musicais estão mais expostas à análise e avaliação do parceiro, como as personalidades podem colidir mais facilmente (BATHURST, 2012).

As apresentações públicas e a sua preparação artística não são as únicas tarefas de uma orquestra sinfónica. É também da sua competência atrair, educar e satisfazer a comunidade em que esta se insere, não só pelo dever cultural que a orquestra tem na sociedade mas também para garantir a sua viabilidade financeira. Este trabalho passa por muitas atividades e eventos, mais ou menos musicais que implicam uma aproximação ao público em geral, e aos mais jovens em particular, para que se garanta a “subsistência” da orquestra alimentando o interesse de todas as gerações do público. Assim, como alerta o *Deutscher Bühnenverein* (1990), a necessidade de capacidades de comunicação e interação com o público é cada vez mais importante para a saúde das orquestras sinfónicas.

Outro aspeto importante referido pela mesma entidade é a capacidade do músico de lidar diariamente com a imposição de altas expectativas na execução técnica e musical, e a crítica, construtiva ou destrutiva. A manutenção de um bom nível de execução numa orquestra é sempre muito difícil, seja pelo desgaste físico e psicológico diário ou simplesmente pela falta de tempo para fazer um trabalho de manutenção da técnica instrumental. A esta preocupação de o músico corresponder às altas expectativas impostas a toda a orquestra, soma-se a pressão inerente a cada apresentação pública. Esta pressão transmite-se por via de críticas, nem sempre construtivas do maestro, do chefe de naipe, ou de outros membros da orquestra, críticas com que o músico deve saber lidar e interpretar da melhor forma, sem comprometer as relações pessoais dentro da orquestra.

No cotidiano de uma orquestra existem outras questões que, com maior ou menor peso, podem afetar a motivação e bem-estar dos músicos. Uma dessas questões é a competição intensa que se vive em muitas orquestras, outra é a gestão das frustrações e da motivação dos músicos.

A boa preparação individual dos músicos é essencial, não só para a qualidade do trabalho da orquestra, mas também para a qualidade das relações entre colegas e as várias hierarquias. Uma má prestação de um músico devido a uma má preparação pode levar ao descrédito do mesmo por parte do maestro e do chefe de naipe, colocando em causa a confiança dos colegas para com o músico e a sua própria autoconfiança.

Atualmente, pelo menos na América, um maestro não pode pedir a um músico de cordas que toque sozinho, já um músico de sopros naturalmente, que toca sozinho a sua parte, não se pode esconder atrás do naipe. É um mesmo saco em que são colocados todos os músicos, o que pode ser bom ou mau. Isto proporciona ao músico 'tutti' um percurso mais fácil, mas pode intensificar o mal-estar entre os naipes de cordas e os sopros solistas.

John de Lancie, primeiro oboé na *Philadelphia Orchestra* (1954-1977)¹⁵ (PREVIN, 1979, p. 106).

O exercício de uma função em que o músico tem de abdicar quase completamente da sua individualidade em prol do grupo pode criar situações de frustração dentro da orquestra, em particular nos naipes de cordas. O músico *tutti* que trabalha numa constante atitude de adaptação e subserviência pode desmotivar-se, afetando a qualidade do naipe e da orquestra. Y. Menuhin refere esse aspeto:

É terrivelmente importante para o maestro e para o chefe de naipe manter a moral das últimas estantes, para que tudo o que se diz e faz numa orquestra não seja a ideia de alguns indivíduos, mas um grupo de músicos que estão a dar-se eles próprios e as suas almas à música que tocam, e, a não *ser* que esta inspiração atinja cada última estante ou cadeira da orquestra, esta carrega apenas madeira morta¹⁶ (MENUHIN & PRIMROSE, 1976, p. 88).

A pressão contínua, mesmo para músicos experientes, pode criar situações limite que os levam muitas vezes a reagir mais agressivamente às adversidades. Mesmo com anos de experiência, os concertos e as gravações são momentos de grande tensão, especialmente quando incluem obras ou passagens com maior

¹⁵ Citação original: *Nowadays, in America anyway, a conductor can't ask a string player to play alone, though of course the wind player, who only plays one part, can't hide behind the section. It's a mixed bag, whether that is good or bad. It gives the tutti player an easier ride, but it can intensify the bad feeling between string sections and solo winds.*

¹⁶ Citação original: *It is terribly important for the conductor and the leader to maintain the morale of the back chairs, for when all is said and done an orchestra is not a matter of a few individuals, but a body of musicians who are giving themselves and their souls to the music they are playing, and unless this inspiration permeates every last chair the orchestra is carrying a burden of dead wood.*

exposição de cada músico à audição do público e dos próprios colegas e, por consequência, maior exposição à crítica.

A pressão de tocar, de fazer música ao vivo! Lembro-me que uma vez uma secretária ficou no estúdio, mesmo quando estávamos prestes a começar uma sessão de gravações com Karajan. Ela sentiu-se retida mesmo no meio da orquestra, e disse mais tarde que não imaginava esta repentina tensão elétrica que se gerou, os colegas que via frequentemente no escritório transformados subitamente pela luz vermelha da gravação. E nos concertos parecemos tão superiores em palco, todos bem vestidos como elegantes cavalheiros. Saberá a audiência que alguns músicos estão no limiar do pânico? Podemos ensaiar repetidamente, mas o perigo de falhar existe sempre e a ocasião é tão importante.

Cecil James, primeiro fagote da *London Philharmonia Orchestra* (1951-1961)¹⁷ (PREVIN, 1979, p. 112).

Também a aparente segurança de executar num naipe de cordas pode tornar-se perigosa, não só por permitir mais facilmente o erro mas também porque a textura da orquestração e as dinâmicas dificultam a cada músico avaliar a qualidade do seu som e da sua afinação com os restantes elementos do naipe e da orquestra (BRANDOLINO, 1997).

1.4 - As orquestras portuguesas

Existem onze orquestras regionais mais representativas em Portugal tendo em conta a regularidade do seu funcionamento e o seu número de efetivos. Na região de Lisboa, as orquestras mais representativas são: a Orquestra Gulbenkian, a Orquestra Sinfónica Portuguesa, a Orquestra Metropolitana de Lisboa, a Orquestra de Câmara Portuguesa e a Orquestra de Câmara Cascais e Oeiras. Na região centro de Portugal salienta-se a Orquestra Clássica do Centro sediada em Coimbra. Na região norte destacam-se a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, a Orquestra Filarmonia das Beiras e a Orquestra do Norte. Na região sul é de maior relevância a Orquestra Clássica do Sul (antiga Orquestra do Algarve). No arquipélago da Madeira destaca-se ainda a Orquestra Clássica da Madeira.

O cariz essencialmente camarístico e clássico da grande maioria destas orquestras (apenas a Orquestra Gulbenkian, a Orquestra Sinfónica Portuguesa e a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música contam com um efetivo superior a cinquenta músicos) torna a participação nestas como reforço limitada aos programas que exijam um efetivo orquestral mais numeroso. No entanto, o jovem

¹⁷ Citação original: *The pressure of playing, of making music live! I recall once a secretary got caught in the studio, just as we were about to start a recording session with Karajan. She found herself stranded right in the orchestra, and she said later she had no idea of this sudden generation of electric tension, the fellows she had seen in the office often enough suddenly transformed by the red recording light. And at concerts we look very grand on the platform, all dressed up like elegant gents. Does the audience know that some players are at the last extremity of fright? You might rehearse time and time again, but the danger of going wrong always exists and the occasion is so important.*

violinista recém-licenciado pode desenvolver a sua experiência orquestral candidatando-se aos vários concursos para músicos promovidos por estas orquestras aquando da abertura de vagas. Uma boa apresentação nestes concursos poderá colocar o músico nas listas de reforços, e uma colaboração competente como reforço pode abrir portas a novos convites por parte das orquestras ou dos próprios maestros.

A formação do músico em orquestra, apesar de toda a formação orquestral que poderá obter nas escolas profissionais e escolas superiores, depende muito da extensão da experiência do músico nas orquestras profissionais ou semiprofissionais.

Estes dados acima referidos sobre as orquestras portuguesas foram obtidos a partir do *website* de divulgação de emprego para músicos *Musical Chairs*, sediado em Manchester, Inglaterra (MUSICALCHAIRS, 2014).

2 - O estudo individual

2.1 - Método de trabalho

Hallam definiu um estudo eficaz como aquele que atinge o produto final pretendido, no mínimo espaço de tempo possível, sem interferir com os objetivos definidos a longo prazo¹⁸ (HALLAM, CROSS, & THAUT, 2009, p. 265).

Esta definição de Susan Hallam, investigadora e professora de Psicologia da Música na Universidade de Londres, estabelece em poucas palavras o objetivo último do estudo individual bem-sucedido de um músico: atingir a excelência musical numa determinada obra no mínimo espaço de tempo possível. Esta orientação torna-se essencial no caso dos músicos de orquestra que, de programa para programa, têm de preparar ao melhor nível o repertório que lhes é atribuído no tempo limitado que têm disponível fora do horário de trabalho (fora do horário dos ensaios). Para tal, o estudo deve ser encarado como um processo devidamente planeado e organizado. Albert Bachmann observa no seu livro *An Encyclopedia to the Violin*, que “a habilidade de estudar sem perda de tempo é em si mesma uma arte”¹⁹ (BACHMANN, 2008, p. 161).

É aceite por músicos e investigadores mencionados no *Oxford Music Psychology Handbook* (HALLAM, CROSS, & THAUT, 2009) que existem duas importantes variáveis entre o processo de estudo individual e a qualidade do produto final: a quantidade e a qualidade do estudo.

Quanto à quantidade, é unânime entre violinistas e pedagogos como Leopold Auer (1921), Ivan Galamian (edição de 1998) ou Yehudi Menuhin (1976) que o estudo individual traz mais vantagens e é mais eficaz quando distribuído por várias sessões com duração relativamente curta e com períodos de descanso, menores, entre as sessões de trabalho. Esta estratégia serve para garantir a disponibilidade mental, paciência e concentração necessária à máxima eficácia do estudo. No campo científico, este conceito é reforçado por investigadores que concluíram que a consolidação dos canais do cérebro que programam as sequências dos movimentos ocorre principalmente nas pausas entre sessões de estudo e durante o sono (HALLAM, CROSS, & THAUT, 2009).

A qualidade do estudo depende, essencialmente, da sua organização. Para tal, o tempo deve ser distribuído de forma lógica e sequencial tendo em conta o repertório a trabalhar e o tempo que deve ser destinado à manutenção técnica – aquecimento (HALLAM, CROSS, & THAUT, 2009). Este varia sempre de músico para músico tendo em conta os seus pontos mais fortes e mais fracos, sendo que os

¹⁸ Citação original: *Effective practice has been defined by Hallam as that which achieves the desired end-product, in as short time as possible, without interfering negatively with longer-term goals.*

¹⁹ Citação original: *The ability to practice without loss of time is an art in itself.*

últimos implicam exercícios específicos com maior frequência (GERLE, 1985). Ainda antes de proceder à parte mais prática do estudo, R. Stowell recomenda que o músico deve manter uma atitude positiva e de abertura a diferentes estratégias e técnicas durante o estudo (STOWELL, 1992).

O estudo individual exige também níveis de concentração elevadíssimos. Segundo L. Auer, o verdadeiro sucesso no estudo “encontra-se na contínua autocrítica e auto-observação e no hábito de o músico organizar e orientar o seu próprio estudo”²⁰ (AUER, 1921, p. 41). L. Brandolino, diretor musical da *Liberty Symphony Orchestra* e professor de violino no *William Jewell College* no estado de Missouri no Estados Unidos, sugere mesmo que o músico deve “gravar-se durante o seu estudo para facilitar a avaliação de aspetos como afinação, ritmo, tempo, dinâmicas, articulação, frase, estilo, qualidade e cor do som”²¹ (BRANDOLINO, 1997, p. 20).

É aceite tanto do ponto de vista científico como do ponto de vista pedagógico que o estabelecimento de objetivos bem definidos durante o estudo é um dos requisitos principais para a eficácia da aprendizagem do repertório. Robert Gerle no seu livro *The Art of Practicing the Violin*, recomenda dez passos para um estudo individual bem-sucedido, reforçando o aspeto do estudo por objetivos em dois deles: saber sempre exatamente o que é preciso estudar – e porquê; separar os problemas e resolvê-los um por um.

Pensa no que precisas de conseguir especificamente durante o estudo do dia: três minutos passados a pensar no teu estudo antes de começares valem três horas passadas em repetições despropositadas, durante as quais apenas estás apenas a assimilar o errado. (...) Toda a passagem é a soma de vários elementos separados e distintos, cada um com o seu problema específico. Tentar resolvê-los todos de uma vez resultará em não conseguir melhorias em qualquer um deles. Simplesmente repetindo uma passagem como está escrita – e tocando-a imperfeitamente – apenas levará a mente a assimilar melhor os erros²² (GERLE, 1985, pp. 13-17).

Já I. Galamian organiza o estudo em três fases:

Tanto a repetição como a interpretação serão os objetivos que se deverão alcançar por meio do estudo. (...) É muito importante dividir de forma inteligente e equilibrada as horas de

²⁰ Citação original: *Yet the main essential is for him to cultivate the habit of close self-observation, and above all to accustom himself to direct and control his efforts. For it is this mental labor which is true source of all progress.*

²¹ Citação original: *Know realistically how you sound. Use a tape recorder and check for errors with: (1) intonation, (2) rhythm, (3) tempo, (4) dynamics, (5) articulation, (6) phrasing, (7) style, (8) sound production, and (9) tone color.*

²² Citação original: *Think what you need to accomplish specifically during the day's practice: three minutes spent thinking about your practicing before you start are worth three hours spent in aimless repetition, during which you only learn the bad better. (...) Every passage is the sum of many separate and distinct components, each with its own problem. Trying to solve them at once will result in improving none of them. Merely repeating a passage as written – and playing it less than correctly – will only grind the mistakes more firmly into the mind.*

estudo, dividindo-as em 1) «período de construção» (dedicado à superação de problemas técnicos e à melhoria da técnica em geral) e 2) «período de interpretação» (dedicado a fazer com que a interpretação de uma obra musical se ajuste às ideias interpretativas do próprio músico). Dever-se-ia adicionar um 3) «período de execução» sempre que se está a preparar uma obra para executar em público²³ (GALAMIAN, 1998, pp. 126-127).

Estas duas citações remetem-nos para outra das regras descritas no livro de R. Gerle: a repetição é a mãe do conhecimento apenas se a passagem aperfeiçoada for repetida mais vezes que a passagem imperfeita. Nesta regra o autor alerta que, quando, durante o estudo, o músico consegue executar uma passagem corretamente só após várias tentativas, esteve a interiorizar mais acentuadamente essa mesma passagem incorretamente. Desta forma, a mente não terá assimilado a passagem devidamente mas sim com erros. Assim sendo, o músico deve sempre certificar-se de que irá repetir a passagem mais vezes bem do que mal.

Vários investigadores, como Siw Nielsen, investigadora e professora na *Norwegian Academy of Music*, corroboram estas observações no *Oxford Music Psychology Handbook*, tendo como referência alunos de ensino superior de música:

Nielsen sugere que os alunos podem desenvolver o autocontrolo e a orientação descrevendo interiormente ou em voz alta como deve proceder, tecendo comentários ao progresso, anotando falhas de concentração ou mudanças de motivação. A concentração é crucial para evitar a repetição negligente. A regulação de estratégias implica um esforço deliberado, definição de metas, velocidade e intensidade²⁴ (HALLAM, CROSS, & THAUT, 2009, p. 270).

Um outro aspeto que se deve ter em conta, embora se torne intuitivo em músicos mais experientes, é a orientação do estudo para a posterior apresentação do repertório num determinado contexto. R. Gerle (1985) alerta para a diferença das condições entre o espaço de estudo (um quarto ou um estúdio) e uma sala ou espaço de concertos como, por exemplo, a simples presença do público. Os pequenos ruídos, movimentos ou outras distrações, diferenças ao nível da acústica, as reações emocionais à performance em público como a emoção ou a excitação podem provocar lapsos de memória e a tensão dos músculos. Mesmo a indumentária específica numa performance, como o fato ou o fraque no caso dos

²³ Citação original: *Tanto la repetición como la interpretación han de ser objetivos que se han de alcanzar por medio del estudio. (...) Es muy importante dividir de forma inteligente y equilibrada las horas de estudio, distribuyéndolas en 1) «período de construcción» (dedicado a la superación de problemas técnicos y a la mejora en general de la propia técnica) y 2) «período de interpretación» (dedicado a hacer que la interpretación de una obra musical se ajuste a las ideas interpretativas propias). Habría que añadir un 3) «período de ejecución siempre que esté preparando una obra para su ejecución en público.*

²⁴ Citação original: *Nielsen suggests that students can enhance self-guidance by covertly or overtly describing how to proceed, giving comments on progress, noting concentration lapses and changes of motivation. Focus is crucial to avoid mindless repetition. The regulation of strategies requires deliberate effort, task selection, speed and intensity.*

homens, alteram quase sempre as condições de conforto na execução (GERLE, 1985).

I. Galamian no seu livro *Interpretación y Enseñanza del Violín*, ilustra a questão da clareza e da dicção em espaços com diferentes acústicas:

Na sala de concerto o intérprete deverá projetar a sua execução de modo que chegue, de forma clara e compreensível, ao membro mais distante do público: não deve tocar apenas para os que ocupam as primeiras filas, sem pensar também no ouvinte que se encontra mais afastado do palco. A forma de o fazer dependerá em grande medida do tamanho e da acústica do local. Se o auditório é acusticamente seco, terá que acentuar mais os aspetos dinâmicos da interpretação. Isto parece bastante simples nas passagens suaves, mas quando tiver de tocar forte ou fortissimo, o intérprete deverá ter a flexibilidade necessária e saber quando é necessário mudar o modo de atacar com o arco, fazendo mudanças de arcada mais frequentes, para obter o volume de som necessário sem forçar²⁵ (GALAMIAN, 1998, p. 22).

Na mesma obra, o autor realça também aspetos como a instrumentação em palco (quantos músicos e quais os instrumentos que se apresentarão), o equilíbrio entre a reverberação da sala e a velocidade da execução e a necessidade de reforçar a articulação (dicção) em grandes salas de concerto (GALAMIAN, 1998).

Outra estratégia de estudo recomendada por R. Gerle (1985) é o estudo sem o instrumento. Apesar de não ser algo cientificamente comprovado (HALLAM, CROSS, & THAUT, 2009), R. Gerle (1985) afirma que o exercício de “imaginar toda a execução de uma obra musical, completa ou em partes, imaginando convictamente (e corretamente) todos os elementos ligados à execução (tonalidade e ritmo, movimentos de ambas as mãos e braços, expressão musical, e outros) irá melhorar o trabalho do centro de controlo e, conseqüentemente, a performance real”²⁶ (GERLE, 1985, p. 22).

Também Y. Menuhin refere as vantagens do estudo sem o instrumento:

A imagem de uma obra em particular é reproduzida em vários aspetos. Há a sensação fisiológica, física inerente à execução; a memória digital; a visualização da página onde a nota

²⁵ Citação original: *En la sala de conciertos el intérprete deberá proyectar su ejecución de modo que llegue, de forma clara y comprensible, incluso al miembro más distante del público: no debe tocar sólo para quienes ocupan las primeras filas de butacas, sino pensar también en el oyente que se encuentra en el asiento más alejado del entresuelo. El modo de hacerlo dependerá en gran medida del tamaño y la acústica del local. Si el auditorio es acústicamente mate, habrá que acentuar más los aspectos dinámicos de interpretación. Esto resulta bastante sencillo en los pasajes suaves, pero cuando hay que recurrir al forte y al fortissimo, el intérprete tendrá que tener la flexibilidad necesaria y saber cuándo es necesario cambiar el modo de atacar con el arco, dividiendo los ataques más a menudo, para obtener el volumen necesario de sonido sin forzarlo.*

²⁶ Citação original: *Going through the imaginary performance of a musical work, complete or in sections, imagining vividly (and correctly) every element connected with its execution (pitch and rhythm, physical motions on the left hand and bow arm, musical expression, and so on) will improve the work of the control centre and, consequently, the actual performance.*

surge na parte; o conhecimento da estrutura da obra ou do andamento; a condução emocional da sequência musical²⁷ (MENUHIN & PRIMROSE, 1976, p. 84).

Esta estratégia de trabalho é particularmente útil quando, por falta de condições de espaço ou problemas físicos, o músico não pode trabalhar com o seu instrumento. Desta forma poderá recordar e melhorar os processos físicos e psicológicos inerentes à execução sem a utilização do instrumento.

2.2 - A contextualização histórica e cultural da interpretação

Além das questões mais práticas do estudo individual, o músico deve estar sempre consciente dos aspetos mais característicos de cada obra, cada compositor e cada estilo, uma vez que estes conhecimentos devem orientar a organização do estudo.

A evolução da técnica violinística esteve sempre intimamente ligada ao estilo e ao contexto histórico e social de cada período musical. Assim sendo, recorrendo a conhecimentos de história da música, à sensibilidade musical, à experiência orquestral bem como ao conhecimento de um vasto repertório, o músico deve, além de executar corretamente a técnica, desenvolver uma interpretação válida e de bom gosto. Neste capítulo será feita uma breve exposição da evolução da técnica violinística a partir do século XVII, uma vez que grande parte da música orquestral que se executa nos nossos dias começou a ser desenvolvida naquele século.

O início do século XVII foi a era do período Barroco e dos grandes construtores de violinos em Itália, como Niccolò Amati (1596-1684), Antonio Stradivari (1644-1747) e Giuseppe Guarneri (1698-1744), começando então uma longa e contínua evolução da técnica violinística que os novos instrumentos permitiram. O repertório violinístico e orquestral mais antigo que se executa atualmente pertence a este período, uma vez que só então surgiu a “prática de escrever partes distintas para vozes e instrumentos ou para combinações diferentes de umas ou de outros” dando “origem àquilo a que podemos chamar o *estilo concertato*” (GROUT & PALISCA, 2005, p. 331). Neste período, destacou-se o compositor e violinista Arcangelo Corelli (1653-1713). Como compositor, caracterizou-se por ser uma exceção à regra da tradição italiana desta época que assentava na composição para vozes (Corelli não escreveu nenhuma obra para voz). No entanto, A. Corelli “transpôs o génio nacional do canto para o violino, o instrumento que mais se aproxima do carácter lírico e expressivo da voz humana” (GROUT & PALISCA, 2005, p. 407). Para tal, “sujeitou os dois violinos das suas *trio*

²⁷ Citação original: *The imagery of a particular work is projected in various aspects. There is the physiological, physical sensation associated with playing; the digital memory; the visualization of the page where the note occurs in the score; the intellectual knowledge of the structure of a piece or of a movement; the emotional guide to the effective sequence.*

sonatas a limitações técnicas deliberadas; o executante nunca deveria ir além da terceira posição, e as notas do extremo mais grave do instrumento também não eram muito utilizadas; evitavam-se também as escalas rápidas e as cordas duplas mais difíceis” (GROUT & PALISCA, 2005, p. 407).

As implicações técnicas que a obra e técnica de A. Corelli tiveram na execução violinística só viriam a ser abordadas no século seguinte com a redação dos primeiros tratados sobre execução e pedagogia do violino por violinistas e pedagogos como Saverio Geminiani (1687-1762) e Leopold Mozart (1719-1787).

Um dos tratados mais importantes e completos foi o *Teatrise on the Fundamental Principles of Violin Playing* de Leopold Mozart (1719-1787), pai de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), que sintetiza instruções e recomendações sobre a execução violinística durante o século XVIII, já num diferente período da história da música, o Classicismo.

Uma das questões técnicas que L. Mozart (1951) aborda são as posições da mão esquerda no violino. Uma vez que as mudanças de posição eram ainda uma técnica pouco desenvolvida neste período, L. Mozart (1951) defendia que a sua utilização só era justificável por três razões: necessidade, conveniência e elegância, uma vez que este período se caracterizou pelo *estilo galante*.

Esta necessidade manifesta-se naturalmente quando linhas suplementares são colocadas acima das habituais cinco da pauta. Conveniência exige o uso das posições em certas passagens onde as notas são escritas com intervalos tão grandes que não podem ser tocadas sem grandes dificuldades. E finalmente as posições são usadas em prol da elegância quando notas que são *Cantabile* surgem muito próximas e podem ser facilmente executadas na mesma corda²⁸ (MOZART L., 1951, p. 132).

Por outro lado, R. Stowell, no seu livro *The Cambridge Companion to the Violin*, justifica este cuidado com o facto de os braços dos violinos utilizados na época serem mais curtos que os modernos e, assim, tornarem mais difícil manter a clareza e afinação em posições mais altas (STOWELL, 1992). Assim sendo, a escolha de dedilhações para obras dos períodos Barroco e Clássico deve ser bem pensada em prol dos estilos que caracterizam estes dois períodos. Segundo R. Stowell, até ao século XVIII, as mudanças de posição deveriam acontecer “quando a pontuação da música o permitia: no início do tempo ou em notas repetidas, nas sequências da frase, a seguir a uma corda solta, numa pausa entre notas em

²⁸ Citação original: *Necessity manifests itself when several lines are drawn over the usual five lines. Convenience requires the use of the positions in certain passages where the notes are set so far apart that they cannot be played otherwise without difficulty. And finally the positions are used for the sake of elegance when notes which are Cantabile occur closely together and can be played easily on one string.*

staccato ou depois de uma nota pontuada em que o arco saía da corda”²⁹ (STOWELL, 1992, p. 124). Ainda relativamente às mudanças, o autor refere o cuidado a ter com a questão dos *portamentos*, efeito semelhante ao *glissando*, embora não tão evidente e que era utilizado apenas para reforçar o dramatismo e expressividade de uma determinada frase.

Outros aspetos a ter em consideração quando se executam obras do período Clássico, como é o exemplo do *vibrato*, então “usado particularmente em notas longas e sustentadas ou no final das frases, com velocidade e intensidade apropriadas à dinâmica, tempo e carácter da música; também servia para enfatizar certas notas, para articular a melodia ou para ajudar ao culto da execução *Cantabile*”³⁰ (STOWELL, 1992, p. 130).

A forma de abordar a música do período Clássico é também bastante característica ao nível da frase. Tanto R. Stowell (1992) como L. Mozart (1985) referem este aspeto da execução da música deste período. O fraseado da música deste estilo depende do ênfase que é dado em determinadas notas chamadas *Nota Buona*, notas que se situam nos pontos fortes do compasso – tendo um compasso quaternário como exemplo, os tempos fortes são o primeiro e o terceiro – ou nos pontos fortes da frase – distinguindo-se das restantes por serem mais longas, estarem mais afastadas do registo da restante frase ou por serem dissonantes da harmonia da frase.

Neste período, o violino teve sempre grande preponderância no mundo musical, tanto como solista (muitos compositores escreveram obras colocando o violino como solista), como na música de câmara (sonatas, quartetos, trios, quintetos onde se utilizava frequentemente um ou dois violinos) ou na música orquestral sinfónica, que se desenvolveu mais acentuadamente durante este período. Destacam-se no repertório para este período compositores como Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e, mais tarde, Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Com a chegada do século XIX, violinistas e compositores como Rudolf Kreutzer (1766-1831), Pierre Baillot (1771-1842) e Pierre Rode (1774-1830) expandiram grandemente a técnica violinística, muito devido ao advento do modelo de arco francês – desenhado e desenvolvido pelo *archetier* (construtor de arcos para instrumentos de cordas) francês François Tourte (1747-1835). Este

²⁹ Citação original: *Until at least the end of the eighteenth century, shifts were generally made when the punctuation of the music allowed: on the beat or on repeated notes, by the phrase in sequences, after an open string, on a rest or pause between staccato notes or after a dotted figure where the bow was generally lifted off the string.*

³⁰ Citação original: *It was employed particularly on long sustained or final notes in a phrase, at a speed and intensity appropriate to the music's dynamic, tempo and character; it also served to emphasize certain notes, to articulate melodic shape or to assist in the cultivation of cantabile playing.*

novo modelo “acabou com a exclusividade dos golpes de arco muito curtos, *nuances* subtis no som e ataques mais suaves da maioria dos modelos do meio do século XIX para dar lugar a um estilo mais sonoro e *cantabile*, com a qualidade adicional de um ataque mais direto e imediato, o efeito *sforzando* e golpes de arco acentuados (por exemplo o *saccadé* e o *fouetté*), e vários outros golpes de arco (*spiccato*, *sautillé*, *ricochet* etc.)”³¹ (STOWELL, 1992, p. 137). O vocabulário dos golpes de arco moderno começou então a emergir, orientado pela escola dos violinistas franceses. A utilização mais livre das técnicas que já eram cuidadosamente utilizadas no início do século conduziu a uma forma mais expressiva de executar a música, não só ao nível técnico, mas também ao nível da frase e do próprio som.

Face a esta maior liberdade interpretativa, os próprios compositores começaram a colocar nas suas obras indicações mais claras e específicas de tempo, carácter e articulação, direcionando a liberdade interpretativa para um nível mais romântico e expressivo:

A teoria do século XIX de que toda a ideia melódica tinha um tempo ideal encorajou os intérpretes a cultivar o contraste de tempo dentro dos próprios andamentos, articulando a estrutura através da definição de bolsas de tempo, estabilidade temática e harmónica (por exemplo, os dois grupos temáticos de um andamento em forma sonata convencional) e instabilidade (secções de desenvolvimento ou codas que podem incorporar oscilação do tempo para aumentar a tensão)³² (STOWELL, 1992, p. 141).

O século XIX trouxe uma nova corrente musical que muito motivou a evolução da técnica violinística – o Romantismo. Segundo o livro *História da Música Ocidental* de Donald Grout e Claude Palisca, esta teve duas grandes características que definiram este estilo:

Num estilo muito geral, pode dizer-se que toda a arte é romântica, pois, embora possa ir buscar a sua matéria à vida real, transforma-se, criando, assim, um mundo novo, que necessariamente se afasta, em maior ou menor grau, do mundo de todos os dias. Deste ponto de vista, a arte romântica difere da arte clássica pela maior ênfase que dá a este carácter de distância e de estranheza, com tudo o que essa ênfase pode implicar em termos da escolha e do tratamento do material. (...)

³¹ Citação original: *The advent of the Tourte bow shifted the emphasis away from the articulated strokes, subtle nuances and delayed attack of most mid-eighteenth-century models to a more sonorous cantabile style, with the added capability of a more or less immediate attack, sforzando effects and accented bowings (e.g. saccade and fouetté) and various 'bounding' strokes (spiccato, sautillé, ricochet etc.). The full modern vocabulary of bowstrokes began to emerge, the French school again giving the lead.*

³² Citação original: *The nineteenth-century theory that every melodic idea had an optimum tempo encouraged performers to cultivate tempo differentiation within movements, articulating the structure by creating pockets of tempo, thematic and harmonic stability (for example, the two subject groups of a conventional sonata-form movement) and instability (development sections or developmental codas may incorporate tempo fluctuation to heighten tension).*

Outra característica fundamental do romantismo é o seu pendor para o ilimitado, em dois sentidos diferentes, embora relacionados entre si. A arte romântica aspira a transcender uma época ou um momento determinado, a captar a eternidade, a recuar até aos confins do passado e a projetar-se no futuro, a abarcar o mundo inteiro e mesmo as vastas distâncias do cosmos. Por oposição aos ideais clássicos da ordem, do equilíbrio, do autodomínio e da perfeição dentro de limites bem definidos, o romantismo ama a liberdade, o movimento, a paixão e a busca do inatingível (GROUT & PALISCA, 2005, p. 572).

O período Romântico inspirou compositores como Johannes Brahms (1806-1872) ou Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) a escreverem os seus concertos para violino e orquestra que, alimentados pelo virtuosismo em constante crescimento, extravasavam os limites que alguns anos antes pareciam inalcançáveis. A evolução técnica e interpretação do violino conheceram o seu auge durante todo o século XIX em que o virtuosismo inspirava composições mais complexas e interpretações mais originais e meticulosas de repertório mais antigo.

As novas capacidades técnicas dos violinistas permitiram a compositores como Hector Berlioz (1803-1869), Johannes Brahms, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann (1810-1856), e, mais tarde, Richard Wagner (1813-1883), Anton Bruckner (1824-1896), Peter Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) e Antonin Dvořák (1841-1904) elevarem a complexidade técnica das suas obras orquestrais, em particular das suas sinfonias.

O século XX abriu portas a “uma agitação social e uma tensão internacional crescentes, que viriam a culminar na catástrofe da Primeira Guerra Mundial” (GROUT & PALISCA, 2005, p. 653) e a influenciar a produção musical da época. Compositores como Gustav Mahler (1860-1911) e Richard Strauss (1869-1949) foram compositores que atingiram os limites do estilo Romântico: do tonalismo, do contraponto e da envergadura da orquestra sinfónica. Estes também influenciariam outros compositores de outros países a desenvolver estilos inspirados no estilo alemão mas com características distintas e mais nacionalistas. Com o decorrer do século, os conceitos convencionais de tonalidade deram lugar ao experimentalismo que não só levou a uma nova corrente musical como afetou a própria técnica instrumental.

A música do século XX trouxe novas exigências para os músicos, em geral, e para os músicos de cordas, em particular. Segundo Paul Zukofsky, violinista reconhecido pelas suas apresentações com música contemporânea, para os músicos de cordas a exigência da música deste período é evidente em dois campos: o braço direito (braço do arco, ou seja, articulação, timbre e dinâmica) e a mão esquerda (dedos, ou seja, notas) (STOWELL, 1992).

No que respeita ao braço direito, a questão não se coloca por serem técnicas ou efeitos de todo inovadores ou originais, mas sim pela frequência com que são

utilizados nas obras musicais do século XX. Técnicas como *pizzicato*, *sul ponticello*, *sul tasto* ou *col legno* já eram utilizadas esporadicamente para reforçar a expressividade de obras mais dramáticas, embora tenham também surgido outras realmente originais como tocar atrás do cavalete³³. Outra dificuldade, mais de caráter musical que choca com a técnica instrumental convencional, é ter de tocar em cordas interpoladas sem interromper a linha melódica. Por fim, uma outra característica da música deste século são as constantes e acentuadas variações de dinâmica. P. Zukofsky realça também a quantidade de técnicas diferentes que surgem na mesma obra, alternando entre si em curtíssimos espaços de tempo (STOWELL, 1992). Alguns destes aspetos são visíveis na Ilustração 2.

³³ Cavalete – peça do violino onde pousam as cordas e que transmite as vibrações das cordas para o tampo, que o transmite para o fundo através de outra peça chamada “alma”.

The image displays a musical score for a clarinet and orchestra, spanning measures 40 to 64. The score is divided into sections labeled D, E, F, G, and H. Key features include:

- Section D (Measures 40-43):** Starts with a trill, followed by a 2-measure rest, and then a 3-measure passage with a 5-measure phrase.
- Section E (Measures 44-47):** Includes a *rit.* marking, a tempo of $\text{♩} = 60$, and the instruction *Sul Tasto*. Dynamics range from *p* to *f*. It features a 3-measure phrase and a *div.* marking.
- Section F (Measures 48-56):** Contains a *ff* to *p* dynamic shift, *pizz.* and *arco* markings, and a *Sur G arco* instruction. Dynamics include *fp*, *f*, *p*, *mp*, and *p*.
- Section G (Measures 61-63):** Features *arco* and *pizz.* markings, *gliss.* instructions, and dynamics *fp* and *f*. It includes a 5-measure phrase.
- Section H (Measures 64-66):** Starts with *arco* and *rit.* markings, and includes a 3-measure phrase and a *p* dynamic.

Ilustração 2 – Excerto da peça *Ocaso* para clarinete e orquestra de Nuno Figueiredo (n. 1982) onde se verifica a existência de várias técnicas diferentes apenas numa página.

Quanto à mão esquerda, P. Zukofsky alerta para a preparação inadequada da maior parte dos violinistas para a escrita atonal, isto porque a “sugestão de Geminiani que consistia em estudar todos os intervalos no espaço de uma oitava ainda não foi tida seriamente em conta passados 239 anos!”³⁴ (STOWELL, 1992, p. 144). Assim como o estudo regular dos intervalos tonais no violino (terceiras, sextas, oitavas e décimas) nos dá as bases para praticamente toda a música tonal, o estudo de intervalos menos comuns (segundas, quartas, sétimas e nonas) torna-se essencial para a execução de grande parte da música do século XX e posterior.

³⁴ Citação original: *As regards left hand/arm problems something as basic as Geminiani's suggestion of practicing all the intervals within an octave has still not been taken seriously after only 239 years!*

2.3 - Leitura à primeira vista

Tal como foi referido anteriormente, esta técnica altamente desenvolvida nas orquestras sinfónicas britânicas é particularmente característica nos músicos de orquestra devido à grande quantidade e diversidade de repertório que executam em pouco tempo. S. Hallam definiu a leitura à primeira vista como a “execução – vocal ou instrumental – de longas passagens de música pouco ou nada estudada num tempo e com uma expressão aceitáveis”³⁵ (HALLAM, CROSS, & THAUT, 2009, p. 344).

R. Gerle definiu a mesma técnica como “a capacidade de reconhecer, pela experiência, os elementos musicais e técnicos básicos e familiares, a habilidade mental de conjugá-los enquanto vão surgindo numa peça, e a habilidade técnica para executar imediatamente no instrumento cada nova combinação”³⁶ (GERLE, 1985, pp. 63-64).

Existem, portanto, dois elementos chave para o desenvolvimento desta técnica: a desenvoltura técnica e a experiência.

