

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
TOR VERGATA UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA

MAYRA STELA DUNIN PEDROSA

AQUISIÇÃO E APLICAÇÃO DE COMPETÊNCIAS TÉCNICAS POR MEIO DE
MÉTODOS DE CONTRABAIXO NO ÂMBITO DA PREPARAÇÃO PARA EXAMES
PARA INGRESSO EM ORQUESTRAS.

STUDIO E ANALISI DEGLI STILI ESECUTIVI DELLE PRINCIPALI ORCHESTRE
ITALIANE IN RELAZIONE AI METODI TRADIZIONALI ED ATTUALI DI
CONTRABBASSO NELLA PREPARAZIONE TECNICO-INTERPRETATIVA PER LE
AUDIZIONI D'ACCESSO.

CURITIBA/ROMA

2021

MAYRA STELA DUNIN PEDROSA

AQUISIÇÃO E APLICAÇÃO DE COMPETÊNCIAS TÉCNICAS POR MEIO DE
MÉTODOS DE CONTRABAIXO NO ÂMBITO DA PREPARAÇÃO PARA EXAMES
PARA INGRESSO EM ORQUESTRAS.

STUDIO E ANALISI DEGLI STILI ESECUTIVI DELLE PRINCIPALI ORCHESTRE
ITALIANE IN RELAZIONE AI METODI TRADIZIONALI ED ATTUALI DI
CONTRABBASSO NELLA PREPARAZIONE TECNICO-INTERPRETATIVA PER LE
AUDIZIONI D'ACCESSO.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música pelo Departamento de Artes do Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade
Federal do Paraná e pela Universidade *Tor Vergata*
Università degli Studi di Roma em Regime de Cotutela
como parte das exigências à obtenção do título de
Doutor em Música

Orientadores: Zélia Maria Marques Chueke (UFPR)
Claudia Colombati (UNIROMA2)

CURITIBA/ROMA

2021

Catalogação na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Pedrosa, Mayra Stela Dunin

Aquisição e aplicação de competências técnicas por meio de métodos de contrabaixo no âmbito da preparação para exames para ingresso em orquestras = Studio e analisi degli stili esecutivi delle principali orchestre italiane in relazione ai metodi tradizionali ed attuali di contrabbasso nella preparazione tecnico-interpretativa per le audizioni d'accesso / Mayra Stela Dunin Pedrosa. — Curitiba : Roma, 2021.

251 f. : il. color.

Orientadora: Prof. Dra. Zélia Maria Marques Chueke (UFPR).

Orientadora: Prof. Dra. Claudia Colombati (UNIROMA2).

Tese (Doutorado em Música) — Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil; Tor Vergata Università Degli Studi di Roma, Italia.

1. Contrabaixo - Métodos. 2. Audição orquestral. 3. Música - Performance. 4. Gestos (Música). 5. Orquestras. I. Título.

CDD 781.635



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **MAYRA STELA DUNIN PEDROSA** intitulada: **Aquisição e aplicação de competências técnicas por meio de métodos de contrabaixo no âmbito da preparação para exames para ingresso em orquestras**, sob orientação da Profa. Dra. ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 16 de Dezembro de 2021.

Assinatura Eletrônica
17/12/2021 18:55:49.0
ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
04/02/2022 14:23:01.0
FREDI VIEIRA GERLING
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

Assinatura Eletrônica
04/02/2022 09:50:19.0
KAZIMIERZ MORSKI
Avaliador Externo (UNIVERSITÄ SELSIANA DI KATOWICE)

Assinatura Eletrônica
17/12/2021 13:44:03.0
CLAUDIA COLOMBATI
Avaliador Externo (UNIVERSITÄ DEGLI STUDI DI ROMA - TOR VERGATA)

Assinatura Eletrônica
18/12/2021 11:29:32.0
CARLOS ALBERTO ASSIS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS I - EMBAP)

Assinatura Eletrônica
17/12/2021 19:14:07.0
ISAAC FELIX CHUEKE
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS I - EMBAP)

Assinatura Eletrônica
21/12/2021 13:05:34.0
GIORGIO ADAMO
Avaliador Externo (UNIVERSITÄ DEGLI STUDI DI ROMA - TOR VERGATA)

RESUMO

Neste trabalho foram abordados alguns dos trechos mais frequentemente requisitados em audições orquestrais na Itália, que serão analisados e relacionados com aspectos específicos encontrados em métodos de técnica de contrabaixo. Foi realizado um estudo minucioso sobre cada um de tais trechos orquestrais: o *Adagio* do Concerto para Violino em Mi Maior de Johann Sebastian Bach BWV 1042, a Sinfonia n. 41 "Júpiter" em Dó Maior de Wolfgang Amadeus Mozart K. 551 e a Sinfonia n. 5 em Dó menor de Ludwig van Beethoven Op. 67; analisando-os sob a perspectiva do instrumentista de orquestra, combinando técnica e interpretação, ou seja, verificando estrutura, modos de execução, articulações e dinâmicas, dificuldades técnicas assim como o gesto de execução adequado a cada trecho. A colaboração de diversos contrabaixistas traz dados importantes a partir de diversos pontos de vista e técnicas pessoais utilizadas para a preparação de um concurso/audição. Além desta perspectiva pessoal, estes músicos também evocam em suas entrevistas a questão da tradição de performance de cada orquestra e outros aspectos importantes como o trabalho com certos maestros. Transportando, assim, para o meio acadêmico, práticas e experiências instrumentais vivenciadas pelos performers.

Palavras-chave: Contrabaixo, Métodos, Audição Orquestral, Gesto Musical, Performance, Execução.

ABSTRACT

This paper presents some of the most requested excerpts in orchestral auditions in Italy, establishing the connection with Methods of Technic of the Double Bass. The proposed approach is the analysis of the orchestral parts: the *Adagio* from Johann Sebastian Bach's Violin Concerto in E Major BWV 1042, the Symphony n. 41 "Jupiter" in C major by Wolfgang Amadeus Mozart K. 551 e the Symphony n. 5 in C minor by Ludwig van Beethoven Op. 67; from the musician's standpoint, combining technique and interpretation, that's to say, verifying structure, ways of execution, articulations and dynamics, technical difficulties, as well as actual performance decisions for each section. Interviews were conducted with several bassists in order to enrich the exposure of different points of view and personal techniques used for the preparation for an audition. Besides their individual perspectives, these musicians made mention of aspects concerning the performance tradition of each orchestra and particular characteristics of certain conductors' approach. This research has thus promoted experience's exchanging between professional and academic universe.

Keywords: The Double Bass, Methods, Orchestral Audition, Musical Gesture, Performance, Execution.

RIASSUNTO

Questo lavoro presenta alcuni dei passaggi più frequentemente richiesti nelle audizioni orchestrali in Italia, che saranno analizzati e correlati agli aspetti specifici presenti nei metodi di contrabbasso. Questo lavoro propone un approccio di studio su ciascuno dei passi orchestrali: l'Adagio del Concerto per violino in Mi Maggiore BWV 1042 di Johann Sebastian Bach, la Sinfonia n. 41 "Jupiter" in Do Maggiore di Wolfgang Amadeus Mozart K. 551 e la Sinfonia n. 5 in do minore di Ludwig van Beethoven Op. 67; analizzandoli dal punto di vista dello strumentista orchestrale, combinando tecnica ed interpretazione, ovvero verifica, struttura, modalità di esecuzione, articolazioni e dinamiche, difficoltà tecniche e il gesto di esecuzione da usare in ogni passo. Un'intervista con diversi contrabbassisti farà parte della ricerca, aiutando l'indagine attraverso l'esposizione di diversi punti di vista e tecniche personali utilizzate per preparare un concorso/audizione. Oltre alla prospettiva personale, questi musicisti evocano, nelle loro interviste, anche la questione della tradizione esecutiva di ciascuna orchestra e altri aspetti importanti come il lavoro con determinati direttori, riferendo così di pratiche ed esperienze strumentali vissute dagli interpreti nell'ambiente accademico.

Parole chiave: Contrabbasso, Metodi, Audizione Orchestrale, Gesto Musicale, Performance, Esecuzione.

SUMARIO

1. INTRODUÇÃO E METODOLOGIA	9
2. CAPÍTULO 1	17
Revisão de Literatura	17
2.1 Métodos e Estudos.....	19
2.1.1 Métodos de Contrabaixo.....	21
2.1.2 Estudos Específicos para Trechos Orquestrais.....	48
2.2 Técnicas de Estudo.....	64
2.3 Estética e História	95
2.3.1 Teatro Alla Scala de Milão	104
2.3.2 Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Roma	110
2.3.3 Teatro di San Carlo em Nápoles.....	118
3.CAPÍTULO 2	137
Trechos orquestrais requeridos em audições para orquestras:	137
3.1 Repertório solicitado para o contrabaixo no <i>Teatro alla Scala</i> de Milão, <i>Teatro di San Carlo</i> de Nápoles e <i>Accademia Nazionale di Santa Cecilia</i> de Roma.....	137
3.2 Contextualização e análise da linguagem idiomática dos trechos orquestrais escolhidos	142
3.2.1 <i>Adagio</i> do Concerto para Violino em Mi Maior de Johann Sebastian Bach BWV 1042	142
3.2.2 Sinfonia n. 41 "Júpiter" em Dó Maior de Wolfgang Amadeus Mozart K. 551.....	147
3.2.3 III Movimento da Sinfonia n. 5 em Dó menor de Ludwig Van Beethoven Opus 67.....	156
4. CAPÍTULO 3	170
Temas Emergentes e Discussão.....	170
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	205
REFERÊNCIAS.....	209

ANEXO 1: Transcrições das Entrevistas.....	216
ANEXO 2: Biografia dos Entrevistados.....	237
ANEXO 3: Programas de Audição.....	242
ANEXO 4: Grade do I Movimento da Sinfonia 41 de Mozart.....	250
ANEXO 5: Grade do III Movimento da 5a Sinfonia de Beethoven (Trio).....	260

1. INTRODUÇÃO E METODOLOGIA

O estudo da performance musical tem ampliado as fronteiras devido à pluralidade de linhas de pesquisa emergentes, em função das diversas perspectivas implicadas na abordagem desta atividade. No que concerne o presente documento, a investigação detalhada dos numerosos aspectos presentes na prática diária do instrumentista. Nesta prática conscienciosa, engajando estudo interior e gestos de performance naturalmente implícitos, verificam-se as três etapas da escuta propostas por Chueke (2000). Esta associação da escuta interior do gesto musical com o engajamento do gesto de execução relaciona-se de forma objetiva com as bases da proposta desta pesquisa, a saber, a análise de métodos de contrabaixo e sua aplicação no repertório orquestral solicitado em concursos e audições para orquestras.

Segundo Chueke (*Ibid.*) durante as três etapas da escuta percorridas pelo intérprete em sua abordagem da obra, a análise da partitura, presente desde a primeira etapa, é contínua, a partir da qual se elabora uma imagem sonora estruturada dos trechos orquestrais associando-se aspectos específicos dos estudos técnicos encontrados em métodos de contrabaixo.

É sem dúvida importante enfatizar a função da técnica neste processo de construção da performance musical. Sobre este aspecto, os resultados das entrevistas realizadas por Chueke (2000, p. 82) com seis pianistas de renome internacional confirmam a importância da atividade de escuta como forma de se traduzir a notação em som enquanto que a técnica representa uma habilidade; a coordenação de movimentos condicionados à anatomia do corpo humano e à natureza do instrumento, dando vida ao material sonoro. A aplicabilidade desta coordenação é norteadada pela imagem sonora formada através da análise deste material sonoro, o que se verifica tanto no período preparatório da obra como naquele relativo à realização do estudo técnico e do trecho orquestral, e por último a auto monitoração da execução instrumental cuida para que pontos específicos como articulação, dedilhados, ponto de contato, sejam coerentes com o resultado sonoro.

O presente trabalho pretende assim explorar em detalhes passagens específicas em métodos de contrabaixo sob o viés de sua aplicação na preparação do repertório orquestral exigido em audições. Possibilitar-se-á desta forma a

ampliação do conhecimento sobre o repertório aqui explorado, solicitado nos exames de ingresso para orquestras e a aplicação de estudos específicos para o desenvolvimento técnico pertinente ao contrabaixo. Além disso pretendeu-se acessar opiniões e relatos de experiências em torno deste tema entre profissionais conceituados, sempre no intuito de compreender o processo de preparação de uma audição orquestral.

Para isso partiu-se da hipótese de que os métodos técnicos específicos de um instrumento musical recebem um significado total somente com o passar do tempo, na medida da experiência ampliada com o repertório. O instrumentista passa a fazer um bom uso dos métodos quando sabe exatamente o que buscar e com o intuito de resolver um determinado problema. Isto ocorre pois este já possui maturidade profissional e sabe fazer a correta conexão entre método e dificuldade técnica.

Pôde-se também considerar uma sub-hipótese: diz respeito à terceira etapa do modelo proposto por Chueke (2000), ou seja, a performance musical propriamente dita, diante de um público (no caso aqui estudado, de uma banca) seria esta influenciada pelo objetivo do estudo, no caso, a preparação de uma audição? Uma das razões possíveis seria o conhecimento (ou intuição) baseado na experiência do próprio profissional, das expectativas por parte da banca no tocante a detalhes de execução em passagens específicas dos trechos pedidos.

Tendo este trabalho nascido da vontade de entender como se processa a preparação do performer para uma audição orquestral, além da análise de questões pertinentes à realização e à interpretação dos trechos requeridos, o acesso a um aspecto particular presente nesta fase de preparação se impôs. Eis então o que se questiona nesse sentido: “Os estudos técnicos encontrados nos métodos de contrabaixo auxiliam na preparação, na aquisição e na aplicação de competências técnico-musicais no que tange este repertório pedido em exames para ingresso em orquestras”?

Buscando compreender as fases do processo deste tipo de audição, a autora delimitou seu campo de estudo, que no presente caso concerne àquele dos concursos e audições realizados nas orquestras estatais italianas tanto sinfônicas como de ópera, nos últimos 5 anos. Desta forma foram levantados os trechos orquestrais mais solicitados e posteriormente foi feita uma análise das características principais e possíveis interpretações: levando em consideração a linguagem idiomática que a

engloba (Borém, 2006) e o gesto musical (Hatten, 2004) utilizado para uma determinada execução.

Buscando-se compreender e ressaltar a aplicabilidade direta dos aspectos técnicos trabalhados no contrabaixo em obras do repertório orquestral pedidos em exames de admissão, este objetivo foi articulado em três estágios abaixo delimitados:

- 1) Definição dos trechos orquestrais mais solicitados nas audições e concursos;
- 2) Seleção de estudos técnicos em métodos de contrabaixo condizentes com as exigências técnicas de tais trechos;
- 3) Análise do material selecionado a partir dos métodos e possível aplicabilidade nos trechos orquestrais em questão.

Justifica-se a importância do estudo do repertório orquestral, por serem trechos solicitados em bancas para ingressar em orquestras; atividade que em geral, é a primeira opção profissional dentro do mercado de trabalho dos contrabaixistas.

A relevância da análise dos trechos encontra-se na teorização de processos técnicos envolvidos para a realização de uma performance consistente e dentro de parâmetros estilísticos estipulados no meio musical.

A escolha desta problemática nasceu da experiência da autora com diversas preparações de trechos do repertório orquestral solicitado em exames, audições e concursos na Itália.

Espera-se com este trabalho fornecer ferramentas para auxiliar na execução deste tipo de repertório no contrabaixo, assim como desenvolver a técnica através de estudos específicos para a solidificação e robustez de uma prática realmente de qualidade em ambas as mãos do instrumentista.

Esta pesquisa visa auxiliar a um aprofundamento da literatura orquestral e metodológica voltada para o contrabaixo, ressaltando e trabalhando com a sua técnica que é própria e possui características intrínsecas.

A metodologia consistiu, num primeiro momento, no levantamento do repertório exigido em audições nas orquestras italianas nos últimos 5 anos; isto foi feito através do confronto com a listagem publicada nos sites das orquestras pesquisadas e¹ através do acesso a tais informações junto às coordenações destas instituições.

¹ Vide mostragem em Anexo 3. Pesquisa financiada pela Capes.

O material coletado foi enriquecido pela análise de resultados obtidos através de entrevistas semi-estruturadas (Kaufmann 2013²), conduzidas junto a contrabaixistas profissionais, membros das orquestra implicadas nesta pesquisa, que viveram a experiência do preparo para este tipo de processo de seleção aqui investigado.

Os resultados destas entrevistas foram transcritos na língua original e incluídos no anexo 1 ao final da tese³. A análise de conteúdo fez emergir pontos considerados relevantes pelos entrevistados no âmbito de nosso objeto de pesquisa e tornando possível uma categorização a partir das coincidências sem deixar de lado as particularidades, fruto da experiência de cada indivíduo. Chueke (2017, p. 49-50) explica o valor deste recurso no sentido da objetividade e da contextualização.

Foram desta forma acessados :

1. O processo de preparação da audição do ponto de vista técnico, influenciado pela tradição histórico-estética no contexto da orquestra em questão.
2. A descrição do trabalho técnico realizado na preparação e execução dos trechos orquestrais
3. A relação entre os métodos e/ou estudos específicos com determinados trechos orquestrais mais complexos, especificando-se os casos em que, a partir do estilo de execução vigente (tradição), essa utilização dos métodos é pertinente.

Três perfis de contrabaixistas são percebidos entre os entrevistados: (1) instrumentistas recém contratados; (2) membros efetivos que sejam participantes de bancas em audições e (3) contrabaixistas aposentados. As perguntas abaixo foram adequadas aos diferentes perfis.

Perguntas a todos os participantes:

1a) Como você descreveria o seu processo de preparação da audição do ponto de vista técnico?

² Chueke (2017, 51-52) enfatiza o valor e a aplicabilidade deste método de entrevistas para o tipo de trabalho aqui proposto.

³ Vide Anexo 1

1b) O seu conhecimento da tradição histórico-estética (ex.: formas de execução do repertório, diferentes maestros, entre outros) no contexto da orquestra influencia esse processo?

1c) Como foi o seu concurso de admissão nessa orquestra? Se for o seu caso, existiu alguma diferença em relação a eventuais concursos realizados anteriormente em outras orquestras?

2) Considerando os trechos específicos pedidos nas audições, como você descreveria o seu trabalho técnico em cada um dos trechos:

A) *Adagio* do Concerto para Violino em Mi Maior de J. S. Bach BWV 1042

B) Sinfonia n. 41 "Júpiter" em Dó Maior de W. A. Mozart K. 551

C) Trio e Scherzo da Sinfonia n. 5 em Dó menor de L. van Beethoven Op. 67

3a) A possível relação entre os métodos e/ou estudos específicos com determinados trechos orquestrais mais complexos; é pertinente? (Ex.: Estudo n. 39 do livro 110 *Studies* – Volume I de Sturm com o 1º movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven em Dó menor).

3b) Os estudos e/ou métodos de contrabaixo auxiliam (direta ou indiretamente) na preparação, na aquisição e na aplicação de competências técnico-musicais no que tange este repertório pedido em exames para ingresso em orquestras? Poderia citar quais?

Perguntas específicas para a banca:

4a) Por que esses trechos são pedidos nas audições?