R. Gerle (1985) propõe que a música seja encarada como um idioma baseado em elementos (sons) simples que vão sendo combinados para formarem palavras (vocabulário) e frases, seguindo regras de gramática bem definidas. No caso da música, o vocabulário e a gramática seriam as escalas, os arpejos, os padrões dos dedos e os golpes de arco, elementos mais simples que vão sendo combinados de formas diferentes ao longo das obras para formar partes maiores e mais complexas. Assim sendo, uma boa base técnica e conhecimentos sólidos sobre a notação tornam a leitura à primeira vista mais acessível (GERLE, 1985).

Numa fase seguinte, a aplicação destes conhecimentos numa boa execução em tempo real depende de outro importante fator – a experiência. R. Gerle observa que o facto de um músico estar familiarizado com o estilo do compositor da obra a executar facilita a leitura por permitir uma maior antecipação do que se segue (GERLE, 1985). S. Hallam sugere a existência desta antecipação pela construção mental da obra por parte de músicos com maior experiência:

Alguns autores afirmaram que o ouvido interior e os processos auditivos cerebrais poderiam ser importantes na leitura à primeira vista, e que testes independentes da audição, imaginação e correspondência de padrões estão positivamente associados com a habilidade de

³⁵ Citação original: *For our purposes, we will call sight-reading the execution – vocal or instrumental – of longer stretches of non- or under-rehearsed music at an acceptable pace and with adequate expression.*

³⁶ Citação original: *Sightreading, then, is simply the ability to recognize from previous experience the basic and familiar technical and musical components, the mental capacity to recombine them as they appear in a given piece, and the technical skill to perform them instantly on the instrument in their new combinations.*

ler à primeira vista. Estes processos sugeririam que a representação mental da notação musical envolve a construção de melodias e outras expectativas por parte do executante³⁷ (HALLAM, CROSS, & THAUT, 2009, p. 347).

Também outras pequenas estratégias foram identificadas noutros estudos científicos:

Em vez disso, jovens executantes deveriam acostumar-se a tocar o seu instrumento sem estar constantemente a olhar para ele (por exemplo, o piano) para poder libertar a sua visão para a parte enquanto vai executando no instrumento. Executar sob condições de prova ou ensaios também previne situações de bloqueio, por exemplo, em vez de parar em cada erro para corrigi-lo, 'simular' algumas passagens ao longo da execução tentando, por exemplo, sugerir um resultado plausível. Isso só pode ser feito se o aluno tiver ampla experiência num determinado estilo musical, podendo criar expectativas adequadas sobre como a música poderá evoluir. É aqui também que o conhecimento da teoria musical pode ser aplicado. O músico deve reconhecer que uma interpretação estável e controlada pode não ser possível, à primeira vista, mas atendendo às indicações de dinâmicas e articulações, juntamente com a aplicação de regras simples de expressão (por exemplo, a criação de fraseado rítmico e melódico) irá gerar uma primeira impressão musicalmente audível. ³⁸ (HALLAM, CROSS, & THAUT, 2009, p. 348)

Apesar de complexa, a leitura à primeira vista implica apenas uma prática regular. Quando praticada, “a leitura deve ser feita mentalmente em poucos segundos antes de ser executada, prestando especial atenção a aspetos como: mudanças de tonalidade, mudanças de tempo, passagens rítmica ou tecnicamente mais complexas, padrões rítmicos, padrões de arpejos e padrões de escalas”³⁹ (BRANDOLINO, 1997, p. 21). Por último, L. Brandolino (1997) recomenda também que as ornamentações mais complexas sejam ignoradas e que sejam utilizadas arcadas e dedilhações simples e convencionais.

³⁷ Citação original: *Some authors have claimed that inner hearing and audition processes may be important in sight-reading, and independent tests of audiation, imagery, and pattern matching are positively associated with sight-reading ability. These processes would suggest that the mental representation of music notation involves the building of melodic and other expectancies by the performer.*

³⁸ Citação original: *Rather, young performers should get accustomed to playing their instrument without constantly looking at it (e. g. piano) to free up their vision to look to at the score while still finding their way on the instrument. Performing under real-time conditions also precludes stuttering, i. e. stopping at every mistake and correcting it, but rather 'faking' one's way through the score, i. e. trying to infer plausible content. This can only be done if the student has ample experience with a certain style of music and can build up suitable expectations about how the music might continue. It is here also that knowledge of music theory can be applied. One has to acknowledge that a stable and deliberate interpretation may not be possible at first sight but attending to dynamic and articulatory signs along with applying simple rules of expression (e.g. creating phrase arches of tempo and loudness) will generate a musically sounding first impression.*

³⁹ Citação original: *Begin by checking the key signature and by scanning a sight-reading example for: (1) key changes, (2) tempo changes, (3) difficult rhythmic and technical passages, (4) rhythmic patterns, (5) arpeggio patterns, and (6) scale patterns. Ignore ornamentation if it becomes troublesome. (...) A final recommendation regarding bowings and fingerings is to be conservative, not daring. Play in comfortable left-hand positions and use conventional bowings.*

Parte II - Relatório

1 - Experiência pessoal

Os percursos académico e profissional de um músico são fatores que influenciam a sua qualidade técnica, musical, de execução em conjunto e mesmo de estudo individual. Neste primeiro capítulo irei expor a minha experiência académica e profissional, estabelecendo, deste modo, o nível de conhecimentos com que iniciei este estágio profissional.

1.1 - Formação académica

1.1.1 - *Escola Profissional Artística do Vale do Ave*

O primeiro passo importante na minha formação na área da música deu-se com o ingresso na Escola Profissional de Música do Vale do Ave (ARTAVE) aos doze anos de idade. Esta pertence a uma rede de escolas portuguesas que inovaram no sentido de “proporcionar aos jovens uma preparação adequada para a vida activa, constituindo-se como uma alternativa ao sistema formal de ensino de nível médio (12 aos 18 anos)” e que teve a sua génese em 1989 (APROARTE, 2013). Atualmente, existem cinco escolas profissionais de música no país ligadas através da Associação Nacional do Ensino da Música e das Artes – APROARTE. Pertencem então a esta associação a Escola Profissional Artística do Vale do Ave (ARTAVE), a Escola Profissional de Música de Viana do Castelo (EPMVC), a Escola Profissional de Música de Espinho (EPME), a Escola Profissional de Arte de Mirandela (ESPROARTE) e a Escola Profissional de Artes da Beira Interior (EPABI).

A minha experiência inicial em música de conjunto deu-se também na ARTAVE, instituição que tem como um dos seus objetivos promover um ambiente que privilegia a aprendizagem e as atividades em grupo, ajustando-se paralelamente o acompanhamento individual dos trabalhos, de forma a desenvolver as capacidades e o talento de cada aluno. Uma das particularidades mais reconhecidas desta escola é a sua vocação para formar os alunos no contexto da música de conjunto, mais especificamente, no contexto de orquestra:

Diz a tradição que o individual deve prevalecer sobre o colectivo e que a aprendizagem em grupo apenas se justifica após uma longa e cuidada preparação solitária. A ARTAVE, sem descorar a preparação individual, proporcionou aos seus alunos a prática da música como acto colectivo e social desde o início dos estudos.

Esta escola tem em funcionamento permanente uma Orquestra Sinfónica de 80 elementos - a Orquestra ARTAVE -, a Orquestra Sinfónica de Sopros e 4 pequenas Orquestras dos alunos mais jovens - Orquestra ARTAVINHOS - de Cordas e Sopros. Os resultados finais constituem a diferença (ARTAVE, 2013).

O plano de estudos desta escola divide-se em dois cursos principais com duas variantes: o Curso Básico, que contém as variantes de Cordas ou de Sopros, e o Curso de Instrumentista, com as variantes de Cordas e de Tecla ou de Sopros e de Percussão. Os alunos que ingressam no Curso Básico (equivalente ao sétimo ano de escolaridade na componente sócio-cultural) têm o seu primeiro contacto com a disciplina de Orquestra logo no início do curso – Orquestra ARTAVINHOS. Esta disciplina implica desde logo ensaios em conjunto, reforçados pela disciplina de Naípe para a formação e preparação mais próxima e individualizada dos alunos. Esta disciplina tem como objetivo não só a preparação das partes com o acompanhamento de um professor com experiência orquestral, mas também a formação dos alunos para os mais básicos conceitos da execução em grupo e em orquestra.

A composição do grupo desta disciplina conta, normalmente, com três primeiros violinos, três segundos violinos, duas violas d’arco, dois violoncelos, dois contrabaixos, duas flautas (uma delas alternando com flautim), dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, duas trompetes, duas trompas e um trombone ou tuba. Esta formação permite, desde muito cedo, o contacto dos alunos com as exigências básicas de uma orquestra sinfónica – inserção num naipe, numa família e num grupo sinfónico – com toda a complexidade e diversidade que lhe é característica. Também permite o contacto dos alunos com grupos menores e mais homogéneos, dividindo-se frequentemente entre orquestra de cordas e orquestra de sopros.

A disciplina de Orquestra impõe, também, apresentações públicas regulares tanto na formação maior como nas formações mais pequenas. Algumas destas apresentações servem também a escola no sentido em que acontecem num contexto de concertos didáticos. Com estas apresentações, a disciplina dá aos alunos a competência de saber estar e executar em público no seio de um grupo.

No último ano do Curso Básico, a disciplina de Orquestra eleva o nível de exigência com a transição dos alunos para os dois agrupamentos maiores da escola: a Orquestra ARTAVE e a Orquestra Sinfónica de Sopros. Nestas, os alunos têm o seu primeiro contacto com obras de maior dimensão e importância do repertório sinfónico.

Mantendo a sua ligação com a disciplina de Naípe, os alunos dão continuidade ao trabalho desenvolvido no curso anterior, somando ainda o contacto com alunos mais avançados e que estão prestes a ingressar no ensino superior. O repertório executado nesta fase já se aproxima dos repertórios das orquestras sinfónicas profissionais e promove, não só o desenvolvimento dos alunos nesta área – quantidade e diversidade de repertório orquestral – mas também o nível musical e cultural da comunidade em que se insere:

A integração da Escola na região, sendo um propósito das Escolas Profissionais, foi assumida na ARTAVE como tarefa prioritária. Consciente das carências culturais, que a nível musical se revelam importantes, quer em termos regionais quer nacionais, a Escola Profissional Artística do Vale do Ave planificou as actividades no sentido de as projectar para a comunidade, prioritariamente a nível regional e, dentro das suas possibilidades, para todas as regiões do país e mesmo estrangeiro (ARTAVE, 2013).

A formação orquestral nestas orquestras tem também em conta os principais géneros da música sinfónica bem como os principais estilos em que esta se desenvolveu:

Sinfonias de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Dvořák, Tchaikowsky, Stravinsky, concertos para os mais diversos instrumentos solistas, obras corais-sinfónicas de Haydn, Rossini, Mendelssohn e Poulenc integram o enorme repertório cumprido pelos estudantes da ARTAVE e colocado ao serviço das populações, constituindo assim uma experiência extremamente rica dos pontos de vista pedagógico-musical e revelando a ARTAVE como um verdadeiro projecto cultural (ARTAVE, 2013).

Apesar de se tratar de uma orquestra académica, a preparação na leitura e conhecimento de uma vasta diversidade de repertório permite aos alunos desta instituição um maior conhecimento das questões essenciais do trabalho numa orquestra sinfónica: preparação individual fora do ensaio (Naípe), leitura à primeira vista e conhecimento do repertório orquestral.

Uma outra forma de preparação dos alunos são os estágios de orquestra. Estas iniciativas surgiam regularmente (três vezes por ano) e tinham a duração média de uma semana. O funcionamento dos estágios de orquestra consistia em sessões de ensaios de manhã e de tarde, sendo assim uma semana completamente dedicada à orquestra. Assim sendo, o trabalho era realizado de forma mais intensa, sendo escolhido um programa mais exigente com um maestro convidado. Os estágios eram uma forma de direccionar toda a energia e concentração dos alunos para a preparação das partes e para os ensaios, sendo que a disciplina de Naípe se mantinha presente nas planificações destes estágios. Um aspeto importante eram as gravações em CD das obras trabalhadas no dia após o concerto para arquivo da escola. A experiência de gravação é algo de muito característico da performance musical, e é particularmente exigente e desgastante quando envolve grandes formações como as orquestras sinfónicas.

Dos quatro anos de participação na Orquestra ARTAVE, foram realizadas mais de trinta e cinco apresentações em orquestra de câmara, de cordas e sinfónica, abrangendo todas as grandes áreas – ópera, bailado e música sinfónica – e géneros – obras concertantes (com solistas), sinfonias, variações sinfónicas, danças e obras corais sinfónicas. Assim, foram executadas obras de vários compositores de diferentes nacionalidades, e dos principais estilos musicais: Barroco (A. Corelli, A. Vivaldi, G. P. Telemann, J. S. Bach, D. Scarlatti, G. F. Händel), Clássico (J. Haydn, D. Cimarosa, W. A. Mozart, L. van Beethoven, J. N. Hummel e C.

M. von Weber), Romântico (N. Paganini, G. Rossini, H. Berlioz, F. Schubert, J. Strauss I, J. Strauss II, F. Mendelssohn-Bartholdy, F. Liszt, R. Wagner, J. Brahms, C. Saint-Saëns, M. Mussorgsky, L. Délibes, P. I. Tchaikovsky, A. Dvořák, N. Rimsky-Korsakov, E. Humperdinck, E. Elgar, F. Lehar, O. Respighi, C. Debussy e G. Enescu) e Século XX (H. Villa-Lobos, G. Gershwin, F. Poulenc, A. Copland, S. Barber, N. Rota, B. Britten, P. Maurice, J. Rutter). No campo da música portuguesa, muito presente no repertório da orquestra, destacaram-se compositores como Carlos Seixas, Fernando Lopes-Graça, Padre António Ferreira dos Santos, Padre Manuel Faria e Padre Joaquim dos Santos. Algumas obras destes compositores foram mesmo estreadas pela Orquestra ARTAVE.

1.1.2 - Orquestra APROARTE

A Orquestra Sinfónica APROARTE surgiu em 1999, como consequência natural da criação desta Associação Nacional, que pretende promover e dignificar e ensino da música, artístico e profissional, valorizando a comunicação e troca de experiências, nomeadamente no sentido da formação e consolidação do corpo técnico, docente e discente. Considerada uma referência de qualidade no âmbito das Orquestras Jovens em Portugal, a Orquestra Sinfónica APROARTE, colaborando com o Ministério da Educação e pontualmente com o Ministério da Cultura, realizou nove estágios, sob a orientação do maestro e Director Artístico – Ernst Schelle – com concertos nas principais salas de Portugal e com solistas do mais elevado nível nacional e internacional (APROARTE, 2013).

As minhas participações nesta orquestra foram antecedidas por provas de acesso, uma vez que esta orquestra é constituída por alunos selecionados de entre as cinco escolas profissionais do país. A sua primeira participação ocorreu no estágio de 2002.

Esta orquestra, com um nível de exigência mais elevado, distingue-se também da Orquestra ARTAVE pelo facto de o trabalho ser realizado num espaço de tempo muito mais curto, isto é, enquanto a Orquestra ARTAVE poderia trabalhar um determinado programa num espaço de tempo longo com ensaios regulares durante várias semanas, a Orquestra APROARTE teria que preparar um programa para concerto num espaço de uma semana.

No entanto, o aspeto mais importante no primeiro contacto com esta orquestra foi a necessidade de ler e preparar o repertório durante a interrupção letiva de Verão, uma vez que estes estágios ocorriam em Setembro. Apesar de os estágios desta orquestra também incluírem a disciplina de Naípe, o primeiro ensaio era sempre de tutti, obrigando a que os alunos estivessem já instruídos na sua parte sem o acompanhamento de um professor. Este aspeto foi um passo importante na autonomia de leitura e trabalho individual dos alunos.

Fui participante em três estágios da Orquestra APROARTE, dirigidos pelo Maestro Ernst Schelle e que contaram com a colaboração dos solistas Nelson Freire

(piano), Soyoung Yoon (violino) e Boris Belkin (violino). Executaram-se cinco concertos com obras de E. Grieg, S. Rachmaninov, S. Prokofiev, A. Dvořák, J. Brahms e P. I. Tchaikovsky, em salas como o Europarque em Santa Maria da Feira, a Casa da Música no Porto, o Coliseu do Porto ou o Centro Cultural de Belém.

1.1.3 - Orquestra Sinfónica da ESART

O ingresso no ensino superior de música deu início a uma nova e importante fase na minha formação visto que fomentou cada vez mais a minha autonomia.

No sentido de preparar os seus alunos para o mercado de trabalho, a Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco (ESART) definiu como “objectivo primeiro o de preparar artistas e técnicos altamente qualificados nas áreas da Música e Artes do Espectáculo” promovendo “a existência de cursos cujo perfil abrange simultaneamente um espectro largo de competências artísticas e uma preparação orientada no sentido de um perfil muito dirigido às necessidades exigidas pelos mercados, o mundo actual e futuro.” Em particular, o curso de Licenciatura em Música, variante de Instrumento define como primeiro objetivo o de “formar instrumentistas com as competências necessárias para a sua integração na vida activa (orquestras, grupos, etc.)” propondo assim, como saída profissional, a integração em grupos de câmara e orquestras (ESART, 2013). Uma das unidades curriculares principais desta licenciatura é a de Orquestra, personificada na Orquestra Sinfónica da ESART.

A Orquestra Sinfónica da ESART surgiu no contexto de uma região onde “a existência de uma orquestra profissional significaria um esforço financeiro significativo” (ESART, 2013). Assim sendo, a ESART vê nas orquestras escolares e de jovens uma possibilidade muito mais viável e uma oportunidade mais interessante e realista ao nível da formação dos jovens músicos e do público em geral:

É nestas circunstâncias que a orquestra da ESART tem seguido um percurso próprio, potenciando, por um lado, a formação dos alunos e, por outro lado, assegurando às populações em que os consumos culturais são praticamente inexistentes uma oferta musical mais efectiva (ESART, 2013).

O funcionamento desta Orquestra assenta em três estágios por ano com a duração média de uma semana por estágio, colaboração de vários maestros e solistas convidados. A não existência da componente de naipe contribui para duas situações no contexto das classes e dos naites: o trabalho individual e a realização de ensaios de naipe por iniciativa dos professores ou alunos. Este modo de funcionamento por estágios foi escolhido também para que se assemelhassem ao modo de funcionamento das orquestras profissionais.

Nesta fase da formação dos músicos, torna-se fundamental fomentar a autonomia dos alunos na preparação do seu repertório, tanto de instrumento solo, como de música de câmara, como de orquestra. Competências como a qualidade técnica, a gestão do tempo, organização do estudo e a capacidade de resolução de problemas são fundamentais para o mercado de trabalho na área da música de performance, pelo que a ESART promove estas competências através estágios relativamente curtos mas com trabalho muito intenso, dando aos seus alunos tempo e espaço para se organizarem individualmente. Por outro lado, a execução orquestral é contrária a uma atitude de egocentrismo e individualismo. Os ensaios de naipe, não sendo uma unidade curricular, são promovidos pelos professores e alunos de cada classe e visam mais do que a simples preparação das partes – pretende-se propor uma interpretação. Isto serve para aumentar homogeneidade do grupo e para dar aos alunos e mesmo ao maestro convidado um ponto de partida sólido e contextualizado para o trabalho que será feito durante o estágio.

Tive a oportunidade de colaborar com a Orquestra Sinfónica da ESART em treze estágios. Nestes, foram realizados vinte e seis concertos com obras de C. M. von Weber, G. Rossini, H. Berlioz, F. Mendelssohn-Bartholdy, R. Schumann, B. Smetana, A. Bruckner, J. Brahms, P. I. Tchaikovsky, J. Sibelius, A. Dvořák, G. Bizet, F. Lehár, E. Grieg, A. Copland e L. Bernstein. A colaboração de maestros convidados de vários países e contextos culturais permitiu uma ideia mais abrangente da realidade musical e orquestral nacional e internacional.

1.2 - Experiência Orquestral

No contexto do mercado de trabalho para músicos de orquestra em Portugal, a aquisição de experiência profissional inicial dá-se quase exclusivamente através de colaborações mais ou menos regulares com orquestras profissionais e semiprofissionais. Deste modo, as orquestras que serão seguidamente descritas são orquestras com as quais colaborei como reforço, à exceção da Orquestra Sinfónica da Universidade da Extremadura onde fui integrado como membro efetivo após a realização de prova de acesso.

1.2.1 - Orquestra Sinfónica da Póvoa de Varzim

A minha primeira experiência orquestral num contexto mais profissional deu-se na Orquestra Sinfónica da Póvoa de Varzim.

A Orquestra Sinfónica da Póvoa de Varzim insere-se numa “estratégia de desenvolvimento da cultura musical da população, essencialmente no repertório orquestral, permitindo que aquela consiga adquirir hábitos de frequência de concertos” e “a fidelização de públicos de todas as faixas etárias (especialmente a mais jovem) conducente à exigência qualitativa e desenvolvimento do sentido

crítico” (OSPV, 2013). Foi fundada em 2000 na sequência do trabalho já realizado pelas orquestras da escola de música e da Banda Musical da Póvoa de Varzim.

Esta orquestra é de cariz semiprofissional uma vez que é essencialmente formada por finalistas ou instrumentistas recém-formados nas escolas superiores de música e universidades portuguesas. Este aspeto está ligado a outros dos objetivos mais relevantes da orquestra – “formação contínua aos elementos mais jovens, devidamente enquadrados por chefes de naipe já com provas dadas” (OSPV, 2013). Esta situação permite a jovens músicos adquirirem experiência orquestral, assimilando conceitos importantes da prática orquestral, num ambiente saudável de apoio por parte dos líderes e maestro.

Talvez a característica mais particular desta orquestra é o da predominância da música contemporânea no seu repertório e de música nova nas suas programações:

Paralelamente, a Orquestra apresenta-se como um privilegiado instrumento de trabalho do Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim na preparação e execução de obras encomendadas a compositores portugueses contemporâneos; assegura a gravação periódica dessas encomendas para edição e divulgação em modernos suportes digitais; e pretende motivar os jovens instrumentistas para a prática orquestral (OSPV, 2013).

Por outro lado, o facto de a orquestra ter estado associada ao Concurso de Composição da Póvoa do Varzim, levou a que a sua programação incluisse regularmente as obras vencedoras daquele concurso. Uma vez que, como qualquer forma de arte, a música não deve parar no tempo, os músicos devem estar disponíveis e preparados para executar e promover música nova para que esta tenha continuidade, projeção e possa então evoluir. Esta ideia é pouco consensual porque a formação dos instrumentistas (especialmente de cordas) assenta essencialmente no repertório dos períodos Barroco, Clássico e Romântico, sendo a música contemporânea muitas vezes evitada, ou pela sua exigência técnica, ou pela incompreensão da mesma por parte de professores e alunos. As orquestras têm não só a oportunidade de promover o trabalho dos jovens compositores como o dever de dar um caminho à música para que evolua através de concertos e de gravações como acontece com a programação desta orquestra.

Esta promoção da música contemporânea não se limitava às apresentações públicas, passando também pela gravação e edição em suporte digital destas obras. O trabalho de gravação, já de si exigente, torna por vezes altamente moroso e desgastante quando se trata de repertório contemporâneo. Tanto a orquestração como as partes dos músicos tendem a ser mais complexas, implicando várias repetições de pequenos excertos sem baixar os níveis de concentração. Apesar de nos sopros ser clara esta dificuldade, uma vez que se tratam de solistas, as cordas deparam-se muitas vezes com longos excertos em *divisi* – técnica em que um naipe

é dividido em secções mais pequenas com partes diferentes, podendo esta técnica estender-se ao ponto de cada elemento do naipe ter uma parte diferente, sendo assim também um solista.

Na Orquestra Sinfónica da Póvoa do Varzim, foram realizados quatro concertos e uma gravação em CD. Além do contacto com a obra de vários compositores contemporâneos, essencialmente portugueses – P. Gomes, A. Seara, H. Ribeiro, C. Bochmann, O. Fernandes, G. Gato, D. Silva, N. Figueiredo e F. Lapa, foram ainda executadas obras de A. Borodin, A. Dvořák, C. Bizet, N. Rimsky-Korsakov, M. Ravel, I. Stravinsky, S. Prokofiev, D. Schostakovich e J. Rodrigo.

1.2.2 - Orquestra Clássica de Espinho

Os objetivos das Orquestra Clássica de Espinho assemelham-se em muito aos da Orquestra Sinfónica da Póvoa de Varzim, apesar de ter um conceito mais académico e mais direcionado para os alunos em formação na escola onde está sediada a orquestra, a Escola Profissional de Música de Espinho:

A OCE constituiu-se assim como formação de carácter semiprofissional, embora de génese académica, sendo preferencialmente integrada por alunos e ex-alunos da EPME, sem dispensar, no entanto, o concurso de jovens músicos empenhados em solidificarem a sua formação. A OCE, através deste modelo de funcionamento, configura um projecto inovador no nosso país, destacando-se pela qualidade do trabalho apresentado e pela possibilidade que confere a jovens instrumentistas, pré-profissionais, de acederem a uma prática regular como músicos de orquestra, assim estimulando a sua actividade musical em fase de transição para a inserção no mercado de trabalho (OCE, 2013).

A coabitação com os diferentes níveis de ensino e formação é evidente nesta orquestra – a constituição desta orquestra contém desde alunos ainda em formação na EPME mas que demonstrem níveis técnicos compatíveis com as obras a executar, a alunos a iniciar ou a concluir o ensino superior e finalmente, a professores que contam já com vários anos de experiência orquestral. Esta realidade pode servir de alerta para os alunos de ensino superior que, por alguma razão, baixaram os seus níveis de exigência ou de qualidade de execução. O contacto com jovens que se preparam para integrar o ensino superior com bom nível técnico deve consciencializar os músicos que se preparam para integrar o mercado de trabalho de que o nível da execução deve ser preservado e melhorado continuamente.

Particpei em quatro estágios desta orquestra, tendo realizado sete concertos. Foram executadas obras de J. Haydn, W. A. Mozart, R. Schumann, G. Bizet, R. Strauss, L. Bernstein, A. Fragoso e a estreia de uma obra para duas orquestras e dois coros do Padre A. Ferreira dos Santos.

1.2.3 - Orquestra do Algarve

Esta orquestra proporcionou-me a primeira experiência numa orquestra profissional.

A OA é composta por músicos selecionados em concurso público internacional, reunindo cerca de 17 nacionalidades diferentes. Destinada a dotar a Região de uma estrutura cultural de elevado nível artístico, desenvolve uma atividade multifacetada, com programação destinada às populações locais e turistas (OA, 2013).

A experiência nesta orquestra deu-se já a um nível profissional, devendo o músico demonstrar competências técnicas e experiência orquestral para corresponder à execução da orquestra no seu todo. Nesta fase, o músico deve ser capaz de executar a sua parte devidamente, bem como integrar-se no som e na forma de trabalhar da orquestra.

No caso da orquestra em questão, o período de ensaios para cada obra poderia ir de dois dias a uma semana de ensaios, seguidos de dois ou três concertos. Assim sendo, e tendo em conta que, muitas vezes, as orquestras escolhem os programas com base no seu repertório mais recente, o jovem músico deve estar preparado para reagir rapidamente a andamentos e interpretações já bastante trabalhadas pelos maestros e músicos. A preparação dos programas deve, portanto, ter como referência várias interpretações, velocidades de execução ou articulações.

Fui convidado a participar em três semanas de trabalho da Orquestra do Algarve, realizando quatro concertos e executando obras de J. Haydn, P. I. Tchaikovsky, J. Brahms, M. Mussorgsky, C. Gounod, G. Bizet, R. Strauss, G. Gershwin, B. Britten, A. Marquez, L. Bernstein e R. Hammerstein.

1.2.4 - Orquestra Sinfónica da Universidade de Extremadura

A Orquestra Sinfónica da Universidade de Extremadura representou o primeiro contacto com uma realidade fora do contexto português.

Esta orquestra define como principal objetivo a formação de músicos, proporcionando-lhes experiência orquestral (LEÓN, 2010). A sua formação semiprofissional pretende servir-se da proximidade entre o Instituto Politécnico de Castelo Branco (onde se insere a ESART) e a Universidade da Extremadura para reunir um grupo de músicos para a realização de concertos juntamente com o Coro da Universidade de Extremadura, mantendo como meta a criação de uma “orquestra ibérica” (TRINDADE, 2010).

A oportunidade de participar nesta orquestra desenvolveu o conhecimento de repertório bem como a experiência de execução com coro.

O contacto com uma realidade transfronteiriça dá aos jovens músicos uma consciência mais abrangente das possibilidades artísticas e de emprego dos músicos. Apesar de um músico se dever inserir no seu meio e adaptar-se ao mesmo, não deve perder a consciência de que existem muito mais oportunidades noutros países. Também o contacto com uma cultura distinta proporciona aos jovens músicos a noção dos diferentes contextos musicais e de formação instrumental.

Na Orquestra Sinfónica da Universidade de Extremadura, colaborei em quatro estágios de orquestra e coro. Realizei seis concertos com obras de A. Corelli, G. P. Telemann, D. Scarlatti, C. Seixas, J. S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven e M. A. Charpentier.

1.3 - Formação individual

A minha formação individual orientada para a execução em orquestra iniciou-se com o meu ingresso no ensino superior na ESART.

A prática orquestral pode ser desenvolvida e apurada também no contexto de aula individual, conhecendo, analisando e trabalhando o repertório orquestral sob a forma de excertos orquestrais.

O estudo de excertos orquestrais proporciona ao aluno o contacto com os estilos e os géneros mais representativos da música orquestral. Não só exercita a técnica como também exige sentido musical e consciência do conjunto de todas as partes.

Tomemos como exemplo um excerto de uma sinfonia de W. A. Mozart. A sua preparação implica, numa primeira fase, a sua execução com afinação e ritmo irrepreensíveis, e, numa fase posterior, a sua execução com um tipo de som característico do estilo clássico, em parte resultante da escolha de dedilhações e arcadas adequadas. Também a articulação deve estar de acordo com o estilo. As dinâmicas poderão não ser totalmente claras, sendo que um *forte* ou um *piano* poderão variar consoante o papel que determinada passagem tem na estrutura e orquestração da obra – se é melodia, se é contra-melodia ou se é acompanhamento. O tempo também não tem de ser perfeitamente regular uma vez que, devido à orquestração ou à linha melódica, a velocidade da execução pode variar para tornar a obra mais orgânica. Para que esta consciencialização seja possível, o músico tem de estar familiarizado com a partitura da obra.

Todo este trabalho deve ser empreendido na preparação de uma parte orquestral para que possa ser devidamente executada no conjunto, mas, para que o processo não seja demasiado moroso, alguns destes passos devem ser quase

imediatos e intuitivos. Assim sendo, a leitura e estudo de excertos orquestrais são uma boa estratégia de formação de músicos de orquestra, já que permitem conhecer mais repertório e as suas especificidades em menos tempo, e sem a necessidade de estar a colaborar com uma orquestra. Por outro lado, o trabalho desenvolvido num determinado excerto no contexto de uma aula individual é muito mais profundo, pormenorizado e individualizado do que no contexto de um ensaio de naipe ou *tutti*. O objetivo de um ensaio é uniformizar ao máximo a execução do grupo, mas a forma como cada músico aplica as suas características técnicas e musicais, e as adapta ao conjunto é algo que deve ser trabalhado durante a formação de cada músico. Para tal, os excertos orquestrais revelam-se, uma vez mais, uma parte essencial da formação do músico de orquestra.

Se o conhecimento e domínio técnico de excertos orquestrais permite um primeiro contacto com os estilos e géneros de determinado compositor, é de todo pertinente conhecer os excertos orquestrais mais frequentemente pedidos pelas orquestras nos seus concursos para novos músicos.

Vários autores que se dedicaram à prática orquestral referem a importância de um candidato a um lugar numa orquestra sinfónica conhecer um conjunto muito específico de excertos orquestrais. L. Brandolino (1997) realizou uma lista dos excertos mais frequentemente pedidos pelas orquestras sinfónicas dos Estados Unidos da América, reunindo um conjunto de vinte e seis excertos. As primeiras cinco obras desta lista de excertos foram: o poema sinfónico *Don Juan* de R. Strauss, o *Scherzo* da *Sinfonia n.º 2* de R. Schumann, o *Scherzo* do *Sonho de Uma Noite de Verão* de F. Mendelssohn-Bartholdy, e o segundo e o quarto andamentos da *Sinfonia n.º 39* de W. A. Mozart. Desta compilação, destaca-se ainda a colocação do excerto do primeiro andamento da *Sinfonia n.º 4* de F. Mendelssohn-Bartholdy entre os dez primeiros.

R. Stowell (1992) recomenda vivamente o estudo regular de excertos de obras como: as aberturas de W. A. Mozart, C. M. von Weber, B. Smetana e R. Wagner, as obras sinfónicas de A. Dvořák e J. Brahms, as sinfonias n.º 39, 40 e 41 de W. A. Mozart, o poema sinfónico *Don Juan* de R. Strauss, e o *Divertimento* de B. Bartók.

Já Erica Sharp (1985) recomenda que um potencial candidato para um lugar como violinista de orquestra sinfónica deve estar familiarizado primeiramente com as sinfonias mais frequentemente executadas (as de J. Haydn, W. A. Mozart, F. Schubert, R. Schumann, F. Mendelssohn-Bartholdy, P. I. Tchaikovsky, A. Dvořák, A. Bruckner, G. Mahler, S. Prokofiev e D. Schostakovich), assim como outras obras sinfónicas como a *Sinfonia Fantástica* de H. Berlioz, as aberturas de R. Wagner, os poemas sinfónicos de R. Strauss. Do repertório do século XX E. Sharp (1985) recomenda também o repertório de M. Ravel e C. Debussy, e os principais bailados

de I. Stravinsky (*O Pássaro de Fogo*, *Petrouchka* e *A Sagração da Primavera*). Recomenda também a leitura dos principais concertos: para piano e orquestra (como os de W. A. Mozart, L. van Beethoven, J. Brahms, F. Chopin e P. I. Tchaikovsky), para violino e orquestra (como os de W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Mendelssohn-Bartholdy, J. Brahms ou P. I. Tchaikovsky) e para violoncelo e orquestra (como os de C. Saint-Saëns e A. Dvořák).

No primeiro ano de Licenciatura, o estudo de excertos orquestrais iniciou-se quase de imediato como uma prioridade, paralelamente ao repertório para violino solista. Concursos de acesso a orquestras como a Orquestra de Jovens da União Europeia, a Orquestra Sinfónica do *YouTube*, a Orquestra Mundial, a Orquestra Clássica de Espinho, a Orquestra Gulbenkian, entre outras, deram-me a preparação técnica e musical para enfrentar o mercado de trabalho da música orquestral, sempre com o apoio e incentivo dos professores da classe.

Apesar da quantidade de estágios e concertos realizados entre os quinze e os dezoito anos, o nível de apuramento e qualidade do trabalho em orquestra era ainda insuficiente. O conceito inicial de que as regras principais para executar em orquestra seriam a leitura à primeira vista, desenvoltura técnica e uniformidade de arcos e ritmo, deram lugar a uma preocupação crescente com a uniformidade do naipe ao nível da afinação, do som, da relação com os outros naipes, do estilo, género e carácter das obras.

2. A Fundação Orquestra Estúdio

2.1 - Criação e organização

A Fundação Orquestra Estúdio, criada para a Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012, trata-se de uma orquestra profissional de funcionamento regular a nível de ensaios e apresentações públicas. Sendo um projeto integrado num contexto de projeção internacional como o é a Capital Europeia da Cultura.

A Fundação Orquestra Estúdio é uma orquestra de jovens músicos que pretendem prosseguir o seu desenvolvimento musical e pessoal numa plataforma profissional de elevado padrão artístico. A aposta num instrumento como a Fundação Orquestra Estúdio, uma formação sinfónica com recursos que permite executar todo o repertório orquestral, traduz um forte compromisso com a comunidade vimaranense e com a região norte de Portugal.

A programação da Fundação Orquestra Estúdio será constituída por três grandes séries: os Concertos Históricos, o Pop Sinfónico e a Nova Criação (Guimarães 2012 CEC, 2013).

A primeira série de concertos – os Concertos Históricos ou, como indicado nos planos de trabalho, a série *Masterpieces* – serão “um guia de audição do melhor da música sinfónica ocidental, património fundador da identidade Europeia” (Guimarães 2012 CEC, 2013). Nestes concertos, será comum a presença de maestros de renome internacional, convidados para dirigir a orquestra. A estrutura destes concertos será a mais comum dos concertos de orquestra – uma abertura sinfónica, seguida de uma obra concertante e encerrando com uma obra sinfónica. Uma das particularidades da programação da orquestra é a de que cada concerto será inaugurado com uma abertura orquestral em estreia, encomendada a compositores portugueses pela Fundação Cidade de Guimarães. As obras concertantes contarão com a colaboração de grandes solistas internacionais, portugueses e estrangeiros.

A seguinte série de concertos, apelidada de Pop Sinfónico, pretende ser já um conceito inovador. O desenvolvimento de uma “tipologia de concerto que quebra barreiras estilísticas e constitui um estilo original, através de uma orquestra, pretende fazer a orquestra sinfónica chegar ao grande público” (Guimarães 2012 CEC, 2013). Com uma estratégia de inovação e marketing, estes concertos pretendem desmitificar o mundo orquestral com recurso a melodias mais acessíveis ao grande público e acompanhando músicos e bandas com fama nacional e internacional.

A última série de concertos terá como base o projeto Nova Criação, projeto que visa a “apreensão do espírito do nosso tempo” (Guimarães 2012 CEC, 2013). O projeto Nova Criação é um investimento no talento de uma nova geração de compositores portugueses e estrangeiros. Desta forma, Guimarães 2012 pretende contribuir para “enriquecer o património musical, testemunha sonora do início do

século XXI” (Guimarães 2012 CEC, 2013). Este projeto consiste na encomenda e estreia de obras a compositores portugueses e estrangeiros.

Ao nível da sua organização, a Fundação Orquestra Estúdio tem a estrutura artística comum de uma orquestra sinfónica profissional: um diretor artístico e, também, maestro residente, um arquivista encarregue de encomendar ou alugar, e preparar as partes para cada programa a realizar, e um outro funcionário para o planeamento e organização de horários e espaço.

O diretor artístico e maestro residente desta orquestra é o Maestro Rui Massena.

Natural do Porto, Rui Massena, concluiu a Licenciatura em direção de orquestra na classe do Maestro Jean-Marc Burfin na Academia Nacional Superior de Orquestra, em Lisboa, tendo prosseguido os seus estudos em Itália com Gianluigi Gelmetti e em França com Christian Manem. Seguiu o seu aperfeiçoamento musical com maestros destacados como Robert Delacroix, Pascal Rophé e Jean Sébastian Béreau. R. Massena possui também experiência instrumental em piano, tendo estudado com Hugo Berto Coelho, Teresa Monteiro e Maria José Moraes, e violino, que estudou com Bogumila Burfin.

No seu trabalho como Maestro Titular da Orquestra Clássica da Madeira e Maestro Convidado de diversas orquestras nacionais e estrangeiras, “já dirigiu cerca de 300 concertos e participou nos festivais de música mais prestigiados do País” (MELOTECA, 2008). Foi por diversas vezes convidado para estreias mundiais em Itália e Alemanha e a sua experiência na direção de música contemporânea é já reconhecida, destacando-se as estreias mundiais da obra de Marco Bonechi – *Wiegenlied*, em Florença em 2003 e da obra de Corbellais – *Point du Jour* na conceituada sala de concertos *Tonhalle*, em Zurique em 2005.

Para além da sua atividade como maestro nutre um particular “interesse pela composição, sendo o autor de várias adaptações de música sinfónica a outros estilos musicais que obtiveram muito sucesso junto do público e da crítica” (MELOTECA, 2008). Compôs também para teatro musical, orquestrou fusões sinfónicas da música de bandas *pop* e *rock*. Destaca-se também a sua experiência com o estilo de música *jazz* e *world-music*, sendo fundador do Sexteto Metropolitano de Jazz e tendo trabalhado com artistas portugueses como Katia Guerreiro, Mariza, Dulce Pontes, Carlos do Carmo, Mário Laginha, Maria João, Bernardo Sasseti e Jacinta.

Da sua experiência em gravação orquestral, são de salientar os seus trabalhos com RTP, RDP, Austria Rundfunk, RAI 1 e RAI 2, e para a EMI Classics,

numa “série de 5 CD’s incluídos nas celebrações dos 250 anos do Nascimento de Mozart” (MELOTECA, 2008).

2.2 - Audição de acesso

O concurso de músicos para a Fundação Orquestra Estúdio foi dividido em duas fases: a de gravação em vídeo para uma pré-seleção, e a audição presencial para seleção final. Para a primeira fase não houve repertório exigido, servindo a gravação apenas para aferir, junto do júri, as competências técnicas mínimas dos candidatos num espaço de cinco minutos de vídeo. Fui apurado para a seleção final utilizando gravações minhas de concursos anteriores com excertos do Poema Sinfónico de *Don Juan* de R. Strauss e do *Concerto para Violino e Orquestra em Lá Maior K. 219* de W. A. Mozart. O trabalho foi então especialmente dedicado à preparação da audição presencial.

Como é comum nas audições de acesso às orquestras profissionais, a prova para violino *tutti* era constituída por três partes – duas obras contrastantes para violino solista (sendo que uma delas é quase invariavelmente um Concerto para Violino e Orquestra de W. A. Mozart), excertos orquestrais e leitura à primeira vista. Conteí já com alguma experiência nesta área, obtida através de várias provas que havia realizado até à data, em particular nas audições da Orquestra de Jovens da União Europeia, audições que realizei anualmente desde 2008.

Questões relativas ao formato destas audições e à postura desejada eram já conhecidas. Bibliografia variada neste campo alerta para a situação muito comum de os membros do júri pedirem para parar a execução antes do fim de cada obra, isto devido ao tempo limitado para cada candidato, e para a possibilidade, também bastante comum, de o júri pedir para repetir a execução de parte de uma obra tendo em conta um determinado aspeto da execução ou da música, uma velocidade ou articulação diferente, ou outros. E. Sharp, no seu livro *How to Get an Orchestra Job...and Keep It*, atenta seis “qualidades que os júris consideram mais importantes: boa afinação, ritmo preciso e estável, uma qualidade de som passível de se fundir com o da restante orquestra, competência técnica, interpretação apropriada da música, flexibilidade em responder a qualquer pedido dos júris”⁴⁰ (SHARP, 1985, p. 20). Assim sendo, a postura a adotar deve ser a de um candidato confiante e, no caso de o júri tiver algumas questões a colocar, o candidato deve falar apenas o estritamente necessário para não condicionar o ritmo das audições.

A primeira parte da prova exigia a apresentação do primeiro e segundo andamentos de um dos *Concertos para Violino e Orquestra* – n.º 3 K. 216, n.º 4 K.

⁴⁰ Citação Original: (...) bear in mind the qualities that the judges will consider most important: good intonation, accurate and a steady rhythm, a pleasing tone quality that will blend into the orchestra, technical proficiency, appropriate interpretation of the music, flexibility in responding to any requests from the judges.

218 ou n.º 5 K. 219, de W. A. Mozart, e uma obra ou parte de uma obra do período Romântico. A imposição de um destes concertos de W. A. Mozart é quase incontornável neste tipo de audições e deve-se ao facto de serem concertos de grande exigência técnica (afinação, articulação e velocidade) e interpretativa (estilo e qualidade de som) através de uma simplicidade orquestral de estilo muito clássico que deixa muito exposta a parte do solista. Pretende-se, então, que a execução desta obra demonstre uma técnica irrepreensível e uma interpretação sóbria e adequada. Apresentei nesta primeira fase da prova o *Concerto n.º 5 k. 219*. A segunda obra deveria ser uma obra, ou parte de uma obra do período Romântico ou posterior. Esta parte da audição tem como objetivo verificar a qualidade interpretativa do candidato, bem como o objetivo de dar a este a possibilidade de demonstrar um pouco mais da sua qualidade técnica em obras mais livres e, possivelmente, mais adaptadas às suas características. Foi executado o primeiro andamento da *Sonata n.º 2* para Violino e Piano de S. Prokofiev.

A segunda parte foi preenchida com os seguintes excertos orquestrais: *Scherzo* de *Um Sonho de uma Noite de Verão* de F. Mendelssohn-Bartholdy, 1º e 4º andamentos da *Sinfonia n.º 4 Italiana* do mesmo compositor, e o 1º andamento do *Concerto para Orquestra* de B. Bartók. Cada excerto deve expor uma ou mais características técnicas ou musicais, das quais o candidato deve estar consciente para que reforce o seu trabalho nessa determinada característica. L. Brandolino (1997), no seu *Study of Orchestral Audition Repertoire for Violin*, propõe as características que um júri poderá focar numa audição no caso dos excertos de F. Mendelssohn-Bartholdy. No *Scherzo* de *Um Sonho de uma Noite de Verão*, o candidato deverá demonstrar a sua qualidade nas mudanças de posição (mão esquerda), *spiccato* (destreza da mão direita e clareza na articulação) e tempo (velocidade de execução e coordenação). Sendo um excerto que deve ser executado a uma velocidade elevada, *Allegro Vivace*⁴¹, implica cuidados redobrados na articulação e coordenação entre mão esquerda e mão direita (ver Ilustração 3).

⁴¹ As medidas de velocidade de execução serão indicadas correspondendo a unidade de tempo do compasso aos batimentos por minuto indicados no metrónomo: *Allegro Vivace* - ♩ = 162.

Scherzo.
Allegro vivace.

The image shows a musical score for a Scherzo in 3/4 time, marked 'Allegro vivace'. It consists of five staves of music. The first staff starts with a measure number '16' and a dynamic marking 'p'. The second staff has a 'cresc.' marking. The third staff has a 'p' marking. The fourth staff has a 'cresc.' marking and is labeled 'B'. The fifth staff has a 'sf' marking and is labeled 'V'. There are several downward-pointing triangles above the notes, indicating specific articulation points. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Ilustração 3 – Excerto de *Um Sonho de uma Noite de Verão* onde se verifica o nível de dificuldade de execução devido à articulação e golpe de arco (*spiccato*).

No sentido de aumentar a clareza da articulação e de não comprometer a velocidade foram escritas pequenas cunhas em notas mais importantes que visavam indicar ao executante as notas onde articular com maior vigor. Estas notas seriam, portanto, pontos do excerto onde o *spiccato* poderia perder-se devido a mudanças de corda. Reforçando a articulação nestas notas foi possível preservar o golpe de arco ao longo de todo o excerto.

Já nos excertos da *Sinfonia n.º 4*, ainda segundo L. Brandolino (1997), deverá demonstrar competência no *legato*, ornamentação, mudanças de posição, *spiccato* e tempo (ver Ilustração 4). Assim, trata-se de um excerto com maior complexidade pela variedade de articulações, mantendo, no entanto uma velocidade elevada – *Allegro Vivace*.

Allegro vivace

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. It begins with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a dynamic of *f* (forte). The tempo is marked **Allegro vivace**. The score includes various articulations and dynamics: *arco* (arco), *sf* (sforzando), *p* (piano), *sfz* (sforzando), *p stacc.* (piano staccato), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score is divided into measures, with measure numbers 7, 16, 25, 33, 43, 50, 58, and 66 indicated. The piece concludes with a final measure at measure 66.

Ilustração 4 – Excerto da *Sinfonia n.º 4* onde se verificam as dificuldades de *legato*, *spiccato* e ornamentação (esta última no compasso 65).

Por fim, o excerto de B. Bartók, *Concerto para Orquestra* (ver Ilustração 5), que não surge referido no trabalho anteriormente referido, é relativamente simples de entender quanto aos aspetos a trabalhar, sendo eles leitura de uma escrita menos tonal, progressão dinâmica (um longo *crescendo* muito regular e contínuo) e tempo (*Presto*⁴²).

⁴² *Presto* – ♩ = 168.

21
* punta d arco
pp poco a poco cresc. sin al f

28

36

ordin.

44
f ff

Ilustração 5 – Excerto do *Concerto para Orquestra* onde se verifica a exigência de velocidade de execução devido à indicação de tempo *Presto*.

Ainda relativamente aos excertos, o livro *Orchester Probspiele* afirma que “espera-se de um músico de orquestra que conheça e domine não apenas a literatura de solista do seu instrumento mas também os repertórios de ópera e concerto em especial”⁴³ (KÄSTNER, 1993, p. 2). E. Sharp (1985) reforça esta afirmação alertando ainda para outro facto:

Não obstante possa ser impressionante uma boa performance do teu solo, apenas isso não te vai garantir o emprego. Com demasiada frequência, músicos dependem nos seus solos para ter sucesso na audição. A verdade é que, é como tu tocas os excertos que determinará se serás contratado ou não⁴⁴ (SHARP, 1985, p. 20).

⁴³ Citação original: *An orchestral musician is expected to know and to have mastered not only the solo literature of his instrument but especially the opera and concert repertoire as well.*

⁴⁴ Citação original: *While it may be impressive to give a fine performance of your solo, that alone will not get you the job. Too often, musicians rely on their solo to carry the audition. The truth is, it is how you play the excerpts that will determine whether you are hired.*

3 - Metodologia

Após uma contextualização histórica e social da instituição orquestra sinfónica, e uma contextualização bibliográfica sobre o estudo individual, passaremos a aplicar estes conhecimentos na prática regular de uma orquestra sinfónica profissional – a Fundação Orquestra Estúdio. Tendo como base os conhecimentos adquiridos acerca da organização e exigência das orquestras sinfónicas, e da Fundação Orquestra Estúdio em particular, bem como acerca do estudo individual, o objetivo será agora de aplicar diferentes estratégias e métodos de estudo individual, adaptando-os às obras a preparar.

Assim sendo, foram escolhidas duas obras de cada género orquestral mais representativo da programação da FOE: Abertura, Concerto, Sinfonia ou Poema Sinfónico, Pop-Sinfónico e Ópera ou Bailado. Estas obras foram selecionadas tendo como fundamento, em primeiro lugar, a sua distância no tempo, para que seja mais fácil verificar a evolução qualitativa do trabalho individual; em segundo lugar, estas obras foram selecionadas pela sua relevância na programação da FOE, bem como pela sua relevância no panorama da música sinfónica em geral. Por último, foram escolhidas pelas suas características de estilo e orquestração para que sejam abordadas as técnicas e estratégias mais características da música sinfónica.

Após a seleção das obras, será descrita a leitura e o estudo individual da parte, bem como as estratégias aplicadas para a preparação da mesma, sempre acompanhado de uma breve contextualização histórica e social da obra em questão. Seguidamente será descrito o primeiro ensaio da obra em ensaio de *tutti*, no sentido de verificar a viabilidade e eficácia das estratégias aplicadas no estudo individual. Por fim, serão descritas novas estratégias de estudo ou exercícios de aquecimento a serem aplicados na preparação dos restantes ensaios destas obras. Assim sendo, a abordagem a cada obra será distribuída por Primeira Leitura, Primeiro Ensaio e Trabalho Pós-ensaio. A escolha desta metodologia justifica-se com o facto de o primeiro ensaio ter particular importância. A leitura do repertório no primeiro ensaio, geralmente, define a quantidade e qualidade do trabalho a realizar durante os dias seguintes pelo maestro e músicos, influenciando, assim, a qualidade do resultado final – o concerto.

A posição que me foi entregue foi a de segundo violino, mais precisamente, situado na segunda estante, pelo que as partes a analisar das obras serão as de segundos violinos.

3.1 - Programa anual e programas a analisar

Para uma melhor organização do tempo, a programação do ano de 2012 da FOE será dividida em duas partes. A Parte I abrange os programas realizados entre

janeiro e a primeira quinzena de junho, e a Parte II irá da última semana de junho até dezembro de 2012.

Parte I	
Série: Abertura da Guimarães 2012 Maestro: Rui Massena Datas: 8 a 12 de Janeiro	I. Stravinsky – <i>Pássaro de Fogo</i> J. Braga Santos – <i>Staccato Brillante</i>
Série: Bailado Maestro: Rui Massena Compositor: David Chesky Datas: 5 a 8 de Fevereiro	<i>Zephyrtine</i>
Série: Masterpiece A Maestro: Francesco La Vecchia Solista: Pedro Burmester Datas: 13 a 18 de Fevereiro	F. Lapa – <i>Um Verso para lá do Horizonte</i> L. van Beethoven – <i>Concerto para Piano e Orquestra n.º 4</i> A. Dvořák – <i>Sinfonia n.º 9</i>
Série: Pop Sinfónico Maestro: Rui Massena Solista: Wim Mertens Datas: 27 de Fevereiro a 7 de Março	Originais
Série: Masterpiece B Maestro: Rui Massena Solista: Guy Braunstein Datas: 9 a 14 de Março	N. Côrte-Real – <i>A Incrível Jornada de Sousa Mendes</i> E. Lalo – <i>Sinfonia Espanhola para Violino e Orquestra</i> P. I. Tchaikovsky – <i>Sinfonia n.º 5</i>
Série: Música em Família Maestro: Vasco Faria Solista: Jorge Almeida Datas: 22 de Março a 1 de Abril	T. Marques – <i>Abertura em Forma de Pena</i> Zbinden – <i>Concerto para Trompete, Tambor e Orquestra de Cordas</i> S. Prokofiev – <i>O Pedro e o Lobo</i>
Série: Masterpiece C Maestro: Miguel Graça Moura Solista: Carlos Alves Datas: 4 a 11 de Abril	A. V. d'Almeida – <i>Poema de Maresia</i> M. Laginha – <i>Concerto para Clarinete e Orquestra</i> J. Vianna da Mota – <i>Sinfonia "Á Pátria"</i>
Série: Pop Sinfónica Maestro: Rui Massena Solista: Expensive Soul Datas: 18 a 28 de Abril	Originais
Série: Masterpiece C Maestro: Rui Massena Solista: Carlos Alves Datas: 11 a 16 de Junho	M. Laginha – <i>Concerto para Clarinete e Orquestra</i> P. I. Tchaikovsky – <i>Sinfonia n.º 5</i>

Parte II	
Série: Ópera Maestro: Vítor Matos Compositor: M. Ravel Datas: 25 de Junho a 7 de Julho	<i>L'enfant et les Sortilèges</i>
Série: Masterpiece D Maestro: Joana Carneiro Solista: Natalie Clein Datas: 9 a 18 de Julho	C. Saint-Saëns – <i>Concerto para Violoncelo e Orquestra n.º 1</i> D. Schostakovich – <i>Sinfonia n.º 5</i>
Série: Pop Sinfónico Maestro: Rui Massena Solista: Ute Lemper Datas: 23 a 28 de Julho	Originais
Série: Música em Família Maestro: Pedro Carneiro Datas: 20 a 26 de Agosto	A. Ávila – <i>Tesouros Guardados no Tempo</i> L. van Beethoven – <i>Sinfonia n.º 5</i>

Série: Masterpiece E Maestro: Miguel Graça Moura Solista: Viktoria Mullova Datas: 3 a 14 de Setembro	P. Faria – <i>Contraluz</i> D. Schostakovich – <i>Concerto para Violino e Orquestra n.º 1</i> R. Strauss – <i>Don Juan</i> M. Ravel – <i>Bolero</i>
Série: Masterpiece F Maestro: Rui Massena Solista: António Oliveira Datas: 10 a 17 de Outubro	A. Pinho Vargas – <i>Openings and Closures</i> S. Rachmaninov – <i>Rapsódia sobre um Tema de Paganini</i> L. Bernstein – <i>Danças sinfónicas de West Side Story</i>
Série: Masterpiece G Maestro: Álvaro Cassuto Solista: António Rosado Datas: 2 a 7 de Novembro	E. Carrapatoso – <i>Vimara Viva</i> L. van Beethoven – <i>Concerto para piano e Orquestra n.º 5</i> J. Brahms – <i>Sinfonia n.º 4</i>
Série: Pop Sinfónico Maestro: Rui Massena Solista: Ivan Lins Datas: 19 a 24 de Novembro	Originais
Série: Masterpiece H Maestro: Cesário Costa Solista: Sérgio Carolino Datas: 25 a 30 de Novembro	S. Azevedo – <i>Erasing Mahler</i> F. Loreto – <i>Só Notas para Tuba Orquestra de Cordas</i> L. van Beethoven – <i>Sinfonia n.º 7</i>
Série: Ópera Maestro: António Saiote Compositor: Carlos Azevedo Datas: 3 a 15 de Dezembro	<i>Mumadona</i>
Série: Encerramento da Guimarães 2012 Maestro: Rui Massena Datas: 17 a 23 de Dezembro	<i>Músicas de Natal</i>

Desta programação foram seleccionadas as seguintes obras concertantes: o *Concerto n.º 4* de L. van Beethoven para piano e orquestra e o *Concerto n.º 5* de L. van Beethoven para piano e orquestra. A escolha destes dois concertos teve em conta não só a proximidade estilística por pertencerem ao mesmo compositor, mas também a distância temporal entre estes dois programas. Assim, foi possível verificar a melhoria qualitativa do trabalho individual entre o início e a fase final do estágio, tendo como base duas obras relativamente semelhantes.

Ao nível das obras sinfónicas, foram seleccionadas: a *Sinfonia n.º 5* de D. Schostakovich e o poema sinfónico *Don Juan* de R. Strauss. A escolha destes dois compositores atendeu ao facto de ambos serem grandes representantes da música de dois dos países mais conhecidos pelo seu repertório para orquestra sinfónica – Rússia e Alemanha. A diferença estilística entre estes dois compositores foi, por isso, também um fator, podendo-se assim analisar uma maior variedade de técnicas de orquestração e o trabalho que estas implicam.

Foram seleccionadas também as seguintes aberturas: *Abertura em forma de Pena* de Telmo Marques e *Contraluz* de Pedro Gomes. Nesta escolha visou-se a seleção de obras distintas e que contivessem técnicas (orquestrais ou violinísticas) mais variadas.

Do programa Pop-sinfónico foram escolhidas as peças: *Só Contigo* da banda Expensive Soul e *Zusamensetzen* de Wim Mertens. Tendo em conta a necessidade cada vez mais evidente de as orquestras se aproximarem dos gostos musicais das massas, este tipo de concerto tem-se tornado cada vez mais comum nas programações das orquestras sinfónicas. Assim, foram analisadas duas obras dos estilos de música que atraíram um tipo de público mais abrangente à sala de concertos. O primeiro, uma canção de uma banda de *jazz* portuguesa adaptada à escrita sinfónica, e outra, de um músico minimalista, corrente com crescente influência nos repertórios das orquestras sinfónicas europeias e norte-americanas.

Por fim, das obras com cena, seleccionou-se: o bailado *Zephyrtine* de David Chesky e a ópera *Mumadona* de Carlos Azevedo. Tendo em conta a dimensão destas obras, foram poucos os programas que envolveram obras desta envergadura. Assim sendo, seleccionaram-se as que maior importância tiveram na programação da FOE. Também para abranger uma maior variedade de géneros, foi escolhido um bailado e uma ópera e não as duas óperas realizadas.

4 - Análise das obras

4.1 - Obras concertantes

Estes dois programas, apesar de distantes no tempo, aproximaram-se bastante no seu repertório. Serão analisados os dois concertos para piano e orquestra de L. van Beethoven para tornar mais claro, pela proximidade estilística e técnica de ambos, a evolução na preparação das partes.

Estes dois concertos foram escritos na chamada segunda fase da música de L. van Beethoven, período “em que o compositor se revelou em todo o ardor da sua independência” (GROUT & PALISCA, 2005, p. 549). Esta informação recolhida em literatura de história da música foi importante na preparação da obra, uma vez que estes concertos se distanciam já do estilo de W. A. Mozart e J. Haydn, apesar de continuar num estilo plenamente Clássico. Estas obras são maiores que as suas composições anteriores do mesmo género, tanto em extensão, como em intensidade e virtuosismo técnico, interagindo mais frequentemente com a orquestra. Apesar de ter executado já vários concertos para piano e orquestra de W. A. Mozart ou E. Grieg, nunca me surgiu a oportunidade de executar estas duas obras antes deste estágio, nem qualquer outro concerto de L. van Beethoven, pelo que não possuía material nem experiência anterior.

4.1.1 - Concerto para Piano e Orquestra n.º 4 de Ludwig van Beethoven

Primeira Leitura

A leitura inicial do *Concerto para Piano e Orquestra n.º 4, op. 58* em sol maior de L. van Beethoven, deu-se com relativa facilidade, dado ser uma escrita bastante clara e regular. Foi feita a leitura de cada andamento seguido de um trabalho mais aprofundado em partes de maior exigência técnica ou que exijam algum tipo de trabalho especial.

No primeiro andamento, *Allegro Moderato*, a velocidade foi assumida por intuição, dada a experiência orquestral que possuía. Assim, estabeleci a pulsação a cerca de $\text{♩} = 100$, não tendo utilizado metrónomo. Neste andamento, a diferença entre melodia e acompanhamento é bastante clara no primeiro *tutti*, sendo que apenas em alguns momentos surgem movimentos mais caracteristicamente melódicos como é o caso dos compassos 50 a 59 (Ver Ilustração 6).

Ilustração 6 – Excerto do *Concerto n.º 4* onde se verifica umas das raras passagens temáticas existentes na parte de segundos violinos.

No restante andamento, é clara a função harmónica ou de acompanhamento da parte de segundos violinos, sendo que o ritmo é simples, com muitas notas longas, alternando com pequenos apontamentos mais curtos. A dinâmica alternava geralmente entre o *piano* e o *pianíssimo* quando o piano solista tocava – *solo* – e *piano* ou *forte* quando era *tutti*.

No segundo andamento, *Andante com moto*, a velocidade foi também assumida pela experiência. O ritmo, apesar de preciso, era claro e, no geral, este andamento não exigiu mais que uma leitura atenta.

O terceiro andamento, *Rondo – Vivace*, apresentou mais dificuldades técnicas na sua leitura, tendo esta sido feita a uma velocidade mais confortável para leitura, $\text{♩} = 60$, mas estabelecendo desde logo como velocidade final $\text{♩} = 120$ (ver Ilustração 7). A maior dificuldade foi a coordenação entre braço direito (arco) e mão esquerda (dedos) em passagens com mais notas curtas, passagens que trabalhei recorrendo a uma estratégia tradicionalmente proposta por músicos mais experientes e reforçada pelo método de I. Galamian (1998). Esta estratégia consiste em alterar o ritmo de uma passagem para garantir a coordenação de arco e mão esquerda de uma nota para a outra (ver Ilustração 8).

Ilustração 7 – Excerto do *Concerto n.º 4* onde se verificam passagens rápidas e que criam problemas de coordenação devido às mudanças de corda.

Ilustração 8 – Exercício que demonstra a estratégia de estudo para a passagem da Ilustração 7.

A escala de Lá maior usa-se aqui como ilustração destes procedimentos, mas este tipo de estudo não deve limitar-se exclusivamente a ela. Este tipo de estudo deve aplicar-se a todos os trabalhos de natureza “construtiva”: às escalas e arpejos em todas as tonalidades, aos estudos e à repetição de passagens difíceis do repertório.⁴⁵ (GALAMIAN, 1998, p. 131)

Durante a execução de uma nota mais longa, o cérebro tinha tempo de enviar mensagens aos músculos para prepararem a nota seguinte, técnica que o próprio I. Galamian (1998) propõe. Esta estratégia melhorou a coordenação de braço direito e mão esquerda, no entanto, teve de ser executada em velocidades progressivamente mais rápidas até atingir a velocidade final pretendida.

⁴⁵ Citação original: *La escala La mayor se usa aquí como ilustración de estos procedimientos, pero este tipo de estudio no debe limitarse exclusivamente a ella. Este estudio debe aplicarse a todos los trabajos de naturaleza “constructiva”: a las escalas y arpeggios en todas las tonalidades, a lo estudios y a la repetición de pasajes difíciles del repertorio.*

Primeiro Ensaio

Esta forma de estudo revelou-se insuficiente para uma boa prestação no primeiro ensaio de *tutti*. Muitos dos erros cometidos deveram-se a dúvidas e imprecisões em entradas, ritmo e dinâmicas, consequência do pouco conhecimento da partitura (parte geral) e, especialmente, da parte do solista. A questão das dinâmicas revelou-se a mais evidente. Este concerto foi inovador na época da sua composição, em parte pela imprevisibilidade de algumas harmonias e dinâmicas como é o exemplo do *piano* súbito do compasso 284 ou mesmo o *piano* súbito logo após um *crescendo* do compasso 281 (ver Ilustração 9).

Ilustração 9 – Excerto do *Concerto n.º 4* onde se verifica a existência de *piano* súbito nos compassos 281 e 284.

Outras indicações dinâmicas foram afetadas também pela sua imprevisibilidade, mas também devido à incorreta distribuição do arco, caso dos compassos 119 a 122 (ver Ilustração 10).

Ilustração 10 – Excerto do *Concerto n.º 4* onde se verifica a exigência de uma cuidada distribuição do arco para não comprometer a dinâmica.

Tratando-se esta ainda do período Clássico, as dinâmicas não tinham um volume estabelecido, deveriam ser interpretadas tendo em conta o papel que cada parte exerce na orquestração. Assim sendo, as indicações de *pianíssimo* e *piano* representam volumes e tipos de som diferentes quando estavam escritas num *tutti* orquestral ou sob um *solo* do piano. Foi pedido no ensaio pelo Maestro Francesco la Vecchia que os *pianos* e *pianíssimos* dos *tuttis* tivessem mais volume e intensidade, enquanto os mesmo escritos sob um *solo* do piano deveriam ser mais “introspectivos”, discretos e com um menor volume de som. No entanto, devido à

preocupação em relação à parte, a disponibilidade para ouvir e adaptar-se ao naipe em que se está inserido, ou acompanhar ou reforçar as partes dos outros naipes, como os primeiros violinos nos compassos 50 a 55 ou o oboé nos compassos 30 a 34, diminui, e a qualidade da execução é assim afetada.



Ilustração 11 – Excerto do *Concerto n.º 4* onde se verifica que os segundos violinos reforçam o tema dos primeiros violinos à distância de uma oitava inferior.



Ilustração 12 – Excerto do *Concerto n.º 4* onde se verifica que os segundos violinos acompanham o tema do oboé.

A execução do segundo andamento em ensaio denunciou situações de imprecisão nos ataques, uma vez que todas as cordas tocam o mesmo tema em unísono. Apesar de ter lido a parte, não houve disponibilidade da minha parte para manter o contacto visual com o chefe de naipe, o concertino ou o maestro durante mais que duas ou três notas. Esta incapacidade dificultou também a colocação do arco nas mesmas regiões dos líderes, impossibilitando a uniformidade do som.

A preparação do terceiro andamento foi feita a uma velocidade demasiado lenta para a velocidade de execução no ensaio. No entanto, erros cometidos em passagens semelhantes que surgiam ao longo do andamento deveram-se a uma falta de flexibilidade do braço direito, demasiado tenso e com movimentos demasiado grandes, provocando descoordenação entre arco e mão esquerda em passagens como nos compassos 41 a 52 (ver Ilustração 7).

Trabalho Pós-ensaio

Em consequência dos problemas detetados no primeiro ensaio, foi necessário reestruturar o método de estudo. Em primeiro lugar era necessário aprofundar o estudo no sentido de conhecer melhor a parte de segundos violinos – passagens mais problemáticas – e, depois, as restantes partes da orquestra, em particular a do piano solista. Procedi então à audição mais atenta de gravações de referência desta obra. Atualmente, o acesso a gravações de referência do repertório orquestral é muito mais rápido e fácil, em particular através de *websites*

como *YouTube.com*, o que permite aos músicos atuais o contacto com obras antes pouco acessíveis, e também ver como executam orquestras e instrumentistas de referência, tendo em especial atenção arcos e dedilhações.

Tendo em conta o papel de acompanhamento que a parte de segundo violino desempenha na obra foi realizado também um trabalho de adaptação das dinâmicas. Neste contexto serviu a informação recolhida em literatura como o *The Cambridge Companion to the Violin* editado por R. Stowell (1992) e *The Art of Practicing the Violin* de R. Gerle (1985). O primeiro alerta para o facto de que o individualismo tem de ser de todo posto de parte pelo músico de orquestra, e que o seu *pianíssimo* tem muitas vezes de se tornar quase inaudível para que se ajuste ao som do naipe e da orquestra no seu todo. Já no segundo, R. Gerle (1985) lembra as inúmeras possibilidades de utilização do arco, e que para cada qualidade de som existem várias possibilidades, apesar de se tratar de um trabalho difícil de ser praticado individualmente por ser de uma natureza menos concreta e mais estética. Assim, o trabalho foi feito tendo em conta a posição e distribuição do arco (ver Ilustrações 13 e 14).

Allegro moderato.
Solo. Tutti.

Ilustração 13 – Excerto do *Concerto n.º 4* onde o maior cuidado se concentrou na colocação do arco na corda nos compassos 6 a 9 devido ao *staccato*.

Ilustração 14 – Excerto do *Concerto n.º 4* onde o maior cuidado se concentrou na distribuição do arco nos compassos 105 a 111.

No segundo andamento foi realizado um trabalho, não só de precisão rítmica – colocando o metrónomo numa unidade de tempo menor (ver Ilustração 15), mas também de memorização da parte, permitindo a execução quase integral dos *tuttis* mantendo o contacto visual com os líderes e o maestro. Este trabalho permitiria, não só a uniformidade de movimentos e ritmo mas também do som.

Andante con moto

f **Tutti**

sempre stacc.

Ilustração 15 – Exercício que demonstra a estratégia utilizada para preservar a pulsação na passagem inicial do segundo andamento do *Concerto n.º 4*.

Para o terceiro andamento foi desenhado um trabalho mais técnico. O trabalho de coordenação entre arco e mão esquerda revelou-se o maior problema, apesar do trabalho de correção realizado anteriormente (ver Ilustração 8). Mais uma vez, o livro *The Art of Practising the Violin*, aliado à observação atenta no local de ensaio permitiram tirar outras conclusões. R. Gerle (1985) sugere o estudo de passagens complexas tanto rápido como lento:

O tempo em que a passagem deve ser tocada, a velocidade em que os movimentos devem ser executados, são elementos essenciais e específicos da técnica que envolve a performance.

Isto tem de ser tido em conta numa fase inicial quando as arcadas e dedilhações são escolhidas, de outra forma elas não resultarão mais tarde. Depois de estas arcadas e dedilhações serem assimiladas pelo estudo lento, a passagem, e toda a peça, devem ser estudadas novamente no tempo final de forma a aprender os movimentos físicos apropriados e impulsos à velocidade apropriada⁴⁶ (GERLE, 1985, pp. 14-15).

Apesar de ter executado a passagem após um processo longo de execução a velocidades gradualmente maiores durante o estudo, os movimentos que eram feitos em velocidades lentas eram demasiado amplos para velocidades elevadas, tanto no braço direito como nos dedos da mão esquerda. Outra questão que teve de ser revista foi a das dedilhações. As dedilhações da passagem dos compassos 41 a 52 teve de ser revista tendo em conta outra questão apontada por R. Gerle (1985), a de que as dedilhações em passagens rápidas devem evitar mudanças de corda apenas por uma nota (ver Ilustração 16).

⁴⁶ Citação original: *The tempo in which a passage has to be played, the speed with which any of the motions has to be executed, are essential and specific elements of the technique involved in its performance. This has to be taken into account in the very early stages when bowings and fingerings are chosen, otherwise they will not work later. After these bowings and fingerings have been solidified by slow practice, the passage, and the whole piece, have to be practised again in the final tempo in order to learn the appropriate physical motions and mental impulses at their proper speed.*

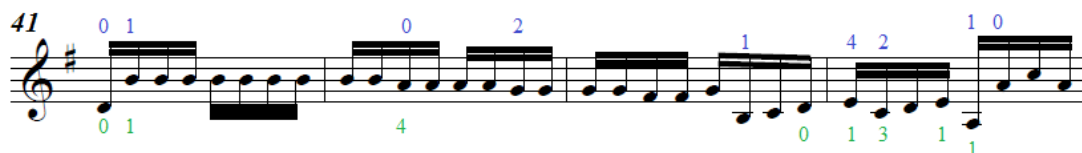


Ilustração 16 – Excerto do *Concerto n.º 4* onde se verificam as duas possibilidades de dedilhação sendo que inicial (a verde/por baixo) revelou-se menos eficaz que a final (a azul/por cima).

4.1.2 - *Concerto para Piano e Orquestra n.º 5 de Ludwig van Beethoven*

Primeira Leitura

A leitura do *Concerto para Piano e Orquestra n.º 5, op. 73* em mi bemol maior seguiu a mesma linha da obra anterior, mas apresentou maior exigência, não só técnica, mas também musical e de leitura. Nesta leitura foi aplicada uma nova estratégia no sentido de ter uma perceção mais objetiva do trabalho a realizar. Esta consistiu em ler a obra, em simultâneo com uma gravação em vídeo da mesma parte. Esta estratégia permitiu, não só a leitura na velocidade de performance final, mas também uma consciencialização mais imediata de vários aspetos da performance que estão implícitos na parte e que estão ligados à orquestração. Talvez a maior vantagem terá sido a seleção imediata, durante a leitura das passagens a trabalhar, uma vez que, muitas vezes, passagens mais delicadas ou complexas não são imediatamente detetáveis.

O primeiro andamento, *Allegro*, assemelha-se ao primeiro andamento do *Concerto n.º 4* ao nível dos cuidados a ter com volumes e qualidades de som, bem como a imprevisibilidade ao nível das transições dos temas e harmonias que caracterizou a obra de L. van Beethoven na sua época. Segundo D. Grout e C. Palisca “dir-se-ia que o singular e o original eram o principal objectivo das suas composições” (GROUT & PALISCA, 2005, p. 554).

Este andamento contém muitas destas “mudanças frequentes e ousadas”, sendo geralmente reforçadas com mudanças súbitas da orquestração, das dinâmicas ou do ritmo. Esta imprevisibilidade é clara em situações como a mudança de ritmo do compasso 253 para o 254 ou a conclusão interrompida no compasso 377 (ver Ilustrações 17 e 18).



Ilustração 17 – Excerto do *Concerto n.º 5* onde se verifica a existência de um piano súbito que coincide com a entrada do piano solista.



Ilustração 18 – Excerto do *Concerto n.º 5* onde se verifica a suspensão súbita com um silêncio no lugar da resolução do tema.

O segundo andamento, *Adagio un poco moto*, representou outro cuidado, o acompanhamento de um longo solo em *piano*, e adaptação ao som e interpretação do solista, como é o caso dos compassos 59 a 77 (ver Ilustração 19).

Ilustração 19 – Excerto do *Concerto n.º 5* onde se verifica uma parte da longa linha melódica executada pelas madeiras e acompanhada pelo piano solista e pelas cordas.

Neste caso as madeiras partilham um longo solo em que, para manter o interesse estético da música, a dinâmica não deveria ser estática. Deste modo, o acompanhamento das cordas teve de adaptar-se continuamente ao volume e tempo dos solistas.

O terceiro andamento, *Rondo – Allegro ma non troppo*, apresentou dificuldades essencialmente ao nível da velocidade da execução e coordenação de arco e mão esquerda. Neste, defini as dedilhações tendo em conta, desde logo, a velocidade final. Procedi de seguida ao estudo com diferentes ritmos como já havia feito anteriormente no estudo de outras passagens, tendo também em conta a distribuição do arco a ser aplicada, tanto pela velocidade como pelas indicações de *sforzando* em passagens rápidas como nos compassos 30 a 32 (ver Ilustração 20).