4b) O que se espera de um candidato? O que o torna idôneo

Perguntas específicas para o grupo de banca e dos aposentados:

5a) A tradição histórico-estética no contexto da orquestra influencia os critérios de avaliação?

5b) Essa tradição se modificou durante os anos ou se manteve a mesma?

5c) O histórico das audições orquestrais ao longo dos anos na instituição

Durante o processo da pesquisa e sua respectiva análise, foram levantadas considerações sobre o tipo de entrevista realizada, e o acesso a informações paralelas emergentes do discurso de cada entrevistado. Desta forma foi levada em conta a individualidade do trabalho de preparação da performance fruto da relação de diferentes intérpretes com uma mesma passagem. O método proposto por Kaufmann (2013) se encaixa perfeitamente nesta proposta.

No que diz respeito à historicidade das audições e sonoridades de tais instituições, foram examinados os relatos de membros destas orquestras, como memória viva do que aconteceu no passado; foram analisadas as diferentes formas de preparação adotada pelos entrevistados; e finalmente, no que se refere ao resultado sonoro que era esperado no dia da audição, este foi apurado através das respostas dadas pela banca; todos esses dados foram acessados através de entrevistas de tipo semi-estruturadas (KAUFMANN, 2013).

Na visão de Jean-Claude Kaufmann a pesquisa qualitativa privilegia uma relação profunda entre os personagens sociais, seja a história de vida, a narrativa, a biografia; desta maneira o autor apresenta o conceito da entrevista compreensiva recuperando assim os quadros epistemológicos e conceituais do interacionismo simbólico e da etnologia como forma de criar uma sociologia compreensiva. Desta forma os indivíduos não são mais vistos como "simples agentes portadores de estruturas mas produtores ativos do social, logo depositários de um saber importante que é preciso apreender do interior, por via do próprio sistema de valores dos indivíduos" (KAUFMANN, 1996, p. 23). Portanto, os relatos vindos dos membros destas orquestras foram interpretados exatamente sob essa ótica. Um conceito de abordagem metodológica adotado no âmbito desta pesquisa encontra-se no último capítulo do livro *Leitura, Escuta e Interpretação* (CHUEKE, 2013, p. 219) no texto "Metodologia da Tese" de François Madurell. A pesquisa desenvolvida na área das ciências humanas, propõe-se mais a demonstrar do que a provar alguma hipótese, como geralmente ocorre na área das ciências exatas. O autor elucida tal conceito explicando que este "regime de 'comprovações' não é especialmente relevante para as ciências humanas... A argumentação e procedimentos subsequentes de validação (mais ou menos convincentes) são substituídos pela demonstração."

Desta maneira, esta tese vale-se da pesquisa qualitativa assim como da auto-etnografia, este segundo elemento se expressa principalmente no que se refere à execução dos trechos orquestrais propostos, através de relatos de intérpretes das suas próprias práticas instrumentais/musicais.

A auto-etnografia pode representar a "história de vida" no que se refere à totalidade de uma existência, descrita em primeira pessoa, elaborada através da apresentação de diversas fases ou épocas, ao passo que a "narrativa" está em concordância com o discurso de um indivíduo sobre a sua própria história de vida, ou uma parte dela, através da qual se busca compreender a maneira como os indivíduos

vivem o seu dia-a-dia, certas situações ou tempos de transições (LALANDA 1998, p. 876-7). Estes dois termos apresentam muitos pontos em comum, recolhem o material tanto narrativo como autobiográfico e se baseiam na entrevista qualitativa, numa abordagem sociológica.

Numa perspectiva antropológica, a utilização de histórias de vida não são necessariamente registros autobiográficos, até porque essas informações podem ser acessadas através de relatos de outros indivíduos de um determinado grupo social, em documentos ou em outras fontes de informação. O sociólogo norte-americano Norman Denzin utiliza a nomenclatura *life history* como estudo de caso, fazendo diferenciação com o termo *life story*, que segundo ele seria a descrição da história de vida explicada pelo próprio indivíduo que a vivenciou (DENZIN, 1970).

O estudioso Daniel Bertaux apresenta o termo abordagem biográfica que não subentende simplesmente uma técnica baseada em coletar narrativas acessadas por meio de entrevistas, este sugere a criação de uma nova concepção sociológica, mais especificamente etnossociológica (BERTAUX, 1997).⁴

Como estrutura da tese, no Capítulo 1 é apresentada a revisão de literatura, cuja divisão por grupos temáticos segue a seguinte ordem:

- Abordagem de métodos e estudos específicos no contrabaixo para determinados trechos orquestrais que auxiliam no domínio técnico da passagem. A questão de específicos é bastante recente em seu caráter e é desenvolvido em teses de doutorado em algumas universidades norte-americanas;
- Técnicas de estudo, em que se aprofunda o formato de estudo evocado nas entrevistas visando obter resultados positivos durante a preparação para uma audição ou concurso;
- Concepções histórico-estéticas adotadas nos teatros italianos estudados nesta tese.

Os métodos abordados neste primeiro capítulo são: Isaia Billè, Franz Simandl, Annibale Mengoli, Italo Caimmi, Rodolphe Kreutzer, Francesco Petracchi, Frederick Zimmermann, François Rabbath e Marcos Machado. Também serão analisadas as

⁴ UNZICKER, Jack. *Orchestral Etudes: Repertoire-Specific Exercises for Double Bass*. Tese de Doutorado defendida em 2011 na University of North Texas, 2011.
OSTLUND, Sandor. *A Compilation and Study of Twentieth-Century Double Bass Solos from the Orchestral Literature*. Tese de Doutorado defendida em 2001 pela Rice University: Texas, 2001.

coletâneas orquestrais de Oscar Zimmerman, Frederick Zimmermann, Stuart Sankey, Marco Verciani, Edward Madensky e Eugene Cruft.

No Capítulo 2 são expostos os 3 trechos mais pedidos nas audições orquestrais: o *Adagio* do Concerto para Violino em Mi Maior de J.S. Bach BWV 1042, a Sinfonia n. 41 "Júpiter" em Dó Maior de W. A. Mozart K. 551 e a Sinfonia n. 5 em Dó menor de L. van Beethoven Op. 67; especificamente no Teatro alla Scala de Milão, Accademia Nazionale de Santa Cecília em Roma e Teatro San Carlo em Nápoles. Durante diversos momentos da tese são analisados os resultados das entrevistas, tanto no que tange a utilização de métodos e sua aplicabilidade na preparação para audições, quanto em como executar e estudar determinados trechos orquestrais, assim como enriquecer a tradição histórico-estética destas instituições. O Capítulo 3 faz um levantamento dos temas principais emergentes a partir dos que são abordados nos capítulos precedentes, nutrindo posteriormente a discussão final.

2. CAPÍTULO 1

Revisão de Literatura

Este primeiro capítulo apresenta a investigação da literatura especializada que auxiliou na compreensão de certos aspectos específicos dos discursos dos entrevistados e que fomentou a discussão final da tese, indo em direção à conclusão. Primordialmente, buscou-se publicações em torno da prática musical no que toca diretamente o tema desta pesquisa, mas, como acontece tipicamente nos estudos da área da performance musical onde outros tantos campos de estudo estão envolvidos, a literatura ampliou-se de acordo com os assuntos emergentes durante a condução do trabalho de pesquisa propriamente dito.

Apresentaremos primeiramente textos sobre métodos e estudos específicos no contrabaixo que dizem respeito à fase de preparação da técnica exigida do instrumentista para poder participar de um concurso - nosso objeto principal de estudo, seguido de técnicas e maneiras de como estudar e se preparar para um exame classificatório orquestral.

Na última parte deste capítulo será abordada a literatura sobre a estética musical na Itália e introduzida uma perspectiva histórica das três grandes instituições musicais italianas escolhidas: *Teatro alla Scala* em Milão, *Teatro di San Carlo* em Nápoles e *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* em Roma. Tal abordagem servirá de apoio para a compreensão histórico-estética dos dados emergentes da análise do discurso dos entrevistados, nutrindo igualmente a análise das obras visitadas, onde são combinadas as perspectivas da autora àquelas dos instrumentistas colaboradores. Começando então por este viés histórico, foram visitados os teatros acima mencionados.

Como a presente tese tem como ambiente de pesquisa a Itália, convém explicar que neste país existem dois tipos de situação de exames para o ingresso em orquestras. O termo *Audição (Audizione)* é utilizado para provas que preveem um contrato a tempo determinado com os aprovados, geralmente as audições são realizadas para terem contrabaixistas reservas para repertórios que exijam um orgânico maior ou na substituição de algum membro efetivo do naipe, em muitos editais já vem escrito que pode ser que até mesmo o candidato aprovado nem seja chamado, pois é vinculante somente às necessidades de pessoal da orquestra. O

outro termo é o Concurso (*Concorso*) neste caso falamos especificamente de um concurso público que prevê a entrada do contrabaixista aprovado como corpo estável de uma orquestra. Quando serão tratadas pontualmente as orquestras que fazem parte dessa pesquisa, ou seja, *Accademia di Santa Cecilia* (Roma), Teatro *alla Scala* (Milão) e Teatro di *San Carlo* (Nápoles) a utilização dessa diferença na terminologia será levada em conta, porém no subtítulo 1.2 que trata da preparação para provas de ingresso em orquestras de maneira geral, não o será.

2.1 Métodos e Estudos

Nesta primeira parte da revisão de literatura serão abordados métodos de contrabaixo utilizados na Itália e mencionados nas entrevistas, e na segunda parte, estudos desenvolvidos especificamente para trabalhar trechos orquestrais pedidos em exames de admissão.

Os métodos analisados no subcapítulo 2.1.1 que trabalham a técnica para o contrabaixo são: Billè, Simandl, Caimmi, Mengoli, Petracchi, Kreutzer, Frederick Zimmerman, Rabbath e Machado. As tipologias de abordagem dos métodos são: aqueles de técnica pura, aqueles voltados para a execução de trechos orquestrais, aqueles voltados para a técnica avançada no capotasto⁵, e aqueles estudos que pertencem aos métodos de Mengoli e Caimmi que são pedidos em audições/concursos na Itália.

No âmbito dos Estudos Específicos para Trechos Orquestrais tratados em 2.1.2, faz-se particularmente menção à tese de doutorado de Jack Andrew Unzicker: *Orchestral Etudes: Repertoire-Specific Exercises for Double Bass*⁶, que desenvolveu exercícios especialmente idealizados para a realização de 4 trechos orquestrais; também será analisado o estudo de Ostlund, e serão abordadas as coletâneas orquestrais de Frederick Zimmermann, Sankey, Madensky, Verciani, Oscar Zimmerman e Cruft.

Segundo Mattei (2007, p. 16), um método, independentemente do seu conteúdo, sempre representa o resultado das ideias que o autor tem sobre seu instrumento, o seu modo de concebê-lo e de tocar. Também fornece indícios sobre a técnica do seu autor e representa uma parte essencial do seu "ser músico". Realizar um método significa escrever o que um professor de música geralmente explica oralmente e mostra para os seus alunos até a conclusão da sua formação musical (sempre acompanhado de uma série de exercícios). O professor transmite conceitos, mostrando o seu modo pessoal de executar o instrumento, que é o resultado daquilo que lhe foi ensinado e que "herdou" do seu professor, sempre unido ao seu próprio estro musical. Se considerarmos este procedimento de formação e aprendizagem

⁵ A posição do Capotasto ou do polegar - dedo que passa a ser empregado sobre o espelho - forma a sequência: + (polegar) - 1 - 2 - 3 (DOURADO, 1992, p.116).

⁶ UNZICKER, Jack. *Orchestral Etudes: Repertoire-Specific Exercises for Double Bass*. Tese de Doutorado defendida em 2011 na University of North Texas, 2011.

musical através de um método escrito, essa expressão tem validade especialmente no âmbito musical pelas questões da tradição oral e, naturalmente, pela essência da música. Logo, associando ao termo "escola", percebe-se que atrás de um método é presente e se pode identificar os indícios de uma determinada escola.

Desenvolver um método também pode representar uma nova visão para enfrentar problemas técnicos com uma abordagem inédita, assim como pode ser o resultado de uma aprofundada pesquisa com um recorte de vários outros autores.

Os principais métodos tradicionais de contrabaixo foram escritos a partir do final do século XIX e início do século XX e muitos destes ainda são usados até os dias de hoje. Tais métodos apresentam o contrabaixo ao aluno e fornecem a técnica para a execução instrumental. O quadro metodológico deste instrumento foi se atualizando com o passar dos anos, recebendo uma sólida estruturação e modernização no final do século XX. Neste mesmo período surgem as coletâneas orquestrais, fazendo um levantamento dos trechos mais importantes deste repertório e, geralmente, propondo arcadas e dedilhados sobre as passagens originais. Somente no início do século XXI aparecem os primeiros trabalhos acadêmicos com estudos específicos voltados às resoluções de problemas técnicos encontrados em trechos de orquestra.

2.1.1 Métodos de Contrabaixo

Como nos mostra Carlin (1974, p. 15), se observarmos como a música vinha sendo representada artisticamente, veremos, por exemplo, em uma gravura de Nikolaus Solis - retrato de um casamento real no ano de 1568 - a Orquestra da Corte da Baviera regida por Orlando di Lasso, com dois instrumentos antepassados do contrabaixo (*violoni*) que podem ser claramente distinguidos, com roseta e cortes harmônicos ao estilo antigo, um dos músicos segura o arco com a mão virada, pré anunciando as escolas modernas de arco.

Fig.1: Gravura em cobre de Nikolaus Solis - 1568



UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK SALZBURG (2010, [s.p.]).

Foi em 1621, na pintura de Domenico Zampieri "O Martírio de Santa Inês" (*Martirio di Sant'Agnese*), que se observa um anjo tocando violino, segurando-o com uma posição correta, esta representação do arco apresenta uma forma mais aperfeiçoada. A partir desta comparação iconográfica, constata-se que o progresso técnico dos instrumentos de arco é evidente, mesmo em tão pouco tempo.

Fig.2: *Martirio di Sant'Agnese*, representação de uma escola solidificada através do anjo que toca violino



PINACOTECA BOLOGNA (2020, não p.).

Porém, é necessário estudar a partir de 1700 para saber mais especificamente sobre o contrabaixo. Jean Baptiste Lully (1632-1687), que fundou o Teatro de Ópera francês sob o reinado de Luís XIV, não tinha contrabaixista ou "violonista" em sua orquestra. J. S. Bach (1685-1750) não escondeu a sua preocupação pela grande insuficiência de contrabaixistas na sua época que, juntamente com as madeiras e os metais ainda pouco evoluídos, colocavam em crise a realização de suas composições.

Bach, que em Leipzig tocava com um órgão - considerado o instrumento perfeito para a época, teve que submeter sua veia criativa aos limitados recursos técnicos dos instrumentistas, de modo que, quando em 1730, se viu sem nenhum contrabaixista, tal fato nem o surpreendeu. Em 1756, na cidade de Mannheim na Alemanha, contava-se com 46 integrantes na orquestra, destes, 4 eram contrabaixistas. Ou seja, vê-se, gradualmente, a ascensão do contrabaixo no panorama musical, integrando-se perfeitamente às demais cordas da orquestra.

Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) constataram que os músicos estavam se aprimorando tecnicamente em vários instrumentos, por isso era mais fácil escrever para oboés, clarinetes, trompas, entre outros, assim como para instrumentos de cordas, tanto como solistas como para os músicos em formação de câmara. A Orquestra Haydn da corte do Príncipe Esterhazy em Viena tinha, em 1783, dois contrabaixos e dois violoncelos: enquanto alguns anos mais tarde, em Milão, para a estréia de uma ópera de Mozart, havia seis contrabaixos na orquestra e apenas dois violoncelos. Isso aconteceu em 1770, sete anos antes da construção do Teatro alla Scala (que ocorreu em 1777). Já em Paris, no ano de 1788, o Teatro de Ópera contava com 5 contrabaixos e 12 violoncelos num total de 64 instrumentistas orquestrais (LIUZZI, 2011, não p.).

A análise das várias formações orquestrais leva-nos a crer que na Lombardia, e precisamente em Milão, se desenvolveu um interesse particular pelo contrabaixo, inclusive no sentido didático, mas antes de falar da primeira escola oficialmente reconhecida na Itália e também do seu primeiro didata, é necessário considerar dois personagens importantes: Bonifazio Asioli, um teórico italiano nascido em Correggio em 1769 e falecido em 1832, interessou-se por muitos instrumentos e escreveu um breve método para o contrabaixo. No final do século XVII, o francês Michel Corrette havia escrito seu "Método para aprender a tocar contrabaixo com 3, 4, 5 cordas" (apud LIUZZI, 2011, não p.), no qual, além de sua teoria específica, mencionava instrumentos alemães e italianos; soube-se assim que na Alemanha e na Áustria era comum um tipo de contrabaixo, ligeiramente menor, denominado *Dreiviertelbass*, que poderia ter de 3 a 5 cordas, sendo afinado da seguinte forma: Mi₀, La₀, Re₁, Sol₁ e Dó₂.

Considerando o instrumento e a afinação acima mencionados, poderia-se pensar que a ária *Per questa Bella Mano* de Mozart foi realmente destinada ao contrabaixo *Dreiviertelbass* com 5 cordas ao invés do contrabaixo comum, com

apenas quatro. Outro fato interessante é o que Michel Corrette descreveu o que os italianos chamavam de "violoni": eram os contrabaixos que soavam uma oitava grave abaixo do violoncelo. Além destas pequenas variações no instrumento, constatou-se que tanto na Alemanha, na segunda metade do século XVIII, como na França na Orquestra "Violons du Rois" em 1663, o contrabaixo já estava presente com 4 cordas.

No final do século XVIII, mais precisamente em 1778, ocorreu uma modificação muito importante na técnica do contrabaixo. O contrabaixista Karl Ludwig Bachmann substituiu os pinos, movidos por uma chave, por uma nova mecânica, que usava o princípio do parafuso sem fim, sem exigir tanto esforço do instrumentista para colocar as cordas e afinar, além de proporcionar muita precisão na afinação da nota. Segundo Michel Corrette (apud CARLIN, 1974, p. 16), os italianos afinavam seus contrabaixos (chamados de *violoni*) uma oitava abaixo do violoncelo, porém, sem a nota Dó₁ grave, desta maneira o contrabaixo naquele tempo era afinado na Itália em Sol, Ré, Lá, enquanto na França, Alemanha e Inglaterra os contrabaixos a três cordas eram afinados em intervalos de quarta (Lá, Ré, Sol).

Os contrabaixos construídos com uma luteria exemplar proporcionaram à Itália a oportunidade de representar um papel muito importante no desenvolvimento técnico do instrumento, primeiro em Cremona e depois em Brescia, também em Mittenwald e Absam no Tirol. Tendo uma atividade musical muito prolífera, na Itália foram criadas escolas e cursos de música, além de Institutos Culturais. Giuseppe Hiserich (1772-1851) foi um didata que exemplifica como era ensinado o contrabaixo no período anterior àquele da escola de música oficialmente reconhecida pelo Estado. Ele compôs um método denominado "15 exercícios" e diversas Sonatas para o instrumento. Iniciando o ensino formal do contrabaixo, em Milão - no Conservatório Real - Giuseppe Andreoli (1757-1830) foi nominado para ensinar o instrumento e dar início à primeira classe oficial de contrabaixo na Itália.