Ilustração 20 – Excerto do *Concerto n.º 5* onde se verificam passagens rápidas com várias indicações de *sforzando* que condicionam a distribuição do arco.

Primeiro Ensaio

Em situação de ensaio, o primeiro andamento foi particularmente bem-sucedido. A leitura e estudo com o apoio de gravações de vídeo alertaram-me para as imprevisibilidades da parte em termos de dinâmicas e ritmo. Apenas os compassos 488 a 496 tiveram de ser memorizados, uma vez que as suspensões aí escritas exigiam disponibilidade para manter o contacto visual com o maestro (ver Ilustração 21).



Ilustração 21 – Excerto do *Concerto n.º 5* onde se verifica a existência de várias suspensões cuja duração dependia apenas do maestro e solista.

O ensaio do segundo andamento apenas reforçou a importância do cuidado a ter em passagens de acompanhamento e a versatilidade com que este deve ser executado.

No terceiro andamento surgiram dificuldades relacionadas com as várias passagens mais difíceis e mais técnicas ao nível da velocidade e coordenação. O estudo com ritmos, apesar de já consciente dos cuidados a ter para a execução na velocidade de performance, continua a não ser suficiente em situação de ensaio. Uma das passagens a criar maiores problemas foi a do compasso 34 pela descoordenação entre mão esquerda e mão direita (ver Ilustração 20).

Trabalho Pós-ensaio

Após o primeiro ensaio poucas correções foram necessárias relativamente ao primeiro e segundo andamento. No caso do segundo, no entanto, foi útil a leitura do livro *The Cambridge Companion to the String Quartet* também editado por R. Stowell (2003). Neste livro, o violoncelista David Waterman, fundador do *Endellion Quartet* e professor no *Chamber Studio* em Londres, refere quão importante e influente pode ser a parte de acompanhamento:

O acompanhamento é uma arte em si mesmo. Embora nunca possa sobrepor-se às linhas principais, o acompanhamento precisa por vezes de reforçar e juntar-se plenamente a essas, e por vezes de manter-se apático e insensível às emoções que o rodeiam. Existem também ocasiões em que aquela que é claramente uma linha de acompanhamento, dá o maior contributo para estado de espírito da obra, talvez por estar fora do carácter da melodia ou o material motivico que acompanha (...) ⁴⁷ (STOWELL, 2003, p. 106).

Quanto ao terceiro andamento, o trabalho centrou-se em passagens de maior exigência técnica. Para o aperfeiçoamento destas passagens foi utilizada como estratégia o estudo da escala correspondente à tonalidade do andamento. Apesar de se tratar de uma tonalidade de fácil leitura, o estudo da escala permitiu focar-me no movimento da mão esquerda em passagens como a do compasso 34 (ver Ilustração 22).



Ilustração 22 – Excerto do *Concerto n.º 5* onde se verificaram dificuldades de coordenação pela velocidade da execução do andamento.

No livro *Das Skalensystem* de Carl Flesch (1987), o autor do prefácio, Max Rostal, reforça a importância do estudo de escalas ao longo de toda a vida dando o exemplo de violinistas como Jasha Heifetz ou Eugène Ysaÿe que estudaram escalas

⁴⁷ Citação original: *Accompanying is an art in itself. Whilst never overshadowing the main lines, the accompaniment needs sometimes to support and join in fully, and sometimes to remain po-faced and unmoved by the surrounding emotions. There are also occasions when what is clearly an accompanying line makes the largest contribution to the mood, perhaps by being out of character with the melodic or motivic material it is accompanying (...)*

toda a vida para preservar a sua qualidade técnica ou como inspiração na composição de obras e arranjos para o instrumento. Nesta situação em particular, adaptei a escala de si bemol maior para suprir uma passagem menos confortável violinisticamente, executando o seu esquema sucessivamente ao longo da escala (ver Ilustração 23).



Ilustração 23 - Exercício que exemplifica como foi estudada a passagem da Ilustração 17.

4.2 - Obras sinfónicas

Do trabalho realizado ao nível do repertório puramente sinfónico, foram escolhidas para análise a *Sinfonia n.º 5* de D. Schostakovich e o Poema Sinfónico *Don Juan* de R. Strauss.

4.2.1 - *Sinfonia n.º 5 de Dmitri Schostakovich*

A *Sinfonia n.º 5 op. 47* composta em 1926 “fez a entrada” de Dmitri Schostakovich “na cena musical internacional aos 19 anos” (GROUT & PALISCA, 2005, p. 705):

A 5ª Sinfonia, dada a sua atmosfera de optimismo, o tom comunicativo, e o *finale* turbulento, foi considerada por alguns autores como uma concessão ao realismo socialista exigido pelo Partido Comunista, mas não deixa de ser, sob todos os pontos de vista, uma obra-prima de composição sinfónica, fiel à arquitectura tradicional do género e dotada de um vigor e grandeza raramente atingidos no nosso século (GROUT & PALISCA, 2005, p. 705).

O estilo muito próprio de D. Schostakovich assimila os conhecimentos e influências de compositores alemães como G. Mahler e P. Hindemith, e a tradição russa vinda de P. I. Tchaikovsky. Esta sinfonia é, no entanto, bastante clássica na sua forma e mesmo na distribuição das vozes. O facto de muitas vezes, dentro de uma orquestração rica em que quase toda a orquestra toca, o número de vozes ser reduzido torna explícitas as vozes mais importantes e as de acompanhamento.

A leitura da obra foi realizada com metrónomo devido ao facto de a parte conter várias indicações metronómicas ao longo de cada andamento com mudanças de velocidade bastante ligeiras. O processo inicial manteve-se o mesmo: execução completa de um andamento, seguida de uma abordagem às passagens

mais complexas tecnicamente. O estilo de execução foi definido não só pelos conhecimentos de história da música relativos à obra e ao compositor, mas também pelo facto de já ter executado uma obra completa do mesmo compositor de 1960 e também muito característica do seu estilo em música de câmara – *Quarteto de Cordas n.º 8 op. 110*. Assim, para uma interpretação base na preparação da parte, o som deveria ser estável, os ataques muito claros, o ritmo muito preciso e as acentuações bastante evidentes.

Primeira Leitura

O início do primeiro andamento, *Moderato*, demonstra a necessidade de precisão rítmica devido à alternância entre notas longas (semínima ligada a colcheia duplamente pontuada) e notas muito curtas (fusa). Apresenta também a dificuldade das articulações entre notas curtas em *staccato* e notas longas acentuadas (ver Ilustração 24). Esta situação implicou um trabalho focado na boa execução dos acentos nas diferentes partes do arco.



Ilustração 24 – Excerto da *Sinfonia n.º 5* onde se verifica a alternância entes notas longas e notas curtas com articulações muito claras.

Após a audição atenta de uma gravação de referência da obra, foi possível prever as dificuldades que poderiam surgir em termos de articulação ao longo do andamento, mas também em termos de acompanhamento. Um desses momentos situa-se entre os compassos 17 e 32 onde apenas tocam os naipes de primeiros e segundos violinos, sendo que os papéis são bastante claros na sua importância, foi tido então um especial cuidado no nível de som em que seria executada esta passagem (ver Ilustração 25).

The image displays a musical score for three string parts: Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), and Viola (vla.). The score is divided into four systems, with measure numbers 17, 21, 25, and 29 marked at the beginning of each system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *ppp*, *dim.*, and *p*. The first system (measures 17-20) shows the Violin I part with a complex rhythmic pattern, while the Violin II and Viola parts provide a more rhythmic accompaniment. The second system (measures 21-24) features a dense texture with many sixteenth notes. The third system (measures 25-28) includes dynamic markings like *dim.* and *p*. The fourth system (measures 29-32) continues the complex rhythmic patterns.

Ilustração 25 – Excerto de *Sinfonia n.º 5* onde se verifica com clareza o papel das partes de violinos e violas na orquestração.

A segunda parte do andamento apresenta um carácter diferente e, portanto, diferentes questões técnicas. A primeira questão foi a mudança de andamento para uma velocidade superior (*Allegro non troppo*) e as muitas alterações à tonalidade. O facto de a dinâmica ser sempre em *fortíssimo* poderia comprometer a qualidade e clareza do som, clareza das articulações, coordenação de mãos e tempo. A tendência na execução de uma longa passagem em *fortíssimo* é, geralmente, a de gerar maior tensão nos músculos de ombros e braços, uma vez que aumenta consideravelmente o número e amplitude dos movimentos e a necessidade de maior pressão do indicador direito para manter a clareza e precisão. Esta tendência pode não só bloquear os movimentos em passagens mais rápidas, levando à descoordenação entre mão esquerda e braço direito, mas também provocar um som desagradável devido ao excesso de pressão e ao bloqueio das articulações do braço e da mão do arco. Y. Menuhin (1976) enfatiza veemente a questão do excesso de pressão:

Pressão como tal não deve ser interpretada simplesmente como pressão vertical. Isto apenas iria esmagar a corda e impedi-la de vibrar. O objetivo do arco pressionar a corda é o de puxar a corda para fora da sua posição média e imóvel, ao mesmo tempo permitindo que ela regresse e ondule, vibrando entre posições de ambos os lados do meio. Se for pressionado

do som, uma vez que o *glissando* teria de ser executado na totalidade na corda ré. Os *trilos* criaram algumas dificuldades por se tratar de *trilos* com pouca duração (uma semínima), o que implicava que o movimento fosse rápido para que fosse perceptível e não afetasse o tempo ou articulação. Também foi utilizado golpe de arco *fouetté*, proposto por I. Galamian:

O golpe de chicote ou *fouetté* deriva do *détaché* acentuado, mas aqui o acento produz-se levantando rapidamente (e muito pouco) o arco da corda e pousando-o de novo brusca e energicamente (...) Outra utilização característica deste tipo de golpe de arco é a acentuação de *trilos breves*⁵¹ (GALAMIAN, 1998, p. 97).

Por último, os *pizzicatos* criaram problemas pela velocidade do andamento. Foi necessário o seu estudo em andamentos mais lentos aumentando a sua velocidade gradualmente.

O terceiro andamento, *Largo*, não se revelou particularmente complexo de leitura, muito devido à velocidade. Apresentou, no entanto, a particularidade de um *divisi* para todo o andamento na parte de segundos e primeiros violinos, sendo que cada naipe se dividiu em duas vozes muito diferentes. Esta técnica orquestral aumenta a densidade da orquestração, no entanto, reduz o impacto sonoro de cada voz uma vez que é executada por menos instrumentistas. Uma outra particularidade mais notável é o facto de o andamento se iniciar com um solo do segundo *divisi* dos segundos violinos, situação que implicou a quase memorização do início do andamento. O principal cuidado que a leitura exigiu foi em passagens com orquestração muito reduzida e que expunham muito a afinação dos violinos em registos muito agudos como os compassos 167 a 174 (ver Ilustração 27).

⁵¹ Citação original: *El golpe en fusta o fouetté deriva del détaché acentuado, pero aquí el acento se produce levantando rápidamente (y muy poco) el arco de la cuerda y bajándolo de nuevo brusca y energicamente. (...) Otra utilización característica de este tipo de golpe de arco es la acentuación de trinos breves (...)*

Ilustração 27 – Excerto de *Sinfonia n.º 5* onde se verifica uma passagem do *divisi* superior dos segundos violinos num registo agudo e exposto na orquestração.

Uma outra questão foi a distribuição do arco; uma vez que se trata de um andamento lento e com muitas notas longas, a execução das dinâmicas implicava uma distribuição do arco adequada e bem executada especialmente nos crescendos onde a velocidade mal calculada do arco pode obrigar o executante quase a parar de tocar ou mesmo a ter de reposicionar o arco. Para reforçar as dinâmicas e a qualidade do som nestas passagens foi dada especial atenção à forma como era utilizado o *vibrato*.

Esta técnica violinística é, segundo Waterman, “de todos os fatores que influenciam a qualidade do som nas cordas, o mais decisivo e o mais diretamente relacionado com a personalidade do executante”⁵² (STOWELL, 2003, p. 139). A utilização desta técnica em orquestra é importante mas deve ser bem aplicada, uma vez que a sua utilização em demasia pode afetar a afinação do grupo. Assim sendo, I. Galamian (1998) propôs uma regra que se tornou tradicional na execução orquestral pelo seu resultado e pela fácil aplicação: “no geral, o *vibrato* terá que se adaptar à dinâmica do arco, sendo mais intenso e amplo em *forte* e mais ténue, contido e lento em *piano*”⁵³ (GALAMIAN, 1998, p. 56). Este conceito foi aplicado no início do terceiro andamento (ver Ilustração 28).

Outros fatores fazem parte da busca da boa qualidade do som em piano desde a pressão dos dedos da mão esquerda à quantidade de cerdas do arco que estão em contacto com a corda. Estas técnicas são mais ou menos intuitivas dependendo especialmente da experiência do executante, mas só adquirem valor

⁵² Citação original: *Of all the factors which influence tone quality in string instruments, vibrato is the most decisive and the most closely related to the player's personality.*

⁵³ Citação original: *En general, el vibrato tendrá que adaptarse a la dinámica del arco, haciéndolo más intenso y amplio en el forte y más tenue, restringido y lento en el piano.*

efetivo através de uma atitude vigilante do músico que deve selecionar constantemente o melhor e evitar o pior”⁵⁴ (STOWELL, 1992, p. 104).

Ilustração 28 – Excerto de *Sinfonia n.º 5* onde se verifica onde se deve executar o *vibrato* ou não e onde as dinâmicas (*crescendos* e *diminuendos*) indicam as variações na rapidez e amplitude do *vibrato*.

A leitura do quarto andamento, *Allegro non troppo*, exigiu maior trabalho na leitura devido à sua velocidade. A liberdade do braço direito para alternar entre ritmos mais articulados e com o arco mais fora da corda e passagens curtas com mais notas, ou mesmo variar entre *staccato* (ou *spiccato* quando a velocidade o exigia) e *legato* era essencial em momentos como os compassos 31 a 37 (ver Ilustração 29).

⁵⁴ Citação original: *Naturally, such information is of limited value without a vigilante attitude on the part of the player, who must constantly select the good and reject the bad.*

The image shows a musical score for the first movement of the Fifth Symphony. It consists of four staves of music. The first staff (measures 31-33) is marked with a tempo of quarter note = 120. The second staff (measures 34-36) includes markings for 'div.' and 'rits. div.'. The third staff (measures 37-39) is marked with a tempo of quarter note = 126 and 'unis.'. The fourth staff (measures 40-41) starts with 'div.' and ends with 'mf'.

Ilustração 29 – Excerto de *Sinfonia n.º 5* onde se verificam as articulações mais comuns neste andamento como acentos e ligaduras, sendo que as restantes notas seriam em *staccato/spiccato*.

Esta passagem foi estudada lentamente e repetida várias vezes aumentando progressivamente a velocidade. A sua escrita cromática e repetitiva criou maiores problemas de leitura, o que exigiu a escolha cuidada da dedilhação a utilizar e a sua memorização, não propriamente por se tratar de uma passagem com muitas mudanças de posição mas para permitir uma boa articulação dos dedos da mão esquerda. Foi também utilizado o estudo com ritmos variados.

Primeiro Ensaio

Em situação de ensaio, o início do primeiro andamento foi bem-sucedido ao nível rítmico. No entanto, a articulação da passagem inicial (ver Ilustração 24) não foi perfeitamente clara, especialmente quando o acento da nota curta era na parte superior do arco (ponta). Também o nível de som não estava devidamente equilibrado dentro do naipe nas notas longas, situação que se deveu em parte à distribuição mal calculada do arco e *vibrato* não contínuo. Estas duas situações tornaram-se particularmente evidentes nos compassos 217 a 252 onde a passagem se prolonga por mais tempo, a maior velocidade, em *fortíssimo* e exigindo ainda maior clareza na articulação (ver Ilustração 30).

Ilustração 30 – Excerto de *Sinfonia n.º 5* onde se verifica a necessidade de uma articulação clara e precisa durante uma longa passagem.

Esta passagem criou problemas também de afinação, questão que, curiosamente, se justifica pela imprecisão da articulação entre todos os elementos dos naipes. Relativamente às entradas houve apenas a apontar a entrada dos segundos violinos no compasso 12 onde o naipe devia estar atento à última nota dos primeiros violinos que, por ser curta, tornava a entrada mais hesitante (ver Ilustração 31).

Ilustração 31 – Excerto de *Sinfonia n.º 5* onde os segundos violinos devem ter grande cuidado com a entrada precisa com os primeiros violinos imediatamente depois de uma nota muito curta.

Em termos de acompanhamentos, duas passagens revelaram-se mais exigentes. A primeira, entre os compassos 17 e 41 (ver Ilustração 25) onde o solo

do naípe de primeiros violinos é acompanhado apenas pelos naípes de segundos violinos e violas. Esta situação obrigou a uma constante adaptação à dinâmica, frase e qualidade do som. A segunda passagem situa-se entre os compassos 50 e 70, onde o naípe de segundos violinos não só se devia adaptar ao tempo e dinâmica dos primeiros violinos como tinha de proporcionar-lhes uma afinação estável, uma vez que se tratavam de registos muito distantes (ver Ilustração 32).

The image shows a musical score for the second violin part of the 5th Symphony. It is divided into three systems of staves, labeled 45, 51, and 56. The first system (measures 45-50) shows a dynamic marking of *ff cresc.* and a *f* marking. The second system (measures 51-55) includes a *p* marking and the instruction *Largamente*. The third system (measures 56-60) features a *< ff* marking. The score is written in G major and 4/4 time, with various note values and rests.

Ilustração 32 – Excerto de *Sinfonia n.º 5* onde se verifica a necessidade de os *divisi* dos segundos violinos darem segurança aos primeiros que tocam num registo muito agudo.

Por último, os *ritardandos*, apesar de bastante intuitivos, obrigaram sempre ao contacto visual com o maestro. Nesta questão, a audição de gravações de referência permitiu uma perceção mais abrangente de como seriam os *ritardandos*.

O segundo andamento apenas criou problemas nos *pizzicatos* uma vez que a sua execução em *forte* e a grande velocidade torna-se difícil com o polegar encostado ao ponto⁵⁵, limitando os movimentos. Assim, tive de mudar a minha execução de imediato, retirando o polegar e deixando a mão direita mais livre para realizar movimentos mais rápidos. Esta estratégia foi, até certo ponto, eficaz porque possibilitou uma execução mais clara das dinâmicas e articulações, no entanto, tornava o regresso da mão à corda menos seguro por não haver um ponto de apoio.

⁵⁵ Ponto – Parte do violino sobre a qual passam as cordas e onde se colocam os dedos para executar determinada nota. Também chamado de escala ou *tasto*.

O terceiro andamento decorreu com bastante segurança de leitura, mas exigiu grande cuidado na afinação e qualidade de som, isto porque, apesar de todo o trabalho de preparação individual, o ensaio é sempre um exercício contínuo de adaptação ao som que o grupo produz. Passagens com grande densidade harmónica e orquestral (com muitas vozes diferentes uma vez que as cordas executavam em *divisi*) colocavam à prova a afinação e a homogeneidade do som da orquestra. A adaptação foi feita sempre ao parceiro de estante em primeiro lugar, depois ao naipe e só depois à restante orquestra. Outra questão deste andamento foram os *tremolos*. Esta técnica pode ser muito fatigante quando se prolonga por muitos compassos e numa dinâmica *forte* uma vez que exige do braço direito (arco) um movimento rápido e contínuo. Um exemplo são os compassos 120 a 134 em que a voz superior está continuamente em *tremolo* e em *fortíssimo*, o que obriga a aumentar o movimento (ver Ilustração 33).

The image displays a musical score for Violin II (II) and Violin III (III) across three systems of measures. The first system covers measures 120 to 122, the second system covers measures 123 to 127, and the third system covers measures 128 to 132. In measure 120, the upper voice (II) is marked 'div.' and 'ff', and the lower voice (III) is marked 'ff'. The score indicates a tremolo in the upper voice and a corresponding tremolo in the lower voice. The lower voice is marked 'ff espress.' in measure 122. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and dynamic markings.

Ilustração 33 – Excerto de *Sinfonia n.º 5* onde se verifica passagem longa em tremolo no *divisi* superior que deve depois reforçar o *divisi* inferior no lá2 também em *tremolo*.

A leitura do quarto andamento em ensaio deu-se com relativa fluidez pela boa preparação das passagens tecnicamente mais complexas. As principais dificuldades prenderam-se apenas com as articulações e mudanças bruscas de dinâmica, como a do compasso 56 para o compasso 57, e o *accelerando* seguinte que, sendo acompanhado de *crescendo*, exigia um aumento da quantidade e de pressão do arco em simultâneo com o aumento da velocidade de execução (ver Ilustração 34).

The image shows a musical score for a violin part, measures 56 to 66. The score is written in a single system with four staves. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music starts at measure 56 with a treble clef and a B-flat. The first staff contains measures 56-59, marked 'p' (piano) and 'accelerando'. The second staff contains measures 60-62, marked 'f' (forte). The third staff contains measures 63-65, and the fourth staff contains measure 66. The music features a continuous upward chromatic scale with a dynamic crescendo from piano to forte and an increasing tempo indicated by 'accelerando'.

Ilustração 34 – Excerto de *Sinfonia n.º 5* onde se verifica um *crescendo* até *forte* acompanhado por *accelerando*.

Trabalho Pós-ensaio

Tornou-se necessário definir uma estratégia para evitar problemas de articulação de arco e mão esquerda especialmente para o primeiro andamento. A estratégia passou por estruturar um exercício de aquecimento a realizar imediatamente antes do início de cada ensaio que abrangesse as dificuldades individuais mais comuns ao longo da sinfonia: articulações e precisão no arco e articulação de dedos de mão esquerda especialmente em passagens cromáticas, e qualidade de som em arcadas longas e variações de *vibrato* por outro.

Tendo em conta que o aquecimento não deveria ser muito demorado nem demasiado desgastante, apliquei o exercício 5 do *Das Skalensystem* de C. Flesch na tonalidade de Ré menor com particular atenção nas escalas cromáticas (FLESCH, 1987, pp. 16-17). A escolha desta tonalidade deveu-se ao facto de o último andamento estar nesta tonalidade e de a articulação proposta para esta tonalidade ser a mais indicada, uma vez que alterna entre a utilização do arco todo e as pontas do arco. O sucesso da aplicação deste aquecimento deu-se não só pela simples execução dos exercícios, mas da constante avaliação da qualidade do início de cada nota (ataque). Quanto ao segundo grupo de problemas foi utilizado o exercício n.º 2 II do livro *Violin Studies: School of Bowing Technique* de Otakar Ševčík (SEVCIK, 2003, p. 4). A execução regular destes exercícios permitiu uma maior estabilidade do braço direito em arcadas longas.

Relativamente ao segundo andamento, a dificuldade dos *pizzicatos* foi minimizada, adotando como estratégia a redução dos movimentos do braço direito, mantendo a mão livre (sem o polegar encostado ao espelho) mas sempre

próxima da corda mesmo em *forte*, reduzindo a margem de erro no regresso do dedo à corda.

Esta sinfonia, apesar de ser um exemplo do repertório para a grande orquestra sinfónica, implica um trabalho muito semelhante ao da música de câmara, já que o número de vozes é relativamente reduzido. Um exemplo disso são os compassos 121 a 129 do terceiro andamento em que o tema é executado por violinos, violoncelos, oboé, requinta, fagote e *glockenspiel*, três instrumentos de timbre e técnica muito diferentes que se devem fundir num mesmo som sobre um acompanhamento de *tremolos* dado pelos outros instrumentos (ver Ilustração 35).

The image shows a musical score for measures 121 to 129. The instruments listed are oboe (ob.), reed (requinta), bassoon (fag.), glockenspiel (glock.), violin I (vln. I), violin II (vln. II), cello I (vlc. I), and cello II (vlc. II). The score is in 3/4 time and features a shared melodic theme across all instruments. The woodwinds and strings play the theme in a *forte* (*f*) dynamic with *espress.* (expressive) articulation. The glockenspiel provides a rhythmic accompaniment of tremolos. The score is marked with measure numbers 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, and 129.

Ilustração 35 – Excerto da Sinfonia n.º 5 onde se verifica o tema que é partilhado por instrumentos de cordas (violinos e violoncelos), de sopros (oboé, requinta e fagote), e percussão (*glockenspiel*).

O quarto andamento foi melhorado seguindo a mesma estratégia acima definida para o primeiro andamento, obtendo resultados qualitativos semelhantes.

4.2.2 - Poema Sinfónico *Don Juan* de Richard Strauss

O Poema Sinfónico *Don Juan*, *op. 20* de Richard Strauss foi composto em 1889, e foi uma das primeiras grandes obras deste compositor pós-romântico que deu continuidade e levou ao seu clímax a tradição orquestral sinfónica do romantismo alemão. No entanto, genialidade desta obra deve-se particularmente à orquestração harmonicamente muito próxima de Wagner, mas com “uma energia,

mesmo uma graciosidade, de figuração rítmica”⁵⁶ muito pessoais (CROCKER, 1986, p. 474). Uma das particularidades da obra de R. Strauss é o convívio entre ritmos enérgicos e livres e uma orquestração densa e grandiosa, o que levou mesmo a que este compositor fosse satirizado na sociedade, mas sempre respeitado. Um último aspeto da sua obra, e justificação para a elevação quase súbita da dificuldade técnica das partes (especialmente em relação a J. Brahms), foi o facto de no final do século XIX se estarem a estabelecer as inovações na construção dos instrumentos da orquestra, permitindo uma maior exigência por parte deste compositor.

Esta obra tem a particularidade de o seu início ser o excerto orquestral mais frequentemente exigido pelas orquestras sinfónicas de todo o mundo para audições de violino. Este facto deve-se à quantidade e diversidade de elementos técnicos e musicais que a parte de primeiro violino contém só na primeira página. L. Brandolino refere como exigências deste excerto arpejos, escalas cromáticas, mudanças de posição, *spiccato* e tempo (BRANDOLINO, 1997); mas este exige também um conhecimento mais ou menos profundo das restantes partes da orquestra. Este conhecimento é detetável especialmente pelas pausas e dinâmicas.

O estudo deste excerto em anos anteriores para a realização de audições em concursos para orquestras deu-me uma referência ao nível do tempo, dificuldade técnica e estilo da obra. Ao nível do tempo, a referência aproximada da mínima a oitenta bpm tornou-se quase intuitiva, assim como as oscilações que surgem com maior ou menor amplitude pelas indicações de *tranquillo* e *molto vivo* e que eram comuns no período Romântico e Pós-romântico. A nível técnico, foram exaustivamente trabalhadas questões como distribuição de arco, a coordenação em passagens específicas como o início ou os compassos 23 a 26, a articulação de mão esquerda no compasso 6, qualidade de som em *fortíssimo* bem como a boa articulação nos acentos através das variações na velocidade do arco nos compassos 9 a 16, a mudança súbita de articulação e golpe de arco entre *detaché* em *forte* e *spiccato* em *pianíssimo* nos compassos 52 para 53 (ver Ilustração 36).

⁵⁶ Citação original: *The harmonic effect of Strauss's tone poems derives from Wagnerian transport; still, they have an energy, even a grace, of rhythmic figuration that is un-Wagnerian.*

The image displays a musical score for the first violin part of Don Juan, spanning measures 7 to 54. The score is written in G major and 3/4 time. It begins with the tempo marking "Allegro, molto con brio" and a dynamic marking of *ff*. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A section labeled "A" begins at measure 16. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *ff*, *p*, and *cresc.*. The tempo changes to "molto vivo" at measure 51. The score concludes with a dynamic marking of *ff* and a first ending bracket.

Ilustração 36 – Excerto da parte de primeiros violinos de *Don Juan* onde se verificam as dificuldades características que dão ao excerto a sua importância nos concursos para lugares em orquestras como a coordenação entre mão esquerda (dedos) e braço direito (arco), afinação, articulação, qualidade de som entre outros.

Relativamente ao estilo, destaca-se o cuidado a ter com as dinâmicas: a existência de vários *crescendos* e *diminuendos* com durações variáveis; a relatividade do volume de uma mesma dinâmica, tendo em conta o papel da parte, a orquestração ou a necessidade de maior clareza ou articulação; mudanças abruptas de dinâmicas; construção de uma amplitude dinâmica que estabeleça claramente um *ppp*, um *fff* e todos os níveis existentes entre eles utilizando para tal todas as possibilidades da técnica violinística (velocidade ou pressão do arco, vibrato...).

Primeira Leitura

Tendo em conta a quantidade e diversidade de *nuances* que seriam necessárias para a execução desta obra a vários níveis – dinâmica, contraponto, orquestração e articulação – decidi optar pela leitura da partitura desta obra para conseguir uma ideia mais abrangente e, ao mesmo tempo, mais pormenorizada das exigências e importância da parte. Para esta estratégia foi decisiva a sugestão da tese de L. Brandolino bem como o aconselhamento de colegas mais experientes da orquestra.

Entre as principais dificuldades numa primeira leitura da parte contam-se a velocidade, as irregularidades do tempo, as constantes indicações dinâmicas, a complexidade do contraponto e a terminologia em alemão e italiano.

Os violinistas, desde cedo, estão familiarizados com a terminologia musical italiana, visto que é aplicada em praticamente toda a música erudita escrita para indicar tempo, carácter, dinâmicas e mesmo aspetos técnicos. R. Strauss, aplicando uma tradição que surgira alguns anos antes, manteve as principais indicações de andamento, carácter e dinâmicas em italiano, inserindo também terminologia em alemão para indicações mais específicas como: *Die Hälfte* (metade de um naipe das cordas), *einfach* (uníssono ou simples) ou *3fach geteilt* (*divisi a 3*) (SISSONS, 2013).

As irregularidades no tempo, apesar de sempre indicadas na parte, revelaram-se uma dificuldade pela sua quantidade e variedade, o que indicava que o contacto visual com maestro e chefe de naipe teria de ser quase contínuo numa situação de ensaio. Apenas a terceira página da parte de segundos violinos contém as indicações: *poco sostenuto calando, tempo vivo, stringendo, a tempo vivace, un poco calando, a tempo, poco calando, a tempo, poco ritardando, a tempo ma tranquilo*.

Quanto às dinâmicas e contraponto, uma observação atenta da partitura deixa entender que estes dois aspetos estão intimamente ligados nesta obra. Para identificar um tema, basta, muitas vezes, identificar a parte com a dinâmica mais elevada. Em situações onde existe demasiada densidade orquestral, R. Strauss reforça o tema com mais instrumentos ou faz sobressair os elementos principais com articulações (acentos) ou indicações de expressividade (*espressivo* ou *molto espressivo*).

Para melhor exposição do trabalho realizado, a obra será dividida em três partes: *Allegro Molto com Brio*, compassos 1 a 194, *a tempo*, compassos 195 a 470 e *Tempo primo*, compassos 455 ao fim.

A principal dificuldade no início revelou-se nos compassos 9 a 16 da parte de segundo violino que, por se encontrar a dobrar a parte de primeiros violinos à oitava inferior, se encontrava num registo médio (cordas ré e lá) que não tem tanta projeção como o registo agudo da corda mi (ver Ilustração 37).

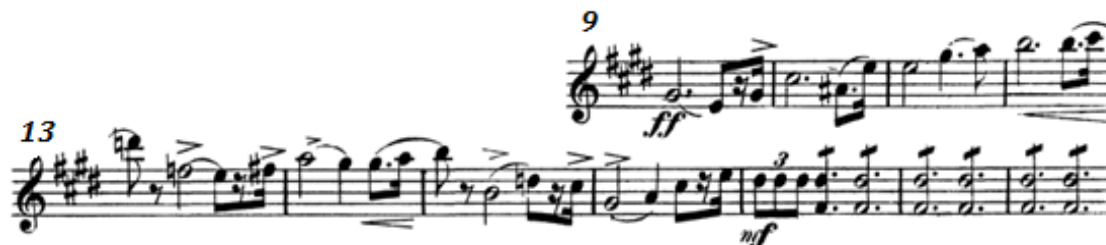


Ilustração 37 – Excerto de *Don Juan* onde se verifica o registo médio em que se encontra a parte de segundos violinos que reforçam o tema dos primeiros violinos à oitava inferior (ver Ilustração 36).

Assim, para não comprometer a qualidade do som, a distribuição do arco, bem como a dedilhação, tiveram de ser definidas no sentido de obter a máxima projeção possível (grande velocidade de arco e dedilhações preferencialmente nas posições mais baixas), o que implicava mais mudanças de corda que não deveriam ser detetadas. Nos compassos 32 a 37 surge uma das passagens que deu a esta obra o estatuto de excerto orquestral internacional das audições de concursos de violinos a orquestras, essencialmente pela sua dificuldade técnica ver Ilustração 38). No entanto, a análise da partitura dá-nos a noção de que, apesar desta demonstração de virtuosismo nos violinos e violas, a parte principal encontra-se no contraponto entre madeiras e trompas, daí que o tempo e dinâmica serão definidos pelos sopros.

The image displays a page of a musical score for Don Juan, starting at measure 32. The score is divided into two systems. The upper system contains woodwind and percussion parts: flutist I/II, flutist III/piccolo, oboe I/II, English horn, clarinet I/II, bassoon I/II, contrabassoon, trumpet I/II, trumpet III/IV, trombone I/II, trombone III/tuba, and timpani. The lower system contains string parts: violin I, violin II, viola, violoncello, and double bass. The woodwinds and strings are playing complex rhythmic patterns, while the brass and timpani provide harmonic support. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature.

Ilustração 38 – Excerto de *Don Juan* onde se verifica a importância das madeiras, dos metais e das cordas.

O compasso 53 apresenta outra dificuldade técnica devido ao *piano* súbito em *spiccato* que exige um bom domínio técnico do arco, no entanto, esta dinâmica ganha maior força uma vez que só um bom *piano* nos violinos e violas permite a audição da parte principal das flautas e oboés (ver Ilustração 39).

51 *molto vivo*

flt. I/II

pic.

ob. II/II

vln. I

vln. II

Ilustração 39 – Excerto de *Don Juan* onde se verifica a importância das partes das flautas, flautim (*pic.*) e oboés face aos naipes dos violinos.

Os compassos 92 a 116 apresentam a dificuldade de o concertino estar a executar um solo em contraponto com os naipes de primeiros e segundos violinos, somando a estes o acompanhamento de madeiras, trompas, harpa, violoncelos e contrabaixos (ver Ilustração 40).

93

flt. I/II

flt. III/pic.

ob. I/II

corne-inglês

cl. I/II

fag. I/II

trmp. I

vln. solo

vln. I

vln. II

vla.

vlc.

cb.

Ilustração 40 – Excerto de *Don Juan* onde se verifica a densidade da orquestração durante o solo do concertino.

Aqui, a indicação de *piano* ganha um peso relativo, uma vez que o concertino tem também a indicação de *piano*. Este *piano* deverá ser muito reduzido para dar espaço ao solo do concertino, cumprindo, no entanto, a indicação de *molto espressivo* (essencialmente através do vibrato). Esta passagem implicou ainda

outras dificuldades para os segundos violinos: a utilização de *portamento* em algumas mudanças de posição foi pedida pelo concertino como efeito de expressividade. Para que este efeito resultasse, era necessário que as mudanças de posição no tema dos violinos surgissem nas mesmas notas, no sentido de uniformizar o som e o fraseado dos dois naipes (ver Ilustração 41).

The image shows a musical score for Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II). The top system starts at measure 92, with 'p espr.' above the staff and fingerings 1 and 2 indicated. The bottom system starts at measure 93, with 'mf molto espr.' below the staff and various fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature.

Ilustração 41 – Excerto de *Don Juan* onde se verifica a necessidade de escolher uma dedilhação para os segundos violinos que correspondessem aos portamentos da dedilhação da parte dos primeiros.

Quanto às dinâmicas, os compassos 119 a 129 são um exemplo claro de expressividade por meio desta técnica. Nesta passagem, as constantes indicações de dinâmicas impedem que a música se torne estática, aumentando e diminuindo o volume continuamente (ver Ilustração 42).

The image shows a musical score for Violin I, measures 119 to 134. Measure 119 is marked 'poco a poco piu vivente'. Measure 124 has 'p espr.' and 'cresc.' markings. Measure 129 has 'espr. molto' and 'p' markings. Measure 134 has 'sempre cresc.' and 'molto appassionato, sempre poco' markings. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature.

Ilustração 42 – Excerto de *Don Juan* onde se verifica a volatilidade das dinâmicas que implicam também uma melhor distribuição de arco e variedade de velocidades e amplitudes de *vibrato*.

A dificuldade desta constante oscilação de dinâmica está essencialmente na distribuição de arco, que deve ser bem calculada, e no *vibrato* que, seguindo a sugestão de I. Galamian (1998), estará intimamente ligado à dinâmica. Surge ainda

uma outra característica desta obra e deste compositor nos segundos violinos. Os segundos violinos começam por dobrar um tema muito lírico à oitava inferior (evidenciado pela indicação *espressivo*), interrompendo-o subitamente para reforçar um acompanhamento em tercinas num carácter completamente distinto durante três compassos (compassos 123 a 125), para retomar de imediato o tema com os primeiros violinos, novamente com a indicação de *espressivo* (ver Ilustração 43).

Estas situações exigem do naípe, e de cada músico, uma grande versatilidade para, num espaço de poucos compassos, alternar entre o reforço de um tema adaptando-se a outro naípe e um acompanhamento de carácter (e, conseqüentemente, de técnica) totalmente diferente. Esta versatilidade é particularmente visível nas partes dos segundos violinos. Outros cuidados a ter nesta primeira parte foram os finais de frase, para que tivessem sempre reverberação e se ligassem às partes dos outros instrumentos que entram imediatamente a seguir através do *vibrato*, e as dinâmicas rápidas de *crescendos* ou *diminuendos* entre dinâmicas muito distantes. Um bom exemplo destas duas situações são os compassos 149 a 152.



Ilustração 43 – Excerto de *Don Juan* onde se verifica a necessidade de variedade de *vibrato* para reforçar as dinâmicas, bem como na última nota para o corte do final de frase não seja perceptível e para articulá-la.

Por último, a leitura dos compassos 172 a 192 foi particularmente difícil uma vez que as passagens não eram exatamente cromáticas e a sequência não era sempre igual, tonicizando constantemente a harmonia (ver Ilustração 44). Assim, foram estudadas individualmente, com exercícios de ritmos e em velocidades variadas.

Ilustração 44 – Excerto de *Don Juan* onde se verifica a dificuldade técnica e de leitura.

A segunda parte inicia-se com um acompanhamento rápido em síncopas nos violinos, com o tema nos violoncelos e violas. Este acompanhamento deve ser bem articulado por dois motivos: para não comprometer o andamento e limitar a expressividade do tema.

Nesta parte surgem outros exemplos da relatividade das dinâmicas e de como estas se devem adaptar à circunstância em que surge. Nos compassos 392 a 397 a dinâmica indicada é *forte*, que nunca deve sobrepor-se ao *fortíssimo* da trompete que tem o tema, no entanto, no compasso 396, os segundos violinos têm uma parte mais importante que deve sobressair (*molto espressivo* com *crescendo*), e imediatamente a seguir são os primeiros violinos que têm a parte principal (ver Ilustração 45).

The image shows a page of a musical score for Don Juan, starting at measure 392. The score includes parts for woodwinds (flutes, oboe, clarinet, bassoon) and strings (trumpets, violins, viola, violoncello, and double bass). Red boxes are drawn around specific melodic motifs in the woodwind and string parts, illustrating the concept of alternating roles between instruments. The motifs are repeated in different instruments, such as the trumpet, violin I, and viola.

Ilustração 45 – Excerto de *Don Juan* onde se verificam as alternâncias de papéis entre os trompetes e outros naipes da orquestra.

Uma técnica de orquestração muito presente nesta parte é a repetição de um pequeno elemento de um tema anterior em sucessivos instrumentos e naipes como é o exemplo dos compassos 220 e 221 onde um pequeno elemento do primeiro tema vai passando por cada naipe das cordas, exigindo grande concentração no sentido de a dinâmica, articulação e qualidade do som serem iguais entre os naipes e de a entrada se dar no momento preciso para não comprometer o tempo e a linha melódica (ver Ilustração 46).

The image shows a page of a musical score for Don Juan, starting at measure 218. The score includes parts for strings (violin I, violin II, viola, and violoncello). The score is marked 'tutti' and 'pp' (pianissimo). The melodic motif is introduced by the violin I, then the violin II, then the viola, and finally the violoncello, illustrating the technique of successive entries of a melodic element by different instruments to create a continuous line.

Ilustração 46 – Excerto de *Don Juan* onde se verifica a existência de entradas sucessivas de diferentes instrumentos com o mesmo elemento melódico e que deve soar como uma linha contínua.

Na parte final da obra, a necessidade de boa articulação nos acentos torna-se essencial devido à densidade orquestral nos compassos 494 a 504 (ver Ilustração 47).

The image displays a page of a musical score for Don Juan, covering measures 494 to 504. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: flt. I/II, flt. III/pic., ob. I/II, corne-ingles, cl. I/II, fag. I/II, contrafag., trmp. I/II, trmp. III/IV, trmpt. I/II, trmpt. III, trmbn. I/II, trmbn. III/tb., timp., glock., harpa, vln. I, vln. II, vla., vlc., and cb. The score is marked with 'animato' and 'ff' (fortissimo) dynamics. Numerous red boxes are drawn around specific notes and rests across various staves, highlighting accents and dynamic changes. The boxes are distributed across the woodwind, brass, and string sections, indicating a complex and dense orchestration where different instruments take turns playing a common rhythmic or melodic motif.

Ilustração 47 – Excerto de *Don Juan* onde se verifica a alternância de importância entre os vários instrumentos da orquestra indicada pelos acentos e pela escala descendente.

Nestes compassos, a orquestração envolve quase todos os instrumentos da orquestra que vão alternando com um mesmo tema, identificável através dos acentos. Este aspeto implica também que quando um instrumento ou naipe executar o tema deve reduzir a sua dinâmica quase imediatamente após os acentos, de forma a não cobrir o tema do naipe ou instrumento seguinte. Perto do final surge uma outra técnica semelhante ao *trilo* mas onde o intervalo pode ser

superior ao intervalo de segunda. Esta técnica dificulta a junção dos naipes uma vez que não é um movimento regular, e a mudança de intervalo pode tornar-se mais difícil. É precisamente a situação dos compassos 590 a 592 onde primeiros e segundos violinos fazem um movimento descendente com esta técnica, mudando de harmonia (intervalo) em simultâneo (ver Ilustração 48). A passagem foi trabalhada e quase memorizada para permitir a visualização do maestro e do chefe de naipe durante a execução da mesma.

589 tempo primo, poco a poco più lento (ma sempre alla breve.)

vln. I

vln. II

Ilustração 48 – Excerto de *Don Juan* onde se verifica que a harmonia muda sempre em simultâneo entre primeiros e segundos violinos.

Mesmo no final da obra surge um *pizzicato* que traz a particularidade de ser executado em *piano* e entre silêncios (pausas), situação que torna a unidade do naipe e da orquestra muito exposta e mais difícil porque um silêncio geral na orquestra, normalmente, afeta a perceção do tempo por parte dos músicos se o silêncio for um pouco mais longo que o indicado na parte (ver Ilustração 49). A forma de preparar esta situação passou, novamente, pela memorização dos últimos compassos e preparação antecipada.

598 sempre più lento.

pizz.

pp

pizz.

pp

div.

mf

dim.

pizz.

pp

pizz.

pp

arco

pp

arco

pp

Ilustração 49 – Excerto do *Don Juan* onde se encontram os *pizzicatos* das cordas que concluem a obra e que se encontram entre silêncios (pausas).

Primeiro Ensaio

Em situação de ensaio, muitas das questões que seriam mais problemáticas foram analisadas previamente graças à análise da partitura da obra. No geral, a grande dificuldade na primeira leitura em ensaio foi a densidade orquestral e o elevado volume de som, por um lado, e à flexibilidade que exigiam os temas em termos de tempo e dinâmicas. Apesar de a orquestração ser grandiosa, a execução deveria manter-se fluente e flexível. Também a grande quantidade de indicações

de tempo, dinâmica e carácter condicionaram a disponibilidade para escutar e ver a restante orquestra.

Na passagem inicial foi necessário insistir na articulação das tercinas do compasso 2, bem como nas articulações seguintes, onde, muito frequentemente, há a tendência de acelerar, retirando todo o impacto ao início. Esta insistência deveu-se também ao facto de se tratar de articulações que toda a orquestra, ou grande parte dela, deveria executar em simultâneo (ver Ilustração 50).

The image displays a page of a musical score for an orchestral work, identified as an excerpt from *Don Juan*. The tempo is marked "Allegro molto con brio." and the meter is 3/4. The score is arranged in a standard orchestral format, with woodwinds at the top, brass in the middle, percussion and harp below, and strings at the bottom. The woodwind section includes flutes (I/II, III/pic.), oboes (I/II), clarinets (I/II), bassoons (I/II), and contrabassoons. The brass section consists of trumpets (I/II, III/IV, I/II, III) and trombones (I/II, III/tb.). The percussion includes timpani, triangle, and glockenspiel. The harp part is marked "glissando" and "Brecken mit Holzschlägel". The string section includes violins (I, II), viola, violoncello, and double bass. The score shows a complex texture with many instruments playing in unison, particularly in the woodwinds and strings.

Ilustração 50 – Excerto de *Don Juan* onde se verificam articulações em unísono com uma orquestração numerosa.

No tema seguinte dos violinos (ver Ilustração 37) foi exigida maior articulação das notas curtas para que não se misturassem com o acompanhamento das madeiras em tercinas. Os seus acentos eram também parte essencial do tema e deviam ser bem claros e com maior volume, preservando sempre a qualidade do som e a afinação. A velocidade de execução da passagem dos compassos 32 a 37 não correspondeu ao da restante orquestra, tendo, regra geral, atrasado (ver Ilustração 38). Visto tratar-se de uma passagem semelhante à do excerto orquestral, tentei visualizar o chefe de naipe e concertino, no entanto, a velocidade da execução e o volume sonoro da orquestra nessa passagem dificultaram qualquer estratégia de corrigir a situação.

Os compassos 72 a 101 apresentaram situações em que as dinâmicas tiveram de se sujeitar em grande medida à orquestração da passagem (ver Ilustração 41). A principal dificuldade deveu-se ao solo do concertino, mas, para que o *piano* de cada naipe correspondesse ao *piano*, ainda que solístico (mais intenso) do concertino, cada elemento do naipe deveria executar um *pianíssimo*. Também as notas longas nunca deveriam manter uma dinâmica estática, mas sim diminuir após o início da nota, uma vez que haveria sempre outro elemento mais importante a surgir durante essa nota. Por fim, a execução revelou-se mais complexa devido à quantidade de informação na parte (indicações de tempo, dinâmica, carácter, arcadas, dedilhações) levando muitas vezes a atrasar em relação à orquestra.

Na segunda parte, foram as dinâmicas a principal questão a trabalhar. São exemplos o compasso 244 onde a entrada em *piano* dos segundos violinos foi demasiado forte para a orquestração em que se inseria (ver Ilustração 51).

233 sehr geringen und ausdrucksoll
Solo *p*

ob. I
vln. I
vln. II
vla.
vlc.
cb.

236

Ilustração 51 – Excerto de *Don Juan* onde se verifica uma grande densidade orquestral especialmente nas cordas e a entrada dos segundos violinos dentro dessa mesma densidade.

Para que a dinâmica se mantivesse *piano* em toda a orquestra não pressionando o primeiro oboé a elevar o volume do seu solo, cada novo instrumento ou naipe que integrasse a orquestração deveria não aumentar o volume da orquestra mas preservá-lo. Uma situação que surgiu em ensaio foi a descoordenação na execução das *apogiaturas* dos compassos 368 a 378 (ver Ilustração 52). A velocidade da execução em ensaio levou a que me atrasasse em relação à orquestra, o que obrigou a eliminar, naquela situação, a execução das *apogiaturas* para garantir que a nota real fosse coordenada com a restante orquestra.

366 arco
mf

371

375 *pp*

Ilustração 52 – Excerto de *Don Juan* onde se verificou no ensaio a dificuldade de executar as *apogiaturas* sem comprometer a velocidade.

Na terceira parte destacou-se a passagem dos compassos 490 a 504 onde a orquestração densa obrigava a maior articulação nas notas com acentos e menor volume nas restantes (ver Ilustração 48). Esta chamada de atenção deveu-se às indicações constantes de *forte* e *fortíssimo* que deveriam ser interpretadas no seu contexto. Nos compassos 585 a 592 verificou-se a dificuldade na mudança de harmonia em simultâneo entre os naipes de primeiros e segundos violinos (ver Ilustração 49). Para a resolução imediata desta questão, interrompi a execução antes da mudança de intervalo, fazendo a mudança mais rapidamente, e permitindo que esta fosse mais precisa em termos de afinação e tempo.

O Maestro Miguel Graça Moura, que realizaria os últimos ensaios deste programa lembrou que, durante o século XX e XXI, a execução das orquestras sinfónicas viria a ser fortemente influenciada pela gravação e edição áudio do repertório clássico uma vez que aumentaram significativamente a amplitude das dinâmicas, especialmente no sentido dos *pianíssimos* ou dinâmicas inferiores. A edição e reedição de gravações do repertório sinfónico permitiu que se evidenciasse cada vez mais as variações de dinâmicas bem como a qualidade do som, obrigando as orquestras a amplificarem o seu leque dinâmico nas apresentações públicas.

Trabalho Pós-ensaio

Uma vez que a escrita, apesar de tonal, variava muito na tonalidade, não se revelava muito produtivo o estudo de uma escala ou tonalidade em particular, no entanto, dada a exigência técnica da obra, seria necessário uma manutenção diária da técnica e qualidade do som. Foi então definido como aquecimento diário um conjunto de exercícios retirados do livro *Urstudien* de C. Flesch. Os exercícios escolhidos foram os de aquecimento da mão direita (Parte Teórica) e alguns dos exercícios para a mão esquerda (sem arco) (FLESCH, 1911, pp. 6-19). A escolha destes exercícios deveu-se ao desgaste que a realização integral dos exercícios deste livro poderia causar antes de se iniciar o ensaio. Outro motivo ainda foi o facto de ser necessária a revisão das várias passagens mais técnicas da obra.

Na resolução dos compassos 32 a 37, a passagem foi revista com metrónomo e ritmos variados para melhorar a articulação de arco e mão esquerda, no entanto, para a execução foram definidas as notas mais importantes e que deveriam ser melhor articuladas para que a passagem se integrasse devidamente no grupo.



Ilustração 53 – Excerto de *Don Juan* onde se verificam as notas onde deveria ser dado o apoio para a manutenção do tempo.

Quanto às frases dos compassos 72 a 101, foi necessária a memorização e interiorização de vários elementos das frases para facilitar a sua execução como as dedilhações e dinâmicas, disponibilizando mente e sentidos para a restante orquestra (ver Ilustrações 41 e 42).

Na segunda parte, foi dada maior importância ao estudo das *apoggiaturas*. A sua execução não era de todo complexa, mas dependeria sempre de mais tempo de estudo. Para uma melhor leitura em ensaio bastou ter sempre em conta se o intervalo entre a *apoggiatura* e a nota real era de segunda maior ou menor (um tom ou meio tom) (ver Ilustração 52).

4.3 - Aberturas

Uma das principais particularidades da Fundação Orquestra Estúdio era a sua determinação em promover a produção e execução pública de nova música de compositores portugueses. Uma das formas desta determinação foi a estreia mundial de uma abertura ou peça de um compositor português em quase todos os concertos da série *Masterpieces*. As aberturas escolhidas para análise foram a *Abertura em forma de Pena* e a peça *Contraluz* de Telmo Marques e Pedro Faria Gomes, respetivamente. Dado tratarem-se de compositores atuais, será feita uma breve nota biográfica para contextualizar o seu estilo e as influências na sua composição.

A leitura deste tipo de obras é, desde logo bastante particular. O facto de, muitas vezes, não haver qualquer contacto anterior com a obra do compositor, a sua obra ou o seu estilo, limita a preparação da obra às indicações existentes na parte. Dada a minha experiência na execução de repertório contemporâneo, a sua maior preocupação passava pela compreensão de sequências (rítmicas, melódicas ou harmónicas), de forma a simplificar a leitura. Esta estratégia devia-se também ao facto de muitas das obras anteriormente executadas serem de leitura complexa devido às constantes alterações de notas (bemóis e sustenidos) ou mesmo de armação de clave (tonalidades). Outro foco de atenção era a notação e os efeitos sonoros pouco comuns no repertório anterior ao século XX, que tem vindo a tornar-se mais frequentes e diversificados.

4.3.1 - Abertura em Forma de Pena de Telmo Marques

Telmo Marques, compositor e pianista, nasceu no Porto em 1963. Conta com algumas dezenas de participações discográficas como pianista, compositor, arranjador e produtor. Trabalha com vários artistas nos mais diversos géneros musicais. Trabalha em composição para os projectos musicais que integra assim como para o cinema, para o teatro e para os meios de comunicação publicitária. É autor da obra que serviu de suporte musical para rádio e televisão à Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura (AVA Musical Editions, 2014).

Primeira Leitura

O pouco contacto com a obra deste compositor acabou por não ser um fator relevante na leitura da obra, uma vez que a escrita era de fácil compreensão a nível rítmico e melódico. As principais características na sua leitura foram as indicações de efeitos orquestrais como: *quasi niente, sul ponticello, senza vibrato, glissando, col legno battuto*.

A indicação de *quasi niente* surgiu no compasso 101 numa nota repetida durante vários compassos em colcheias e que vinha de um *diminuendo* para *ppp*, daí que a dinâmica deveria descer ainda mais até tornar-se quase inaudível. Esta indicação obriga a que o volume de som seja de tal forma reduzido que o músico praticamente só consiga ouvir o ruído do atrito das cerdas do seu arco nas cordas, mantendo o arco em contínua suspensão, já que o peso do próprio arco produziria por si só demasiado som. Para a boa execução desta técnica, utilizou-se a estratégia de rodar ligeiramente a vara do arco no sentido oposto ao do cavalete, deixando menos cerdas em contacto com a corda, diminuindo assim o volume do som.

A técnica *col legno* é um efeito muito característico dos instrumentos de cordas, tal como o *sul ponticello* ou o *pizzicato*. Este efeito, que surge nesta obra do compasso 175 a 188, consiste em produzir som pelo atrito da vara do arco na corda (ver Ilustração 54). A execução deste efeito tem duas abordagens possíveis, dependendo do sentido em que o executante roda a vara do arco para que este esteja em contacto com a corda (no sentido do cavalete ou no sentido oposto). L. Brandolino propõe que “para uma mais fácil execução do *col legno* e para maior controlo em tempos rápidos” o executante deve “rodar a vara no sentido do cavalete esticando o polegar”⁵⁷ (BRANDOLINO, 1997, p. 6). Rodar no sentido oposto ao do cavalete, ainda segundo L. Brandolino, obrigaria a um esforço e conseqüente bloqueio do pulso direito, limitando a velocidade da execução das arcadas. Já na obra em questão, a indicação era *col legno battuto*, o que implicava, não a execução de arcadas, mas sim de uma outra técnica característica dos instrumentos de cordas – *ricochet*. Para a boa execução deste golpe de arco, Y. Menuhin propõe que o violinista “erga o arco, mas muito perto da corda e que

⁵⁷ Citação original: *For a more facile execution of the col legno and for more control in faster tempos, tilt the stick towards the bridge by straightening the thumb.*

permita que este salte mantendo a mão do arco equilibrada”⁵⁸ (MENUHIN & PRIMROSE, 1976, p. 79), isto é, mantendo os dedos flexíveis mas sempre na mesma posição, para que o ponto de contacto com o arco não se altere. A aplicação desta sugestão tinha, no entanto, de inserir-se na técnica *col legno* e à dinâmica *sforzando* no início de cada momento de *ricochet*. Para que o *sforzando* fosse claro, o arco tinha de se erguer um pouco mais acima da corda, obrigando a uma participação mais ativa dos dedos da mão direita para garantir que, imediatamente após o *sforzando*, o arco permaneceria perto da corda para as notas seguintes.



Ilustração 54 – Excerto da *Abertura em Forma de Pena* que se executa com um lançamento do arco de uma altura superior sobre as indicações *sforzando* e inferior nas restantes notas.

Quando às restantes técnicas, o *sul ponticello* e o *glissando* já foram anteriormente abordadas.

Primeiro Ensaio

A leitura em *tutti* nestas obras torna-se sempre bastante imprevisível, uma vez que não há acesso a uma gravação ou à partitura da obra. É, portanto, necessária segurança na preparação individual que permita uma grande disponibilidade tanto auditiva como visual. A passagem dos compassos 17 a 25 exigiu, desde logo, disponibilidade para adaptar a afinação não só ao parceiro de estante (*divisi*), mas também a todo o naipe e toda a família das cordas (ver Ilustração 55), uma vez que todos os instrumentos das cordas executavam a mesma passagem à distância de quartas, um intervalo que expõe claramente a afinação de um grupo.

Ilustração 55 – Excerto de *Abertura em Forma de Pena* onde se verifica uma passagem de *divisi* do naipe de segundos violinos à distância de quartas perfeitas e diminutas.

⁵⁸ Citação original: *For a soft delicate effect, carry the bow above but very near the string and allow it to bounce in delicate balanced bow-hand and occupying stroke.*

Uma outra passagem onde a junção da articulação e afinação dos naipes das cordas ficaram mais expostas eram os compassos 246 a 251 (ver Ilustração 56).

Ilustração 56 – Excerto de *Abertura em Forma de Pena* onde se verificou no ensaio tratar-se de um uníssono da família das cordas.

Esta passagem que se verificou no ensaio ser em uníssono nas cordas, obrigava a uma boa articulação, feita da mesma forma entre todos os executantes bem como uma afinação irrepreensível e, para não comprometer a afinação, uma cuidada gestão da amplitude do *vibrato*.

Apesar de não se tratar de uma obra de longa duração, a parte de segundos violinos revelou-se bastante desgastante devido à duração dos acompanhamentos e das técnicas que aplicava. A passagem em *quasi niente* tinha uma duração de 28 compassos, obrigando a que o braço estivesse continuamente suspenso para controlar a pressão do arco e a quantidade de cerdas em contacto com a corda. Também acompanhamentos com notas muito longas em *ppp* como os compassos 141 a 174 eram, não só exigentes ao nível da resistência, mas também ao nível da concentração. Uma vez que a mudança de nota deveria ser sempre executada com um *glissando*, a chegada à nota seguinte teria de ser em simultâneo entre todos os elementos. Quanto à distribuição do arco, tarefa que se torna mais difícil quão mais lento for o andamento da passagem, só seria bem-sucedida se o contacto visual com o chefe de naipe ou concertino fosse quase contínuo.

Ilustração 57 – Excerto de *Abertura em Forma de Pena* de uma passagem em notas longas e que mudavam com *glissando* em todos os naipes em simultâneo.

Somando a esta questão está também a indicação de *sul ponticello*, técnica que obriga também a um controlo constante do posicionamento do arco na corda e do controlo da pressão do arco na mesma.

Trabalho Pós-ensaio

Esta obra não obrigou a maior trabalho individual, exigia, no entanto, um exercício de resistência física e de concentração contínua. Uma vez que as passagens não eram de dificuldade técnica muito elevada, tornava-se prioritária a disponibilidade para a observação e imitação dos chefes de naipe.

4.3.2 - *Contraluz de Pedro Gomes*

Pedro Faria Gomes nasceu em Lisboa em 1979. A sua música “tem sido executada regularmente em salas como o Wigmore Hall, St. Martin-in-the-Fields, Southbank Centre, Teatro Nacional São João e Casa da Música, por grupos como os BBC Singers, Contemporary Consort, I Solisti Veneti, Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música e Orquestra Metropolitana de Lisboa”⁵⁹ (GOMES, 2014).

Primeira Leitura

Como acontecera anteriormente, esta peça foi o primeiro contacto com a obra deste compositor.

Uma primeira observação da parte indicava, à partida, uma escrita mais complexa, mas bastante precisa e detalhada. A leitura começou por se centrar na compreensão da sequência dos compassos na primeira página (compassos 1 a 42), uma vez que o seu valor mudava de compasso para compasso (ver Ilustração 58).

Ilustração 58 – Excerto de *Contraluz* onde se verifica a variabilidade de compassos.

⁵⁹ Citação original: *His music has been regularly performed at venues such as the Wigmore Hall, St. Martin-in-the-Fields, Southbank Centre, Teatro Nacional São João and Casa da Música, by ensembles such as the BBC Singers, Contemporary Consort, I Solisti Veneti, Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música and Orquestra Metropolitana de Lisboa.*

Este exercício de análise da estrutura não tem como objetivo apenas a contagem de pausas mas também, e mais importante, a previsão e compreensão dos gestos que o maestro deverá utilizar na direção da obra, bem como a percepção da hierarquia dos tempos fortes e fracos em cada compasso.

A previsão e compreensão dos gestos do maestro é importante para a compreensão de mudanças de tempo nas obras, sejam estes mais ou menos regulares. Tecnicamente, a obra impõe mais cuidados de análise e compreensão da escrita do que propriamente de execução. Esta estratégia segue a sugestão de R. Gerle já anteriormente referida acerca do planejamento do estudo: “três minutos passados a pensar no estudo antes de começar valem três horas passadas em repetições sem objetivos”⁶⁰ (GERLE, 1985, p. 13). Após a compreensão do ritmo e dos compassos, e porque a leitura de notas não era difícil, foi dada maior atenção às articulações, dinâmicas e golpes de arco.

As dinâmicas dos compassos 29 a 32 (ver Ilustração 59), pela sua especificidade, implicaram desde logo uma definição (ainda que provisória) das arcadas a utilizar. Os arcos dos instrumentos de cordas têm níveis de flexibilidade e resistência variáveis consoante a parte utilizada. Dada a sua curvatura, os pontos de maior resistência do arco estão nos seus extremos (sendo que perto do talão a resistência é maior do que na ponta), e os de maior flexibilidade na zona do meio. Assim sendo, os *crescendos* devem, sempre que possível, ser executados no sentido do talão (para cima), e os *diminuendos* no sentido da ponta (para baixo). Deste modo, para executar os *crescendos* para *forte* dos compassos 30 e 32 seguindo a indicação *molto e subito*, a arcada deveria ser para cima com um aumento simultâneo da pressão e *vibrato*.

Ilustração 59 – Excerto de *Contraluz* onde se verificam os arcos mais naturais para a sua correta execução.

A passagem seguinte, do compasso 34 ao compasso 39 (ver Ilustração 60), coloca já questões técnicas de arco pelo uso do *ricochet*. Ao contrário do golpe de arco utilizado na *Abertura em Forma de Pena*, a mesma técnica teria muito mais especificidades nesta peça, isto porque não era *col legno* e também devido às

⁶⁰ Citação original: (...) *three minutes spent thinking about your practising before you start are worth three hours of aimless repetition* (...)

dinâmicas que a acompanhavam. A maior dificuldade era o controlo do arco na nota em *piano* nos compassos 35 a 39.



Ilustração 60 – Excerto de *Contraluz* onde, mesmo na ausência de qualquer indicação específica, é possível perceber a necessidade de executar a passagem com *ricochet*.

I. Galamian considera este golpe de arco “descontrolado”, uma vez que a altura e velocidade a que vai saltar o arco dependem muito da flexibilidade da vara do arco. No entanto, I. Galamian refere também que este pode ser trabalhado tendo em conta a altura de que é lançado o arco e a zona do arco em que é executado o *ricochet*, sendo que a velocidade e altura do salto é maior perto da ponta e menor na zona do meio. Esta estratégia permitiu o controlo do *ricochet* e o *diminuendo* para *piano* mas não permitia ainda a mudança imediata para cima em *detaché* e *piano*, já que o arco continuava a saltar. Uma observação atenta permitiu observar que a posição do arco que ajudava a provocar o salto – arco “erguido, com a madeira imediatamente por cima das cerdas, sem inclinação alguma”⁶¹ (GALAMIAN, 1998, p. 110) – impedia o controlo imediato do arco e o contacto com a corda sem saltar, de modo que, ao rodar a vara do arco no sentido oposto ao do cavalete imediatamente depois do *ricochet* diminuía o número de cerdas em contacto com a corda, retirando volume de som e produzindo o *piano*, e diminuía também a flexibilidade da vara, evitando que o arco saltasse.

Nos compassos 133 a 146, foi detetada uma sequência rítmica com uma pequena interrupção nos compassos 137 e 138 (ver Ilustração 61).

⁶¹ Citação original: *Para obtener el mejor rebote, el arco debe mantenerse «erguido», con la madera directamente encima de las cerdas, sin inclinación alguna.*

133 div.
mf

135 O

137 unis.
pp mp

139 div.
mf

Ilustração 61 – Excerto de *Contraluz* onde se verifica a existência de um esquema rítmico que é interrompido durante dois compassos e seguidamente retomado.

A deteção destes esquemas facilita não só a leitura, mas também a execução, já que permite prever o que se segue, permitindo uma maior atenção à orquestra. Um último pormenor diz respeito à notação que, nestas obras, pode por vezes tornar-se pouco claro. O compasso 102 sugere, inicialmente, a dúvida quanto ao significado da pausa de colcheia entre parênteses, mas um olhar mais atento permite corresponder essa pausa ao *glissando* indicado por cima (ver Ilustração 62). Normalmente, os *glissandos* não têm um tempo exato de partida ou chegada, mas o compositor utilizou o símbolo da pausa, não para indicar um silêncio, mas para indicar onde começa o *glissando* (início do terceiro tempo) e a sua duração (uma colcheia).

101 unis. gliss.

pp f

Ilustração 62 – Excerto de *Contraluz* onde se percebe que o *glissando* deverá ser executado onde está escrita a pausa de colcheia.

Primeiro Ensaio

A leitura em ensaio revelou que a orquestração desta obra era muito simples, sendo que o volume sonoro era contido e nunca havia muitas vozes diferentes em simultâneo, deixando perfeitamente clara a parte de cada naipe e impondo uma grande clareza nas dinâmicas. A execução da passagem dos compassos 30 a 32 revelou a necessidade de tornar mais claros os *crescendos*, uma vez que estes se davam num espaço de tempo muito curto, teriam que ser mais evidentes, criando maior diferença para o *piano* imediatamente a seguir. (ver Ilustração 60) As dinâmicas, aspeto que se revelava cada vez mais influente nesta obra, teve a sua maior expressão nos compassos 78 a 80 (ver Ilustração 63), onde, num andamento bastante rápido ($\text{♩} = 138$), a dinâmica variava numa amplitude pequena de *mezzo-forte* para *mezzo-piano*, para, imediatamente a seguir crescer para *fortíssimo*. Nesta situação, seria a distribuição do arco a ter influência na execução da passagem, assim como a velocidade.



Ilustração 63 - Excerto de *Contraluz* onde se verifica a variabilidade das dinâmicas e da amplitude das mesmas.

Trabalho Pós-ensaio

Regra geral, a execução em *tutti* deste tipo de repertório torna o seu estudo mais fácil e rápido, uma vez que passa a existir uma referência auditiva da orquestração, carácter e efeitos sonoros. Foram posteriormente melhoradas algumas passagens de maior variação de dinâmica ou maior dificuldade técnica, preservando diariamente a execução de técnicas mais específicas como o *ricochet*.

4.4 - Pop sinfónico

Outra das particularidades desta orquestra foi a realização de concertos experimentais juntamente com bandas de estilos de música bastante distantes da música tradicionalmente executada pelas orquestras sinfónicas: *soul*, *blues*, *samba*, *bossa nova*, *cabaret*... Estes concertos pretendiam aproximar a estrutura da orquestra sinfónica da música mais consumida pelas massas.

O repertório era, portanto, constituído quase exclusivamente por arranjos de canções compostas por improvisação. A composição destes arranjos implica a

tarefa complexa de adaptar à notação clássica temas que nunca haviam sido escritos.

Para análise, foram escolhidos dois programas, não pela sua distância temporal, já que ambos se situam na primeira parte do estágio profissional, mas pelas diferenças que apresentam entre si. O concerto com Wim Mertens foi um concerto acústico e cuja música era mais próxima da tradição orquestral sinfônica, já o concerto com a banda Expensive Soul, era um concerto amplificado e mais original num contexto orquestral.

4.4.1 - *Zusammensetzen de Wim Mertens*

Wim Mertens, compositor, pianista, contratenor e musicólogo, nasceu na Bélgica em 1953. O seu estilo é inspirado na tradição da Música Minimalista Americana. Este estilo, desenvolvido durante a segunda metade do século XX por compositores como Steve Reich (1936-) e Philipp Glass (1937-), baseou-se no conceito de que “a composição pode ser alcançada através da utilização do menor número possível de recursos musicais”⁶² (USURA, 2014). Este estilo de música caracteriza-se pela utilização de vários elementos de curta duração que se repetem, variam ou sobrepõem, criando assim uma obra relativamente curta mas sempre evitando a monotonia.

Primeira Leitura

A leitura da parte de segundos violinos não causou qualquer dificuldade ou dúvida, no entanto, foi necessária a minha transferência para o naipe de primeiros violinos que, sem preparação, teve de ler à primeira vista em situação de ensaio *tutti*.

Primeiro Ensaio

A maior dificuldade na leitura da parte de primeiro violino foram as constantes variações rítmicas e de notas que, por serem muito pontuais, alimentavam a imprevisibilidade deste tipo de música (ver Ilustração 64).

⁶² Citação original: *a tradition which holds that composition can be achieved through the use of the fewest possible musical devices...*

Ilustração 64 – Excerto de *Zusammensetzen* onde se verifica a deslocação rítmica do tema, contribuindo para a imprevisibilidade da obra.

Ao nível do som, esta música exigia um som claro, limpo e agradável, e que não implicava grandes variações dinâmicas.

Trabalho Pós-ensaio

O estudo desta obra, bem como das restantes obras deste programa, não inspiraram grandes trabalhos técnicos ou estratégias de estudo, mas um trabalho mais profundo de solfejo. O sentido rítmico tornou-se um imperativo nesta obra, pelo que a utilização do metrónomo se revelou uma solução eficaz.

4.4.2 - *Só Contigo de Expensive Soul*

A banda Expensive Soul foi fundada em Lisboa pelos artistas New Max e Demo (vocalistas) em 1999. O seu estilo caracteriza-se por ser inspirado em correntes musicais dos anos 70 a 90 como o *soul*, *funk*, *r'n'b*, *rhythm n'blues* ou *hip-hop*, “mas seria a tonalidade “reggae” de “Eu Não Sei” que quebraria todas as barreiras” e impulsionaria os Expensive Soul a nível nacional (Expensive Soul, 2014).

O arranjo para orquestra sinfónica da canção *Só Contigo*, do álbum *Utopia* de 2010, foi escrito pelo Maestro Rui Massena e apresenta um estilo muito próximo do *soul*.

Primeira Leitura

A leitura deste tipo de obras caracteriza-se pela importância que o ritmo assume. Os compassos 78 a 85 são um exemplo evidente de uma notação que, à primeira vista, não é imediatamente compreensível, mas após uma primeira leitura ou mesmo audição da versão original torna-se quase intuitivo (ver Ilustração 65).

The image shows a musical score for violin, measures 78 to 89. The score is written in a single system with four staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with a forte dynamic (*fff*) and includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are two boxed letters, 'I' and 'J', above the first and third staves respectively. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Ilustração 65 – Excerto de *Só Contigo* onde se verifica um ritmo e tonalidade pouco comuns (típicas de orquestrações de canções) mas que se tornam intuitivas quando executadas no contexto de *tutti* da orquestra.

São comuns neste estilo de música improvisações que exibem o virtuosismo de um ou mais músicos de uma banda. Esta peça termina com uma passagem em uníssono de toda a orquestra (compassos 152 a 167) que representa uma improvisação que, pela velocidade e escrita, é tremendamente exigente (ver Ilustração 66).

The image shows a musical score for violin, measures 151 to 159. The score is written in a single system with four staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with a forte dynamic (*fff*) and includes highly technical passages with many sixteenth notes. There are various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and bowing marks (II) above the notes. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Ilustração 66 – Excerto de *Só Contigo* onde se verifica uma improvisação escrita cuja execução exigiu um maior cuidado na escolha das dedilhações.

A exigência técnica desta passagem obrigou a um trabalho mais aprofundado na escolha de dedilhações. A primeira dificuldade era o registo que, sendo muito agudo, tornava mais complicada a perceção da melodia e da afinação. Na escolha das dedilhações foram tidas em conta duas estratégias: realizar o mínimo de mudanças possível para não comprometer tempo e afinação e a busca

de padrões de notas e/ou dedos. Este tema será abordado mais profundamente na análise do bailado *Zephyrtine* de David Chesky.

Primeiro Ensaio

A execução desta obra em ensaio foi bastante intuitiva uma vez interiorizados os esquemas rítmicos. Uma particularidade deste tipo de música é a sua apresentação em espaços preparados para receber uma assistência numerosa, mas cujas condições acústicas não são as ideais para uma orquestra sinfónica, mas sim para instrumentos amplificados. A amplificação dos instrumentos e controlo do volume da amplificação digital de cada grupo de instrumentos torna quase irrelevante a execução de grandes diferenças dinâmicas. Por outro lado, a qualidade do som deve ser sempre agradável e limpa, uma vez que a captação do som do instrumento nestes concertos é feita, geralmente, muito próximo da corda.

Trabalho Pós-ensaio

O trabalho desta obra envolveu um maior trabalho técnico nos compassos 152 até ao fim (ver Ilustração 68). A leitura, bem como a afinação, eram dificultadas pelo registo em que esta parte foi escrita, pelo que o primeiro ensaio obrigou a um maior trabalho individual nestes dois aspetos. A estratégia encontrada para melhorar esta passagem passou por, em primeiro lugar interiorizar devidamente a afinação executando a passagem devagar e na oitava inferior. Desta forma, as distâncias entre as notas e a sua afinação foram assimiladas no registo mais confortável para, posteriormente, prosseguir o trabalho no registo em que a passagem foi escrita.

4.5 - Obras com cena

A característica mais exigente dos bailados e óperas em relação à música sinfónica é a coordenação entre orquestra e a cena. É necessário, portanto, uma boa coesão e concentração dos membros da orquestra nas indicações do maestro, isto porque a orquestra, estando no fosso⁶³, não tem contacto visual com o que acontece em palco.

Outra parte importante na música de cena é a sua função descritiva. É função da orquestra sugerir o ambiente ou o carácter de um determinado momento da obra que pode ir do melancólico, triste ou amoroso ao heroico, alegre ou violento. A capacidade para executar estas mudanças de ambiente ou humor têm de ser bem claras para que haja impacto no público e motivação nos cantores, atores ou bailarinos. Além disto, a descrição de gestos ou eventos mais específicos

⁶³ Fosso – espaço entre o palco e o público onde se encontra a orquestra na realização de óperas e bailados. Este encontra-se, geralmente, mais baixo que o público, podendo prolongar-se para debaixo do palco.

como uma queda, uma emoção ou um animal são muitas vezes representados com efeitos sonoros da orquestra (nas cordas é comum surgirem técnicas como *sul ponticello*, *pizzicato bartók*, *glissandos*, *col legno*...).