Na França, no ano de 1827, Cherubini introduziu a primeira cadeira de contrabaixo na Escola Nacional de Música de Paris, cujo titular era o contrabaixista Pierre Chénier (1773-1832). Naquela época, o contrabaixo era montado com apenas três cordas. Em 1835, o professor Schapft (professor do Conservatório de Paris até 1852) introduziu o ensino do instrumento com quatro cordas. Charles Labro (1810-1882), que assumiu sucessivamente o cargo no Conservatório, escreveu um método para contrabaixo de quatro cordas de fundamental importância nas escolas francesas,

alemã, inglesa e belga; também compôs 10 concertos para o instrumento e outras peças de concerto.

O famoso contrabaixista Giovanni Bottesini (1821-1889) se formou no Conservatório de Milão com Luigi Rossi (1810-1858), este segundo foi o terceiro professor - em ordem de sucessão - neste Conservatório. Bottesini vem de uma família rica e teve uma excelente formação musical, estudou violino, canto e percussão, quando chegou o momento de entrar no Conservatório de Milão, tinham vagas somente para fagote e contrabaixo, após somente 4 aulas de contrabaixo com Rossi, ele participou do processo de seleção no conservatório e foi aceito, posteriormente, na metade do tempo do curso, ele se formou e iniciou uma carreira grandiosa como solista, compositor e maestro.

Giovanni sempre teve um ótimo relacionamento com a família Ricordi, sendo esta a editora principal que publicava as suas obras, Tito I Ricordi, sabendo de um método torinese que estava obtendo uma ótima repercussão (era o livro de Luigi F. Rossi e Giorgio Anglois) iniciou o árduo trabalho de convencer Bottesini a escrever um método de contrabaixo; alguns anos mais tarde, tal método foi publicado em 1870 pela Ricordi na Itália, sendo a sua primeira edição publicada pela editora francesa Escudier entre o ano de 1868 e 1869 (MATTEI, 2007, p. 72, 75).

Bottesini inicia o seu método explicando o nome das notas, exatamente como se faz em uma primeira aula e termina com uma antologia de peças de concerto, destinadas ao fim do curso. Idealmente, segue passo a passo o aluno. Formalmente, este método possui todos os pontos que são importantes em uma obra didática: encontram-se atividades exemplificativas das posições no espelho, exercícios baseados nas escalas, estudos divididos em tonalidades, inclusive um esquema gráfico dos harmônicos da pestana até o *ponticello*. O livro é dividido em duas partes: a primeira Bottesini nomeou como o contrabaixo na orquestra e a segunda parte como o contrabaixo solista. Tanto a primeira como a segunda parte começam com uma seção teórica, na segunda parte explica-se a extensão do contrabaixo, seguido por uma série de exercícios exemplificativos não sequenciais e não numerados. A numeração inicia e sempre se retoma quando começam os estudos subdivididos nas 24 tonalidades maiores e menores. Uma característica muito interessante são as frases de encorajamento que o autor escreve de um estudo a outro, valendo-se da dificuldade do trecho, fazendo uma advertência ou simplesmente dando um conselho professor-aluno como se fosse uma aula. O método se conclui com a explicação dos

harmônicos e com seis peças, retiradas das suas grandes obras, como uma espécie de breve antologia (MATTEI, 2007, p. 78).

A inovação de tal método na Itália, fazendo uma retrospectiva histórica, foi exatamente o tratamento do contrabaixo como solista, Bottesini instituiu um repertório solo muito importante na escola deste instrumento, atribuindo um novo papel ao contrabaixista, e o seu método serve de ferramenta para entender tal mecanismo.

Apesar da grande importância do método de Bottesini, devemos levar em consideração as práticas realizadas no século XIX até o início do século XX, em que o professor escrevia um método de base ou uma antologia de estudos integrativos à um manual preexistente para os próprios alunos e, conseqüentemente, para a instituição de ensino que tinha vínculo de trabalho. Se observarmos, por exemplo, o Conservatório de Milão, especificamente na classe de contrabaixo, veremos que os métodos adotados até 1940 eram os dos professores que estavam ensinando durante o período em questão. Depois de Luigi Rossi, Luigi Negri foi professor desde 1859 até 1890, reelaborando um livro que foi utilizado até a entrada do novo docente, Pietro Togneri, que entre 1891 e 1899 adotou um outro método, que provavelmente foi escrito por ele e assim sucessivamente, como fez Italo Caimmi, de 1900 a 1936, quando escreveu o seu próprio método.

A partir de 1942 desaparece essa prática ligada ao professor e ao seu próprio método, mas verifica-se que o método de Bottesini não vem sendo adotado integralmente, mas somente parcialmente e revisado por Isaia Billè, assim como este reelabora o material de Rossi-Anglois e de Montanari (MATTEI, 2007, p. 84).

Bottesini realizou um grande trabalho de conscientização no que tange a utilização do contrabaixo afinado no intervalo de quartas justas entre suas cordas, tal afinação é utilizada até os nossos dias.

O instrumento de três cordas que Bottesini demonstrou ser o mais eficiente em termos de sonoridade solística, foi executado por cerca de um século, perdendo o crédito apenas por causa das novas necessidades sonoras que se apresentavam. Após esse período, por assim dizer, crítico, da afinação dos instrumentos, o contrabaixo de quatro cordas vem afinado da seguinte forma: Mi₁, Lá₁, Ré₂ e Sol₂.

No ano de 1834, em Berlim, na orquestra *Staatsoper*, todos os contrabaixos tinham quatro cordas, também se encontravam essa tipologia de instrumento no teatro homônimo em Viena (1869) e na “Grande Ópera” em Paris (1875) (CARLIN, 1974, p. 17).

Na Itália, apesar de dois didatas já terem escrito um método para contrabaixo de 4 cordas e o terem ensinado respectivamente no Conservatório de Milão com a escola de Luigi Rossi e no Conservatório de Torino com Luigi Anglois (1801-1872); tinha-se ainda todos os teatros que ainda utilizavam instrumentos de 3 cordas. Analisando, por exemplo, as obras de Gaetano Donizetti (1797-1848) e Vincenzo Bellini (1801-1835), constatou-se que estes nunca ultrapassavam a nota Sol₁ - como extensão grave, bem como em muitas das obras de Rossini, apesar dele ter avançado ainda mais no século XIX. Se tais compositores escreviam, por exemplo, um Sol₁, não necessitava de nenhuma indicação adicional, porque o instrumento era afinado "Sol₁ – Ré₂ – Lá₂" enquanto com Giuseppe Verdi as coisas eram apresentadas sob outro aspecto. De fato, nas obras de Verdi (1813-1901), encontramos frequentemente, ao lado de certas notas graves, indicações escritas da seguinte forma: "abaixe a nota Lá₁ ao Sol₁". Este procedimento demonstra o uso, naquela época, de contrabaixos com afinação "Lá₁ – Ré₂ – Sol₂". Ainda com Giuseppe Verdi, na ópera Otello (1886) há o famoso "solo" para contrabaixo no 4º ato que começa com a nota Mi₁. A partir deste momento, pode-se afirmar que, nos teatros italianos, os contrabaixos passaram a ser todos a quatro cordas (Mi₁ – Lá₁ – Ré₂ – Sol₂).

Se nas partituras de Bellini, Donizetti e Rossini havia limitações na escrita de certas notas graves para o instrumento, nas partituras francesas e alemãs (da mesma época) isso não acontecia, porque os contrabaixos já tinham quatro cordas, com afinação Mi₁, Lá₁, Ré₂, Sol₂.

Compositores como Beethoven (1770-1827), Schubert (1797-1828), Schumann (1810-1856), Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) e Berlioz (1803-1869), utilizaram uma linguagem composicional que tornou necessária uma técnica "moderna" no instrumento, desta forma, teve início a uma nova fase na pedagogia do contrabaixo com uma série de professores especializados que, apesar de terem princípios didáticos diferentes, se integravam perfeitamente.

Fazendo um apanhado geral do cenário italiano: encontra-se no Conservatório de Milão o primeiro professor de contrabaixo, Giuseppe Andreoli que escreveu um método e teve entre seus alunos Luigi Anglois que, em 1871, foi o primeiro professor no Conservatório de Turim. Deve-se frisar um aspecto muito importante, que a "digitação italiana" apareceu pela primeira vez exatamente no método para contrabaixo de Luigi Rossi na Lombardia, em colaboração com Anglois - professor do Conservatório Piemontês.

A escola de contrabaixo napolitana foi instituída por Gaetano Negri (1832-1921) e tinha como característica uma digitação particular, esta tipologia de digitação foi chamada de “alemã”, já utilizada em outros países em relação à Itália. (CARLIN, 1974, p. 18)

A diferença entre a digitação italiana e alemã é a seguinte: a italiana, em ordem de sucessão, pressiona a corda em direção ao espelho, utilizando o indicador, dedo anelar com o apoio do dedo médio e o dedo mínimo, a numeração dos dedos é: 1-3-4. A alemã, ou napolitana, utiliza o indicador, dedo médio e o dedo mínimo apoiado ao anelar, tendo como numeração 1-2-4.

Sem dúvida, a diferença entre essas duas digitações é muito grande, por isso tal diferenciação gerou sempre discussão, porém, pode-se dizer que no sistema alemão existe uma tensão nervosa menor da mão porque o alargamento do dedo médio é feito naturalmente (colocando em evidência a própria força deste dedo), e depois o dedo mínimo, que apesar de ter pouca força, se encontra reforçado com o dedo anelar que fica ao lado. A mão, ao estar nesta posição, naturalmente se gira levemente para baixo.

Na digitação italiana, depois do indicador, o dedo anelar é acompanhado do dedo médio, dando a possibilidade do dedo mínimo de distanciar-se o quanto for necessário para criar o intervalo de um semitom. Nesta digitação, a mão se gira um pouco para cima e isto permite ao dedo mínimo de distanciar-se do dedo anelar com pouca flexão.

Prosseguindo com os principais contrabaixistas e didatas italianos, encontrar-se-á, também, no Conservatório de Milão, um dos melhores contrabaixistas deste período em nível mundial, Italo Caimmi, que nasceu em Cesenático, em 22 de julho de 1871, e foi aluno de Annibale Mengoli (1851-1895) - outro importante didata e 1º professor de contrabaixo em Pesaro.

Caimmi (1871-1964) preparou uma classe de contrabaixo muito forte tecnicamente e é lembrado, principalmente, pelo seu livro *20 Studi di tecnica superiore* (20 Estudos de Técnica Superior), que, em termos de importância e dificuldade técnica, se aproxima aos *24 Capricci* de Paganini. Outro grande professor foi Carlo Montanari (1809-1888) segundo *maestro* em ordem de sucessão no Conservatório de Roma. Ele teve entre os seus melhores alunos Tullio Battioni (1839-1914) e Artemio Dall'Aglio (1858-1921), ambos autores de métodos e vários estudos para contrabaixo.

No Conservatório Giovan Battista Martini em Bolonha, encontra-se o professor Ugo Marchetti (1864-1939) de Ímola, que teve ótimos alunos, como Fernando Bedini. Em Turim, sucedendo Luigi Anglois tornou-se professor de tal instituição Angelo Francesco Cuneo (1870-1956), que tentou inovar o sistema de afinação do contrabaixo utilizando Dó – Sol – Ré – Sol, porém não obteve sucesso com tal proposta. No Conservatório de Bolzano, em ordem de sucessão, depois de Vincenzo Scuderi, ensinou Carlo Delecraz de Verona (CARLIN, 1974, p. 19).

No Conservatório de Santa Cecília em Roma, destaca-se o grande *maestro* e concertista Isaia Billè de Fermo (1874-1961), dele se tem um vasto repertório para o contrabaixo, dentre o qual se destaca o *Metodo Completo per Contrabbasso*.

Em Nápoles, Gaetano Negri (fundador da escola napolitana com o sistema de dedilhado 1-2-4) teve Cesare Franchi e Guido Gallignani (1880-1974) entre os seus melhores alunos; entre os últimos professores de Nápoles nesse período, pode-se citar Francesco Gamberini (1881-?) de Bolonha, aluno de Ugo Marchetti.

Estes professores citados precedentemente representam um panorama essencial da escola de contrabaixo na Itália. Os nomes mais importantes das escolas estrangeiras seriam: na Alemanha, mais especificamente em Berlim, Wilhelm Sturm (1842-1922), que deixou um método completo e muitas outras obras para o contrabaixo; seu sistema didático foi continuado por seu aluno Maximilian Skibicki (1866-1940), que foi seu sucessor no ensino (LIUZZI, 2011, não p.).

Em Viena encontra-se Franz Simandl (1840-1912), autor de um dos métodos de ensino mais utilizados ainda existente. O seu Método para Contrabaixo é dividido em três partes, na primeira parte, as 7 primeiras posições são apresentadas; na segunda parte, as posições subsequentes são propostas juntamente com a técnica do *capotasto* (acompanhadas por estudos fáceis e graduais). A terceira parte consiste em 9 fascículos que reúnem diversas "peças de concerto" conhecidas na época. Em Praga, Josef Hrabè (1816-1870) compôs diversos estudos e teve uma classe de contrabaixo muito importante. Seu sucessor no Conservatório de Praga foi Frantisek Cerny (1861-1940), didata que compôs um concerto para contrabaixo, vários estudos e um método.

Em Budapeste, tem-se a representatividade de Lajos Montag (1906-1997) que ensinou no Conservatório Bela Bartok, resgatou muita música italiana, escreveu diversas peças (como, por exemplo, *Extreme*) juntamente com um concerto. Compôs

um método dividido em 5 volumes. Em Genebra, Hans Fryba (1899-1986), autor de várias peças para contrabaixo incluindo a «Suíte, à antiga, para solo de contrabaixo».

Após a resolução do problema do contrabaixo com quatro cordas afinado em quartas, apresenta-se o novo contrabaixo com 5 cordas. Era final de 1800 e da Alemanha (precursora do instrumento a 4 cordas) surgiu o instrumento pentacórdio, com a seguinte afinação: Si₀, Mi₁, Lá₁, Ré₂, Sol₂.

Em 1880 o contrabaixista Patrich de Dresden inventou, por sugestão do contrabaixista Bruno Keyl (1829-1911), uma pequena máquina para ser colocada ao lado da voluta do instrumento normal com 4 cordas, que, com um sistema de 4 alavancas, permitia a 4ª. corda de alongar-se para cima, fazendo uso de uma pequena extensão no espelho. As alavancas correspondiam a teclas então operadas pelo polegar da mão esquerda. Começando com a corda solta, que era um Dó₁, tinha-se a possibilidade de tocar, de semitom a semitom, o Dó sustenido, depois o Ré, Ré sustenido e Mi.

Na Itália, relutou-se em alterar as características dos instrumentos antigos e continuou-se a tocar predominantemente com contrabaixos de 4 cordas. Porém, convém citar antigos *luthiers*, como Bartolomeo Cristofori, que já eram construtores de instrumentos de 5 cordas afinados em Dó₁, Mi₁, Lá₁, Ré₂, Sol₂. Na Alemanha, as orquestras possuíam todo o naipe de contrabaixos montados com 5 cordas, enquanto na Itália, França, as orquestras possuíam apenas um pequeno número destes instrumentos, e, às vezes se remediava, em caso de necessidade, baixando temporariamente a afinação da quarta corda, do Mi₁ ao Dó₁ (CARLIN, 1974). Porém atualmente tal cenário está se modificando de maneira significativa e já nos editais para audições e concursos, vem especificamente escrito a vaga para contrabaixo a 5 cordas.

Durante o período de entrevistas com os contrabaixistas das orquestras estudadas nessa pesquisa, foram citados como métodos relevantes os seguintes italianos: Isaia Billè⁷, Annibale Mengoli⁸, Italo Caimmi⁹, Petracchi e internacionais:

⁷ BILLÈ, Isaia. **Nuovo Metodo per Contrabbasso**. Milão: Editora Ricordi, 1973.

⁸ MENGOLI, Annibale. **20 Concert Studies for Double Bass**. Londres: Yorke Edition, 1984.

⁹ CAIMMI, Italo. **La Tecnica Superior del Contrabbasso**. Milão: Editora Ricordi, 1952.

Franz Simandl¹⁰, Kreutzer, Marcos Machado¹¹ e François Rabbath¹². Também foram citados os 4 livros da Ricordi¹³ e os 8 livros sinfônicos¹⁴ da International¹⁵. Analisando o precedente breve resumo do panorama histórico metodológico na Itália, encontram-se exatamente alguns dos métodos que foram referidos nas entrevistas. Portanto, para desenvolver as habilidades técnicas necessárias para um alto nível de performance no instrumento, levando em consideração inclusive competências importantes no que se refere à preparação para uma audição orquestral, serão abordados estes métodos citados de contrabaixo que possam auxiliar nesse propósito.

O primeiro método a ser analisado será o *Nuovo Metodo* de Isaia Billè que foi elaborado em 1922 e impresso pela Editora Ricordi de Milão, foi muito apreciado pelo seu caráter inovador sob o aspecto didático. O primeiro método publicado na Itália para o instrumento de cinco cordas combinava dificuldade gradual auxiliando na apropriação técnico-instrumental por parte do aluno. O método é dividido em duas partes: a primeira, de quatro seções em cinco volumes, visa a formação do instrumentista de orquestra; a segunda, em três volumes, visa a formação do solista.

Falando especificamente da primeira parte deste método, tem-se o Volume I: Curso Teórico – Prático. O texto do livro segue o aluno desde o primeiro contato com o instrumento. Na parte introdutória, oferece informações sobre como segurar o instrumento e como se segura o arco, em seguida aborda alguns tipos de arcadas mais elementares utilizando as cordas soltas. Segue com a colocação da mão esquerda no espelho, analisando as doze posições do braço, partindo da primeira meia posição. Um capítulo é dedicado para cada uma das posições com escalas, arpejos e estudos em várias tonalidades. No final deste volume, uma série de estudos “diários” (*giornalieri*) visam consolidar e aprofundar o que foi estudado em cada capítulo.

¹⁰ SIMANDL, Franz. **New Method for The Double Bass**. New York: Carl Fischer, 1984

¹¹ MACHADO, Marcos. **Tao of Bass: volume I, the left hand**. [S.l]: Marcos Machado, 2017.

¹² RABBATH, François. **Nouvelle Technique de la Contrebasse: Méthode Complète et Progressive**. Paris: A. Leduc, 1977.

¹³ VERCIANI, Marco. **Passi Difficili e "A Solo" per Contrabbasso da Opere Liriche Italiane**. Volume I a IV. Florença: Ed. Ricordi, 1988.

¹⁴ ZIMMERMANN, Frederick. **Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire for String Bass**. Volume I - VII. New York: International Music Company, 1972.

¹⁵ SANKEY, Stuart. **Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire for String Bass**. Volume VIII. New York: International Music Company, 1987.