Uma última característica a ter em conta é a extensão da obra. Uma ópera ou um bailado podem durar desde quarenta e cinco minutos (óperas de Rossini) a cerca de cinco horas (óperas de Wagner). É necessário manter uma boa condição física e mental, dentro e fora dos ensaios e concertos, bem como uma boa gestão da energia despendida durante a obra.

4.5.1 - *Zephyrtine* de David Chesky

Nomeado por três vezes para um Grammy, David Chesky mereceu grande respeito pela sua abordagem à sua composição musical fresca e única, a qual abrange o jazz e os géneros clássicos. Como compositor de obras orquestrais, operas e *ballets*, um autor de livros para crianças, pianista jazz e um inovador nas tecnologias áudio reconhecido mundialmente, Chesky redefine o papel do homem renascentista moderno⁶⁴ (CHESKY, 2014).

Uma vez mais, não havia antecedentes da obra e estilo deste compositor, no entanto, foram facultados aos membros da orquestra ficheiros *MIDI* que permitissem aos músicos terem uma ideia mais clara do contexto em que se inseria cada parte. Não foram, no entanto, utilizadas estas gravações para execução em simultâneo, uma vez que a qualidade do som não era uma boa referência e não permitiam seguir uma interpretação.

Primeira Leitura

O trabalho de leitura desta obra centrou-se em aspetos característicos do estilo do compositor, seja a nível de ritmo, de efeitos ou exigência técnica. A descrição da leitura desta obra, dada a sua extensão, será feita analisando cada aspeto específico e não seguindo a ordem dos andamentos.

O primeiro aspeto mais complexo de analisar foram os ritmos que obrigavam a uma análise atenta e um exercício de descodificação dos esquemas antes da execução. Um bom exemplo são os compassos 56 a 60 onde, apesar de o tempo não ser demasiado rápido, a indicação *Mysterioso* (♩ = 74) sugeria que o maestro utilizasse a semínima, tornando mais difícil a manutenção da noção do tempo.

⁶⁴ Citação original: *Three-time Grammy nominee David Chesky has earned great respect for his fresh and unique approach to musical compositions, which span the jazz and classical genres. As a composer of orchestral works, operas and ballets, an author of children's books, a jazz pianist and a world-renowned innovator of audio technologies, Chesky redefines the role of a modern-day renaissance man.*

Ilustração 67 – Excerto de *Zephyrtine* onde se verifica a irregularidade rítmica no texto.

Também as articulações, acentos, obrigavam a uma forte estabilidade rítmica, uma vez que surgiam muitas vezes nas partes fracas do tempo.

Um outro aspeto característico desta obra são as constantes alterações de compasso e pulsação. A dificuldade residia no facto de, em compassos sucessivos, mudar a unidade de compasso (número de tempos em cada compasso), o que alterava a hierarquia de tempos fortes e fracos. Também a pulsação alternava frequentemente entre a semínima e a semínima com ponto. Em situações como os compassos 854 a 856, essa alternância dava-se dentro de um mesmo compasso. Tomemos como exemplo o compasso 855, onde a indicação de $\frac{7}{8}$ obriga à duração de sete colcheias por compasso. A divisão deste compasso só seria regular se feita à colcheia, situação que foi colocada de parte pela velocidade indicada pelo compositor (*Con Spirito*, $\text{♩} = 132$). Assim sendo, a possibilidade mais comum era a distribuição das colcheias por grupos de três e de duas (uma semínima com ponto seguida de uma semínima ou vice-versa), o que colocava três possibilidades. Destas três, duas revelavam-se mais pertinentes por motivos distintos: a notação (agrupamento das colcheias), as articulações (acentos).

Ilustração 68 – Excerto de *Zephyrtine* onde se verifica as duas possibilidades de divisão do tempo: por cima (a azul) a distribuição tendo em conta a notação e por baixo (a verde) tendo em conta a articulação.

Outra situação foi a quantidade e variedade de efeitos.

Os *tremolos* surgiam com muita frequência mas o que caracterizava a sua utilização nesta obra era a sua utilização em passagens muito breves e rápidas como é o caso dos compassos 88, 90 e 97 (*Giocoso*, $\text{♩} = 66$). O *tremolo* nestas curtas passagens comprometia o tempo e a afinação ao serem demasiado pronunciados, bem como a dinâmica indicada (*mezzo-piano*), a articulação e a junção da última nota (*staccato*) como se pode verificar na Ilustração 69. L. Brandolino (1997) recomenda que a execução de tremolos deveria evidenciar o início de cada nota para que a mudança de nota seja clara e coordenada.

Ilustração 69 – Excerto de *Zephyrtine* onde se verificam curtas passagens em *tremolo* que, pela velocidade comprometiam a junção do naipe.

Outro efeito que foi levado ao seu expoente máximo foi o *glissando*. Nos compassos 735 a 752 e 1117, os *glissandos* abrangem todas as cordas do violino, uma vez que seria impraticável a sua execução numa mesma corda. O primeiro exemplo colocava desde logo dois problemas: a sua extensão que abrangia o registo mais grave e o registo mais agudo do violino, e a sua organização no tempo, uma vez que deveria ter a duração de dezoito compassos em $\frac{4}{4}$ e cuja indicação de tempo era *Mysterioso*, $\text{♩} = 140$ (ver Ilustração 70).

L. Brandolino afirma que, neste tipo de situações em que os *glissandos* implicam cruzamentos de cordas, “a sua execução não seria eficaz se realizada como um verdadeiro *glissando* na corda sol” isto porque além da “qualidade de som enfraquecer, a dinâmica seria inferior” à indicada “devido à diminuta quantidade de corda em vibração”⁶⁵ (BRANDOLINO, 1997, pp. 4-5). Utilizando como exemplo um caso semelhante na obra *La Valse* de M. Ravel, L. Brandolino (1997) sugere que a sua execução comece na nota superior (sol5) com o terceiro dedo (anelar esquerdo) e que seja levado até à nota lá4 na corda mi, mudando

⁶⁵ Citação original: *The execution of this example would not be effective if played as a true glissando on the G string as implied because of the difficulty in finding the top g3 after only one beat rest. In addition the quality of sound would be thin and the dynamic level would be less than ff because a very short length of string is vibrating in that high position.*

imediatamente para o sol#4 na corda lá o primeiro dedo (indicador esquerdo) e levando-o até à corda solta, realizando o mesmo esquema nas cordas seguintes com o primeiro dedo. Esta sua sugestão é desenhada para um *glissando* descendente, podendo aplicar-se claramente nos compassos 1117 e 1118. No entanto, na passagem dos compassos 735 a 752 a mesma sugestão é facilmente adaptável, iniciando-se este *glissando* na corda solta sol com o primeiro dedo, levando-o à nota imediatamente anterior à corda solta ré (dó#3), repetindo-se o processo na corda ré, levando seguidamente o primeiro dedo até à nota sol#4 na corda lá para que o terceiro dedo possa partir da nota lá4 na corda mi até à nota final. Assim definida a execução do *glissando*, seria necessário definir também a sua distribuição no tempo bem como a velocidade da sua execução. Para tal foi definida, por sugestão pessoal, a distribuição do *glissando* por cada corda do violino, registando mesmo na parte o número de compassos para o *glissando* de cada corda.

gliss, lowest to highest notes
div.
735 IV-4 III-4 II-4 gliss. I-6
f
poco a poco cresc

Ilustração 70 – Excerto de *Zephyrtine* onde se verificam as indicações de mudança de corda.

Outra dificuldade bastante comum nesta obra era a escrita de notas em registos muito agudos sem qualquer referência anterior (surgindo depois de vários compassos de pausa) como acontece no compasso 1108, ou vindos de uma passagem numa posição muito inferior como é o exemplo do salto do compasso 987 para o compasso 988, muitas vezes em dinâmicas muito delicadas (*mezzo-piano* ou *piano*) (ver Ilustração 71).

V Act 5, Scene 1 The Monsters cave
♩=60 Rubato Dolce
1108 p
987 1 2 1 0 1 1 3 8va
mp

Ilustração 71 – Excertos de *Zephyrtine* onde se verificam passagens no registo agudo executadas sem referência prévia

Para a execução destas passagens devem usar-se pontos de referência da escala do violino que, geralmente, coincidem com o harmónico natural que produz a oitava da corda solta (na corda sol, o harmónico natural é o sol3, na corda ré, o harmónico é o ré4 etc.) e que se situa exatamente no meio da corda. No exemplo do compasso 1108, a utilização do harmónico natural da corda mi (mi5) com o primeiro dedo, facilita a colocação do quarto dedo (mindinho esquerdo) no lá#5 sem necessidade de mudanças de posição. Naturalmente, o harmónico nem sempre é uma referência direta, no entanto, pode ser a referência para mudanças de posição que cheguem à nota pretendida.

A escolha de dedilhações foi um ponto bastante trabalhoso na leitura desta obra devido à variedade de elementos e esquemas, e exigência técnica das passagens. R. Gerle refere que “qualquer orientação na escolha de dedilhações deve ser dependente em grande parte da sua condição física”⁶⁶ (GERLE, 1985, p. 54). A forma e tamanho da mão definem fortemente as tendências da escolha de determinada dedilhação. No entanto, R. Gerle (1985) recomenda ainda algumas orientações gerais a ter em conta. Para mudanças “limpas e impercetíveis” executar, onde possível: a mudança em simultâneo com a mudança de arcada como é o exemplo dos compassos 1165 e 1166 (ver Ilustração 75); a mudança em concordância com o ritmo, de preferência no início do tempo, como acontece no compasso 246 a 249 (ver Ilustração 72); a mudança com o mesmo dedo sempre que for de meio-tom, como é o caso dos compassos 281 a 283 (ver Ilustração 73).



Ilustração 72 – Excerto de *Zephyrtine* onde se verificam as mudanças de posição sempre no início do tempo.

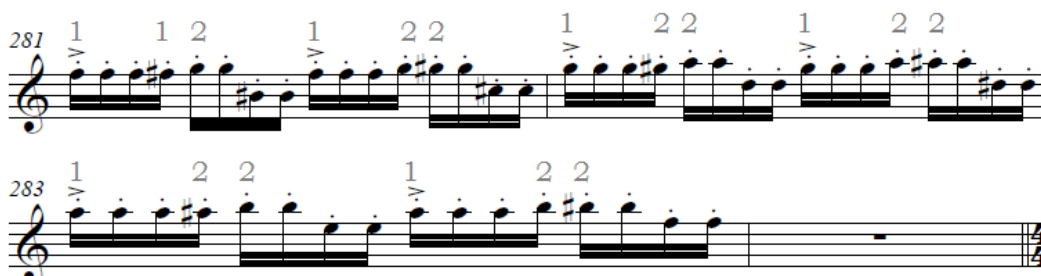


Ilustração 73 – Excerto de *Zephyrtine* onde se verificam as mudanças de posição sempre com o mesmo dedo e sempre à distância de meio-tom.

⁶⁶ Citação original: *Any guidance on the choice of fingering for practising must be dependent to a large extent on your physical make-up.*

Mas convém relembrar que, além da componente técnica, a escolha de dedilhações deve também ter em conta a componente expressiva da parte e de adequação ao som do naipe. Os compassos 1303 a 1333 dão-nos o exemplo de uma pequena valsa que, desde logo dá uma ideia da sonoridade pelo caráter indicado, *Dolce* (ver Ilustração 74). Por outro lado, a pretensão de uma sonoridade suave e doce sugere a execução da passagem, ou parte dela, na corda sol, bem como a utilização de pequenos e discretos *portamentos*, nunca comprometendo a afinação ou clareza do som, e agindo sempre em conformidade com as decisões dos chefes de naipe e maestro.

Dolce

1304

1310

1316

1323

1329

Ilustração 74 – Excerto de *Zephyrtine* onde se verifica o cuidado tido na escolha das dedilhações de modo a evitar cordas soltas, utilizar ao máximo a corda sol (a mais grave do violino) para que o som seja o mais “doce” possível, e apropria-las aos *portamentos* decididos pelo concertino.

Ainda relativamente às dedilhações, R. Gerle (1985) dá outra estratégia para melhorar a execução e a precisão da afinação – um sistema de padrões de dedos. Segundo R. Gerle:

As combinações e alterações de notas e dedos que são possíveis no violino, ou em qualquer instrumento de cordas, atingem uma quantidade astronómica. Não só podem ser tocados 54 meios-tons diferentes em 100 ou mais espaços diferentes, mas a maioria das notas pode ser executada com qualquer um dos quatro dedos. (...) No entanto, existe apenas um número

limitado de combinações nas quais os quatro dedos podem ser distribuídos para executar um número ilimitado de passagens e grupos de notas. (...) Estas por sua vez são determinadas pela disposição momentânea dos dedos: o padrão de tons inteiros e meios-tons entre eles⁶⁷ (GERLE, 1985, p. 28).

Esta estratégia é particularmente útil para passagens como escalas em que, a descodificação das notas e definição das distâncias a colocar entre os dedos, torna a memorização e execução da passagem muito mais rápida e intuitiva. Veja-se o exemplo do compasso 1165. Uma boa dedilhação seria evitar mudanças de posição desnecessárias, executando apenas uma em cada mudança de arco. Assim, executando toda a escala descendente na mesma posição, bastaria decifrar os padrões dos dedos para cada grupo de quatro notas (correspondentes aos quatro dedos da mão esquerda) na descida, executar uma mudança de meio-tom inferior na mudança de arco, e depois decifrar os padrões na escala ascendente.



Ilustração 75 – Excerto de *Zephyrtine* onde se verifica a dedilhação os padrões de dedos bem como os pontos onde os dedos são juntos (meios-tons).

Uma outra aplicação desta estratégia é a utilização de um mesmo padrão de dedos em diferentes posições, mantendo sempre um dedo como referência para a colocação dos restantes. Esta pode ser muito útil na execução de passagens menos intuitivas auditivamente e para a segurança da afinação. Disso são exemplos os compassos 1215 e 1216.



Ilustração 76 – Excerto de *Zephyrtine* onde se verifica a utilização do segundo dedo como referência para as mudanças de posição mantendo-o sempre na corda.

⁶⁷ Citação original: *The combinations and permutations of notes and fingers which are possible on the violin, or on any string instrument, amount to an astronomical figure. Not only can the 54 different semitones be played in 100 or more different spaces, but most of the notes can be played with any of the four fingers.*

Primeiro Ensaio

O estilo muito aproximado do *jazz* ficou evidente na primeira leitura da obra em *tutti*. O Maestro Rui Massena recomendou que a atenção fosse sempre dada, não só à melodia, mas também ao *groove* implícito nas partes dos instrumentos graves. Este termo com origem no *jazz* refere-se ao ritmo ou balanço dado pela voz grave e que dá às restantes vozes o tempo e carácter. Muitas das passagens rítmicas de leitura mais complexa tornaram-se intuitivas com a audição das restantes partes da orquestra, em particular das partes dos violoncelos, contrabaixos, fagotes, trombones ou tuba. A leitura de outras passagens tornou-se mais fácil na execução *tutti*, não só pelo *groove* dado pelos baixos, mas também pela marcação do maestro, como é o exemplo dos compassos 56 a 60 em que a marcação do maestro à colcheia e não à semínima como seria de esperar pela indicação na parte. Situações como esta são comuns para facilitar a leitura e execução de obras em estreia.

A previsão de várias possibilidades durante a leitura individual revelou-se uma boa estratégia uma vez que, além da fluência na execução da parte, permite, não só interpretar mais rapidamente os gestos do maestro, mas também reagir mais rapidamente a estes gestos e às partes dos outros instrumentos. Foi o caso dos compassos 854 e 856 cuja divisão dos tempos, após uma primeira leitura em *tutti*, foi determinada, não pela notação, mas pelos acentos escritos nas notas dó3, si2 e sol#2 (ver Ilustração 77).



Ilustração 77 – Excerto de *Zephyrtine* onde se verifica a distribuição do tempo final decidida pelo maestro.

Quanto aos efeitos, os *tremolos* rápidos dos compassos 87, 90 e 97 revelaram-se demasiado fortes, fora do tempo e pouco fluentes (ver Ilustração 69). A estratégia recomendada por L. Brandolino (1997) não se revelou eficaz para os *tremolos* neste contexto, uma vez que o apoio no início de cada nota comprometia o tempo e a coesão de toda a orquestra na nota final. Foi então necessário reduzir a execução do *tremolo* ao movimento de dedos da mão direita apenas e a paragem antes da última nota para que o seu início fosse claro e juntamente com o naipe e orquestra. Quanto aos *glissandos*, a chegada à última nota tornou-se difícil no

contexto da orquestra, uma vez que a dinâmica do *tutti* era *forte* e a harmonia dissonante dificultou o posicionamento da nota final.

Dada a extensão da obra e quantidade das passagens tecnicamente exigentes, tornou-se difícil recordar, durante a execução, todas as especificidades de cada passagem. Também foi necessário uma maior fluidez na execução das passagens, uma vez que o ensaio com cena iria exigir um maior contacto com maestro e chefes de naipe para garantir a coesão de uma orquestra reduzida nos napes de cordas: quatro primeiros violinos, três segundos, três violas, dois violoncelos e dois contrabaixos. Esta formação tornava toda a orquestração e afinação mais evidente.

Trabalho Pós-ensaio

Após a realização do primeiro ensaio, a obra ficou muito mais clara e perceptível ao nível da estrutura, frases, carácter e estilo. Algumas passagens foram redefinidas tendo em conta o contexto do *tutti*. Relativamente às passagens tecnicamente mais exigentes, foi necessário revê-las diariamente fora do ensaio, não só para a sua correta execução, mas também para permitir uma boa afinação e qualidade de som, dado o reduzido efetivo instrumental desta obra. Não foi estabelecido nenhum exercício ou conjunto de exercícios específicos para aquecimento durante este programa, no entanto, foi essencial garantir a boa condição técnica. A execução de variadas escalas e arpejos, variando nas articulações (*staccato*, *legato* e acentos) e golpes de arco (*spiccato* e *detaché*).

Um novo contexto de ensaio foi o primeiro ensaio com cena e já nas condições de concerto – no fosso. A necessidade de contacto visual com o maestro tornou-se aqui fulcral para garantir a coordenação com a coreografia. O desgaste nestes ensaios foi um fator influente por vários motivos: as paragens mais frequentes devido à grande quantidade de acontecimentos em simultâneo, o espaço reduzido do fosso que obrigava à proximidade de instrumentos como timbales, flautim e trompas, e a luminosidade reduzida pela utilização de pequenos candeeiros adaptados às estantes. Assim sendo, a boa condição física e mental, e o descanso fora do ensaio seriam necessários para uma boa prestação em cada ensaio.

4.5.2 - *Mumadona de Carlos Azevedo*

O compositor Carlos Azevedo nasceu em Vila Real, em 1964.

Participou nos Cursos Internacionais Projazz em 1990 (Sir Roland Hanna) e 1991 (Hal Galper). Tocou no Café com Jazz (em 1990 e 1991), no I e II Festival de Jazz Europeu do Porto, no Instituto Francês do Porto (em 1991 e 1992), nas V Jornadas Internacionais de Música da Oficina Musical, no XIX Festival de Música de

Espinho, no II Festival de Jazz de Guimarães (1993) e na Festa do Mundo (1994). Actualmente para além do seu trio, toca com a orquestra de Laurent Filipe 'Orquestra do Som do Mundo' e com 'Raul Marquez e os Amigos da Salsa'. Actualmente, lidera o seu Trio e dirige a Orquestra de Jazz de Matosinhos" (AZEVEDO, 2014).

Esta obra seria o primeiro contacto direto com a obra e estilo deste compositor, pelo que a sua contextualização seria dada apenas pela informação do seu currículo. Trata-se de uma ópera em dois atos composta sobre um texto de Carlos Tê. O acesso à sinopse só seria possível após o primeiro ensaio.

Primeira Leitura

Apesar de não ter tido acesso à sinopse da ópera antes do primeiro ensaio, o compositor inscrevera na parte algumas indicações sobre a situação que decorria em cada cena, no sentido de sugerir à orquestra o ambiente ou o estado de espírito a criar. Este papel de representação de ambientes era quase exclusivamente entregue às cordas pela variedade das suas articulações, a sua capacidade de reproduzir uma nota longa sem interrupções (para respirar por exemplo) em *piano* ou *pianíssimo*, a possibilidade de executar *tremolos* em *piano* ou a repetição de um determinado tema por longos espaços de tempo (*obligato*).

As indicações das cenas no primeiro ato revelaram-se úteis para a perceção do carácter a utilizar em cada momento. No entanto, esse mesmo carácter era também evidente no facto de a dinâmica raramente ultrapassar o *mezzo-forte*, permanecendo quase sempre numa dinâmica suave, claramente de acompanhamento. Além de notas longas, eram frequentemente utilizados *tremolos*. A escrita muito estática em vários momentos da obra contrastava com pequenos apontamentos de notas rápidas, como nos compassos 60 a 67 (ver Ilustração 79), ou de *pizzicatos*, como nos compassos 98 a 101 (ver Ilustração 78).

The light changes. Saint Gaultier festivities. Dordio, Valdir and Alcino, dance with the choir, swaying as in a typical folk festival choreography.

98

101 *ritardando*
pizz.
mp

Ilustração 78 – Excerto de *Mumadona* onde se verifica um pequeno apontamento rápido em *pizzicato* após uma nota longa.



Ilustração 79 – Excerto de *Mumadona* onde se verificam pequenos apontamentos rápidos em *legato* onde foi necessário definir primeiramente os padrões de dedos.

A escrita frequente de *divisis* e por longos espaços de tempo obrigou também a que fosse dedicada alguma atenção à afinação, isto porque, como afirma R. Gerle, “enquanto uma performance excitante, inspiradora e brilhante leva o ouvinte a perdoar um lapso momentâneo na afinação, não há dúvida que vários lapsos, ainda que mínimos, desvirtuam o efeito geral e retêm-se desagradavelmente na memória”⁶⁸ (GERLE, 1985, p. 36). É o exemplo dos compassos 78 a 88 (ver Ilustração 80).



Ilustração 80 – Excerto de *Mumadona* onde se verifica uma passagem em *divisi* cujos intervalos entre as vozes expunham a afinação.

Outras passagens eram nitidamente acompanhamentos que implicariam algum tipo de *groove*, não só pelo ritmo como pela articulação, como acontece nos compassos 124 a 139 (ver Ilustração 81).

⁶⁸ Citação original: *While an exciting, inspired and brilliant performance makes a listener forgive a momentary lapse in intonation, there is no question that several lapses even minimal, detract from the overall effect and linger unpleasantly in the memory.*

Ilustração 81 – Excerto de *Mumadona* onde se verifica uma passagem de acompanhamento cujo ritmo e articulação sugeriam a existência de um *groove*.

A versatilidade no volume de som foi também importante para passagens onde as dinâmicas deixavam de ser tão estáticas, como nos compassos 298 a 303 (ver Ilustração 82).

Ilustração 82 – Excerto de *Mumadona* onde se verifica a volatilidade das dinâmicas.

O facto de a dinâmica se manter dentro do *piano* a *mezzo-piano* indicava que a diferença entre estes dois níveis deveria ser clara, especialmente se a mudança se desse de forma imediata (sem um *crescendo* ou *diminuendo* entre as duas dinâmicas). Ao nível de dedilhações, o facto de a escrita ser quase sempre no registo médio/grave do violino, não representou grandes dificuldades, apenas tendo em conta os padrões de dedos, compassos 550 a 555 (ver Ilustração 83, e a não execução de cordas soltas para que o som se fundisse melhor com o da restante orquestra, especialmente em passagens de notas longas em *mezzo-forte* ou menor.



Ilustração 83 – Excerto de *Mumadona* onde se verifica a necessidade de definição de padrões de dedos.

Ao nível de articulações, apenas um compasso exigiu maior cuidado pela delicadeza da sua articulação em torná-la clara sem ultrapassar a dinâmica de *mezzo-forte* – compasso 934 (ver Ilustração 84).



Ilustração 84 – Excerto de *Mumadona* onde se verifica uma articulação mais delicada.

Este compasso exigiu maior flexibilidade dos dedos num movimento pequeno mas rápido e claro, pelo que foram feitos alguns exercícios sobre esta passagem específica. Estes exercícios consistiam, essencialmente, em executar a articulação com clareza em cordas soltas, devagar e exagerando as diferenças de articulação para interiorizar os movimentos.

O tipo de leitura do segundo ato seria pouco diferente do primeiro, uma vez que o tipo de escrita era sensivelmente igual a nível de estilo e caráter. Tecnicamente, apenas uma passagem inspirou maiores cuidados. Uma atenta observação dos compassos 437 a 441 permitiu desde logo, ainda antes da execução, a definição de dedilhações que permitissem a utilização de padrões colocando as mudanças em consonância com as mudanças de arco (ver Ilustração 85).

Ilustração 85 – Excerto de *Mumadona* onde se verificam as dedilhações definidas quase imediatamente tendo em conta a sugestão da execução das mudanças de posição no início de cada arcada (ligadura).

Este tipo de observação adquirida com a experiência de orquestra e de estudo de partes orquestrais permitia já a redução do tempo que este estudo implicava.

Primeiro Ensaio

O primeiro ato inicia-se com a indicação “Cena 1. O Coro pronuncia um presságio sob uma luz ténue”.⁶⁹ Cumprindo esta indicação e a indicação de Adagio ($\text{♩} = 65$), as cordas executavam uma base harmónica para o coro, que mudava em simultâneo em todas as cordas. Passagens deste género surgem várias vezes ao longo de toda a ópera, e situações como as mudanças de harmonia e efeitos tinham que ser precisos para manter a coesão na orquestra. A leitura em ensaio apresentou maior exigência neste aspeto, pela concentração e contacto visual necessário com o maestro e os chefes de naipe em passagens de pouca dificuldade técnica. Um exemplo disto são os compassos 444 a 448 (ver Ilustração 86).

Ilustração 86 – Excerto de *Mumadona* onde se verifica um longa passagem com duas notas longas onde a concentração é necessária para seguir os compassos, dinâmicas e *tremolo*.

⁶⁹ Texto original: *Scene 1. The Choir pronounces an omen under the grim light*

A execução das passagens de articulação mais delicada e que implicassem movimentos mais imediatos não foi clara, uma vez que a pouca atividade de muitas das passagens diminuía a prontidão da mão e braço para a execução correta de articulações como as dos compassos 125 a 139 (ver Ilustração 81), ou mesmo como a do compasso 934 (ver Ilustração 84).

Mesmo não havendo grande exigência técnica na parte, passagens como a dos compassos 518 a 545 exigiam grande concentração, uma vez que as notas escritas, que seriam a referência harmônica para o cantor, não eram ritmicamente precisas (ver Ilustração 87).

The image shows a musical score for violin, measures 518 to 545. The score is in treble clef with a key signature of one flat. It features long, sustained notes with slurs and dynamic markings: *p*, *mp*, and *mf*. A tempo marking "Meno mosso" with a quarter note equal to 70 is present at the beginning. The notes are mostly half notes and whole notes, with some quarter notes. The dynamics change from *p* to *mp* and then to *mf*.

Ilustração 87 – Excerto de *Mumadona* onde se verifica o uso de *recitativo*.

Assim sendo, o Maestro António Saiote apenas daria a indicação da mudança de nota seguindo o solo do cantor. Estas partes denominam-se *recitativo* e são muito frequentes nas óperas.

Ao longo da leitura da obra, a coesão com o naipe foi-se tornando mais falível, isto porque a concentração diminuía, não só em notas longas, mas também nas longas passagens sem música para executar (compassos de espera). Apesar de ser uma situação pouco comum para os violinos no repertório sinfónico, a existência de longas passagens de compassos de espera são mais frequentes nas óperas. Os compassos de espera não são de forma alguma momentos de relaxamento, muito menos mental. A contagem de compassos de espera não exige necessariamente a contagem de todos os tempos, mas exige a audição atenta do

que está a acontecer nos restantes naipes por vários motivos. Durante os compassos de espera, o naipe deve estar preparado para entrar com a maior precisão possível, rítmica e de afinação, seguindo e interpretando os gestos do maestro para interiorizar previamente o tempo que será imposto aquando da sua execução. Este cuidado é particularmente importante quando a entrada do naipe coincide com uma mudança súbita de andamento. Noutras situações, o naipe deve estar preparado para entrar discretamente, interiorizando o mesmo tipo de som e caráter em que se encontra a orquestra.

Trabalho Pós-ensaio

Após os ensaios de *tutti* da orquestra, viriam os ensaios com voz e, posteriormente, com cena. A realização dos ensaios com voz inseriu uma nova componente e um novo fator de concentração durante a execução. O compasso 361 era executado em simultâneo com a voz e sem qualquer outro acompanhamento, ou seja, um uníssono entre voz e cordas (ver Ilustração 88). Assim, foi necessário o contacto visual com o maestro e fluência na execução da passagem, especialmente devido às pausas.

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with the tempo marking 'Meno mosso' and a quarter note equal to 96. It includes the instruction 'pizz.' and the dynamic marking 'mp'. The second staff starts at measure 365 and includes the dynamic marking 'mf'. The music features various time signatures including 4/4, 3/4, and 2/4.

Ilustração 88 – Excerto de *Mumadona* que, no ensaio com vozes, se revelou ser um uníssono com o cantor.

À parte da revisão de algumas passagens que não haviam sido claras no ensaio de leitura em *tutti*, pouco trabalho técnico havia a realizar individualmente. Por outro lado, foi importante um trabalho de aperfeiçoamento da afinação. A existência de passagens com notas muito longas e de *divisis* deixava mais expostos os naipes à afinação dos seus elementos. Assim sendo, foi estabelecido como aquecimento a execução de escalas em andamentos lentos, atendendo tanto à afinação como à qualidade de som. Foram também executados alguns exercícios de afinação e colocação de dedos (postura) de R. Gerle (GERLE, 1985, pp. 39-52). Estes exercícios visavam não só a afinação mas também a correção da postura corporal que começava a degradar-se devido ao desgaste.

Uma vez que grande parte das passagens da parte de segundos violinos se encontrava no registo médio/grave do violino e, portanto, nas cordas ré e lá, a sua

execução obrigava a longos espaços de tempo com o braço direito (arco) erguido. A suspensão do braço era maior ainda em passagens cuja dinâmica era *piano* ou *mezzo-piano*, o que obrigava a retirar ao arco parte do seu peso ou diminuir o número de cerdas em contacto com a corda. Este esforço constante poderia levar a uma má postura, que provocaria uma má qualidade de som e afinação, e diminuindo a disponibilidade física e mental, dada a extensão da obra (cerca de duas horas e meia).

Conclusão

Relativamente às estratégias de estudo, pode concluir-se que não existe de facto uma fórmula única e universal que evidencie a mesma eficácia em todos os repertórios. No entanto, o músico deve possuir um vasto leque de estratégias e exercícios, bem como a capacidade de adaptá-los continuamente às exigências de cada trecho musical. Esta realidade é válida também para o aquecimento. Vários pedagogos como C. Flesch, I. Galamian, O. Ševčík, propuseram uma compilação de exercícios que pudesse preservar a técnica individual ao mais alto nível, abordando todas as aspetos técnicos da performance violinística. No entanto, a duração destes exercícios ou o esforço que estes exigem podem muitas vezes tornar-se contraproducentes se aplicados sem uma atitude constante de concentração, autoanálise e autocrítica.

Reforçando a importância da concentração, os mesmos autores, mas particularmente R. Gerle (1985), sugerem que tanto estudo individual como aquecimento devem variar regularmente. A aplicação dos mesmos exercícios e estratégias em várias secções semelhantes pode levar o músico prestar menos atenção à eficácia ou ineficácia de determinada estratégia em determinada secção. Também o aquecimento deve ser variado, no sentido de manter a versatilidade do músico nos vários aspetos técnicos do violino: golpes de arco, velocidade de execução, coordenação, *pizzicatos*, dinâmicas.

É também unânime entre todos estes autores a importância da execução regular de escalas e arpejos, mais uma vez, não se limitando a uma determinada tonalidade ou método. I. Galamian (1998) alerta para a importância de executar uma escala diferente todos os dias, variando também na articulação e ritmo. Além desta componente de criatividade é igualmente importante a capacidade de organização de trabalho pela definição de metas e estabelecimento de prioridades como sugerem R. Gerle (1985) e os autores do *Oxford Handbook of Music Psychology* (2009).

Neste estágio, foram vários os fatores que influenciaram o meu trabalho individual de preparação das partes de orquestra e que não foram referidos neste relatório. O facto de um programa incluir uma obra que já tivesse tocado durante o meu percurso de formação, facilitou o estudo, visto que já tinha um melhor conhecimento das passagens mais exigentes bem como das passagens mais delicadas e que implicavam maiores cuidados. Uma outra questão influente no trabalho individual era o número elevado e grau de dificuldade das restantes obras de cada concerto para além das analisadas. Um exemplo foi o programa onde foi executado o Poema Sinfónico *Don Juan* de R. Strauss que se revelou particularmente exigente na preparação das partes pela duração do programa e variedade e complexidade das obras. Para uma máxima eficácia e rentabilização do

tempo disponível foi necessário, no final de cada dia de ensaio, dar prioridade às obras que iriam ser trabalhadas no ensaio do dia seguinte, bem como às passagens menos bem conseguidas no ensaio anterior.

Um dos aspetos que acabaria por se revelar de grande relevância neste estágio foi a consciência da importância de preparar uma obra ao nível interpretativo. O desenvolvimento da capacidade de prever, ou considerar várias possibilidades de interpretação que o maestro poderia adotar foi essencial durante a realização deste estágio. A capacidade de reconhecer rapidamente na parte a necessidade de um cuidado especial nalgum aspeto particular como o tipo de som, a dinâmica ou a variação mais ou menos regular de velocidade. Para tal foi importante a audição atenta de gravações bem como a análise da partitura.

No que respeita às obras que foram estreadas, foi possível desenvolver a leitura de repertório contemporâneo que, por se afastar do tipo de escrita mais convencional até ao final do século XIX, permitiu desenvolver o conhecimento de técnicas menos comuns no repertório orquestral, das suas formas de notação e de melhores estratégias para a sua execução. O facto de não ser possível a audição destas obras nem a análise da sua partitura obrigou-me a desenvolver a capacidade de reação rápida em situação de ensaio, quer no sentido de interpretação dos gestos do maestro, quer no sentido de adaptação ao naipe e à orquestração.

Como anteriormente referi, a realização deste estágio revelava-se desde logo uma excelente oportunidade para desenvolver as minhas competências como violinista a um nível mais profissional. Além da expansão dos meus conhecimentos literários sobre o tema do estudo individual e da execução em orquestra, tive também a oportunidade de aperfeiçoar os conhecimentos técnicos e musicais adquiridos ao longo da minha formação, através da experiência e contacto com outros instrumentistas mais experientes e maestros.

No campo da investigação foi particularmente vantajosa a leitura de literatura de referência sobre a técnica violinística, bem como os estudos científicos desenvolvidos por psicólogos nos últimos anos acerca das exigências físicas e mentais do estudo da música, e mesmo de um emprego como músico profissional, questão que carece de maior atenção em Portugal.

Na parte mais prática é possível verificar, neste relatório, a evolução na minha organização de trabalho individual ao longo do estágio. A busca constante de uma maior eficácia de resultados levou também a uma melhor rentabilidade do tempo disponível. Nos últimos programas realizados com a Fundação Orquestra Estúdio pude verificar também a capacidade de, na primeira leitura de uma obra nova, criar expectativas muito específicas sobre a interpretação da obra. Estas expectativas consistiam tanto em aspetos mais técnicos (dedilhações, arcadas,

articulações, distribuição de arco), como em aspetos mais musicais (oscilações no tempo, distinção das diferentes partes do contraponto, qualidades e volumes de som). Esta perceção permite-me, agora, identificar mais rapidamente as partes da obra a que devo dedicar mais tempo e atenção, assim como definir quase imediatamente as estratégias e exercícios a utilizar para a resolução de problemas.

No que diz respeito à técnica violinística verifico, atualmente, uma maior versatilidade da minha parte para a execução imediata dos estilos musicais mais característicos do século XIX e início do século XX. Também a leitura e execução de bastante repertório contemporâneo e pop sinfónico aumentou, não só o meu vocabulário de técnicas instrumentais em orquestra, mas também a sensibilidade e experiência para interpretar a notação e estilos da música escrita atualmente, mais ou menos erudita.

Por fim, concluo este estágio com a convicção de que, através da experiência profissional numa orquestra sinfónica, e com a devida orientação académica, me encontro mais capaz a vários níveis para o exercício mais competente e profissional do posto de músico de orquestra, pelo que acredito que a utilização mais frequente desta prática nos mestrados orientados para a performance traria bons resultados na formação de músicos executantes no contexto musical nacional.