Em suma, neste primeiro volume, o aluno aprende a usar as posições no instrumento, por meio da consciência da altura das notas no espelho e da divisão do espelho por semitons. O texto é certamente válido do ponto de vista didático, mesmo que os estudos isolados possam ser monótonos no aspecto rítmico e melódico. É verdade também, que nesta etapa inicial o aluno, ainda não dotado de aptidões teóricas e técnicas particulares, tem dificuldade em ler e afinar as inúmeras alterações das tonalidades propostas; na verdade, o estudo não segue completamente um padrão cognitivo coerente e progressivo, portanto o aluno encontra obstáculos repentinos em seu caminho, que devem ser devidamente acompanhados pela explicação do professor.

Ressalta-se também a falta de indicações de dinâmica, o que induz o aluno a tocar as notas sem gerenciar adequadamente o peso do arco, sem a graduação dos pianos e dos fortes, e sem poder frasear; tocando de forma mecânica e não muito expressiva. Por essas razões, na opinião de Crotti, seria interessante combinar este primeiro volume com outros métodos de contrabaixo, por exemplo, os 110 Estudos de Wilhelm Sturm (ed. Zimmermann) ou os Vinte Pequenos Estudos - *Venti Piccoli Studi* escritos pelo próprio Billè (CROTTI, 2005, p. 152).

Aprofundando um pouco o conteúdo do Volume II, tem-se o Curso Prático. Neste segundo volume, encontra-se o estudo de escalas e arpejos em todas as tonalidades e o uso do arco. A primeira parte inclui exercícios de escala em uma e duas oitavas, escalas com a mão fixa na 4ª posição e reapresenta escalas em uma única corda, intervalos cromáticos, etc.

A segunda parte deste Volume II, intitulada *La Scuola dell'Arco* (A Escola do Arco), aborda, por meio de estudos simples, os golpes de arco mais utilizados, que seguirão o contrabaixista tanto no repertório orquestral como naquele do repertório solo. *A Scuola dell'Arco* é considerada a parte mais interessante deste volume segundo Crotti. Mesmo que o aluno o estude com superficialidade, devido à sua monotonia, o considera uma ferramenta básica para o estudo dos golpes de arco (CROTTI, 2005, p. 153).

No Volume III - Curso Prático, o autor introduz o estudo dos ornamentos e propõe algumas observações sobre a execução, com particular atenção ao *portamento*, efeito técnico muito usado no romantismo tardio, dominante nas primeiras décadas do século XX. Billè propõe exercícios em todas as tonalidades maiores e nas relativas menores, dedicando a cada uma delas pequenas peças compostas quase

em forma de suíte, alternando-se em movimentos lentos e rápidos, como pequenas peças de concerto. No final do volume, existem dez estudos de aprofundamento técnico baseados em arpejos. O texto deste volume é certamente mais agradável de estudar do que o dos anteriores, embora tenham muito poucos sinais de dinâmica.

O Volume IV – Curso Complementar, apresenta a técnica do *Capotasto*, o estudo da segunda metade do espelho, através do uso do polegar da mão esquerda como pestana. Billè adota a abordagem de leitura na clave de Dó na posição de tenor auxiliado por exercícios cromáticos. Um capítulo se destina à aplicação do *capotasto* com progressões cromáticas, escalas e arpejos. O livro prossegue com 20 estudos em várias tonalidades, antes de apresentar o *setticlavio* e explicar a aplicação das várias chaves no transporte das tonalidades. Deve-se ter em mente que nas primeiras décadas do século XX, quando o texto foi escrito, havia o hábito de transportar a tonalidade de peças líricas para auxiliar os cantores; o instrumentista, portanto, deveria estar preparado para ajudar o maestro nessa prática.

Hoje, embora esse hábito não seja mais praticado, o estudo do transporte ainda é usado, inclusive porque é solicitado em exames finais da escola inferior¹⁶. Por fim, no final do volume, encontram-se algumas passagens orquestrais retiradas do repertório lírico e sinfônico: algumas certamente úteis, apesar de apresentarem muitos problemas de transcrição. Com este volume se conclui o ensino dedicado ao contrabaixo orquestral; os próximos volumes serão dedicados sobretudo ao contrabaixo solo. A forma como é abordada a técnica do *Capotasto* por Billè é, no entanto, um pouco antiquada. Na verdade, as indicações de Francesco Petracchi (que dedica um volume de seu método ao *Capotasto*, que desenvolve o assunto de forma orgânica e funcional) e Ludwig Streicher são muito mais seguidas.

Indo agora para a segunda parte geral do método, no Volume V - Quarto Curso Normal - o texto volta a analisar a técnica do *Capotasto*. São introduzidas para este propósito, também, as claves de tenor e de violino, mais adequadas para esta tessitura. Billè propõe aqui uma interessante análise das escolas da sua época, apresentando as várias formas de execução no *Capotasto*. Por exemplo, como Annibale Mengoli, seu professor, não considerava que a mão esquerda pressionasse a corda para determinar a nota, mas que a puxasse pela lateral da corda para fora.

¹⁶ O estudo do contrabaixo nos Conservatórios de Música na Itália seguia o *Vecchio Ordinamento* (Velho Ordenamento) com duração total de 7 anos, sendo denominados os 5 anos de curso inferior e os últimos 2 de curso superior.

Este sistema, muito difundido no passado, caiu em desuso, graças também à menor pressão e a maior facilidade no manuseio das cordas, que podem ser pressionadas inclusive em posições mais agudas. O texto propõe, além dos estudos sobre o Capotasto, mais “20 exercícios nas diferentes escalas em forma de estudos” (20 *esercizi sulle diverse scale in forma di studi*) e termina com um Madrigal para contrabaixo e piano.

No Volume VI - Quinto curso - encontram-se trinta estudos em todas as tonalidades, cujas execuções exigem considerável empenho por parte do aluno e um bom domínio técnico do instrumento. Alguns desses estudos são escolhidos em exames para a conclusão da escola inferior do instrumento. No final do volume, encontram-se alguns estudos de cordas duplas, arpejos e algumas peças escritas para contrabaixo e piano.

O Volume VII - Sexto curso prático - Estudos de concerto, é dedicado ao estudo da técnica solística. Após uma breve dissertação sobre contrabaixo solista, o autor dá alguns conselhos sobre afinação e regras de execução, em seguida, dedica um parágrafo inteiro à execução de harmônicos naturais e artificiais (CROTTI, 2005, p. 154). Seguem-se doze estudos melódicos e avançados, alguns dos quais podem ser escolhidos pelo candidato para fazer o exame de diploma de contrabaixo em conservatórios de música italianos. Este volume encerra com duas peças de concerto escritas pelo autor para contrabaixo e piano. Além de propor o Método Completo, Billè também aconselha aos futuros concertistas a estudar seus *Capricci*.

Ou seja, fazendo um esquema do Novo Método para Contrabaixo (*Nuovo Metodo per Contrabbasso*) de Billè, tem-se o seguinte prospecto:

Primeira Parte

Vol. 1 – I. Curso Teórico-Prático

Vol. 2 – II. Curso Prático

Vol. 3 – III. Curso Prático

Vol. 4 – IV. Curso Complementar

Segunda Parte

Vol. 5 – IV. Curso Normal

Vol. 6 – V. Curso Prático

Vol. 7 – VI. Curso Prático – Estudos de Concerto

Outro didata muito importante na escola de contrabaixo italiana e também em nível global é Franz Simandl (1840-1912) que escreveu o Novo Método para

Contrabaixo. Este foi publicado pela primeira vez em 1881 e foi, sem dúvida, neste gênero, um dos mais utilizados no mundo. Muitos contrabaixistas de excelência devem a esta obra a aquisição de seus fundamentos técnicos e o aprimoramento de qualidades expressivas. Não ocorreu alteração do texto na edição subsequente realizada por Stuart Sankey na década de 1960. O revisor simplificou a divisão das posições ao abolir as "meias posições" e praticamente dividiu o braço do instrumento em onze posições. O método representa um marco no ensino do contrabaixo e é adotado em todos os conservatórios italianos, obviamente apoiado por outros métodos, como os de Billè, Sturm e Montanari.

Dividido em dois volumes, o método se parece com o de Billè na abordagem didática, mas possui menos estudos. No primeiro volume, escrevendo um curto prefácio, Sankey explica que as modificações que fez adaptam o método às novas necessidades do instrumento, que evoluiu do ponto de vista técnico e estrutural (em particular no que se refere às cordas, que são mais finas e manejáveis do que no passado). No início do método, encontra-se uma foto de Gary Karr demonstrando a posição correta do corpo com o instrumento e a pegada correta do arco.

O Volume I é dividido em três partes, por sua vez subdivididas em capítulos: na primeira parte encontram-se As Posições, utilizando exercícios com cordas soltas, a meia posição e a apresentação das outras 11 posições, além do estudo das escalas maiores. Sucessivamente, como segundo capítulo, encontram-se as escalas menores e exercícios; no terceiro capítulo, tem-se intervalos e exercícios, como intervalos de terça, quarta, quinta, sexta, sétima, oitava, escalas cromáticas, exercícios na corda Mi, exercícios em todas as escalas maiores e menores. No quarto capítulo, ele apresenta vários exemplos e combinações de arcadas. No quinto capítulo, encontrar-se-ão as técnicas suplementares de arco, ornamentos e efeitos orquestrais. Serão abordados o *Spiccato*, *Picchiettato*, *Portato*, *Appoggiature*, *Mordente*, *Gruppetto*, *Trillo*, *Tremolo*, *Pizzicato*, *Col legno*, *Ponticello*, *Glissando*, Exercícios com várias técnicas de arco, Exercícios com ligaduras em duas cordas, Exercícios nas cordas separadamente.

Na segunda parte deste método, encontra-se o Apêndice 1: onde são abordadas as técnicas de dedilhado adicionais, a técnica de alargamento da mão esquerda e combinação de técnicas. Na terceira parte, tem-se o Apêndice 2 com diversas passagens orquestrais.

O Volume II do Método de Simandl é dedicado à preparação do contrabaixista solista. Primeiramente, o autor se concentra na técnica do *Capotasto*, definindo-a como a posição do polegar; indica a utilização da clave de dó, seguido por vários estudos de fixação dos conteúdos aprendidos.

Simandl apresenta este volume em nove capítulos, a maioria destes introduzido por uma escala e um estudo na mesma tonalidade. Estes estudos são certamente complexos; para serem tocados corretamente é necessária uma certa maturidade no instrumento, que representa um percurso de estudo de mais ou menos cinco anos; por este motivo, fazem parte dos exames integrantes ao programa ministerial italiano. Segue-se com uma seção composta de escalas e arpejos para consolidação da técnica instrumental.

Os capítulos deste segundo volume são também dedicados ao estudo dos harmônicos e a sua aplicação prática em várias situações, assim como pelo estudo de cromatismo, arpejos em diversas tonalidades e notas duplas. Este volume se conclui com dois estudos de concerto (CROTTI, 2005, p. 156).

Para aprofundar a análise deste método e verificar os critérios de escolhas utilizados por Sankey, será transcrita a tradução do material do prefácio deste livro, principalmente pelo fato deste confrontar a abordagem do texto de Simandl com este da nova edição:

1. Sistema simplificado de numeração das posições: A edição original deste método, como a maior parte dos métodos, considera intermediária a posição do quarto dedo na corda Sol₂ quando compreende uma nota cromática dentro da escala de Dó maior. Acaba sendo uma complicação desnecessária.

O nome convencional das posições mais graves, chamadas "Meias posições", serão mantidas para evitar confusão. Observei que frequentemente os alunos se esquecem em pouco tempo, após terem concluído o Livro I, a designação numérica da maior parte das posições individuais; ou seja, tem consequências leves, pois de qualquer maneira se obtém um conhecimento completo das notas que compõem cada posição. A meia posição e a primeira posição, sendo as mais frequentemente usadas, são aquelas que vem associadas às notas efetivas às designações numéricas. Por esta razão eu renomeei "Meia Posição" em "Primeira Posição", para não ter que mudar sucessivamente a "Primeira Posição" em "Segunda Posição". Aceitando a convenção da "Meia Posição", a numeração das 3 primeiras posições continua sem variação.

2. Dedilhado dos Exercícios: O objetivo destes novos dedilhados é eliminar os portamentos desnecessários e tornar consciente o aluno da ampla gama de escolhas possíveis que este tem. Os dedilhados propostos neste livro são indicativos e podem ser modificados livremente pelo professor. O dedilhado pode ser, em muitos casos, tratado em modo diverso, assim o aluno pode se familiarizar com diversas opções. Com o conhecimento completo de todas as posições, ele poderá decidir qual tipo de dedilhado usar.

Essa edição se propõe a ajudar o estudante a ser mais consciente das possibilidades de escolhas nas mais diversas circunstâncias. Geralmente, nos exercícios são escritos dedilhados alternativos, às vezes diferentes possibilidades, inclusive em passagens similares. Na parte III, alternam-se dois métodos diversos de dedilhados para tratar as sequências de intervalos de terças e de sextas.

3. Novos exercícios: na presente edição foram introduzidos novos exercícios, em especial no início do livro e na Parte IV (relativo aos arpejos), sessões ampliadas com a introdução de mais exemplos e estudos breves.

4. Apresentação sintética das técnicas de arco, ornamentos e efeitos orquestrais. Na Parte V foram agrupados os exercícios relativos ao *spiccato*, *portato*, *jeté*, *trillo*, *mordente*, *gruppetto*, *tremolo*, *pizzicato*, *col legno* e *ponticello*. Um apêndice oferece uma breve explicação das técnicas opcionais de dedilhado, como os alargamentos e o uso do dedo médio e do polegar nas posições mais graves.

Stuart Sankey renomeia as posições no capotasto como “A posição do polegar”. Amadurecendo a técnica solística, as posições do polegar constituem um dos aspectos mais importantes, até porque, só através desta posição que é possível apresentar o contrabaixo como um instrumento solístico/concertístico (CROTTI, 2005, p. 157).

O método de Italo Caimmi contempla a técnica superior do contrabaixo e foi editado nos moldes da Editora Ricordi em 1924 em um único volume. Originariamente, foi pensado por Caimmi para ser realizado em dois volumes, por fim, foi publicado contendo todos os 20 estudos de técnica superior para contrabaixo. Os estudos, logo no início, já foram considerados quase impossíveis de serem tocados, o próprio autor no prefácio deste livro explicava que estes estudos eram possíveis somente ao musicista que já tivesse uma técnica de alto nível no instrumento, também recomendava a quem fosse usar o método de aprofundar a preparação de cada um

dos estudos e de regular perfeitamente o contrabaixo escolhendo bem as cordas (em proporção entre elas, sendo estas específicas para o instrumento solístico).

Como houve uma mudança significativa na construção do contrabaixo e também uma evolução na técnica, tais estudos são atualmente executados com bastante desenvoltura, a tal ponto que estes estudos fazem parte dos programas ministeriais no curso superior de contrabaixo nos conservatórios italianos. Dois desses estudos são geralmente solicitados nos exames para o diploma em contrabaixo, e em muitos concursos nacionais são repertório de audição para ingresso em orquestras.

Citando alguns exemplos, os estudos de números 3, 6 e 10. O primeiro é um *andante cantabile*, com notas ligadas, que exige muita atenção na execução rítmica, que segue com um tempo *mosso*, em que grupos irregulares de quintinas e sextinas se alternam em posições complexas para a mão esquerda, terminando com a reapresentação do tema *cantabile* inicial. O estudo n. 6 é uma Barcarola, dividido em três partes: *allegretto tranquillo*, *più mosso* e *tempo di gavotta*. O estudo n.10, em tempo *deciso*, é bem elaborado e trabalhoso, tanto para a mão esquerda como para os golpes de arco; por análogo motivo, o estudo n. 16 também é particularmente interessante. Este livro contém também uma seção dedicada à execução das notas harmônicas naturais e artificiais (CROTTI, 2005, p. 160).

Outro método muito importante na escola italiana de contrabaixo é o de Annibale Mengoli: 20 Estudos de Concerto. Foi publicado pela primeira vez pela editora Francesco Bianchi em 1928, este texto foi posteriormente revisado e editado em 1985 por Giorgio Scala e Alfredo Trebbi para a editora G. Zanibon, e novamente em 1984 por Francesco Petracchi, editado para a Yorke com o prefácio de Rodney Slatford.

Mengoli escreveu este método na oitava real na edição original, as novas edições já apresentam a transcrição uma oitava acima para facilitar a leitura e o inserimento de dedilhado. Esta reedição tornou-se indispensável, pois estes estudos tinham sido escritos para o instrumento com 3 cordas.

O próprio título do livro já denota a sua complexidade: Estudos de Concerto, faz-se entender a sua destinação, estabelecendo indireta referência ao seu alto nível técnico instrumental e estético. Os estudos de Mengoli foram considerados muito difíceis de serem executados, é famosa uma carta de Bottesini escrita ao autor em 1881, que dizia não ter o nível para tocar tais estudos e que não poderiam ser perfeitamente executados. Foi Billè que corrigiu o erro de avaliação feito por Bottesini,

dizendo que tais estudos seriam integrados ao repertório dos virtuosos no contrabaixo, sendo finalmente adotados em todos os conservatórios da Itália.

Atualmente, os estudos de Mengoli fazem parte do programa ministerial nos cursos de nível superior italianos, sendo acessíveis também aos alunos. Petracchi os considera importantes na literatura do contrabaixo, comparando-os aos Capricci de Paganini para violino. Os estudos são muito expressivos com diversas variações melódicas e rítmicas. A edição de Petracchi é, provavelmente, a mais usada, possivelmente pelas suas válidas indicações de dedilhado e metronômicas (CROTTI, 2005, p. 161). Especialmente o estudo n.5 é frequentemente pedido em concursos na Itália, este estudo é dividido em quatro andamentos distintos, contando com um primeiro movimento *Adagio* com várias notas duplas, *Tempo di Valse* que dá prosseguimento ao estudo num movimento ternário com diversas ligaduras, uma pequena reapresentação do *Adagio* inicial, encerrando com um *Allegretto Scherzando*, escrito em tempo binário e com um espírito jocoso. Para realizar coerentemente tal estudo é importante que o executante tenha uma ótima técnica no contrabaixo, desenvoltura em termos de linguagem, correta adequação na articulação e encaminhamento melódico, realizando assim efetivamente as diversas nuances e mudanças de episódios propostos por Mengoli.

Fazem parte também da metodologia de Annibale Mengoli os 40 estudos de orquestra¹⁷, são estudos elaborados que visam construir a técnica necessária para poder executar os trechos orquestrais, em geral são estudos longos e melódicos. O original de tal método se encontra na Biblioteca do *Liceo Musicale* "G. Rossini" em Pesaro e Alfredo Trebbi realizou uma nova edição com o sistema de dedilhado de Francesco Petracchi, no prefácio deste livro Petracchi explica que esta obra é uma das mais completas e formativas do seu gênero no período relativo de estudo entre o 4o e 5o ano de contrabaixo e também como método preparatório aos *20 Studi da Concerto* sempre do mesmo autor (apud MENGOLI, 1989, p.3).

Outro método indicado nas entrevistas foi o do violinista francês Rodolphe Kreutzer¹⁸ (1766 - 1831), tal metodologia provém da escola de violino, que foi neste caso transcrita por Franz Simandl e publicada por Frederick Zimmermann para a escola de contrabaixo (existem diversas edições deste método), são estudos

¹⁷ MENGOLI, Annibale: **40 Studi D'Orchestra per contrabbasso**. Pádua: G. Zanibon, 1989.

¹⁸ KREUTZER, Rodolphe. **18 Studies for String Bass**. transcrito por Franz Simandl, Frederick Zimmermann (ed.). New York: International Music, 1950.

extremamente conhecidos entre os instrumentistas de cordas. Mesmo sendo originariamente escritos para violino, a ideia de Simandl de utilizá-lo para o contrabaixo auxilia na apropriação e desenvolvimento da técnica; são estudos factíveis de serem executados no contrabaixo com seus respectivos níveis técnicos de dificuldade, tal adaptação é possível efetuando principalmente uma transição de dedilhados.

Fig.3: Início do primeiro dos 18 estudos de Kreutzer transcritos do método de violino para contrabaixo

Transcribed by F. SIMANDL
Edited by FRED ZIMMERMANN **BASS** **RODOLPHE KREUTZER**
 (1766-1831)
Allegro moderato

1. 

KREUTZER (1950, p.3).

Um método italiano de contrabaixo que estruturou a posição do *capotasto* foi *Simplified Higher Technique* de Francesco Petracchi (nasceu em Pistóia no ano de 1937) o método é estruturado em 20 estudos, o sistema inovador que alicerça os fundamentos das posições no *capotasto*, é, assim, apresentado em 3 posições:

- Posição Cromática (cr): compreende três semitons ou uma terça menor;
- Posição Semicromática (s.cr): se compõe de um tom e dois semitons ou uma terça maior;
- Posição Diatônica (diat): se compõe com dois tons e um semitom ou uma quarta justa.

Fig.4: As 3 posições do *Capotasto* segundo Francesco Petracchi



PETRACCHI (2005, p. 1).

Ele também explica que outras variações na estruturação dos dedilhados no *capotasto* podem ser interessantes, dependendo do repertório:

- tom, semitom, tom;
- tom, tom, tom;
- um tom e meio, um tom e meio tom;
- um tom e meio, meio tom e meio tom;
- um tom e meio, tom e tom.

Fig.5: Variações de dedilhado, extensões que podem ser úteis



PETRACCHI (2005, p. 1).

No livro, ele explica as posições do polegar de forma clara e visa auxiliar o contrabaixista a desenvolver uma mão esquerda segura. A base dos estudos é de técnica pura, realizando-os, o instrumentista trabalha o fortalecimento da mão esquerda, além da sua flexibilidade, afinação e agilidade. A utilização do *capotasto* nas posições tradicionais, assim como em posições avançadas, auxilia num melhor *legato* e também em processos ligados a virtuosidade. Os exercícios são progressivos e podem ser aplicados na prática diária, eles tornarão muitas passagens difíceis mais acessíveis.

No prefácio, Rodney Slatford explica que uma vez assimilado o método, este não precisa ser refeito da *Capo*, e sim como técnica de aquecimento, realizando os estudos 2, 7, 8 e 17 (PETRACCHI, 2005, p. iii),

No decorrer do livro, exemplifica a aplicabilidade de alguns dos exercícios no repertório, como, por exemplo, o estudo n. 09, exercício que apresenta a preparação voltada para o estudo das notas duplas encontradas no final do Concerto n.3 para Contrabaixo de Serge Koussevitsky, e cita alguns trechos de orquestra na página 17, Sinfonia N. 5 op. 107 de Felix Mendelssohn com a demonstração prática das posições e um trecho de Modest Mussorgsky da obra Quadros de uma exposição no *Andante con Moto*.

Encontram-se exercícios com intervalos de terças e quintas, escalas, 7a da Dominante, arpejos e harmônicos, intervalos de quartas no agudo. Ele encerra o livro aplicando o seu sistema de dedilhado no capotasto em 3 estudos avançados: o n.4 de Italo Caimmi, o *Capriccio* n.3 de Isaia Billè e o estudo n.16 de Annibale Mengoli.

Monika Kwiatkowska testou durante a sua dissertação, seguindo um cronograma pré-definido, diversos métodos de contrabaixo no seu estudo diário, ela relatou que achou os exercícios de Petracchi muito úteis para lidar com problemas técnicos do seu repertório de solo e orquestra, exemplificando que, quando não há tempo para mudar de posição em passagens rápidas, usar o polegar pressionado dá uma extensão à mão. Ficar na mesma posição com a mão esquerda dá a oportunidade de tocar usando todos os dedos, possibilitando assim executar mais notas sem a necessidade de mover a mão. Usar o polegar pressionado nas posições mais graves não é uma técnica usada no início do estudo do contrabaixo, ela acha que ganhar uma proficiência nesse quesito permite que o contrabaixista toque com poucas mudanças de posição, reduzindo, desta maneira, o risco de uma afinação ruim (KWIATKOWSKA, 2016, p. 40).

Falando de outro didata que foi citado nas entrevistas, encontramos François Rabbath, que rompe com o perfil tradicional do aprendizado, e que, posteriormente, isso também se reflete na sua metodologia solista no contrabaixo, principalmente pela ausência de professores em sua formação. Nasceu em Alepo em março de 1931 e iniciou a tocar contrabaixo aos 13 anos, autodidata, o primeiro método com o qual ele teve contato foi o do francês Edouard Nanny. Nove anos depois ele foi para Paris com a intenção de estudar no Conservatório, porém sabendo da morte do professor Nanny, acabou desistindo da vida acadêmica e iniciou a carreira como contrabaixista - e

posteriormente como solista. Na Europa, obteve muito sucesso acompanhando grandes artistas e também através das suas gravações e composições. Instintivamente para resolver problemas técnicos ele desenvolveu uma técnica própria que posteriormente foi convertida em seu método de ensino. Dentre os avanços em termos técnicos, é importante ressaltar Crab Technique e a técnica do Pivô (RABBATH, 2020).

O Pivô compreende o movimento da mão esquerda onde o polegar permanece fixo e os dedos têm a liberdade técnica de mover-se para qualquer posição possível ou lugar no espelho que seja necessário. Cabe ressaltar que o pivô não é caracterizado por uma extensão¹⁹ nem mudança de posição e sim pela fusão de várias posições ao mesmo tempo. Desta forma, coloca-se o polegar em um local fixo e apropriado (normalmente atrás do indicador ou dedo médio) e a mão se move para frente ou para trás segundo a necessidade do contrabaixista, podemos exemplificar através da unificação da meia, 1a e 2a posições de Simandl, sem necessidade de mudanças de posição com o polegar, ou seja, o polegar fica fixo e os outros dedos, através do movimento da mão esquerda, agregarão toda a tessitura compreendida nestas posições citadas acima.

A coletânea de métodos de Rabbath é dividida em três volumes e foi publicada em 1977. Rabbath demonstra uma maneira inteiramente nova de tratar o contrabaixo, explica no prefácio do primeiro volume: "Até recentemente o contrabaixo nunca esteve no centro das atenções, tendo sempre se restringido a um papel de acompanhamento... Os métodos baseiam-se em escalas, arpejos e melodias que desde o início confinam o aluno baixista aos limites do que se espera dele; ou seja, o papel de um acompanhador". Como estrutura, deve ser mencionado que Rabbath divide o contrabaixo em seis posições propondo uma descoberta panorâmica do espelho, são os harmônicos naturais do contrabaixo que dão as bases para essa divisão: "Além disso, deve-se notar que essas posições não terminam na 'posição do polegar' "(RABBATH, 1977, p. iii).

No primeiro volume, Rabbath faz um estudo detalhado da primeira e da segunda posição no espelho do contrabaixo. No segundo volume, ele apresenta a terceira e a quarta posição, integrando-as às precedentes em diversos estudo,

¹⁹ Alargamento da mão para alcançar uma nova nota.

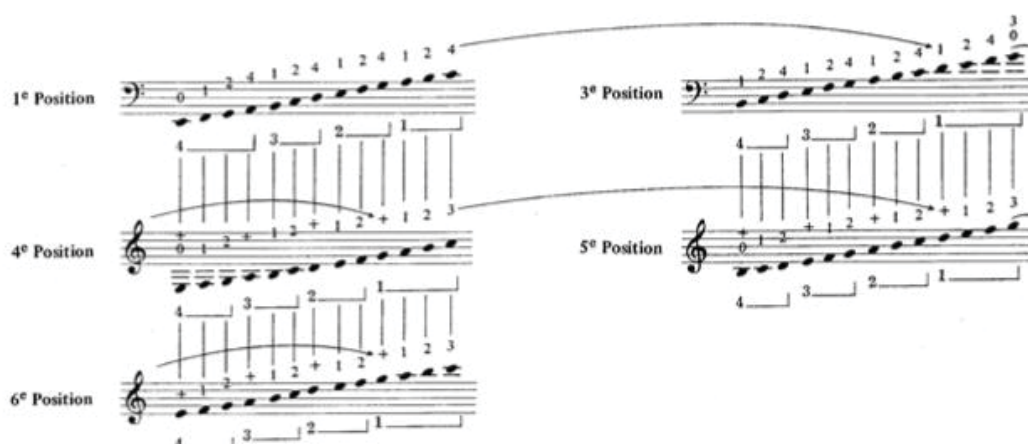
trabalha a técnica do *pizzicato* e do *progliato*²⁰. Rabbath também apresenta a técnica do pivô, na qual desloca-se a mão esquerda mantendo o polegar fixo, abrangendo, assim, diversas posições. No final deste segundo volume, ele anexa uma série de fotografias que auxiliam visualmente na apropriação dos conceitos expressos na coletânea.

No terceiro volume, Rabbath foca em uma abordagem física e psicológica no instrumento. Sua ideia de tocar contrabaixo é baseada em noções de: movimento (em que os dedilhados determinam diferentes movimentos da mão), espaço (precisão das notas, afinação) e tempo (o tempo de execução), todos esses fatores devem trabalhar simultaneamente. Rabbath enfatiza a importância de conhecer o corpo e os movimentos que ele cria, os movimentos usados ao tocar devem ser naturais como caminhar. Além disso, no prefácio ele escreve sobre a maneira correta de segurar o instrumento, a distância entre as cordas e as escalas, o arco, o vibrato, como é ser um concertista, o virtuosismo, sobre os harmônicos, interpretação, bloqueios visuais, relaxamento e exercícios físicos e finalmente analisando a palavra “difícil” (RABBATH, 1977, p. II - VIII).

Na primeira parte do terceiro livro, há um longo capítulo que aborda escalas com diferentes combinações. A segunda parte contém exercícios e estudos utilizando a técnica do pivô e a terceira parte é sobre a técnica do “caranguejo” - *Crab Technique*, uma outra forma de reduzir o deslocamento da mão esquerda - movendo-a no espelho como a um caranguejo. Nesta técnica, o músico nunca deve levantar um dedo da corda sem ter a certeza de que o dedo seguinte já está posicionado corretamente; nas passagens ascendentes, o dedo que detém a nota mais aguda deve puxar a mão em direção ao cavalete para fechá-la na posição correta com a intervenção do próximo dedo; nas passagens descendentes, o dedo correspondente à nota aguda deve, ao contrário, empurrar a mão a fim de abri-la até a intervenção do dedo seguinte; antes de abordar esta técnica, Rabbath frisa o fato de ser indispensável terminar todo o estudo proposto com as escalas (RABBATH, 1977, p. 91). Encerra este volume explicando os harmônicos artificiais e naturais.

²⁰ A técnica do *progliato* foi desenvolvida por François Rabbath e consiste em uma tipologia de *pizzicato* que parte com todos os dedos fechados na palma da mão, tendo o polegar acima de todos. Os dedos se abrem um após o outro sobre as cordas utilizando as unhas e se conclui utilizando o polegar com a parte da pele, tocando as notas necessárias do grave ao agudo (RABBATH, 1977, p. 47).

Fig.6: As posições segundo François Rabbath



RABBATH (1977, vol.3, p. 52).

Kwiatkowska (2016, p. 44) nomina o DVD “*Art of the Left Hand*”²¹ de Rabbath no qual François explica a técnica do pivô, mostrando que a mudança de posição é sempre perigosa pela questão da afinação, pois em cada posição se têm duas notas, desta forma, usando a técnica do pivô, tem-se três notas em uma posição sem mover o polegar, existe segurança e não é preciso mover a mão. Não é necessário utilizar a extensão da mão, apenas esta é inteiramente movida e sempre os outros dedos devem estar relaxados, ele não ajuda um dedo com o outro. Sobre a utilização do *capotasto* nas posições graves, ele explica que tradicionalmente usamos o polegar no meio do espelho com o *capotasto*, quando se coloca o polegar em uma posição grave, percebeu que não precisava mais mover a mão, podendo tocar seis notas sem realizar extensões. Quanto mais temos a possibilidade de tocar sem mover uma mão, mais *legato* podemos tocar, com menos estresse.

O que se espera de um bom contrabaixista é: perfeição da afinação, clareza de som e articulação e ritmo corretos. Além disso, importantes também são: interpretação interessante, tocar no estilo certo e com musicalidade. Para alcançar todos estes componentes, os contrabaixistas têm trabalhado incessantemente por muitos anos ou mesmo por toda uma vida. François Rabbath disse: “Desenvolvi minha técnica em seis anos. Você não pode alcançar a velocidade tentando ser rápido. Você só pode ser virtuoso quando desenvolver a sua resistência. Para alcançá-la, pratique duas horas todos os dias durante seis anos com o mesmo treinamento. É preciso fazer

²¹ RABBATH, Françoise. *Art of the left hand with Francois Rabbath* DVD. Muncie: Ball State University, 2010.

com muito cuidado, a resistência tem que ser desenvolvida aos poucos, não tenha pressa, não tente ser esperto (Kwiatkowska (2016, p. 46).

Segundo o autor Marcos Machado (2021) *Tao of Bass* é um livro abrangente que inclui a maioria das técnicas contemporâneas, como *crab technique*, *fork*, pivôs de 4 dedos, *floating thumb*, etc. O livro não se limita a apresentar as técnicas, mas fornece aos contrabaixistas centenas de exercícios para ajudar no desenvolvimento de suas habilidades. Existem 4 volumes, sendo alguns ainda no manuscrito: o volume 1 foi publicado e é para a mão esquerda, o volume 2 trata de escalas e arpejos, o volume 3 é voltado para o estudo do arco e o volume 4 é para a aplicação das técnicas e ainda trabalha alguns conceitos filosóficos.

O livro não tem uma natureza puramente progressiva, cada capítulo apresenta as idéias/técnicas e, em seguida, muitos exercícios para ajudar a desenvolver esses conceitos. Existem exercícios que são considerados simples, para iniciantes, mas ele relata ter visto muitos baixistas profissionais se esforçando para tocá-los corretamente e com facilidade.

Um dos objetivos principais do método é "para poder tocar qualquer passagem, gostaria de reforçar isso, qualquer passagem com maestria. Sou inflexivelmente contra "fingir". Tudo é perfeitamente executável se você tiver a abordagem/técnicas certas". Segundo Machado o livro também se afasta da velha abordagem nacionalista, onde os baixistas tocam de uma certa forma, por influência do seu país de origem ou do professor, desconsiderando completamente todas as outras possibilidades e abordagens disponíveis para dominar completamente o instrumento. Nas suas masterclasses, ele toca passagens usando as escolas tcheca, alemã, francesa, italiana, húngara, búlga, Rabbath, etc. para demonstrar as possibilidades e, em seguida, apresentar a sua própria solução, usando os conceitos do Tao.

Ao perguntar se ele teve influências de outros métodos sobre o seu, como Rabbath, Petracchi, Galamian, Zimmermann; ele respondeu ter tido a influência de todos estes, mas também a inspiração de muitos métodos de outros instrumentos como Tortelier, Aldo Pais, Taffanel, Arban, Beringer e entre outros.

O Tao também fornecerá muitas soluções para trechos orquestrais, o objetivo é permitir ao baixista tocar os exercícios com muitos dedilhados e arcos com igual facilidade e, em última instância, permitir tocá-los respeitando os agrupamentos e

fraseados do compositor, algo que os contrabaixistas costumam ignorar quando têm uma abordagem unidimensional (MACHADO, 2021).

Fig.7 : Exercício para afinação e mudanças de posição com o mesmo dedo

Exercise 1.33 Intonation, Whole Step Shifts with the Same finger



MACHADO (2017, p. 37).

2.1.2 Estudos Específicos para Trechos Orquestrais

Dentro de alguns métodos encontrar-se-ão estudos especificamente criados para sanar dificuldades técnicas em determinados trechos orquestrais e outros trabalhos acadêmicos (teses de doutorado norte-americanas) realizados também para esse mesmo fim. Além desta tipologia, encontram-se coletâneas que fazem um compêndio significativo de obras orquestrais.

A tese de doutorado de Jack Andrew Unzicker (2011) propõe o estudo de trechos orquestrais através da teorização e escritura do processo da prática que normalmente os professores ensinam verbalmente aos seus alunos. Ele escreve como estudar um determinado trecho musical, segmentando-o; porém, tal prática geralmente não se encontra escrita em métodos. Por esta razão, esta tese tem grande valor acadêmico no estudo do contrabaixo por sua originalidade e especificidade no que diz respeito ao estudo do repertório orquestral.

Sintetizando, neste trabalho o autor faz uma vasta pesquisa em diversas orquestras norte-americanas para definir os trechos orquestrais mais solicitados; no total, os entrevistados fizeram parte de 302 audições. Desta amostragem, Unzicker investiga com os entrevistados a dificuldade técnica que cada trecho apresenta, posteriormente, indica maneiras de estudar os trechos baseados nos métodos: de contrabaixo de Frederick Zimmermann (*A Contemporary Concept of Bowing Technique for the Double Bass*), de violino de Ivan Galamian (*Contemporary Violin Technique, of scale, double stop, and arpeggio exercises, and bowing and rhythm patterns*) e de trombone baixo de Karl Hinterbichler (*11 Orchestral Etudes for Bass Trombone*); sucessivamente, apresenta alguns estudos revisitados que se aproximam de alguns trechos originais escritos por Wilhelm Sturm (*110 Studies, Op. 20, Vol. 1*).

Uma última seção desta tese de Unzicker demonstra a aplicabilidade de tais métodos utilizando determinados padrões rítmicos e/ou estipulando específicos golpes de arco através de estudos criados com o intuito de sanar problemas técnicos nos 4 trechos orquestrais selecionados: (1) o recitativo da 9ª Sinfonia de Beethoven; (2) o Scherzo da 5ª Sinfonia deste mesmo compositor; (3) Ein Heldenleben de Richard Strauss e (4) o primeiro movimento da Sinfonia 40 de Mozart.

Reforçando alguns pontos e analisando o trabalho de uma maneira mais aprofundada, fica claro que Unzicker usou como referencial teórico o método de Frederick Zimmermann (1966), livro no qual o autor focaliza exclusivamente o estudo

do arco, não aborda somente exercícios utilizando as cordas soltas com diferentes variantes de arcadas, mas também aplicando tal técnica a diversos trechos orquestrais - retirando as notas escritas da mão esquerda (ou seja, a mão esquerda vem utilizada pressionando somente uma ou duas notas fixas) e estudando de forma mirrada somente a técnica que compreende a mão direita. Desta forma, vem isolada a apropriação do movimento do arco nas cordas, isto é feito após a definição dos dedilhados que serão usados posteriormente na execução – e, conseqüentemente, individuado o uso de quais cordas serão efetivamente utilizadas. Em síntese, neste livro encontram-se uma grande quantidade de padrões rítmicos e suas respectivas permutações, estudos que são construídos com diversas arcadas, aplicados a passagens orquestrais, trechos de estudos e do material que faz parte do repertório solístico, além de uma sessão com gráficos mostrando a utilização do arco na corda.