Bibliografia

- AAVV. (1950). *Enciclopédia Salvat dos Grandes Compositores vol. IV*. Lisboa: Publicações Alfa.
- AUER, L. (1921). *Violin Playing As I Teach It*. Nova Iorque: Fredeick A. Stokes Company.
- BACHMANN, A. (2008). *An Encyclopedia of the Violin*. Nova Iorque: Dover Publications.
- BATHURST, R. L. (20 de Março de 2012). Performing Leadership: observations from the World of Music. *Administrative Sciences*, pp. 99-119.
- BECKMAN, G. (s.d. de Outono de 2004). Career Development for Music Students: Towards a Holistic Approach. *South Central Music Bulletin*, pp. 13-18.
- BOERRIES, K., & WENDT, A. F. (1994). *Orchester-Probspiele Violine, volume 1*. Mainz: Schott.
- BRANDOLINO, L. A. (1997). *A Dissertation in Music Performance: A Study of Orchestral Audition Repertoire for Violin*. Missouri.
- BRITO, M. C. & CYMBRON, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta
- BRODSKY, W. (2006). In the wings of British orchestras: A multi-episode interview study among symphony players. *Journal of Occupational and Organizational Psychology*, 673-690.
- CASCUDO, T. (2002). Michel'Angelo Lambertini 1862-1920. *A Música em Portugal entre 1870 e 1914. Catálogo da exposição organizada pelo Museu da Música*. Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu da Música
- CROCKER, R. (1986). *A History of Musical Style*. Nova Iorque: Dover.
- FISCHER, S. (1997). *Basics*. Londres: Peters Edition.
- FLESCH, C. (1911). *Urstudien*. Berlim: Verlag von Ries & Erler.
- FLESCH, C. (1987). *Das Skalensystem*. Berlim: Verlag von Ries & Erler.
- FLESCH, C. (2000). *The art of violin playing. Artistic realization and instruction*. Nova Iorque: Carl Fischer.
- GALAMIAN, I. (1998). *Interpretación y Enseñanza del Violín*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- GERLE, R. (1985). *The Art of Practicing the Violin*. Londres: Stainer & Bell.
- GINGOLD, J. (1962). *Classical & Modern Works, Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire for Violin, Volume 1*. Nova Iorque: International Music Company.
- GINGOLD, J. (1962). *Classical & Modern Works, Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire for Violin, Volume 2*. Nova Iorque: International Music Company.
- GINGOLD, J. (1962). *Classical & Modern Works, Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire for Violin, Volume 3*. Nova Iorque: International Music Company.

- GROUT, D., & PALISCA, C. (2005). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- GULBENKIAN, C. F. (1978). *Training Musicians. A Report to the Calouste Gulbenkian Foundation on the Training of Professional Musicians*. Londres: The Calouste Gulbenkian Foundation.
- HALLAM, S., CROSS, I., & THAUT, M. Ed. (2009). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford: Oxford University Press.
- HENRIQUE, L. (2011). *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- KÄSTNER, O. (1993). *Orchester-Probspiele Violine, volume 2*. Mainz: Schott.
- MARTINS, C. H. (2006). *Os 42 estudos - Caprichos para Violino, de Rodolphe Kreutzer: análise técnica para uma abordagem didático pedagógica*. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.
- MENUHIN, Y., & PRIMROSE, W. (1976). *Yehudi Menuhin Music Guides: Violin & Viola*. Londres: Kahn & Averill.
- MOZART, L. (1951). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Oxford: Oxford University Press.
- NETO, S. A. (2010). *O Estudo Diário do Violino: uma investigação da rotina de preparação técnico-interpretativa dos alunos do curso de bacharelato em música da FAMES*. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música da Universidade de Minas Gerais.
- PREVIN, A. (1979). *Orchestra*. Nova Iorque: Doubleday & Company.
- REIMER, D. R. (2003). *Violin Performance training at collegiate schools of music and its relevance to the performance professions: A critique and recommendation*. Ohio: Ohio State University.
- ROBINSON, K. (1993). *Arts in Schools. Principles, practice and provisions*. Londres: Calouste Gulbenkian Foundation.
- SEVCIK, O. (2003). *Sevcik Violin Studies: School of Bowing Technique op. 2 Part 1*. Londres: Bosworth.
- SHARP, E. (1985). *How to Get an Orchestra Job...and Keep It, A Practical Book*. Estados Unidos da América: Encitas Press.
- STOWELL, R. Ed.(1992). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STOWELL, R. Ed. (2003). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TRANCHEFORT. (1998). *Guia da Música Sinfónica*. Lisboa: Gradiva.
- LEÓN, F. (05 de Junho de 2010). Universidade da Extremadura cria orquestra luso-espanhola. (R. Costa, Entrevistador)
- TRINDADE, A. (05 de Junho de 2010). Universidade da Extremadura cria orquestra luso-espanhola. (R. Costa, Entrevistador)

- BARTÓK, B. (s. d.) *Concerto for Orchestra* [Partitura]. Londres: Boosey & Hawkes.
- BEETHOVEN, L. (1996). *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-dur op. 58* [Partitura]. Munique: Breitkopf & Härtel.
- BEETHOVEN, L. (1996). *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-dur op. 73* [Partitura]. Munique: Breitkopf & Härtel.
- CHESKY, D. (2007). *Zephyrtine* [Partitura]. s. l. Copyright David Chesky
- FIGUEIREDO, N. (2010). *Ocaso Música para clarinete e orquestra* [Partitura]. s. l. Copyright Nuno Figueiredo.
- MERTENS, W. (s. d.). *Zusammensetzen* [Partitura]. s. l. Copyright Wim Mertens.
- MENDELSSOHN-BARTHOLDY, F. (s. d.). *Scherzo aus der Musik zu Shakespears Sommernachtstraum Nr. 1 op. 61* [Partitura]. Munique: Breitkopf & Härtel.
- MENDELSSOHN-BARTHOLDY, F. (s. d.). *Symphonie Nr. 4 A-dur (Italienisch) op. 90* [Partitura]. Munique: Breitkopf & Härtel.
- MOZART, W. A. (1979). *Concerto No. 5 in A major, k. 219 for violin and piano (Ivan Galamian)* [Partitura]. Nova Iorque: International Music Company.
- PROKOFIEV, S. (1960). *Sonate Nr. 2 for Violin and Piano opus 94a* [Partitura]. Hamburgo: Sikorski.
- SCHOSTAKOVICH, D. (s.d.). *New Collected Wors of Dmitri Schostakovich, Symphony Nr. 5 op. 47* [Partitura]. Londres: Boosey & Hawkes.
- STRAUSS, R. (1979). *Don Juan, Tondichtung von Rich. Strauss, op. 20* [Partitura]. Nova Iorque: Dover Publications.

Sitografia

- APROARTE. *História*. Obtido de APROARTE - Associação Nacional do Ensino Profissional de Música e Artes: <http://aproarte.org/aproarte/historia>
Acedido a: 05 de Dezembro de 2013.
- APROARTE. *Orquestra*. Obtido de APROARTE - Associação Nacional do Ensino Profissional da Música e das Artes: <http://aproarte.org/aproarte/orquestra>
Acedido a: 05 de Dezembro de 2013
- ARTAVE. *Instituição - Inovação Pedagógica*. Obtido de ARTAVE - Escola Profissional Artística do Vale do Ave:
http://www.artave.pt/id/32/mod/base_content/cfile/inovacao_pedagogica.html
Acedido a: 04 de Dezembro de 2013
- ARTAVE. *Instituição - Integração e Cooperação*. Obtido de ARTAVE - Escola Profissional Artística do Vale do Ave:
http://artave.pt/id/34/mod/base_content/cfile/integracao_e_cooperacao.html
Acedido a: 04 de Dezembro de 2013
- ARTAVE. *Instituição - Apresentação*. Obtido de ARTAVE - Escola Profissional Artística do Vale do Ave:
http://www.artave.pt/id/24/mod/base_content/cfile/apresentacao.html
Acedido a: 04 de Dezembro de 2013
- AVA Musical Editions. *Telmo Marques*. Obtido de AVA Musical Editions:
<http://www.editions-ava.com/pt/store/composer/76/>
Acedido a: 01 de Janeiro de 2014
- AZEVEDO, C. *Composer AZEVEDO Carlos (1964)*. Obtido de mic.pt - Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa:
http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&site=ic&show=0&peessoa_id=163&lang=PT
Acedido a: 08 de Janeiro de 2014
- BLOOD, B. *music theory online : musical instrument ranges & names*. Obtido de dolmetsch online: <http://www.dolmetsch.com/musictheory29.htm>
Acedido a: 12 de Fevereiro de 2014
- CHESKY, D. *Biography*. Obtido de David Chesky - Composer:
<http://www.davidchesky.com/biography.html>
Acedido a: 05 de Janeiro de 2014
- DEUTSCHER BÜHNENVEREIN. (Outubro de 1990). *English Version/Deutscher Bühnenverein, Bundesverband der Theater und Orchester*. Obtido do Web site da Deutscher Bühnenverein, Bundesverband der Theater und Orchester:
<http://www.buehnenverein.de/de/english-version.html>
Obtido a: 14 de Setembro de 2013
- ESART. *A Escola*. Obtido de Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco:
<http://www.ipcb.pt/ESART/index.php/sobre-a-esart>

- Acedido a: 05 de Dezembro de 2013
 ESART. *Apresentação*. Obtido de Orquestra Sinfónica da ESART:
<http://orquestra.esart.ipcb.pt/>
 Acedido a: 05 de Dezembro de 2013
 ESART. *Licenciatura em Música, variante de instrumento*. Obtido de Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco:
<http://www.ipcb.pt/ESART/index.php/licenciaturas/musica-variante-de-instrumento>
 Acedido a: 05 de Dezembro de 2013
 Expensive Soul. *Biografia*. Obtido de Expensive Soul:
<http://www.expensivesoul.com/Biografia.html>
 Acedido a: 03 de Janeiro de 2014
 GOMES, P. *Biography*. Obtido de Pedro Faria Gomes | Composer:
<http://www.pedrofariagomes.com/biography.html>
 Acedido a: 02 de Janeiro de 2014
 Guimarães 2012 CEC. *Música*. Obtido de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura: <http://www.guimaraes2012.pt/index.php?cat=157&item=1048>
 Acedido a: 16 de Dezembro de 2013
 MELOTECA. *Diretores de Orquestra*. Obtido de MELOTECA - Sítio de Músicas e Artes: <http://www.meloteca.com/orquestras-maestros.htm>
 Acedido a: 04 de Julho de 2008
 MUSICALCHAIRS. *orchestras and opera houses - Portugal*. Obtido de Musical Chairs:
<https://www.musicalchairs.info/portugal/orchestras>
 Acedido a: 21 de Fevereiro de 2014
 OA. *Biografia da OA*. Obtido de Orquestra do Algarve:
http://www.orquestradoalgarve.com/biografia_oa.php
 Acedido a: 06 de Dezembro de 2013
 OCE. *Orquestra Clássica de Espinho*. Obtido de Música-Espinho: <http://musica-espinho.com/orquestra/sobre/>
 Acedido a: 06 de Dezembro de 2013
 OSPV. *Orchestras - Orquestra Sinfónica da Póvoa do Varzim*. Obtido de MIC - Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa:
http://www.mic.pt/dispatcher?where=1&what=2&site=ic&show=0&interprete_id=115&lang=PT
 Acedido a: 06 de Dezembro de 2013
 RASMUSSEN, K. A.; LAURSEN, L. *14 – Orchestra Size and Setting*. Obtido de The Idiomatic Orchestra: <http://theidiomaticorchestra.net/14-orchestra-size-and-setting/>
 Acedido a: 25 de Novembro de 2014
 SISSONS, N. *Glossary of Musical Terms*. Obtido de Boosey & Hawkes:
<http://www.boosey.com/community/musicalterms.asp?GL=GR>
 Acedido a: 31 de Dezembro de 2013
 SPITZER, J., & ZASLAW, N. *Orchestra*. Obtido de Grove Music Online, Ed. por Deane Root: <http://www.oxfordmusiconline.com>
 Acedido a: 10 de Fevereiro de 2014

USURA. *Wim Mertens in Act*. Obtido de Biography: <http://www.wimmertens.be/>
Acedido a: 03 de Janeiro de 2014

Glossário

Accelerando (It.) aumentar gradualmente a velocidade de execução. Normalmente abreviado para *accel*.

Acento símbolo que indica a execução de determinadas notas com maior ênfase ou *stress*.

Adagio (It.) Vagaroso. Entre os 66 e 76 bpm segundo indicação do metrônomo.

Affretando (It.) Precipitando. Semelhante ao *stringendo*.

Air (Ing.) ou **Aria** (It.) Ária. Melodia sem uma forma específica e seguindo, normalmente, o estilo de uma canção. É, normalmente, precedida por uma introdução instrumental e seguida por uma ou mais variações.

Allegretto (It.) Moderadamente rápido.

Allegro (It.) Rápido. Entre os 120 e os 168 bpm segundo indicação do metrônomo. Pode variar mediante o uso de outras palavras como *non troppo* (não demasiado), *molto* (muito) ou *moderato* (moderado).

Andante (It.) Vagaroso, pacífico, agradável. Entre 76 e 108 bpm segundo indicação do metrônomo. Também poderá surgir como *Più andante* que é ligeiramente mais rápido.

Andantino (It.) Ligeiramente mais rápido que o *andante*.

Andamento Parte principal de uma obra constituída por temas e pelo seu desenvolvimento.

Animato (It.) Animado.

Appassionato (It.) Apaixonado.

Appoggiatura (It.) Nota ornamental. Nota pequena cuja duração é diminuída e que serve para embelezar uma melodia. Também chamada *appoggiatura*. Existem dois tipos de notas ornamentais na execução

instrumental: as longas, cuja notação é normal; e as curtas, cuja notação é rasurada.

Arco (It.) Com arco. Indicação utilizada depois de uma passagem em *pizzicato* para que seja novamente utilizado o arco.

A Tempo (It.) No tempo. Indicação utilizada quando o *tempo* (velocidade da execução) é alterada para que este retome a velocidade de execução.

Attaca (It.) Começar de imediato sem interrupção. Indicação utilizada para que um andamento (parte) de uma obra seja executado imediatamente depois do anterior sem pausa.

Ballet (Al. Ballett; Fr. Ballet; It. Ballo, Balletto) Momento de dança introduzido numa ópera ou outra obra com cena. Esta definição refere-se à indicação de Ballet inscrita durante a obra e não ao género do Bailado.

Braço Parte do violino sobre a qual está colocado o espelho. Este tem numa extremidade a cabeça ou caracol onde estão enroladas as cordas, e na outra a caixa-de-ressonância do violino.

Brilhante ou **Brilliant** (It. e Fr.) Brilhante. Com brilhantismo.

Brio (It.) Fogoso. A indicação *con brio* indica com vivacidade ou fogoso.

Candenza (It.) Cadência. Parte de uma obra concertante onde o compositor escreve uma série de passagens e variações brilhantes ou virtuosas. Esta parte pode ser também composta ou improvisada pelo próprio executante.

Calando (It.) Diminuir gradualmente o volume de som.

Cantabile (It.) Ao estilo de um cantor. Como que a cantar.

Contraponto Uma forma mais elaborada de harmonia onde uma ou

mais partes são acrescentadas a uma voz principal.

Caprice (Ing.) ou **Capriccio** (It.) Uma espécie de composição livre, sem regras de forma ou construção.

Cavalete Parte do violino sobre a qual pousam as cordas em tensão. Este transmite as vibrações das cordas para a caixa-de-ressonância do violino.

Crescendo (It.) Aumentar gradualmente o volume de som. Normalmente abreviado para *cresc.*

Decrescendo ou **Diminuendo** (It.) Diminuir gradualmente o volume de som. Normalmente abreviado para *decresc.* ou *dimin.*

Divisi (It.) Dividido. Indicação comum na escrita orquestral utilizada para que cada instrumentista de um naipe execute uma linha diferente. Normalmente abreviado para *div.*

Dolce (It.) Docemente, suavemente.

Ensemble (Fr.) Em conjunto. A combinação perfeitamente harmoniosa de partes diferentes numa composição musical.

Espelho Parte do violino sobre a qual passam as cordas e onde se colocam os dedos para executar determinada nota. Também chamada escala, ponto ou *tasto*.

Espressivo (It.) Expressivo. Com expressividade, emoção ou intensidade.

Etude (Fr.) Um estudo ou exercício semelhante, em estilo, ao capricho ou *caprice*.

Finale (It.) Final, conclusão.

Gesang (Al.) Canção, melodia, ária.

Glissando (It.) Movimento de deslizamento entre duas notas.

Grazioso (It.) Graciosamente, levemente.

Harmónicos São produzidos pela divisão da corda em segmentos iguais

como a metade, um terço ou um quarto, fazendo vibrar a corda no seu todo. A frequência da vibração dos harmónicos é múltipla da frequência das vibrações da nota fundamental (corda solta). Os dedos tocam a corda levemente, dividindo-a em segmentos que vibram a partir do ponto da corda onde pousa o dedo.

Harmonia De forma geral, é a combinação dos sons e acordes que produzem música. O estudo de harmonia consiste na aquisição do conhecimento das tríades e acordes fundamentais, e das suas combinações e relações.

Instrumentação A teoria e prática de arranjar música para um conjunto de instrumentos de diferentes tipos.

Tonalidade Sucessão de sons que formam uma determinada escala maior ou menor, cujo nome provem da primeira nota dessa escala.

Langsammer (Al.) Mais devagar.

Largamente (It.) Mais amplo. De forma mais grandiosa.

Larghetto (It.) Não tão lento como o *Largo*. Entre 60 e 66 bpm segundo indicação do metrónomo.

Largo (It.) Muito vagaroso e amplo. Entre 40 e 60 bpm segundo indicação do metrónomo.

Legato (It.) Ligado. Sem interrupção do som. Oposto ao *staccato*.

Leggiero (It.) Leve, simples ou ligeiro.

Legno (It.) Madeira. A indicação *coll legno* utilizada para que a execução se dê com a vara do arco e não com as cerdas.

Lento (It.) Muito vagaroso.

L'istesso Tempo (It.) No mesmo tempo (velocidade).

Maestoso (It.) Majestoso, digno.

Marcato (It.) Marcado ou com maior ênfase. Indicação utilizada para uma passagem e não para uma nota apenas. Normalmente abreviado para *marc*.

Martellato (It.) Como que martelado. Técnica específica das cordas para dar maior ênfase a uma determinada passagem.

Meno (It.) Menos ou não tanto. Também utilizado na indicação *meno mosso* (menos rápido).

Metrônomo Aparelho mecânico que regula a velocidade de execução de uma determinada obra musical ou parte dela. Utiliza o princípio do pêndulo duplo com um peso numa das extremidades e uma peça de metal móvel na outra. Quando movida esta peça aumenta ou diminui a velocidade da oscilação. Atualmente são menos comuns os aparelhos mecânicos, sendo os mais utilizados os aparelhos digitais.

Mezzo (It.) Meio ou médio. Muito utilizado em indicações de dinâmica como *mezzo-forte* ou *mezzo-piano*.

Moderato (It.) Moderado. Entre 108 e 120 bpm segundo indicação do metrônomo.

Morendo (It.) Morrendo. Diminuir gradualmente volume de som e velocidade de execução.

Mosso (It.) Rápido.

Notação A arte da representação de sons musicais através de símbolos escritos.

Octava ou **8va** (It.) Execução da passagem escrita uma oitava acima.

Partitura Compilação de todas as partes de uma composição escrita em linhas paralelas. As barras de compasso atravessam todas as linhas para que seja perceptível a organização temporal de cada linha e do seu ritmo.

Passagem Pequena secção de uma obra musical.

Pesante (It.) Pesado

Piano (It.) Suave, gentilmente. Normalmente abreviado para *p*.

Più (It.) Mais. Normalmente utilizado com outras indicações de tempo e dinâmica como *più mosso* ou *più forte*.

Pizzicato (It.) Técnica exclusiva dos instrumentos de cordas que consiste em beliscar a corda com o dedo. No violino podem ser utilizados os dedos das duas mãos. Normalmente abreviado para *pizz*.

Poco (It.) Pouco. Normalmente utilizado com outras indicações de tempo e dinâmica como *poco forte*, ou para indicar uma alteração de tempo ou dinâmica mais progressiva como *crescendo poco a poco* ou *accelerando poco a poco*.

Ponticello (It.) Cavalete. Também utilizado em *sul ponticello* (sobre o cavalete).

Portamento (It.) Deslizar entre uma nota e outra durante uma mudança de posição.

Posição Zona do braço do instrumento de cordas onde se posiciona a mão esquerda.

Presto (It.) Rápido, a alta velocidade. Entre 168 e 200 bpm segundo indicação do metrônomo.

Prestíssimo (It.) Muito rápido, a altíssima velocidade. Entre 200 e 208 bpm segundo indicação do metrônomo.

Rallentando (It.) Diminuir a velocidade gradualmente.

Recitativo Conjunto de frases musicais sem regularidade rítmica. Melodia sem indicações nem organização rítmica. Muito comum no repertório operático.

Ritardando (It.) Abrandando no tempo.

Scherzo (It.) Brincalhão. Nome comum de um andamento de sonata ou andamento de uma sinfonia.

Senza (It.) Sem. Indicação utilizada para que não seja utilizada determinada técnica como *senza vibrato*.

Sforzando (It.) Forçar o som, ênfase exagerado. Normalmente abreviado para *sf.* ou *sfz.*

Sostenuto (It.) Sustentado. Normalmente abreviado para *sost.*

Spiccato (It.) Destacado, separado, pontuado. Técnica exclusiva dos instrumentos de cordas executado com o arco a saltar da corda com o impulso do pulso e dedos da mão direita.

Staccato (It.) Destacado, separado. Cada nota é curta e destacada das restantes. Oposto ao *legato*.

Stringendo (It.) Aumentar a velocidade e intensidade da execução.

Sul (It.) Sobre. Normalmente utilizado com outras indicações como *sul ponticello* ou *sul tasto*.

Tranquillo (It.) Tranquilo.

Tremolo (It.) Técnica exclusiva dos instrumentos de cordas que consiste em criar a sensação de tremura numa determinada nota através de um movimento rápido do pulso direito.

Trillo (It.) Técnica que consiste numa nota principal sobre a qual é executada outra alternadamente num movimento contínuo e rápido, e à distância de um ou meio-tom. Normalmente abreviado para *tr.*

Tutti (It.) Todos. Indicação comum no repertório orquestral que indica que todos os elementos da orquestra devem tocar.

Vibrato (It.) Efeito de ondulação numa determinada nota.

Vivace (It.) Vivo, ativo.

Voluta Parte do violino também chamada de cabeça onde se encontra o característico caracol.

Anexos



Anexo A – Regulamento do concurso de acesso a músicos da Fundação Orquestra Estúdio (capa).

ARTIGO 1.º

OBJECTO

1. O presente regulamento visa seleccionar os músicos que constituirão a *Fundação Orquestra Estúdio*, uma orquestra sinfónica de jovens músicos, a ser criada pela Fundação Cidade de Guimarães, no âmbito da programação cultural de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura e que se constituirá como eixo central da programação de música clássica.

2. Para este processo selectivo, estão abertas as seguintes vagas por instrumento:

- a) 1 (um) chefe de naipe de primeiros violinos;
- b) 12 (doze) violinos tutti's;
- c) 11 (onze) segundos violinos tutti's;
- d) 9 (nove) violas tutti's;
- e) 7 (sete) violoncelos tutti's;
- f) 5 (cinco) contrabaixos tutti's;
- g) 2 (duas) flautas;
- h) 3 (três) oboés;
- i) 3 (três) clarinetes;
- j) 3 (três) fagotes;
- k) 5 (cinco) trompas;
- l) 3 (três) trompetes;
- m) 3 (três) trombones;
- n) 1 (uma) Tuba;
- o) 1 (uma) Harpa;
- p) 3 (três) percussões, um dos quais timpaneiro.

ARTIGO 2.º

INSCRIÇÕES

1. Podem inscrever-se nas audições músicos, cidadãos de qualquer um dos 27 (vinte e sete) países constituintes da União Europeia.

2. A inscrição do candidato implica o conhecimento, e expressa aceitação, das condições do processo selectivo, estabelecidas neste regulamento, sobre as quais não poderá alegar o seu desconhecimento.

3. O prazo das inscrições inicia-se no dia 1 de Junho de 2011 e termina no dia 25 de Junho de 2011.

4. A inscrição nas audições efectua-se através do preenchimento do formulário de inscrição disponível no site www.guimaraes2012.pt.

5. Não serão aceites inscrições por qualquer outra forma que não a estabelecida neste Regulamento.

Anexo B – Regulamento do concurso de acesso a músicos da Fundação Orquestra Estúdio (p. 3).

ARTIGO 3.º

PROCESSO DE SELECÇÃO

1. O processo de selecção irá ser efectuado em 2 (duas) fases.
2. A primeira fase consistirá na avaliação de uma gravação, por meio de vídeo, e análise de Curriculum Vitae.
3. A segunda fase consistirá numa audição, a realizar presencialmente na cidade de Guimarães perante um júri, e posterior entrevista.
4. Uma vez que a primeira fase é de cariz eliminatório, somente os candidatos seleccionados na primeira fase passarão à segunda fase.
5. Na segunda fase de selecção, os músicos concorrerão às seguintes posições específicas da orquestra:
 - a) Flauta
 - i. 2ª flauta com obrigação de 1ª flauta e piccolo;
 - ii. Piccolo com obrigação de 2ª flauta e do naípe.
 - b) Oboé
 - i. 1º oboé com obrigação de 2º oboé e do naípe;
 - ii. 2º oboé com obrigação de 1º oboé e corne inglês;
 - iii. Corne inglês com obrigação de 2º oboé e do naípe.
 - c) Clarinete
 - i. 1º clarinete com obrigação de 2º clarinete e do naípe;
 - ii. 2º clarinete com obrigação de 1º clarinete e clarinete baixo;
 - iii. Clarinete baixo com obrigação de 2º clarinete e do naípe.
 - d) Fagote
 - i. 1º fagote com obrigação de 2º fagote e do naípe;
 - ii. 2º fagote com obrigação de 1º fagote e contra-fagote;
 - iii. Contra-fagote com obrigação de 2º fagote e do naípe.
 - e) Trompas
 - i. 1ª trompa com obrigação de 3ª trompa e de naípe;
 - ii. 2ª trompa com obrigação de 4ª trompa e de naípe;
 - iii. 3ª trompa com obrigação de 1ª trompa e de naípe;
 - iv. 4ª trompa com obrigação de 2ª trompa e de naípe;
 - v. 5ª trompa com obrigação de 1ª trompa, 3ª trompa e de naípe.
 - f) Trompetes
 - i. 1ª trompete com obrigação de 2ª trompete, de naípe e de piccolo;
 - ii. 2ª trompete com obrigação de 1ª trompete, de naípe e de piccolo;
 - iii. 3ª trompete com obrigação de 2ª trompete, de naípe e de piccolo.
 - g) Trombone
 - i. 1º trombone com obrigação de 2º trombone e de naípe;
 - ii. 2º trombone com obrigação de 1º trombone e de naípe;
 - iii. 3º trombone com obrigação de trombone baixo e 2º trombone.

Anexo C – Regulamento do concurso de acesso a músicos da Fundação Orquestra Estúdio (p. 4).

- h) Tuba
 - i. Tuba.
- i) Percussão
 - i. Timbales com obrigação de percussão;
 - ii. Todos percussionistas com obrigação de timbales.
- j) Cordas
 - i. Chefe de naípe de primeiros violinos;
 - ii. Violinos Tutti's;
 - iii. Violas Tutti's;
 - iv. Violoncelos Tutti's;
 - v. Chefe de naípe de contrabaixos;
 - vi. Contrabaixos Tutti's
- k) Harpa
 - i. Harpa.

ARTIGO 4.º

PRIMEIRA FASE

1. Os candidatos deverão enviar, dentro do prazo estabelecido no número 3 do Artigo 2.º deste Regulamento, os vídeos e Curriculum Vitae, em formato avi / mp4 / rrmvb / wmv / webm / mkv / 3gp / flv / f4v ou quicktime, com o reportório indicado no Artigo 5.º, por correio registado para o seguinte endereço:

Fundação Cidade de Guimarães
A/C. Maria Miguel Mendes
Palácio Vila Flor
Av. D. Afonso Henriques, 701
4810-431 Guimarães
Portugal

2. Os vídeos e Curriculum Vitae referidos no número anterior poderão, em alternativa, ser carregados directamente no site www.guimaraes2012.pt.

3. Nesta fase o júri avaliará cada candidato quanto ao domínio técnico.

4. Os resultados desta fase de selecção serão comunicados aos candidatos via e-mail e publicados no site de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura até ao dia 3 de Julho de 2011.

ARTIGO 5.º

REPORTÓRIO - PRIMEIRA FASE

1. Os candidatos deverão executar 2 (duas) obras de carácter contrastante, gravadas em vídeos separados, com a duração máxima de 3 (três) minutos cada um.

Anexo D – Regulamento do concurso de acesso a músicos da Fundação Orquestra Estúdio (p. 5).

2. Os vídeos deverão estar devidamente identificados especificando a identificação do candidato, do compositor, da obra, e qual o andamento (se aplicável).
3. É de total responsabilidade do candidato o adequado funcionamento do vídeo enviado.
4. Na impossibilidade de realizar-se a audição e visualização do material enviado nos formatos especificados no Artigo 4.º ponto 1., a inscrição será desconsiderada para efeitos de selecção e o candidato desclassificado.
5. Todos os vídeos enviados serão propriedade da Fundação Cidade de Guimarães, não havendo lugar a devolução.

ARTIGO 6.º

SEGUNDA FASE

1. Os candidatos seleccionados na primeira fase serão convocados via e-mail a apresentarem-se, pessoalmente, por sua conta e expensas, na cidade de Guimarães, na data e hora aí indicadas, entre o período de 17 a 28 de Agosto de 2011.
2. Será disponibilizado, pela Fundação Cidade de Guimarães, para a realização das audições um pianista acompanhador a todos os candidatos seleccionados.
3. Com excepção da percussão (inclui timbales), clarinete baixo, contra-fagote, requinta e harpa, os candidatos devem possuir os seus próprios instrumentos e acessórios e trazê-los para a audição.
4. A cada candidato será dada uma oportunidade para fazer um ensaio com piano antes da apresentação da sua prova.
5. Os candidatos seleccionados para os naipes de cordas serão colocados nas diferentes posições da orquestra, de acordo com o nível artístico revelado por cada um.
6. Os resultados finais serão comunicados via e-mail aos candidatos, e tornados públicos, até ao dia 3 de Setembro de 2011 no site de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.

ARTIGO 7.º

REPORTÓRIO - SEGUNDA FASE

Os candidatos deverão executar, consoante o instrumento, o seguinte reportório:

1. CORDAS

a) CHEFE de NAIPE dos I VIOLINOS

i. Execução do primeiro (com cadência) e segundo andamentos, de um dos seguintes concertos de W. A. Mozart à escolha do candidato:

- Concerto K 216 em sol maior;

Anexo E – Regulamento do concurso de acesso a músicos da Fundação Orquestra Estúdio (p. 6).

- Concerto K 218 em ré maior;
- Concerto K 219 em lá maior.

ii. Execução do primeiro andamento de um Concerto para violino e orquestra (com cadência) escolhido pelo candidato no repertório desde L. van Beethoven até a compositores de hoje;

iii. Execução de um excerto à escolha do júri entre os seguintes:

- F. Mendelssohn – Sinfonia nº 4 "Italiana", I e IV andamentos/Sonho de uma noite de verão (scherzo do compasso 17 ao 99);
- Bartók – Concerto para Orquestra (finale).

iv. Leitura à primeira vista;

v. Entrevista.

b) VIOLINOS – TUTTI

i. Execução do primeiro (com cadência) e segundo andamentos, de um dos seguintes concertos de W. A. Mozart à escolha do candidato:

- Concerto K 216 em sol maior;
- Concerto K 218 em ré maior;
- Concerto K 219 em lá maior.

ii. Execução de uma peça à escolha do candidato com carácter contrastante com a primeira prova (acompanhamento ao piano obrigatório);

iii. Execução de um excerto à escolha do júri entre os seguintes:

- F. Mendelssohn – Sinfonia nº 4 "Italiana", I e IV andamentos/Sonho de uma noite de verão (scherzo do compasso 17 ao 99);
- Bartók – Concerto para Orquestra (finale).

iv. Leitura à primeira vista;

v. Entrevista.

c) VIOLAS – TUTTI

i. Execução do primeiro (com cadência) e segundo andamentos de um concerto clássico com cadência escolhida entre Hoffmeister e Stamitz;

ii. Execução de dois andamentos de carácter contrastante das 6 Suites para violoncelo de J. S. Bach;

iii. Execução de um excerto à escolha do júri entre os seguintes:

- L. van Beethoven – Sinfonia nº 5, II andamento;
- F. Mendelssohn - Sonho de uma noite de verão;
- R. Strauss – D. Juan (início da letra D).

iv. Leitura à primeira vista;

v. Entrevista.

d) VIOLONCELOS – TUTTI

i. Execução do Prelúdio e Sarabanda de uma das Suites de J.S. Bach para violoncelo solo, à escolha do candidato;

Anexo F – Regulamento do concurso de acesso a músicos da Fundação Orquestra Estúdio (p. 7).

- g) Triângulo - A. Dvořák Sinfonia nº9;
- i. Leitura à primeira vista;
- ii. Entrevista

5. HARPA

- i. Concerto para flauta, harpa e orquestra de W. A. Mozart K. 299
- ii. Execução de uma destas 2 peças:

- Ballade en lá bémol de Henri Busser
- Impromptu de Gabriel Fauré (op. 86)

- iii. Execução de 2 excertos de orquestra:

- La forza del destino de Giuseppe Verdi
- Adagietto da sinfonia nº5 de Gustav Mahler
- Music for strings, percussion and celesta (2º andamento) de B. Bartók
- Tzigane (cadenzal) de Maurice Ravel

- iv. Leitura à primeira vista;
- v. Entrevista

ARTIGO 8.º

COMPOSIÇÃO DO JÚRI

1. O Júri de selecção de candidatos à Fundação Orquestra Estúdio será constituído, na primeira fase de selecção, pelo Programador da área da música de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.
2. O Júri das provas instrumentais da segunda fase de selecção será constituído por elementos de reconhecida competência e idoneidade no campo artístico, concretamente pelo:
 - a) Programador da área da música de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura;
 - b) Um elemento de reconhecido mérito, na área de direcção de orquestra;
 - c) Um elemento de reconhecido mérito, na área dos sopros metais;
 - d) Um elemento de reconhecido mérito, na área dos sopros madeiras;
 - e) Um elemento de reconhecido mérito, na área das percussões;
 - f) Um elemento de reconhecido mérito, na área de cordas.
3. A decisão final dos membros do júri na escolha dos candidatos é irrevogável e inapelável.

ARTIGO 9.º

OMISSÕES

As situações omissas neste regulamento serão prontamente resolvidas pela Fundação Cidade de Guimarães, com expressa renúncia a qualquer outra entidade, instituição ou órgão judicial.

Anexo G – Regulamento do concurso de acesso a músicos da Fundação Orquestra Estúdio (p. 13).

ARTIGO 10.º

CELEBRAÇÃO DE CONTRATOS DE PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS

1. Os músicos seleccionados, no âmbito do processo de selecção previsto neste regulamento, deverão celebrar, no âmbito de um procedimento de ajuste directo, um contrato de prestação de serviços artísticos com a Fundação Cidade de Guimarães, com a duração prevista de 1 de Dezembro de 2011 a 31 de Dezembro de 2012.
2. O procedimento por ajuste directo, a que alude o presente artigo, será feito mediante convite aos músicos seleccionados em cada instrumento para a apresentação de proposta.
3. A celebração do contrato referido no número 1 deste artigo está sujeita à regularidade da documentação apresentada pelo músico seleccionado, exigida pela legislação atinente à Contratação Pública.

ARTIGO 11.º

CONTRAPARTIDAS

1. Pela execução do contrato, pelo período de 13 meses, será oferecida aos instrumentistas as seguintes contrapartidas:
 - a) Chefe de naipe de primeiros violinos uma contrapartida de 18.200,00€ (dezoito mil e duzentos euros) ilíquidos;
 - b) Instrumentistas de cordas tutti's, aos trombonistas, ao tubista e ao harpista, uma contrapartida equivalente a 16.900,00€ (dezasseis mil e novecentos euros) ilíquidos;
 - c) 1º músico de sopros madeiras, dos trompetistas e do timpaneiro, uma contrapartida equivalente a 18.200,00€ (dezoito mil e duzentos euros) ilíquidos;
 - d) 2º e 3º músicos de sopros madeiras, dos trompetistas e dos percussionistas, uma contrapartida equivalente a 16.250,00€ (dezasseis mil duzentos e cinquenta euros) ilíquidos;
 - e) 1º e 3º músicos trompistas, uma contrapartida equivalente a 18.200,00€ (dezoito mil e duzentos euros) ilíquidos;
 - f) 2º e 4º músicos trompistas, uma contrapartida equivalente a 15.600,00€ (quinze mil e seiscentos euros) ilíquidos;
 - g) 5º músico trompista, uma contrapartida equivalente a 16.900,00€ (dezasseis mil e novecentos euros) ilíquidos;
2. Os pagamentos referidos nos números anteriores serão efectuados, faseadamente, mediante a emissão do respectivo documento de quitação.

Anexo H – Regulamento do concurso de acesso a músicos da Fundação Orquestra Estúdio (p. 14).

Anexo I – Primeira e segunda páginas do Concerto n.º 5 para violino e orquestra de W. A. Mozart.

Anexo J – Primeira e segunda páginas da Sonata n.º 2 para violino e piano de S. Prokofiev.

D moll, d minor, ré mineur, re minore, d kleine tert.

1. *Détaché*

2. *segue*

* 3.

* 4.

5.

* Bogeneinteilung wie bei N^o. 1
Bowdivision as in N^o. 1

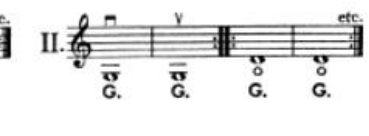





R. 11 366 E.

Anexo K – Sistema da escala de Ré menor de *Das Scalensystem* de C. Flesch, primeira parte.