Fig. 8: Exemplo de exercício de aprimoramento sobre o estudo de Zimmermann baseado no Presto da 3a Sinfonia de Beethoven

The image shows a musical score for a violin exercise titled "Presto". It consists of three staves. The first staff is labeled "Beethoven" and the second "Zimmermann". The third staff is labeled "Enhanced Exercise". The exercise is based on the Presto movement of the 3rd Symphony by Beethoven. The notation includes fingerings (0, 1, 2, 4) and bowings (D, G, D, A, D, A, D, A, D, A, G, D, G, D, G, D, A, E).

UNZICKER (2011, p. 16).

Outro referencial teórico utilizado nesta tese foi o livro de Ivan Galamian (*Principles of Violin Playing & Teaching*) com a metodologia de explorar diversas variações rítmicas dentro de uma determinada célula. São formas rítmicas que apresentam diversos níveis de dificuldade. A repetição de uma passagem com diferentes combinações rítmicas auxilia na construção da memória muscular, propicia a antecipação mental, a passagem em questão se torna mais clara e cada comando mental se torna mais rápido. Galamian implementa seu método em escalas e arpejos,

porém Unzicker defende o uso desses mecanismos também e principalmente para o estudo esmiuçado dos trechos orquestrais (UNZICKER, 2011, p. 19).

Fig. 9: Aplicando um padrão rítmico de Galamian na Sinfonia 40 de Mozart.

The figure displays three musical staves. The top staff, labeled 'Mozart', shows the original notation for a section of Symphony No. 40, marked 'Allegro molto' with a tempo of 120. The middle staff, labeled 'Galamian R4 Rhythms', shows the original melody with a rhythmic pattern of eighth notes (1) and sixteenth notes (2) applied. The bottom staff, labeled 'R4 Rhythms Enhanced with Consistent Bow Stroke', shows the same rhythmic patterns with a consistent bow stroke indicated by a vertical line through the notes.

UNZICKER (2011, p. 20).

Unzicker (2011, p. 21) também menciona o método de Wilhelm Sturm²², que trabalha de maneira implícita o repertório orquestral, como constata-se no estudo n. 23, através de uma releitura baseada na Sinfonia n. 4 de Mendelssohn e da Sinfonia n. 5 de Beethoven no estudo 39. Seguindo o seu conceito de desmembrar o trecho orquestral para estudá-lo, ele critica tal método, por propor somente uma lembrança do tema melódico e rítmico, inserindo um material de estudo até mais difícil do que os trechos orquestrais em si e não oferecendo um método no qual se tenha uma abordagem com foco, sequencial, ou de prática variada para ajudar o estudante.

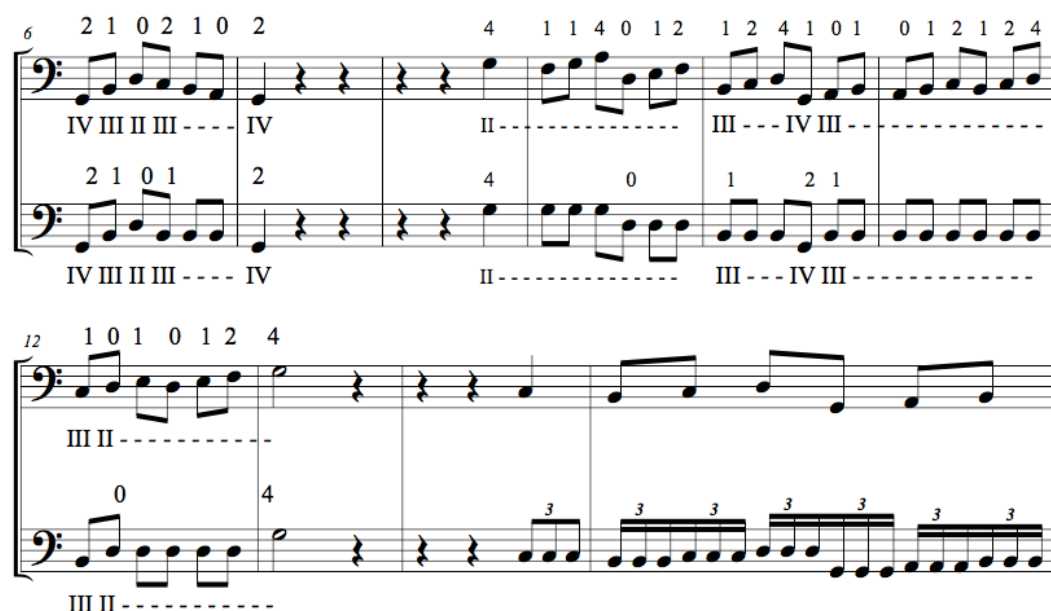
Na sequência, cita um método que vai de encontro com o seu ideal de preparação técnica para os trechos de orquestra, sendo o livro de Karl Hinterbichler²³, escrito para trombone baixo que trabalha com 11 estudos orquestrais, é baseado nos trechos mais complexos pedidos em audições e parte do pressuposto que o músico já tenha familiaridade com tal repertório. Os estudos são mais difíceis tecnicamente do que os trechos, oferecendo diferentes e variadas maneiras na abordagem do estudo das passagens orquestrais durante a rotina diária, tem o intuito de tornar os excertos originais mais fáceis de executar.

²² STURM, Wilhelm. ZIMMERMANN, Fred (Ed.) **110 Studies, Op. 20**, Vol. 1. New York: International Music Company, 1963.

²³ HINTERBICHLER, Karl. **11 Orchestral Etudes for Bass Trombone**. Vancouver: Cherry Classics Music, 2006.

Desta maneira, Unzicker se vale destas abordagens citadas anteriormente para desenvolver estudos específicos que ele aplica em 4 trechos orquestrais, sendo estes o recitativo da 9ª Sinfonia de Beethoven no quarto movimento, o *Scherzo* da 5ª Sinfonia de Beethoven, *Ein Heldenleben* de Richard Strauss e a Sinfonia n. 40 de Mozart, o trecho do primeiro movimento. Estes estudos desenvolvidos pelo próprio autor se encontram em versão integral nos anexos da sua tese e podem ser encontrados online, sendo disponível em rede (vide em referências bibliográficas Unzicker).

Fig. 10: Trecho de um dos estudos de Unzicker sobre o Trio da 5ª Sinfonia de Beethoven, conjugando ambas as abordagens



UNZICKER (2011, p. 48).

Outra tese de doutorado norte-americana que trabalha com trechos orquestrais, porém voltados para o primeiro contrabaixo solista, foi escrita por Sandor Ostlund (2001)²⁴ - que faz um levantamento deste tipo de repertório especificamente do século XX.

O trabalho de Sandor aponta 32 obras orquestrais com solo de contrabaixo. Ao apresentar cada um destes trechos, inicialmente o autor faz uma apresentação histórica do compositor e da peça, que, num segundo momento, é desmembrada

²⁴ OSTLUND, Sandor: A Compilation and Study of Twentieth-Century Double Bass Solos from the Orchestral Literature. Tese de Doutorado defendida em 2001 pela Rice University: Texas, 2001.

numa análise da linguagem idiomática no contrabaixo, Sandor realiza uma edição própria de todos os trechos com os solos em questão.

Alguns dos trechos tratados são: *The Young Person's Guide to the Orchestra* de Benjamin Britten, *Divertimento for Strings* de Béla Bartók, *Violinkonzert* de Alban Berg, *Variaciones Concertantes* de Alberto Ginastera, *La Création du Monde* de Darius Milhaud, *Lieutenant Kijé* de Sergei Prokofiev, *Verklärte Nacht* de Arnold Schoenberg, Sinfonia n. 14 de Dmitri Shostakovich e *Pulcinella Suite* de Igor Stravinsky.

O próximo método no qual será aprofundando o material que o compõe, é de Frederick Zimmermann²⁵ (1906-1967). Fazendo uma breve análise generalizada deste livro, primeiramente se valida a premissa que o autor sempre trabalha com a abordagem do estudo do movimento do arco isolado, ou seja, a ênfase é dada na técnica da mão direita. Nesta obra, Zimmermann propõe o estudo dos seguintes trechos orquestrais do repertório geral: 8 compassos no *Allegro* da Sinfonia 40 de Mozart; dois compassos no *Vivace* do Concerto para Piano n. 4 de Beethoven; 4 compassos no *Presto* na Sinfonia n. 34 de Mozart; poucos compassos dos Concertos de Dragonetti e Stein (também a sua *Cadenza*); alguns compassos dos Estudos de Storch-Hrabe e Slama, da Sonata n. 5 de Vivaldi; sessões do *Allegro Vivo* de Dvorak em *Carnival Overture*; o trecho com as colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias no quarto movimento da Sinfonia Fantástica de Berlioz (após o número de ensaio 57); dois compassos no *Allegro Vivo* da Sinfonia n. 6 de Tchaikovsky; 7 compassos no *Allegro* da Sinfonia n. 88 de Haydn; 8 compassos no *Allegro Giocoso* dentro da Sinfonia n. 5 de Prokofiev; no *Allegro* do Octeto de Schubert; um trecho no *Presto* da 3ª Sinfonia de Beethoven; assim como dois pequenos trechos da 5ª Sinfonia de Beethoven: no *Allegro* que tem diversos cruzamentos de cordas em arpejos; e dois compassos na 8ª. Sinfonia de Schubert (*Allegro* da Inacabada). Encontram-se também o *Allegro Vivace* da Sinfonia n. 7 de Schubert assim, como aquele da Sinfonia 41 de Mozart e o solo da Sonata para dois violinos, violoncelo e contrabaixo de Gioacchino Rossini. Estes trechos aparecem no final da primeira seção do livro

²⁵ ZIMMERMANN, Frederick. **A Contemporary Concept of Bowing Technique for the Double Bass**. New York: MCA Music Publishing, 1966.

(páginas 34 a 44²⁶), juntamente com uma série de gráficos que ilustram a utilização do arco na corda.

Fig. 11: Allegro Vivace da Sinfonia n. 41 de Mozart



ZIMMERMANN (1966, p. 43).

Na segunda seção, após serem introduzidos uma série de padrões rítmicos com seus respectivos estudos e permutações, vêm apresentados os seguinte trechos orquestrais (páginas 65 a 71): alguns compassos no *Allegro* e no *Scherzo* da Truta de Schubert; dois trechos no *Allegro Vivace* da 4ª Sinfonia de Mendelssohn; dois compassos da *Overture Euryanthe* de Carl Maria von Weber; uma frase da Sinfonia n. 103 de Haydn (*Allegro con Spirito*); no *Moderato Assai* da 5ª Sinfonia de Tchaikovsky; o solo final no *Presto* da Sinfonia n.45 de Haydn – *Farewell*; um trecho do *Vivace* em 6/8 da 7ª Sinfonia de Beethoven; no *Presto* do 4º Concerto para Piano de Beethoven; alguns compassos de *Till Eulenspiegel* e *Don Quixote* de Richard Strauss. No *Allegro Vivace* da 7ª Sinfonia de Schubert; no *Allegro* em 6/8 da 1ª Sinfonia de Brahms.

²⁶ Foram transcritos integralmente os trechos abordados no livro, além daqueles de orquestra, estudos, repertório solo e camerístico.

Fig. 12: Trecho da 1ª Sinfonia de Brahms, *Allegro* em 6/8.



ZIMMERMAN (1966, p. 71).

Seguindo a mesma estrutura apresentada precedentemente, na seção 3 vêm estudados os seguintes trechos orquestrais (páginas 92 a 96): um trecho no *Vivace* das *Variações sobre um tema de Haydn* escrita por Johannes Brahms; alguns compassos no *Allegro* da *Overture Leonore* n.3 de Beethoven, assim como na Sinfonia n. 102 de Haydn (*Allegro Vivace*) e 35 de Mozart (*Presto*). Num trecho da *Overture "Der Freischütz"* de Carl Maria von Weber (*Molto Vivace*), no *Vivace* em 2/4 da 3ª Sinfonia de Mendelssohn; no *Allegro Giusto* da Abertura *Romeu e Julieta* de Tchaikovsky; no *Allegro* da Sinfonia n. 88 de Haydn, na *Badinerie* da Suíte n. 2 em Si menor de Bach e no *Allegro (sostenuto)* da 3ª Sonata de Vivaldi.

Na seção 4 após o estudo de novos padrões rítmicos com diferentes arcadas e suas permutações, encontrar-se-á (páginas 119 a 123) um trecho com movimentos escalares no *Scherzo* da Sinfonia n. 1 de Sibelius; no *Vivace* da Sonata de Henry Eccles; no *Allegro Vivace* da 8ª Sinfonia de Beethoven; dois compassos no *Allegro* da Sonata n.5 de Vivaldi; no *Vivace* da *Scythian Suite* de Prokofiev; no *Allegro* em 3/4 da Sinfonia n. 39 de Mozart; nos arpejos que antecedem o solo do Recitativo da 9ª Sinfonia de Beethoven; no *Rondo Sostenuto* do Concerto de Stein, no *Allegro Assai* da Sinfonia n. 45 (Farewell) de Haydn; em dois compassos no *Allegro non Troppo* da 2ª Sinfonia de Brahms; na *Courante* da Sonata de Eccles.

Na quinta e penúltima seção deste livro, esta técnica é integrada ao uso da 3ª e 4ª cordas. Encontram-se como trechos orquestrais (páginas 128 a 133) sessões do

Scherzo – Allegro Molto da 1ª Sinfonia de Jean Sibelius; no *Allegro* do Concerto Brandemburguês n. 2 de Bach; no *Allegro Moderato* do *Magnificat* de Bach, num pequeno trecho no *Allegro* da Abertura *Leonore* n. 3 de Beethoven, no *Scherzo* da 5ª Sinfonia de Beethoven e um segundo trecho no *Allegro*; na Sonata n. 2 de Vivaldi (*Allegro*); no *Prestissimo* da 9ª Sinfonia de Beethoven. O livro se conclui na sexta sessão onde se encontram diversos exercícios rotineiros com diferentes arcadas utilizando duas cordas.

Fig.13: Exemplo de exercícios utilizando duas cordas com ligaduras, sexta sessão



ZIMMERMANN (1966, p. 140).

Convém explicar que a grande maioria dos trechos orquestrais selecionados por Zimmermann não fazem parte dos programas habitualmente pedidos em audições, porém são bastante complexos para a mão direita e auxiliam de maneira efetiva na apropriação técnica do arco, porém fazem parte do repertório usualmente executado nas orquestras. De repertório específico para audições orquestrais, tem-se o estudo do arco em trechos do *Allegro* da Sinfonia 40 e *Allegro Vivace* da Sinfonia n. 41 de Mozart, *Till Eulenspiegel* de Strauss, a Sinfonia n. 1 e 2 de Brahms, na *Badinerie* da Suíte n. 2 em Si menor de Bach, o *Scherzo* da 5ª Sinfonia de Beethoven e o 4º movimento da 9ª Sinfonia de Beethoven.

Frederick Zimmermann (1906-1967) também foi o responsável pela edição de uma série de livros chamada *Excerpts from the Symphonic Repertoire for String Bass*, uma coletânea de trechos orquestrais publicados pela *International*, são 7 volumes que fazem um recorte significativo do repertório contrabaixístico em orquestra. Nestes volumes, ele propõe algumas sugestões de dedilhados e arcadas para os trechos que

vão do período barroco até o moderno, em cada volume, conta-se com uma boa variedade de compositores. O oitavo volume desta série é editado por Stuart Sankey, sempre seguindo essa mesma metodologia na exposição das passagens.

Fig.14: Exemplo de um recorte de um trecho orquestral retirado da 5a Sinfonia de Beethoven no 7º volume da Coletânea de Fred Zimmermann



ZIMMERMANN (volume VII, 1972, p. 4).

Também da editora *International*, encontramos o método de Madensky²⁷ num caderno de estudo orquestral especificamente no repertório de Richard Strauss, ele apresenta recortes de passagens complexas com dedilhados na Sinfonia em Fá menor, *Aus Italien*, *Don Juan*, *Macbeth*, *Tod und Verklärung*, *Till Eulenspiegels Lustige Streiche*, *Also Sprach Zarathustra*, *Don Quixote*, *Ein Heldenleben* e *Symphonia Domestica*.

Outra coletânea que podemos esclarecer possíveis equívocos por parte da similaridade nos nomes dos editores, é Oscar Zimmerman (1910-1987), este contrabaixista publicou 9 volumes voltados ao repertório orquestral, porém delimitando um compositor em 6 destes livros e nos outros 3, mesclando mais compositores; ele geralmente não trabalha com trechos pequenos das obras, e muitos movimentos de sinfonias ele transcreve por extenso, indicando dedilhados e arcadas. Os volumes vêm divididos da seguinte maneira: as nove sinfonias de Beethoven com

²⁷ STRAUSS, Richard, MADENSKY, Edward (ed.) **Orchestral Studies from Symphonic Works for String Bass**. New York: International Musica Company, s.d.

a abertura Leonore²⁸; no prefácio deste livro, ele explica que indica as arcadas tradicionalmente utilizadas e sugere dedilhados, cita também que as partituras impressas são combinadas de violoncelo e contrabaixo, porém os dedilhados são apenas para o contrabaixo, já as arcadas podem ser utilizadas para ambos os instrumentos. No volume com as principais obras de Brahms²⁹, Zimmerman salienta que a escolha do repertório se baseia num recorte orquestral que todo o contrabaixista deveria saber, exatamente por fazer parte do repertório sinfônico tradicionalmente executado. Relata que, provavelmente, pelo pai de Brahms ter sido um contrabaixista, as partes orquestrais são muito bem escritas para este instrumento. Isso não quer dizer que elas não tenham problemas ou dificuldades, elas requerem estudo, principalmente na coordenação entre a mão esquerda e o arco. Também esclarece que as arcadas indicadas são *standards* e provém das usuais solicitações dos maestros, conclui explicando que escreve o Mi grave (MI⁰) e eventuais notas abaixo deste Mi, duplicados uma oitava acima, inserindo-os na linha melódica; porém para quem tenha a 5a. corda ou o extensor no contrabaixo, o conselho é que se execute na oitava escrita. Esses esclarecimentos também são replicados no volume de Tchaikovsky³⁰, neste livro são abordadas as Sinfonias 4, 5 e 6, além de composições diversas e significativas para o contrabaixista como *Romeo and Juliet*, a Serenata para cordas, a abertura 1812, entre outras.

Os poemas sinfônicos de Strauss³¹ fazem parte de outro volume da coletânea, trazendo o seguinte repertório: *Don Juan*, *Macbeth*, Morte e Transfiguração, *Till Eulenspiegel's Merry Pranks*, *Also Sprach Zarathustra*, *Don Quixote*, *Ein Heldenleben*, *Symphonia Domestica*, terminando com um glossário dos termos utilizados em alemão nas partituras traduzidos para o inglês. Temos também as 5 sinfonias de Mahler³² noutro volume.

²⁸ ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts Beethoven Symphonies and Leonore no. 3 Overture**. New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1970.

²⁹ ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts Orchestral Works of Brahms**. New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1971.

³⁰ ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts Orchestral Works Tschaikowsky**. New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1972.

³¹ ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts of Strauss Tone Poems**. New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1972.

³² ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts of Mahler Symphonies One Through Five**. New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1976.

As principais obras de Johann Sebastian Bach³³, neste livro Zimmerman explica a questão do baixo contínuo, assim como a falta de indicações de tempo, dinâmica e expressão nos manuscritos de Bach, dizendo que as que ele utiliza nesse método são aquelas solicitadas geralmente pelos maestros. As últimas 4 peças deste livro são transcrições de obras para teclado (Fuga em Ré Maior, Fuga em Lá menor, Tocata em Fá Maior e *Praeludium*), e, segundo o autor, são excelentes como estudos técnicos, além de antecipar dificuldades similares que o contrabaixista provavelmente encontrará no repertório orquestral transcrito desse período.

No volume 36, *Overtures*³⁴, encontraremos as aberturas de Beethoven, Berlioz, Borodin, Cherubini, Dvorak, Glinka, Elgar, Goldmark, Humperdinck, Massenet, Mendelssohn, Mozart, Nicolai, Reznicek, Rossini, Schubert, Smetana, Verdi e Wagner.

Outro volume da série traz obras selecionadas de Mozart, Haydn e Weber³⁵, neste livro, o autor inclui a peça *Per Questa Bella Mano*, música que interessa particularmente o contrabaixista por seu cunho solista. No prefácio, faz uma explanação estética utilizando como exemplo o último movimento de *Eine kleine Nachtmusik*, na qual existe uma grande variação entre o tempo de execução escolhido por Toscanini e Sir Thomas Beecham, ambos grandes intérpretes de Mozart. Neste exemplo, Zimmerman relata que Toscanini utiliza um tempo que é o dobro do tempo de Beecham. Conclui explicando que, como guia, ele indicou tempos metronômicos que ele acredita serem mais práticos, até porque não foram definidos nos manuscritos dos seus respectivos compositores.

³³ ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts Selected Works of Joh. Seb. Bach**. New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1974.

³⁴ ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts of Thirty-six Overtures**. New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1971.

³⁵ ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts Selected Works of Mozart, Haydn and Weber**. New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1970.

Fig.15: Exemplo do início da Sinfonia n. 41 de Mozart, sem cortes



ZIMMERMAN (1972, p. 52).

Concluindo a coletânea de Oscar Zimmerman, temos o livro com partes selecionadas em sinfonias escolhidas de Mendelssohn, Schubert and Schumann³⁶, sendo as sinfonias 3, 4 e 5 de Mendelssohn, as sinfonias 4, 5, 8 e 10 de Schubert, e as sinfonias 1, 2, 3 e 4 de Schumann.

Também citado nas entrevistas temos os 4 volumes de óperas líricas italianas editados pela Ricordi³⁷, esses livros, além de darem uma boa base do repertório lírico italiano, auxiliam na apropriação de uma linguagem específica (aquela da ópera estritamente escrita na Itália) e prepara para possíveis audições em teatros de ópera. Os compositores estudados nessa coletânea são: Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Boito, Catalani, Ponchielli, Puccini, Leoncavallo, Cilea, Giordano, Mascagni e Zandonai. Como período histórico das obras, trata-se basicamente do romantismo no final do século XIX, época de ouro deste gênero, que institui mais uma vez a Itália como uma das representantes mais significativas da ópera em nível mundial. No

³⁶ ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts Selected Symphonies of Mendelssohn, Schubert and Schumann**. New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1973.

³⁷ VERCIANI, Marco. **Passi Difficili e "A Solo" per Contrabbasso da Opere Liriche Italiane**. Volume I a IV. Florença: Ed. Ricordi, 1988.

método, encontramos o recorte dos trechos específicos mais complexos, assim como os trechos "solo", não apresenta indicações de dedilhados e arcadas.

Fig.16: Exemplo de alguns dos trechos da Ópera Lucia di Lammermoor de Gaetano Donizetti, *Atto I: Scena I*



VERCIANI (vol. IV, 1988, p. 7).

Outro método de trechos orquestrais é o de Eugene Cruft³⁸, professor de contrabaixo no *Royal College of Music* de 1946 a 1957, neste livro, o autor traz Brahms, Dvorak, Elgar, Holst, Mozart e Tchaikovsky, os trechos são apresentados com arcadas e dedilhados, e os cortes - que contam com os compassos de pausas ou trechos de simples execução, representados com um grande V, delimitam a quantidade de compassos de pausas ou vêm indicados com a escrita "muitos compassos de *Tutti*". No prefácio, o autor explica que ele teve dois objetivos com a escolha dos trechos, o primeiro seria que os performers teriam um bom conhecimento das passagens em questão com antecedência e em segundo lugar, porque muitos dos trechos valem a pena de serem trabalhados pelo interesse técnico envolvido.

³⁸ CRUFT, Eugene. **Double Bass Excerpts from the Orchestral Repertoire**. Londres: Novello and Company Limited, 1957.

Esclarece que o livro não substitui um professor convencional e os seus dedilhados são sugestões: dependendo muito da forma e tamanho da mão esquerda do contrabaixista, porém, complementa que os dedilhados impressos às vezes possuem variantes e podem ser usados pela maioria dos executantes (CRUFT, 1957, p. II).

Fig.17: Trecho da Sinfonia n. 1 em Dó menor, Opus 68 de Brahms, 1o. Movimento retirado do método de Eugene Cruft

The image shows a musical score for the first movement of Brahms' Symphony No. 1, Op. 68, in D minor. The score is for the double bass part, showing three staves. The tempo is 'Allegro' and the key signature is D minor (three flats). The score includes various dynamics such as 'f', 'più f', 'ff', and 'p'. It also features fingering numbers (1, 2, 4, 1, 4, 2, 4, 1, 0, 1, 4, 2, 1, 0, 2) and articulation marks like 'V' (accents) and 'A' (accents). A section of 6 bars is marked 'Tutti'. The score is attributed to BRAHMS.

CRUFT (1957, p. 1).

Como pôde-se verificar nesta primeira parte do Capítulo 1, a escola italiana, em termos metodológicos, teve um desenrolar próprio, muito voltada à tradição do professor de uma determinada instituição escrever o seu próprio material para os seus próprios alunos e, conseqüentemente, para o ente musical no qual mantinha vínculo empregatício; desta forma, a continuidade de determinados métodos se deu seguindo este princípio. Esta dinâmica foi recorrente no século XIX e início do século XX. Posteriormente, os conservatórios e liceus definiram em nível ministerial o programa de estudo e padronizaram os métodos utilizados em toda a Itália.

Se pensarmos no que aconteceu com Bottesini, veremos que ele solidificou a sua carreira como compositor, solista e maestro, e não como docente – porém, a pedido do seu editor da Ricordi, Tito I, escreveu o seu método - e exatamente por não ter sido vinculado a uma instituição de ensino, não obteve a devida difusão e aplicação no meio acadêmico, sofrendo já um primeiro boicote quando foi publicado. Tal método traz fortes avanços técnicos, conduzindo o contrabaixo ao papel de solista, algo que não existia com os outros didatas do mesmo período (Andreoli, Asioli, Anglois e Rossi); esta escassa utilização do método de Bottesini se perpetua até os dias de hoje. Isaia Billè (inclusive baseado no método de Bottesini) estruturou toda a técnica

do contrabaixo em diversos volumes e tal coletânea junto ao método de Franz Simandl faz parte do programa de base ministerial italiano.

Posteriormente, a escola superior de contrabaixo floresceu com Caimmi e Mengoli, num período que se valorizava o virtuosismo no instrumento, e somente no final do século XX a posição do *capotasto* ganhou uma estrutura fixa com o método de Francesco Petracchi, este método revolucionou a técnica do *capotasto* em nível mundial.

Fora da Itália, nomes como o já citado Simandl, Frederick Zimmermann, Kreutzer, auxiliavam na apropriação técnica de muitos contrabaixistas. No final do século XX, ocorre uma nova modernização da técnica do contrabaixo com François Rabbath, que propõe conceitos novos em termos das posições no espelho do instrumento e a utilização da mão esquerda; tal técnica vem revisitada no início do século XXI com a abordagem de Marcos Machado.

Na segunda metade do século XX, foram publicadas diversas coletâneas com as partes orquestrais do contrabaixo, como vimos com Oscar Zimmerman, Frederick Zimmermann, Marco Verciani, Edward Madensky, Stuart Sankey e Eugenio Kruff. Tais livros, mas não todos, contêm sugestões de arcadas e dedilhados, que auxiliam inicialmente a resolver os problemas técnicos, confrontando moderadamente tal repertório. Porém, estes livros não são dirigidos para resolver especificamente os problemas técnicos de cada passagem, existem para este fim poucos estudos que não estão organizados, tal material, se publicado, viria auxiliar muito às pessoas que devam se preparar para audições. Considero o trabalho de Jack Unzicker pioneiro neste quesito, pois propõe um estudo mirado e muito aprofundado nos trechos orquestrais delimitados na sua pesquisa, ele apoiou a sua abordagem no método de Frederick Zimmerman (que isola o estudo dos movimentos da mão direita do contrabaixista) e Galamian (com seus diversos padrões rítmicos aplicados às dificuldades técnicas específicas).

Concluo esta parte da tese com uma reflexão sobre a necessidade, considerando o contexto acadêmico, a pesquisa em torno do ensino e da prática do contrabaixo. No que se refere especificamente ao estudo dos trechos requeridos em audições, uma metodologia que se apoie nos preceitos apresentados por Unzicker prova-se particularmente adequada. A carreira de solista é muito árdua para um contrabaixista e a possibilidade de tocar em orquestra é comparativamente mais viável. Partindo desta perspectiva, mais do que conhecer o instrumento, é importante

que sejam estabelecidas as bases corretas, não somente de técnica geral do instrumento e tampouco como solista na região aguda do contrabaixo, mas no sentido da estruturação técnica de maneira formal no contexto do repertório orquestral, que norteará a prática diária e o desempenho deste músico durante a sua carreira.

2.2 Técnicas de Estudo

Muitos músicos, durante o seu percurso instrumental, já ouviram de algum colega ou professor que não sabem estudar ou estudaram muitas horas sem bons resultados; desta forma, serão analisadas diversas técnicas de estudo propostas por professores, performers e teóricos que servem tanto para o processo preparatório de um exame orquestral, como para o estudo habitual do instrumento. Este capítulo trará uma revisão de literatura sobre textos que envolvem técnicas de estudo de Jason Heath, Kenny Werner, Madeline Bruse, Robert Gerle e Barry Green e, a seguir, serão apresentados os comentários dos entrevistados sobre este assunto, das orquestras italianas estudadas.

Uma literatura bem específica para o contrabaixista em fase de preparação para uma audição é de Jason Heath no seu livro *Winning the Audition*, que será analisado de forma aprofundada no presente trabalho. Heath realiza um levantamento de dados entre contrabaixistas vencedores de concursos de orquestras norte-americanas, abordando aspectos essenciais da preparação para a audição. Ele trata da evolução do sistema de audições nos Estados Unidos, situações que eliminam os candidatos logo nas provas preliminares, a utilização de recursos tecnológicos no processo da preparação, a estruturação do tempo de estudo, conta histórias de contrabaixistas que venceram em audições, a mentalidade correta para afrontar um exame e como desenvolver uma linguagem musical. Independentemente da situação específica explorada nesta pesquisa, o aperfeiçoamento técnico faz parte do cotidiano do instrumentista, obviamente em níveis diferentes, mas sempre presente.

A mentalidade correta utilizada na preparação de um exame é o primeiro ponto a ser apresentado no livro; segundo Heath (2016), a maioria das pessoas encara uma audição de duas formas: como uma loteria, principalmente quando a considera como resultado de um bom ou mau dia de provas, ou como as olimpíadas, o problema é que ambas maneiras de pensamento são negativas, pois ou desmerece o processo ou o torna altamente competitivo e inalcançável.

O professor Edwin Barker (HEATH, 2016) elucida a questão da insuficiência de tempo necessário de preparação para realizar uma audição, que faz com que muitos candidatos não passem, enfatizando a importância de um estudo extremamente sólido e planejado, visando, desta forma, auxiliar neste momento de

forte stress; o professor Lawrence Hurst (HEATH, 2016, p. 28) faz uma analogia comparando a ideia de que uma audição é uma espécie de entrevista de trabalho, na qual todas as suas ideias devem ser muito bem organizadas e expostas e as perguntas devem ser respondidas com segurança. Reforçando, assim, o conceito que a melhor maneira de controlar o nervosismo é através de uma boa preparação, pois descontroles emocionais resultantes da insuficiência de estudo, certamente não produzem bons resultados.

Portanto, o primeiro passo ao afrontar uma audição é a maneira de encará-la, analisando reprovações que ocorreram no passado e avaliando como este processo poderia ter sido diferente. Heath (2016) enfatiza que tratar uma prova como um experimento científico pode ser extremamente benéfico, examinando, assim, as variantes da preparação e experimentando diversas formas de estruturar o tempo empregado.

A maioria dos vencedores de audições tem o hábito de escrever um documento do processo de preparação, podendo conter informações aprofundadas como um diário ou apenas breves anotações, estas, posteriormente, servirão para analisar todo o processo e progresso realizado pelo contrabaixista. Heath (2016) recomenda a utilização de 5 técnicas para fichar o próprio progresso:

1. Fazer um planejamento de longo prazo

Delimitar quantas semanas se tem à disposição antes da audição. Decidir quando os trechos serão executados *a tempo*. Decida quando você começará a tocar para outras pessoas.

2. Objetivos diários de estudo

Escreva os objetivos de estudo para cada dia.

3. Realizar gravações e escrever os seus comentários

Após gravar a sua prática, ouça-a novamente e escreva exatamente o que precisa ser trabalhado. Isso servirá como uma espécie de diário de estudo.

4. Registrar a prática em uma planilha

Use planilhas para documentar a sua prática. Esses dados podem ser úteis quando você quiser analisar a sua preparação geral.

5. Documentar usando a tecnologia

Grave-se e use softwares como Evernote, Dropbox, ou Google Drive para escrever comentários de cada um dos trechos orquestrais. Crie arquivos para cada audição realizada.

Para construir uma casa, o primeiro passo é iniciar pela estrutura; na música, isso se traduz em ritmo e afinação e é exatamente a falta de um desses dois pontos que eliminam imediatamente a maioria dos candidatos em audições. O contrabaixista da Chicago Symphony Michael Hovnanian (HEATH, 2016, p. 31) descreve a sua experiência em bancas e explica que o que mais elimina as pessoas em audições são esses elementos básicos, como o ritmo não estar correto, o candidato correr, o trecho estar desafinado.

Para auxiliar no estudo do instrumento de forma aprofundada, o uso da tecnologia pode ser realmente muito útil. O contrabaixista Andrew Anderson trabalha com 3 ações: primeiramente, ele organiza o material da audição selecionando os trechos e encadernando-os num livro, esse material físico já torna tangível o exame. Como ele preparou páginas em branco para anotações, futuramente, este material também deixará um *feedback* do planejamento que foi feito, tempos executados e comentários sobre os trechos. Isto o ajudará a analisar como foi a preparação, como foi utilizado o tempo efetivamente, o que ele tocou bem e o que ele pôde aprender dos erros.

A segunda ação utilizada por Andrew é procurar os trechos na versão MIDI³⁹ e, caso não as encontre, fazer em programas tipo *Finale*. Desta maneira ele consegue resolver problemas de afinação e alterar o tempo do trecho que está estudando. Podendo tocar somente a parte do baixo, ou junto com apenas alguns instrumentos ou com toda a orquestra, repetindo os trechos da passagem e alterando gradualmente o tempo assim que desejar, sendo esta uma boa forma de construir as bases para uma execução bem fundamentada. Sugestões de softwares: *Finale*, *MuseScore*, *Noteflight*, *Notions* e *Sibelius*.

Ele explica que esta segunda técnica auxilia na afinação e no ritmo, mas não na expressividade do trecho, portanto, ele usa a terceira ação para resolver essa questão: ele procura diversas gravações de grandes orquestras para tocar junto, desta maneira avalia e conhece diversas interpretações. Com as versões escolhidas, ele utiliza um software chamado *Amazing Slow Downer* (e *AnyTune*), que permite alterar

³⁹ ClassicalMusicArchive - banco de dados de *files* em formato MIDI.

a afinação e o tempo da gravação. As vantagens desse método, segundo Anderson, é que (1) permite fazer muita pesquisa de gravações, devendo o intérprete ouvir tantas versões diferentes e refletir sobre elas e escolher a qual será utilizada; (2) desenvolve a auto-confiança, porque depois desse longo processo de escuta, familiarização com a linguagem e seleção de interpretações, a convicção nasce automaticamente; (3) como no final das contas os trechos são quase sempre os mesmos, o material já foi selecionado e fica guardado para futuras audições. Para realizar as gravações ele sugere o uso do programa *Audacy*, com o auxílio do já citado aplicativo *Amazing Slow Downer* ou *AnyTune*, para alterações de tempo e afinação/altura da nota.

Prosseguindo na análise deste livro, uma segunda seção apresenta 10 passos da preparação de uma audição para obter bons resultados. Uma das maneiras de estudar o instrumento que sempre se fala é estudar devagar, segundo Heath (2016, p. 43) entrevistando os contrabaixistas, estudar devagar foi crucial para a obtenção de resultados positivos e estes utilizaram esta prática por todo um nível de preparação, individualizando os detalhes. Porém, é muito importante manter a mesma quantidade de arco que será usada *a tempo*, e por isso é também importante entender o movimento de arco, sabendo executá-lo da mesma forma devagar. Ou seja, usar muito arco e modificar a articulação são erros e devem ser evitados.

Ian Hallas (HEATH, 2016, p. 47) explica como estuda lentamente o trecho do primeiro movimento da Sinfonia n. 40 de Mozart. Ele gosta de executá-lo com a mínima a 104, porém quando inicia o processo de estudo ele começa abaixo de 50; neste estágio, ele estuda o mecanismo de tudo e torna os movimentos da performance orgânicos, a questão que se apresenta é o cronograma, ou seja, é importante delimitar um planejamento de longo prazo para poder chegar *a tempo* com tempo hábil da audição. Outra técnica que ele utiliza se refere ao seu primeiro dia de estudo, Ian coloca o metrônomo a 60 e executa cada nota de todos os trechos uma a uma a 60.

O autor encerra este primeiro passo apresentando e/ou revisando 4 métodos para estudar devagar:

- 1) Identificar os movimentos utilizados, usando as mesmas articulações e quantidade de arco em todos os tempos de estudo. É importante manter os movimentos físicos reais que se está executando, tanto em tempos lentos como nos rápidos.
- 2) Começar do zero: mesmo que seja um trecho já conhecido, toda vez que se for trabalhar com esta passagem, deve-se iniciar lentamente como se fosse a

primeira vez. Embora pareça ser uma "maneira lenta" de aprender uma peça, a apropriação ocorre em um nível mais profundo, com resultados melhores e mais duradouros e sem ignorar o amadurecimento em termos de desenvolvimento técnico, ao invés de apressar o processo - começando a tocar *a tempo* diretamente.