The image displays a page of musical notation for a violin exercise. It consists of ten staves of music, each containing a different scale or technical exercise. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (1-4) above the notes. Some staves also feature bowing directions (up and down bows) and dynamic markings. The exercises are labeled with Roman numerals (I, II) and numbers (6, 8, 9). The word "segue" is used to indicate transitions between sections. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

R. 11 366 E.

Anexo L – Sistema da escala de Ré menor de *Das Scalensystem* de C. Flesch, segunda parte.

<p>4 Erste Abteilung (Heft I) Vorübungen Part I (Section I) Preparatory exercises</p>	<p>Première Partie (Cahier I) Exercices préparatoires Parte I^a (fasciolo I) Esercizi preparatori</p>	<p>ПЕРВАЯ ЧАСТЬ (Тетрадь I) Начальные упражнения První oddíl (Sešit I) Přípravná cvičení</p>
<p>Haltung des Bogens Man übe das folgende Beispiel mit ganz wenig Bogen a) in der Mitte, b) an der Spitze, c) am Frosch. Während der Pausen den Bogen auf der Saite liegen lassen und laut den Takt zählen. How to hold the bow Practice the following example with very little bow - length: a) in the middle; b) at the tip; c) at the heel. During the pauses allow the bow to rest on the string and count the beats of the bar out loud.</p>	<p>N^o 1 Tenue de l'archet On travaillera l'exemple suivant avec tres peu d'archet a) du milieu, b) de la pointe, c) du talon. Pendant les silences laisser l'archet à la corde et compter à haute voix. Tenuta dell' arco Studiare l'esempio seguente con pochissimo arco - a) nel mezzo, b) sulla punta, c) sul tallone. Durante le pause lasciare l'arco sulla corda e contare ad alta voce.</p>	<p>Держание смычка Слѣдующія примѣры исполнять возможно короткимъ штрихомъ а) на серединѣ, б) на концѣ, в) у кодопочки. Во время паузъ смычка не снимать и считать вслухъ. Držení smyčce Následující příklad hraje se malým smyčcem a) uprostřed, b) u hrotu, c) u žabky. Při pomlkách leží smyčec na struně a takt počítá se hlasitě.</p>
<p>Beispiel Exemple Примѣръ Example Esempio Příklad</p> 	<p>Sp. M. Fr.</p>	
<p>Führung des Bogens Die untenstehenden 18 Beispiele sind auf folgende VI Arten auszuführen: Movements of the bow Play the 18 examples below without raising the bow in the following VI styles:</p>	<p>N^o 2 Mouvement de l'archet E vecutez les 18 e vemples ci-dessous des VI manieres suivantes: Movimento dell' arco Eseguire questi 18 esempi nelle VI maniere seguenti.</p>	<p>Движение смычка Приведенные ниже 18 примѣровъ исполнять слѣдующими VI^ю способами: Vedení smyčce Následujících 18 příkladů hraje se podle vzoru I. - VI.</p>
<p>Mit ganzem Bogen Tout l'archet Цѣлымъ смычкомъ Whole bow Tutto l'arco Celým smyčcem</p> <p>Mit halbem Bogen Moitié de l'archet Половиною смычка Half - length Meta dell' arco Polovinou smyčce</p> <p>Mit der Mitte des Bogens Du milieu de l'archet Срединою смычка Bow - middle Col mezzo dell' arco Středem smyčce</p>	<p>I. </p> <p>II. </p> <p>III. </p> <p>IV. </p> <p>V. </p> <p>VI. </p>	
<p>Beispiele / Exemples / Примѣры / Exemples / Esempi. / Vzory</p> 		
<p>*) Vorerst mit der unteren, nachher mit der oberen Hälfte. *) First with the lower and then with the upper half of the bow.</p>	<p>*) D'abord avec la moitié inférieure et puis avec la supérieure. *) Prima colla meta inferiore dell' arco e poi colla superiore.</p>	<p>*) Сначала нижней, а затѣмъ верхнюю половиною. *) Spočátku dolní, pak horní polovinou.</p>

Anexo M – Primeiros exercícios de técnica de arco de *The School of Bowing Technique*, op. 2, Parte I de O. Ševčík (p. 4).

I.

Theoretical Part.*)

1) The exercises enumerated under this heading are based on the axiom that in order to preserve one's mechanism (not to increase it), it is sufficient to repeat every day in a given manner and in a given time all the primary movements of the arms and hands by which the mechanism is produced.

These movements give to the various parts of the arm and hand the flexibility which is indispensable to good violin playing.

A violinist is in good condition for playing when he has acquired the flexibility; he is in poor condition (not mentioning purely psychical reasons) when certain parts of his arms and hands are stiff. In order to play a passage well it is first necessary to be in good physical condition; then comes the question of proper practicing.

*) I am intentionally avoiding all reference to complicated or intricate anatomical explanations, as these may easily be found in general instruction books or works on specialized subjects. My explanatory remarks have therefore been couched in language intelligible to all. My designations of the various movements of the arm and hands are all based upon the names of the joints from which such movements emanate, taking for granted that my readers are acquainted with the action of all the muscles and sinews, while the various movements are being carried out.

Theoretischer Teil.*)

Die im praktischen Teil notierten Übungen fassen auf dem Grundsatz, dass es zur Erhaltung (wohlverstanden nicht zur Vergrößerung) des einmal vorhandenen Könnens genügt, alle ursprünglichen primitiven Bewegungen, aus denen sich die gesamte Technik zusammensetzt, in absoluter Vollständigkeit jeden Tag, einzeln, in einer gewissen Form und in bestimmter Anzahl zu wiederholen.

Die auf diesem fundamentalen Grundsatz basierenden Etüden bewirken, wenn sie genau in der vorgeschriebenen Weise ausgeführt werden, jene Geschmeidigkeit der Muskeln, Sehnen und Gelenke, welche die unerlässliche Vorbedingung für die wirkungsvolle Anwendung der Technik auf das Studium der Konzertliteratur sowie für eine zweckentsprechende Stellung derselben im Dienste der Kunst überhaupt ist. Denn jede, auch die anscheinend komplizierteste Passage besteht bei näherer Betrachtung nur aus einigen der nachfolgenden Urbewegungen. Sie verhalten sich zur Technik wie der ungeschliffene Diamant zum geschliffenen, wie das Rohmaterial zu den Gebrauchsgegenständen, die daraus gemacht werden. Was die Geiger gemeinhin Mangel an Disposition nennen, ist nichts weiter als Mangel an kraftvoller Ge-

*) Ich vermeide es mit Absicht, mich in komplizierte anatomische Erläuterungen einzulassen, die ja schliesslich aus jedem einschlägigen Lehrbuch zu ersehen sind. Die Ausdrücke, deren ich mich in meinen Darlegungen bediene, sollen weniger wissenschaftlicher, als vielmehr gemeinverständlicher Art sein. Ich will daher die verschiedenen Arm- und Handbewegungen nach den Gelenken, aus denen sie hervorgebracht werden, benennen, in der stillschweigenden Voraussetzung, dass der Leser die Anteilnahme der Muskeln und Sehnen an diesen Bewegungen kennt.

Partie th'orique.*)

Les exercices énumérés ci-dessous sont basées sur l'axiome, qu'il suffit pour conserver son mécanisme (non pas pour l'augmenter, bien entendu) de répéter régulièrement tous les jours d'une certaine façon et dans une certaine mesure tous les mouvements primitifs des bras et mains au moyen desquels est produit le mécanisme. Ces mouvements donneront aux différentes parties des deux bras et mains la souplesse indispensable pour bien jouer du violon. Les violonistes disent qu'ils sont bien disposés, quand ils ont acquis cette souplesse — ils sont dans la possession de tous leurs moyens.

Par contre la mauvaise disposition (je ne parle naturellement pas d'une indisposition purement psychique) est toujours la conséquence d'une raideur de certaines parties des bras et des mains. Pour bien faire un trait, il faut avant tout que la disposition physique soit bonne, ce n'est qu'ensuite que vient la question du bon travail.

*) L'auteur tient avant tout à expliquer ses idées dans une langue accessible à tout le monde. Il évitera donc expressément toutes les explications purement anatomiques. Tout le monde sait que les différents mouvements des bras et des mains par lesquels on produit ce qui est appelé le mécanisme, sont dus à la coopération des muscles, tendons et articulations. Cependant par manière de simplification les différents mouvements ne seront désignés par l'auteur que par le nom de l'articulation du moyen de laquelle ils se produisent.

Anexo N – Parte teórica do livro *Urstudien* de C. Flesch especificamente direcionada para a postura e movimentos da mão direita (p. 6).

Upon close examination of these Basic Studies (Urstudien) it will be seen that they contain all the anatomical movements which are employed in playing the most complicated passages. They constitute the raw material from which the intelligent artist will produce a work of art.

I. Exercises for the left hand.*)

The entire mechanism of the left hand consists of five primary movements. (To be practiced without the bow!)

- I. A. Falling movement.
- I. B. Side movement. (Chromatic scales—extensions.)
- I. C. Movement for fingering chords.
- I. D. Thumb movement. (Descent from third to first position. See Fig. 5 and 6 in the practical part.)

1. E. Combined movement of wrist and elbow which is produced by placing the fingers on the four strings and sliding from the first position to the highest. (Primary movement for changing position.)

These studies require 15 minutes. They suffice to limber the left hand.

II. Exercises for the right arm.

The mechanism of the right arm is composed of six primary movements.

*) To better understand the application of the theory, it would be well in reading that follows to consult the study in the practical part which has reference to the theoretical explanation, and which is correspondingly marked.

schmeidigkeit des körperlichen Instruments, verbunden mit der, aus dieser Gewissheit resultierenden seelischen Depression. Das Gefühl jedoch, im Besitze seiner körperlichen Hilfsmittel zu sein, wird auch gleichzeitig (gleichsam als Wechselwirkung) die gute psychische Disposition (Machtgefühl — Lustgefühl) hervorrufen. All die höheren Eigenschaften, deren Besitz erst den wahren Künstler ausmachen, können sich nur auf der materiellen Grundlage einer guten körperlichen Disposition entfalten.

I. Übungen für die linke Hand.*)

Die gesamte Technik der linken Hand lässt sich auf 5 Urbewegungen zurückführen: (Dieselben sollen unbedingt ohne Zuhilfenahme des Bogens, also lautlos gemacht werden!)

- I. A. Die Fallbewegung.
- I. B. Die seitlichen Bewegungen, wie sie in chromatischen Skalen und bei Streckungen gebraucht werden.
- I. C. Die Akkordbewegungen.
- I. D. Die Daumenbewegung, die das Zurückgehen des Daumens von der dritten in die erste Lage darstellt. (S. Fig. 5 und 6, im praktischen Teil.)

1. E. Die kombinierte Bewegung des Hand- und Ellbogengelenks, die dann entsteht, wenn man mit den Fingern auf den 4 Saiten von der ersten Lage in die höchsten Lagen hin und zurückgleitet. (Urprinzip des Lagenwechsels.)

Die im praktischen Teil nach diesen Prinzipien aus geschriebenen Übungen übersteigen nicht die Dauer von 15 Minuten. Nach gewissenhafter Absolvierung derselben wird die linke Hand vollständig spielfertig sein.

II. Übungen für den rechten Arm.

Die Technik des rechten Arms besteht aus 6 Urbewegungen:

*) Die Nummerierung der Übungen im praktischen Teil entspricht derjenigen, die deren Aufzählung im theoretischen Teil vorangeht. Es wird gut sein, zum näheren Verständnis der gebräuchlichen Ausdrücke schon bei erstmaligem Durchlesen die entsprechende Nummer im praktischen Teil zu konsultieren.

En examinant de près les "Urstudien" l'on verra, qu'elles contiennent tous les mouvements anatomiques, qui servent à produire même les traits les plus compliqués. Elles constituent la matière brute, qui servira à l'artiste intelligent à former l'oeuvre d'art.

I. Exercices de la main gauche.*)

Le mécanisme entier de la main gauche ne se compose que de cinq mouvements primitifs. (A faire sans archet!)

- I. A. Mouvement tombant.*
- I. B. Mouvement de côté (gammes chromatiques—extensions).*
- I. C. Mouvement des accords.*
- I. D. Mouvement du pouce. (Descente de la III. en I. position, voir Fig. 5 et 6 dans la partie pratique.)*

I. E. Mouvement combiné des articulations du poignet et du coude, qui se produit, quand on glisse de la I. position, jusqu'à la position la plus élevée, en posant les doigts sur les quatre cordes. (Mouvement primitif du changement de position.)

Ces études auront la durée de 15 minutes. Elles suffisent pour l'assouplissement de la main gauche.

II. Exercices du bras droit.

Le mécanisme du bras droit se compose de six mouvements primitifs.

**) Pour comprendre de suite l'application de la théorie l'on fera bien en lisant ce qui suit, de consulter l'Étude de la partie pratique se rapportant à l'explication théorique et pourvu du même Numéro que cette dernière.*

Anexo 0 – Parte teórica do livro *Urstudien* de C. Flesch especificamente direcionada para a postura e movimentos da mão direita (p. 7).

II. A. Almost horizontal movement of the upper part of the arm. (Detached strokes at the nut.)

II. B. Circular or rotary movement of the upper part of the arm from the shoulder. (Crossing string at the point.*)

II. C. Almost horizontal movement of the fore-arm. (Detached strokes at the middle and point.)

II. D. Circular or rotary movement of the fore-arm from the elbow. (Rapid crossing of strings at the nut.)

II. E. Vertical movement of the wrist. (Quick crossing of the strings at the point, springing bow at the middle, rapid detached stroke at the nut**.)

II. F. Finger movement. (This movement, as also the resulting bowing, will require a short explanation, as I believe it is unknown to many of the readers.)

Of all the parts of the right arm, only the fingers are in direct contact with the bow which is the means by which we transmit our most subtle intentions to the strings. It goes without saying, that the finger joints of the right hand must be considerably more supple than all the other parts of the arm.

Unfortunately this fundamental rule is neglected by the great majority of violinists who for the most part practice their wrist exercises with stiff finger joints.

*) To practice this exercise well, one must abandon the antediluvian belief that the upper part of the arm must be held lower than the hand.

***) Some violinists will be surprised at not seeing the horizontal and circular movement of the wrist mentioned. The Franco-Belgian school to which the author belongs does not recognize the value of this movement. The adepts of this school use only the vertical movement, which to them seems sufficient to produce all the forms of bowing from the wrist, including the crossing of strings at the nut. The partisans of other schools may, however study Nos. II. E. 1, 2 and 3, according to their own methods.

II. A. Quasi-horizontale Bewegung des Oberarms im Schultergelenk (Détaché am Frosch).

II. B. Rollbewegung des Oberarms im Schultergelenk (Saitenwechsel an der Spitze.*)

II. C. Quasi-horizontale Bewegung des Unterarms im Ellbogengelenk. (Détaché von der Mitte bis zur Spitze.)

II. D. Rollbewegung des Unterarms im Ellbogengelenk (rascher Saitenwechsel am Frosch).

II. E. Vertikale Bewegung der Hand im Handgelenk (rascher Saitenwechsel an der Spitze, Spiccato in der Mitte, rascher "Détaché am Frosch.**)

II. F. Fingerstrich. (Dieses Wort, wie die Sache selbst dürfte für viele Leser etwas Neues bedeuten und verlangt daher eine kurze Erläuterung. Von allen Teilen, aus denen der rechte Arm besteht, kommen allein die Finger in unmittelbare Berührung mit dem Bogen, der doch unsere feinsten Intentionen den Saiten übermitteln soll. Ist es da nicht selbstverständlich, dass die Fingergelenke noch bedeutend geschmeidiger sein müssen als alle Anderen? Trotzdem werden leider gerade diese meistens vollständig vernachlässigt und die Handgelenkübungen mit steifen Fingern ausgeführt. Dies ist absolut verwerflich.)

Die Fingergelenksübungen, auf deren Bedeutung ich nicht nach-

*) Voraussetzung für die richtige Ausführung dieser Übung ist natürlich, dass der Saitenwechsel an der Spitze ausschliesslich durch das Schultergelenk gemacht wird und dass der Ausübende die Unsinnigkeit der Jahrhunderte alten Gewohnheit, den Oberarm tiefer als die Hand zu halten, längst eingesehen hat.

***) Viele werden sich wundern, dass ich die horizontale und die Drehbewegung des Handgelenks nicht erwähne; dies kommt daher, weil die Franco-Belgische Schule, welcher auch der Verfasser angehört, die Opportunität dieser Bewegung nicht anerkennt und alle durch das Handgelenk bedingten Bogenstriche mittels einer Bewegung von oben nach unten, oder umgekehrt, hervorbringt. Die Anhänger der seitlichen und kreisförmigen Bewegung des Handgelenks können jedoch die auf II. E. bezüglichen Übungen auch in der ihnen geläufigen Weise machen.

II. A. *Mouvement presque horizontal de l'arrière bras. (Détaché au talon.)*

II. B. *Mouvement circulaire ou roulant de l'arrière bras dans l'articulation de l'épaule. (Changement de corde à la pointe.*)*

II. C. *Mouvement presque horizontal de l'avant bras. (Détaché du milieu à la pointe.)*

II. D. *Mouvement circulaire ou roulant de l'avant bras dans l'articulation du coude. (Changement rapide de corde au talon.)*

II. E. *Mouvement vertical du poignet.**)* (Changement rapide de corde à la pointe, sautillé au milieu, détaché rapide au talon.)

II. F. *Mouvement des doigts (le mouvement ainsi que le coup d'archet, qui en résulte demande une courte explication, car je suppose qu'il sera inconnu à un certain nombre de mes lecteurs.)*

Parmi toutes les parties qui composent le bras droit il n'y a que les doigts qui soient en communication absolument directe avec l'archet, qui lui même à la haute mission de transmettre nos intentions les plus subtiles aux cordes. Il va sans dire, que les articulations des doigts de la main droite devraient être encore bien plus assouplis que toutes les autres parties du bras. Malheureusement cette règle fondamentale est négligé par la grande majorité des violonistes, qui font la plupart du temps leurs exercices d'upoignet avec les doigts raidis, ce qui est franchement mauvais.)

*) Pour bien faire cet exercice, il faut avoir complètement abandonné la croyance antediluvienne, que l'arrière bras doit être tenu plus bas que la main!

***) Certains violonistes seront surpris, de ne pas voir mentionné le mouvement horizontal et circulaire du poignet. Cela provient de ce que l'école franco-belge, à laquelle l'auteur appartient, ne reconnaît pas la valeur de ce mouvement. Ses adeptes ne se servent que du mouvement vertical, qui leur paraît suffisant pour produire tous les coups d'archet d'ivoignet au poignet, y compris le changement d'archet au talon. Les partisans des autres écoles travailleront cependant travailler les No. II. E. 1, 2 & 3, de la manière, à laquelle ils ont été habitués.

Anexo P - Parte teórica do livro *Urstudien* de C. Fleisch especificamente direcionada para a postura e movimentos da mão direita (p. 8).

In the following manner we will proceed to produce a martelé stroke with only the fingers. The movement consists of two parts. Extend the fingers (Fig. 1), then bend them as far as possible (Fig. 2). The student must be able to do these two movements readily with-

drücklich genug hinweisen kann, sind auch in vorgeschrittenerem Alter leicht zu erlernen, wenn man folgendermassen vorgeht: Es handelt sich bei dieser Bewegung um ein Strecken (Fig. 1) und Krümmen (Fig. 2) der 5 Finger, die ohne Zuhülfenahme des Handge-

Voici de quelle façon l'on doit procéder pour arriver à pouvoir faire un martelé rien qu'avec les doigts. Le mouvement se compose de deux parties: étendre les doigts tout droit (Fig. 1) les recroqueviller sur eux-mêmes (Fig. 2). L'élève doit avant tout savoir bien



Fig. 1.



Fig. 2.

out the bow, after which he will practice the five following exercises, using a different one each day.

a) Stretching and contracting of the fingers while holding the bow horizontally, with the hair uppermost and the stick resting against the middle joint of the index finger.

b) The same exercise with the bow held vertically (Fig. 3 and 4).

lenks einen kleinen Marteléstrich hervorbringen sollen.

Der Schüler muss vorerst diese Übungen ohne Bogen vollkommen ausführen können, hierauf macht er die nachfolgenden 5 Übungen (an jedem Tage eine Neue):

a) Strecken und Krümmen der Finger mit dem Bogen in der Hand, wobei derselbe horizontal, jedoch mit den Haaren nach oben gehalten werden muss, so dass die Stange im Mittelglied des Zeigefingers ruht.

faire ces deux mouvements sans archet, ensuite il fera les 5 exercices suivants (une nouvelle tous les jours):

a) Etendre et recroqueviller les doigts, l'archet en main, horizontalement, mais avec les crins en haut, de sorte que l'archet repose dans le creux de l'index.

b) Le même exercice avec l'archet tenu verticalement (Fig. 3 & 4).

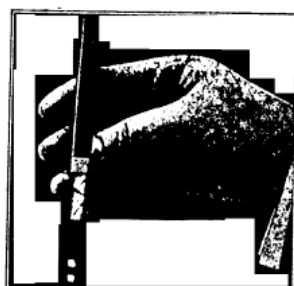


Fig. 3.



Fig. 4.

c) Repeat the movement with the bow held horizontally with the hair downwards. (The aim of this gradation which becomes more

b) Dieselbe Übung, jedoch mit vertikal gehaltenem Bogen (Fig. 3 und 4).

c) die gleiche Übung mit hori-

c) Idem l'archet tenu horizontalement, les crins en bas. (Le but de cette progression de plus en plus difficile, est d'habituer peu à peu le

Anexo Q – Parte teórica do livro *Urstudien* de C. Flesch especificamente direcionada para a postura e movimentos da mão direita (p. 9).

and more difficult is to accustom the little finger to the important part it is called upon to play in this particular stroke. Very frequently it will glide off the stick; this however, must not be minded, as the muscles will become strengthened in a very short time and the shortcoming will practically remedy itself. It is well understood that only the tip of the little finger should touch the bow, otherwise it will have no freedom of action for practicing these movements.*)

d) Martelé stroke at the middle of bow with the fingers.

e) The same at the nut.

When one is able to execute this stroke at the nut, the exercises indicated under II. F in the practical part will be sufficient to keep him in practice.

*) This particular stroke of the fingers is the only one which is never employed independently. It is made use of only in co-operation with the wrist stroke (in vertical direction) and the fingers, in order to enable a smooth and correct change of strings at the nut.

zontalem Bogen, Haare nach unten. (Der Zweck dieser Gradation ist, den kleinen Finger nach und nach an die ungeheuer schwierige Rolle, die ihm bei diesen Bewegungen zugeteilt ist, zu gewöhnen. In der ersten Zeit wird derselbe immer nach ganz kurzer Zeit von der Stange abgleiten, doch lasse man sich dadurch nicht beirren, da die Muskulatur sich nach relativ kurzer Zeit derart kräftigt, dass der erwähnte Übelstand von selbst verschwindet. Selbstverständlich muss der kleine Finger mit der äussersten Spitze auf dem Bogen ruhen, da er sonst keine Bewegungsfreiheit auf der Bogenstange besitzen kann.*)

d) Fingerstrich Martelé auf der leeren Saite in der Mitte des Bogens.

e) Fingerstrich Martelé auf der leeren Saite am Frosch.

Ist man einmal imstande, den Fingerstrich am Frosch hervorzu- bringen, so genügen die im praktischen Teil unter II. F angegebenen täglichen Übungen, um die einmal gewonnene Finger- geschmeidigkeit nicht mehr zu verlieren.

*) Der Fingerstrich ist der einzige, der nie selbständig angewandt wird. Er ist eine Hilfsbewegung, die den Zweck hat, den Bogenwechsel am Frosch durch ein Zusammenwirken des Handgelenks (in vertikaler Richtung) und der Finger hervorzubringen.

*petit doigt au rôle extrêmement important, qu'il est appelé à jouer dans ce coup d'archet. Les premiers temps il ne cessera de glisser de la baguette, jusqu'à ce que ses muscles soient devenu suffisamment forts pour pouvoir le maintenir sur l'archet. Il est bien entendu que le petit doigt ne touchera l'archet que par son bout extrême, car autrement il n'aurait aucune liberté pour faire les mouvements en question.**)*

d) *Coup d'archet des doigts martelé au milieu.*

e) *Idem au talon.*

Quand on sera arrivé à pouvoir exécuter ce coup d'archet au talon, il suffira des exercices indiqués sous II. F. dans la partie pratique pour ne plus en perdre l'habitude.

*) *Ce coup d'archet est le seul, qui ne soit employé isolément. Il n'existe que par sa coopération avec le coup d'archet au poignet, et à eux deux ils opèrent un changement d'archet correct au talon.*



Anexo R – Parte teórica do livro *Urstudien* de C. Flesch especificamente direcionada para a postura e movimentos da mão direita (p. 10).

Practical Part.

Basic Studies (Urstudien) for the left hand (without bow).

Three of the fingers must remain upon the intervals represented by whole notes. The active finger, however, should be raised as high as possible, and should fall upon the string with elastic surety, minus any possible stiffness and with no greater strength of pressure than its own weight and velocity of movement produces. All exercises must be practiced very slowly, otherwise they will miss their intended purpose entirely.

Praktischer Teil.

Urstudien für die linke Hand (ohne Zuhilfenahme des Bogens).

NB. Die Finger müssen auf den Tönen, die durch die ganzen Noten dargestellt sind, liegen bleiben. Der active Finger soll hingegen so hoch wie möglich gehoben werden, elastisch ohne Steifheit niederfallen, und darf auf die Saite keinen stärkeren Druck ausüben, als den, der durch sein Eigengewicht gegeben ist. Alle Übungen müssen sehr langsam ausgeführt werden sonst würden sie ihren Zweck vollständig verfehlen.

Partie Pratique.

Urstudien pour la main gauche (sans se servir de l'archet).

Les doigts ne doivent pas quitter les notes figurées par les rondes. Par contre il faudra lever le doigt qui exécute le mouvement aussi haut que possible, le laisser retomber sans aucune raideur sur la corde, en n'y exerçant qu'une pression légère, provenant de son propre poids. Les exercices suivants doivent être faits très lentement, sans quoi ils ne produiraient pas l'effet voulu.

I A.

Anexo S - Exercício I. A do livro *Urstudien* de C. Flesch direcionado para o aquecimento e alongamento da mão esquerda. Este exercício é executado apenas com violino e mão esquerda e sem arco (p. 11).



Duration: 3 minutes.

Dauer: 3 Minuten

Durée: 3 min.

This exercise must be repeated in the following manner: Instead of leaving the finger playing the lower of the sixteenth notes, raise it immediately when striking the higher note. This procedure is similar to that of a pianist playing a trill (shake) on the piano. In this way the number of movements is doubled without loss of time.

Vorstehende Übung wird nun auf folgende Weise wiederholt: Statt die untere Note der Sechzehntel liegen zu lassen, hebt man den betreffenden Finger immer wieder auf, sobald die obere Note gegriffen wird, etwa so wie man am Klavier einen Triller macht. Die Anzahl der Fingerübungen wird hierdurch in der gleichen Zeit verdoppelt.

Cet exercice doit être répété de suite de la façon suivante: Au lieu de laisser le doigt figurant la note inférieure des doubles croches sur la corde, il faut au contraire le lever, dès que l'on n'en a pas besoin — c'est à dire quand on prend la double croche de haut — un procédé analogue à celui du pianiste qui fait un trille au piano. Par ce moyen le nombre des mouvements des doigts est dédoublé sans perte de temps.

Duration: 3 minutes.

Dauer: 3 Minuten.

Durée: 3 min.

Anexo T – Exercício I. A do livro *Urstudien* de C. Flesch direcionado para o aquecimento e alongamento da mão esquerda. Este exercício é executado apenas com violino e mão esquerda e sem arco (p. 12).

I D.

In order not to tire the fingers continue with The thumb exercise from the third to the first position in the following manner: When the hand is in the third or fourth position (the hand may be pressed closely against the violin) the thumb must first of all be held in a natural manner. (Fig. 5.) Now let the thumb descend to the first position in such a way that without moving the hand, the thumb will find itself placed almost horizontally under the neck of the violin. (Fig. 6.) Repeat this exercise twenty four times. (3 x 8).

Duration: 1 minute.

Um auszuruhen, folgt die Daumenbewegung von der 3. in die 1. Lage. Dieselbe wird auf folgende Weise ausgeführt: Die Hand ruht in der 3. oder 4. Lage (sie darf an den Geigenkörper angelehnt werden). Der Daumen wird vertical gehalten, wie untenstehende Abbildung zeigt (Fig. 5). Nun schiebt man den Daumen, ohne die Lage der Hand zu verändern, in die 1. Lage zurück, so dass er beinahe unter dem Hals der Geige in eine horizontale Linie zu liegen kommt. (Fig. 6.) Diese Bewegung ist 24 mal, (3 x 8) zu wiederholen.

Dauer: 1 Minute.

Pour ne pas fatiguer les doigts, on continuera par l'exercice du pouce de la III. en I. position. On l'exécute de la manière suivante: La main étant en III. ou IV. position (on peut l'appuyer au Violon) on tient d'abord le pouce tout droit (Fig. 5). Ensuite on le fait descendre en I. position sans bouger la main, de sorte qu'il se trouve placé horizontalement presque entièrement sous le manche. (Fig. 6). On répète ce mouvement 24 fois (3 x 8).

Durée: 1 min.



Anexo U – Exercício I. D do livro *Urstudien* de C. Flesch direcionado para o aquecimento e alongamento do polegar da mão esquerda (p. 12).

EXERCISE FOR Stretching.

The fingers must remain on the whole notes while the sixteenth notes are slurred with a glissando; the finger playing the glissando, naturally, must not leave the string.

Gymnastic exercising of this kind will evidently be new to many violinists and will tire their hand very quickly. One cannot repeat too often how extremely dangerous it is, not to heed nature's warning in continuing to practice without resting.

It is best to relax the arm frequently in order that the circulation of the blood may again become regular. In about thirty seconds the fatigue will disappear. Most injuries to the hand, which have spoiled many a career, have been caused by disregard of this fundamental rule.

Streckbewegung.

Die Finger bleiben auf den ganzen Noten liegen, während die Sechzehntel durch ein glissando miteinander verbunden werden, so dass selbstverständlich auch bei ihnen der Finger die Saite nicht verlassen darf.

Nachstehende gymnastische Übung dürfte den meisten Geigern neu sein. Daher wird die Hand sehr bald ermüden. Es kann nicht eindringlich genug davon abgeraten werden, dieser Warnung, welche uns die Natur sendet, Trotz zu bieten und weiter zu arbeiten.

Am besten lässt der Geiger den ganzen Arm sinken, so dass wieder rasch eine normale Blutcirculation hergestellt wird, worauf das Gefühl der Müdigkeit nach Verlauf einer halben Minute verschwunden sein wird. Beinahe alle Krankheiten der Hände sind eine Folge der Missachtung dieser elementaren Regel.

Exercice de l'extension.

Les doigts restent sur les rondes, tandis que les doubles croches sont reliées entre elles par un glissando, de sorte que le doigt qui glisse, ne doit naturellement pas non plus quitter la corde.

Cette sorte de gymnastique sera nouvelle pour beaucoup de violonistes, ce qui expliquera la fatigue dont la main sera bientôt saisie. On ne pourra jamais trop répéter qu'il est extrêmement dangereux, de mépriser cet avertissement que nous envoie la nature et de continuer le travail. Ce qu'il y a de mieux à faire, c'est de laisser retomber le bras complètement, de façon à ce que la circulation du sang redevienne régulière. Au bout d'une demie minute la fatigue aura disparue. Les différentes maladies des mains, qui ont brisé tant de carrières, sont presque toujours la conséquence du mépris de cette règle fondamentale.

I B.

Anexo V – Exercício I. B do livro *Urstudien* de C. Flesch direcionado para o aquecimento e alongamento da mão esquerda. Este exercício é executado apenas com violino e mão esquerda e sem arco (p. 13).

Duration: 4 minutes.

Dauer: 4 Minuten.

Durée: 4 min.

Anexo W – Exercício I. B do livro *Urstudien* de C. Flesch direcionado para o aquecimento e alongamento da mão esquerda. Este exercício é executado apenas com violino e mão esquerda e sem arco (p. 14).

I E.

We now come to the combined exercise of the Wrist and the Elbow.

This is how to execute it: Take the following chord:

Hierauf folgt die kombinierte Handgelenk- und Ellbogengelenk-Übung. Diese wird auf nachfolgende Weise ausgeführt: Man greife folgenden Accord:

Nous arrivons à l'exercice combiné du Poignet et du Coude.

Voici comment on l'exécute: Prenez l'accord suivant:

and (without leaving the strings) slide to:

gleite (ohne die Finger von den Saiten zu haben) bis zu folgendem Accord:

glissez (sans quitter les cordes) jusqu'à

then return to the first chord. Repeat the exercise 16 times (2 x 8). In this way the arm and hand will be well prepared for the changing of positions treated in Study N^o II combined with different bowings.

Duration: 1/2 minute.

und wieder zurück. Diese Übung wiederhole man 16 mal (2 x 8). Hierdurch wird der Arm und die Hand für den Lagenwechsel, welcher in N^o II in Verbindung mit verschiedenen Stricharten eingehend geübt wird, vorbereitet.

Dauer: 1/2 Minute.

et retournez de nouveau au premier accord.

Répétez l'exercice 16 fois (2 x 8). De cette façon le bras et la main seront bien préparées pour le changement de positions, traité par l'Etude N^o II combinée avec différents coups d'archet.

Durée: 1/2 min.

Anexo X – Exercício I. E do livro *Urstudien* de C. Flesch direcionado para o aquecimento e alongamento da mão, cotovelo, braço e ombro esquerdos. Este exercício é executado apenas com violino e mão esquerda e sem arco (p. 14).

At the point with the wrist. | *An der Spitze mit dem Handgelenk.* | A la pointe et du poignet.

II E.

The musical score consists of six staves of music in treble clef. The first staff begins with a 4-fingered triplet. The second staff starts with a 0-fingered triplet. The third staff features a 3-fingered triplet. The fourth staff has a 4-fingered triplet. The fifth staff includes a 'segue' instruction and a 0-fingered triplet. The sixth staff begins with a 4-fingered triplet. Each staff contains rhythmic patterns with slurs and accents, typical of a technical exercise.

Duration: 2 minutes.

Dauer: 2 Minuten.

Durée: 2 min.

Anexo Y – Exercício II. E do livro *Urstudien* de C. Flesch direcionado para o movimento de cruzamento de cordas do arco e para a colocação correta da mão esquerda (p. 19).

4 FINGER-PATTERN PRACTICE III: INTONATION EXERCISES

Here are suggested exercises based on each of the four basic finger patterns, to which you can add your own. Examples from the standard repertory show how these exercises translate into passages for performance: learn to re-translate such passages back into their patterns for practice. Extra technical suggestions to apply to these exercises follow at the end of the chapter.

PATTERN NO. 1:

Higher fingers on higher strings:

39

Anexo Z – Exercícios da obra *The Art of Practicing the Violin* de R. Gerle que foram utilizados para correção de postura e afinação (pp. 39 e 40).

Higher fingers on lower strings (palm rotated towards the neck):

Various additional combinations:

Add your own inventions

Practise each example up-scale in semi-tones

For independence of fingers:

Repeat up-scale in semi-tones

Double-stops and Tremolos:

Practise very slowly at first

Fourths and Sixths:

40

Sonata No. 6 *Ysaÿe*

- (1) Practice these exercises *very* slowly at first. Listen intently and try to come as close to perfect intonation as possible. It might appear at first that your intonation is getting worse, when in reality it is your hearing that is getting better and more acute, more sensitive to the slightest deviation from the 'true' pitch.
- (2) When you proceed up-scale chromatically, start from the lowest notes on the G and D strings, until you reach the 4th or 5th position, then start again the same way on the D and A strings and finally on the A and E strings. Notice, practise and memorize the distance and feel of the half-steps and the rate at which the space of this same interval diminishes in the higher positions. Later, move up-scale diatonically and eventually by even larger 'skips'. Finally, change the routine: mix patterns, starting in high position and proceeding down-scale, for example.
- (3) Make sure that your hand-position is natural and comfortable, so that you can play every combination in a given pattern without any major adjustment of the left hand. The only noticeable difference in the hand-position of the same pattern should be the result of a change in the basic distribution of the fingers on the various strings: higher fingers on higher strings, or higher fingers on lower strings and vice versa. This difference will be reflected in the various degrees of left-arm rotation and in turning the left-hand palm toward, or away from, the neck of the violin.
- (4) When correcting the pitch, move the fingertip, do not merely twist the finger or change its angle or direction only. Corrections should be made without changing the bow, which should be drawn slowly and steadily. When you are satisfied with the pitch, memorize the feeling of the exact location and position of the hand, arm and fingers for that particular note or group of notes for future recall. For pitch control and comparison, most of these exercises are in double stops: for example the initial exercises in each basic pattern sustain the perfect fifth with the first finger. Later combinations involve broken chords and arpeggios.

- (5) Invent your own combinations and exercises based on these examples, at first within the same pattern, later in mixed patterns. One of the most important aspects of these exercises is that you can fashion them to your individual needs. Those shown here should serve as examples and are intended to stimulate your own imagination. Practise most those combinations or patterns which give you the most problems.
- (6) Select difficult passages from the repertoire, reduce them to the underlying pattern and add the resulting combinations to these exercises. As an example, here is a passage reduced to its basic pattern for practice:

Violin Concerto: first movement *Brahms*

Pattern: Intervals on one string: $1\frac{1}{2} \quad 1\frac{1}{2}$
= x x x x = Pattern No. 13 (see page 92)

To practise, play:

then:

52

Anexo AA – Indicações técnicas dos exercícios da obra *The Art of Practicing the Violin* de R. Gerle que foram utilizados para correção de postura e afinação (pp. 51 e 52).