- 3) Mapeamento do tempo de execução a longo prazo - escolhendo um dia no calendário para ter um trecho *a tempo* e fazendo um gráfico de quanto será aumentado o metrônomo a cada dia até chegar no tempo predeterminado.
- 4) Uma nota por segundo - tocando todos os dias cada nota da lista da audição do início ao fim na semínima a 60 bpm. Isolar um elemento durante a prática é uma ótima técnica, auxilia na afinação em situações de pressão.

O segundo passo, em termos de estratégia de estudo, é se gravar. Esta prática auxilia de 4 maneiras primárias (HEATH, 2016, p. 51):

- 1) Gravar é algo objetivo: assim como estudar com MIDI, gravar-se revela muito. Caso se esteja correndo ou tocando desafinado, a gravação deixará isso muito claro.
- 2) Gravar separa o ato da performance à do resultado, geralmente se perdem muitos detalhes porque se está no momento. Ouvindo a si mesmo novamente, o músico tem os mesmos recursos que o atleta tem ao analisar gravações de suas jogadas em campo. Desta forma, a auto análise propicia uma outra perspectiva.
- 3) A gravação mostra exatamente o que precisa ser trabalhado. Gravar-se economiza tempo porque mostra exatamente o que precisa ser estudado, maximizando o tempo de estudo, trabalhando, assim, somente pontos específicos.
- 4) A gravação constrói confiança. Ouvir frequentemente as próprias gravações dá um *feedback* de como aprendemos em diversas condições cotidianas e como podemos manter a qualidade da execução mesmo sob pressão ou situações adversas.

O terceiro passo proposto, é que, ao estudar, se faça sempre música: seja fazendo uma escala, um estudo ou um concerto, deixando de lado a atividade mecânica sem intenção musical ou notas sem vida (HEATH, 2016, p. 55). Essa mentalidade pode ser empregada também na prática lenta dos trechos ou tocando com um MIDI, manter essa meta como uma prioridade ajudará a evitar a monotonia

durante o estudo. Se tudo o que se toca é executado musicalmente, mesmo uma corda solta se torna interessante.

O quarto passo é ter consistência do tempo adotado: "Você consegue replicar continuamente o mesmo andamento para um solo ou trecho? É uma habilidade importante para fazer audições." (HEATH, 2016, p. 55). Para atingir tal objetivo, ele propõe quatro técnicas de estudo:

1) Metrônomo ligado e desligado: O professor da *Michigan State University*, Jack Budrow, propõe uma técnica interessante para estabelecer consistência no andamento escolhido, garantindo a retomada a cada vez que se executar os trechos estudados; ele determina um metrônomo para cada excerto, e pede aos seus alunos que assim que acordarem toquem o trecho e, em seguida, liguem o metrônomo para verificarem o quão perto chegaram do tempo determinado. Então, estes contrabaixistas devem estudar por apenas alguns minutos com o metrônomo ligado, e, em seguida, estudar por mais alguns minutos com o metrônomo desligado. O professor Budrow acha esta técnica muito importante, porque muitas vezes as pessoas participam de audições, e devido, à fabricação de adrenalina, tocam rápido demais ou, dependendo do caso, muito devagar. Portanto, a lembrança do tempo real é fundamental para que se saiba antes de começar a tocar exatamente o quão rápido a execução será.

2) Gravar-se com o metrônomo antes e depois: o autor conta que, às vezes, grava alguns cliques do metrônomo, depois desliga o metrônomo e toca a passagem e, finalmente, liga o metrônomo novamente. Então, ouve a gravação e vê o quão perto estava da marcação real do metrônomo.

3) Grave-se com o metrônomo - pode ser surpreendente ouvir a si mesmo correndo ou atrasando no clique do metrônomo.

4) Grave a si mesmo e depois ouça com o metrônomo: isso pode ser um exercício doloroso. A ideia é ouvir o metrônomo e tentar internalizar o tempo, em seguida gravar a si mesmo e, finalmente, ligar o metrônomo, reproduzindo a gravação e verificando a sincronia e fidelidade ao tempo pré-estabelecido.

5) Use diferentes subdivisões rítmicas: Pratique com o metrônomo em semínimas, colcheias, semicolcheias e ritmos irregulares. É como olhar para o mesmo trecho com uma perspectiva diversa.

O quinto passo é estudar em lugares espaçosos: Os músicos se "comunicam" usando ondas sonoras e essas ondas se comportam de maneira diferente em um

espaço pequeno e em um espaço grande. Em um espaço pequeno, os sons que se criam voltam imediatamente, ouvem-se os ruídos das cordas e todo o espectro de frequência do instrumento ao redor do executante. Em um grande espaço, essas ondas sonoras são enviadas para a sala e demoram muito para retornar, o instrumento soa completamente diferente, isto pode ser muito instável, trazendo uma sensação de desorientação para o candidato.

Alguns pontos que se sobressaem ao tocar num grande ambiente: qualquer inconsistência na afinação fica muito mais evidenciada, ampliando-a, outros detalhes não se ouvem tanto, mas a afinação sim. Determinados sons como o ruído das cordas e as frequências mais altas se tornam menos claros de ouvir durante a escuta. Outro ponto a se avaliar, é que o contraste dinâmico é menos óbvio, só depois de tocar em um grande espaço que muitos músicos se dão conta disso e começam a trabalhar para ampliar seu espectro dinâmico (HEATH, 2016, p. 61).

O sexto passo prevê desenvolver ferramentas para tocar no estilo correto os trechos: o desenvolvimento de uma abordagem estilística para cada compositor é fundamental, ouvir para Heath (2016) é o melhor método. Ele sugere ouvir diversas gravações das músicas, em toda a lista da audição, pesquisando três gravações de cada uma das peças que se está preparando para a audição, observando as semelhanças e diferenças nas interpretações. Perguntas que Jason faz a quem vai executar uma peça:

- Você toca utilizando o mesmo conceito de som para cada um desses compositores? Você muda seu estilo de articulação, fraseado e vibrato?
- Pense no estilo de cada compositor. O que torna uma frase em Bach diferente de uma frase em Strauss?
- Ouça instrumentos de época e instrumentos modernos. Como essas abordagens diferem? O que você pode aprender com eles?
- Depois de internalizar algumas dessas semelhanças e diferenças estilísticas, ouça pelo menos três outras peças de cada compositor. Observe as semelhanças e diferenças dentro do ofício de cada compositor.
- Encontre peças de diferentes períodos da vida do compositor. Como seu estilo de composição muda ao longo de sua vida?
- Ouça música de câmara, obras sinfônicas e obras vocais desses compositores. Novamente, observando as semelhanças e diferenças. Seja um cientista musical.
- Enquanto você está ouvindo, leia um pouco sobre cada compositor.

- Fique curioso sobre esses artistas. Tenha em mente o período histórico em que cada peça foi escrita.

- Veja que o contexto musical é tudo. Analise o que você aprendeu sobre articulações em sua pesquisa. Que tipo de articulações/movimentos você vai realizar e como eles serão diferentes para cada compositor? Quanto mais específico você puder ser, melhor. Qual será a duração de cada nota e como ela se relacionará com a próxima?

Jack Budrow (apud HEATH, 2016, p. 64) explica que um elemento que considera importante é que o estilo de como as notas são curtas ou longas deve ser estilisticamente congruente ao longo do discurso. Ele diz que ouviu pessoas tocando a sinfonia n. 40 de Mozart e que as semínimas deveriam receber a devida proporção no comprimento do arco em relação às colcheias, sendo isso estilisticamente coerente.

Jack também defende o desenvolvimento de diferentes conceitos sonoros para cada compositor e também a prática de tocar um compositor no estilo de outro para maior flexibilidade: ele não concorda que o som deva sempre ser o mesmo. Acredita que essa é uma parte das diferenças de estilo entre os compositores, que se tem um som de Mozart, outro som de Beethoven, Brahms, sendo estes diferentes e únicos. Complementa acrescentando que os regentes trabalham e gostam muito desse conceito. Em sala de aula, mesmo sabendo que parece estranho, às vezes ele pede aos seus alunos que toquem um trecho de Beethoven como se fosse Mozart, outro trecho de Beethoven como se fosse Brahms e assim por diante. Desta maneira, eles irão de um estilo a outro tocando a mesma música, ficando flexíveis e entendendo qual é o modo pertinente e estilisticamente correto de tocar cada compositor.

Quanto mais específico e detalhado o executante puder ser sobre os seguintes detalhes, mais significativo será em suas interpretações: nas articulações; nos ataques; início, meio e fim das notas; dinâmicas/nuances; sustentação e finalização de uma nota; articulação relacionada ao período histórico; vibrato; características de fraseologia de cada compositor; e o *rubato*.

O sétimo passo para se preparar para uma audição ou concurso é utilizar a visualização: Visualizando toda a audição - a experiência da competição do início ao fim; tornando cada detalhe o mais vívido possível - quanto mais detalhes forem visualizados, mais eficaz será o exercício. Ouvindo gravações e visualizando o ato de tocar junto com a orquestra - sentindo a música se concretizar através dos movimentos dos dedos; concentrando-se nos músculos que são usados para executar

a passagem. Imaginando-se no palco realizando o programa da audição - imaginando uma câmera que pode dar zoom em qualquer lugar da sala, enviando esta câmera virtual para longe e ouvindo a si mesmo deste ponto e depois trazendo-a de volta ao palco, girando-a ao redor do candidato.

O oitavo passo proposto é o treinamento na adversidade, como uma técnica na construção de controle em situações estressantes, que neste caso seria tocar sob pressão. Um dos referenciais principais citado por Heath (2016, p. 69) é Don Greene⁴⁰, autor norte-americano em assuntos de ansiedade, desempenho e treinamento na adversidade. Jason Heath cita o livro *Performance Success*, um manual passo a passo para a performance em situação de audição, segundo o autor, "é um excelente sistema de preparação para audições e cobre o treinamento de adversidades em detalhes". Esta obra coloca o candidato em situações de desempenho não ideais a fim de auxiliá-lo a aprender a se controlar física e mentalmente. É um conceito semelhante ao treinamento básico para militares, mesmo que a música não seja uma questão de "vida ou morte", os instintos primários de "lutar ou fugir" estão presentes sob pressão: o estômago poderia incomodar, os músculos se contraírem, a respiração ficar mais superficial e o indivíduo poderia começar a suar.

Ian Hallas (apud HEATH, 2016, p. 69) conta que 10 dias antes do concurso começa a fazer duas coisas: a primeira é que todas as manhãs ele tira o contrabaixo da capa, o afina, coloca o breu no arco e começa diretamente a tocar os excertos. Se for uma audição orquestral, ele toca (e grava) os trechos que supõe terem maior probabilidade de ser pedidos em uma fase eliminatória. Por exemplo, pode ser o primeiro e o último movimento da Sinfonia n. 35 de Mozart, o número 9 de ensaio de *Heldenleben*, algum trecho da Sinfonia n. 2 de Brahms, o *Trio/Scherzo* da Sinfonia n. 5 de Beethoven. Relata que é difícil realizar uma performance no início do dia porque o resultado é geralmente horrível, o objetivo deste exercício é melhorar o seu pior desempenho. Fazendo isto, existe uma preparação para situações inusitadas de audição, na qual muitas vezes a pessoa nem está aquecida, e, mesmo assim, toca os trechos com um alto nível de performance. Ou seja, melhorando a pior performance

⁴⁰ GREENE, Don. **Audition Success: An Olympic Sports Psychologist Teaches Performing Artists. How to Win.** NY, 2001.

GREENE, Don. **Fight your fear and win: seven skills for performing your best under pressure.** Broadway Books, New York, 2001.

GREENE, Don. **Performance success: Performing your best under pressure.** New York, Routledge, 2002.

se constrói mais confiança, auxiliando a não se desestabilizar quando as coisas se tornam instáveis em uma audição.

Outras técnicas utilizadas preveem a privação sensorial durante o estudo, assim como acordar no meio da noite e tocar a lista de excertos, lavar as mãos em água fria, subir e descer escadas e logo em seguida tocar, usar tampões nos ouvidos, uma venda nos olhos e pedir que outras pessoas criem distrações enquanto se toca. Desta forma essas técnicas podem simular um estado de pressão que possa alterar a qualidade do desempenho musical.

Outra abordagem que ajuda é substituir a palavra "nervoso" por "ativo". Reformulando com um conceito positivo: a pessoa não está nervosa, e sim "ativada", carregada e pronta para tocar. Heath (2016, p. 73) encerra este tema com ideias de como alterar o estado psicológico: aprendendo a aproveitar a sensação - vendo isso como "ativação" em vez de nervosismo. Sabendo que o nervosismo afeta as sensações que se tem sobre o desempenho mais do que o seu desempenho real. Focando em centrar-se. Respirando profundamente. Criando uma rotina mental específica antes de iniciar cada trecho orquestral.

O nono passo proposto neste livro é tocar para outras pessoas o programa do teste, é algo que a maioria dos vencedores de concursos considera essencial na preparação (tanto para contrabaixistas como para músicos que tocam outros instrumentos).

O décimo passo é manter um equilíbrio saudável tanto dentro como fora da sala de estudo. Fazendo exercícios: algum tipo de atividade física, seja corrida, ioga, musculação ou outras atividades esportivas na rotina de preparação. Lendo: antes de uma audição, pode ser algo inspirador ou pertinente ao melhor desempenho. Passando algum tempo com os amigos: saindo de casa e socializando. Indo assistir a concertos ao vivo: uma forma de lembrar porque se está envolvido com a música.

Outra maneira de manter o equilíbrio é estudar música que não faça parte da audição, saindo um pouco só do repertório do exame, melhorando tecnicamente e musicalmente e desenvolvendo uma mentalidade mais criativa, evitando o cansaço gerado através da repetição na preparação do mesmo repertório por meses a fio.

Na sequência, ele reapresenta a necessidade de ter um bom planejamento de estudos muito bem delimitado. Indicando uma estruturação para melhorar a preparação (HEATH, 2016, p. 88):

- 1) Divida a prática em partes iguais.

- 2) Faça pausas regulares.
- 3) Use um cronômetro.
- 4) Divida os trechos.
- 5) Trabalhe neles em pequenos pedaços.
- 6) Nunca "percorra" trechos.
- 7) Trabalhe em períodos focados de tempo com intervalos regulares.

Jason Heath encerra o livro trazendo histórias de diversos contrabaixistas vencedores de concursos e reforçando a questão de se ter a mentalidade correta para participar dessas seleções orquestrais.

O pianista Kenny Werner⁴¹ desenvolveu um método baseado em identificar crenças e pensamentos negativos que se tem sobre si mesmo, sobre a performance ou que surgem durante a execução, e propõe, através de afirmações, visualizações e meditações voltadas especificamente para o músico, uma mudança de mentalidade, gerando mais confiança e, conseqüentemente, uma melhor qualidade na performance.

Ele explica que existem artistas que desfrutam da música de uma forma positiva, que sempre sabem como se inspirar e como tocar sem esforço, porém a porcentagem de pessoas que fazem isso é muito pequena. Este livro, segundo o próprio autor, é para aqueles músicos que não estão tendo sucesso em seus esforços para realizar seus objetivos musicais, que se sentem tensos e contraídos enquanto tocam; segundo a sua experiência, a qualidade no tocar de uma pessoa pode determinar a sua autoestima. A baixa autoestima é muito comum em músicos, jovens e adultos, produzindo resultados insatisfatórios (WERNER, 2015, p. 31). Se para ser um bom músico, deve-se buscar sempre tocar bem, muitas vezes isso pode se tornar uma obsessão. Músicos que caem nessa armadilha, geralmente não aproveitam a vida, cada dia traz ansiedade devido ao medo de falhar, de tocar mal, ou, ao contrário, a ilusão de vir a se tornar uma celebridade da música.

A descoberta surpreendente que muitas pessoas têm nos seminários de Werner é que "quando você não tenta tanto ser bom, não se preocupa demais com os resultados, você toca melhor". Porém, é extremamente difícil, senão impossível, simplesmente conseguir parar de se preocupar em como se toca, mesmo que se saiba que isso está arruinando o desempenho musical. "É preciso mais do que ter a

⁴¹ WERNER, Kenny. **Effortless Mastery**. Libera il Musicista che è in te. Milano: Volontè & Co. 2015.

consciência intelectual disso para poder mudar, é necessário haver um sistema de 'reprogramação' para colocar a sua relação com a música em um terreno mais sólido" (WERNER, 2015, p. 44).

A mente, por vezes, parece estar constantemente gerando um fluxo de pensamentos constrangedores que podem vir a arruinar a preparação; por exemplo, quando se trabalha superficialmente o conteúdo, a absorção é quase inexistente. Em outras palavras, quando se tenta abranger muito conteúdo, estudando sem aprofundar cada item e passando ao próximo tópico, ignora-se o fato que mal se consegue tocar o material (há tanto para praticar em tão pouco tempo). Mesmo que exista a prática do estudo, o tocar não melhora muito, o conteúdo não é dominado e nem interiorizado. A prática disfuncional é um subproduto do medo e do ego, às vezes a mente está tão inquieta e cheia de ansiedade, que não se consegue nem estudar (WERNER, 2015, p. 61).

O termo "maestria sem esforço" - que é também o título do livro, é, na verdade, redundante, porque a maestria nesse caso é a execução da música sem esforço. Não se refere a quantas coisas podem ser feitas, mas sim à qualidade do trabalho realizado. Se a execução pode ser sempre excelente e fluida, diz-se que foi dominado.

Werner traz alguns pontos a serem avaliados, como a performance sem esforço - que é uma forma de ter o domínio instrumental, exemplificando: o que se toca deve ser fácil como executar uma nota só. O estudo voltado à perfeição, elementos de base não resolvidos produzem uma preparação inadequada e a música a ser realizada parece complexa. Não pensar em música fácil e difícil, mas sim familiar e não familiar, dessa forma, uma peça não familiar ainda não se transformou em simples. Dominar um conteúdo por vez: deve-se praticar um exercício até que o domínio seja completo. Ilustrando: num trecho em uma tonalidade trabalhosa há muitos pontos a serem absorvidos: a tonalidade, a melodia, a intensidade rítmica necessária, a técnica e a assimilação do dedilhado, além da identificação de pequenas lacunas que inibem a execução.

Kenny expõe que a bravura técnica cria liberdade, unido a um senso ritmo bem definido, a compreensão e apropriação da forma musical da peça que se está tocando, a calma e paciência ao estudar ("seja gentil consigo mesmo"), ao domínio do som e do corpo, onde as mãos sabem exatamente onde e como ir (concentração relaxada), são caminhos para conseguir tocar perfeitamente sem precisar pensar

sobre todos esses processos. Em síntese a maestria, segundo o autor, é composta de duas coisas:

- 1) Abandonar-se e deixar que a música flua por si só. Ele aceita positivamente o resultado, qualquer que seja, sem a obsessão de tocar bem e sem esforço. Isso requer uma desprogramação e uma reprogramação mental.
- 2) Ser capaz de tocar o conteúdo perfeitamente todas as vezes, sem pensar. Ele estuda com paciência e meticulosidade até que a música se manifeste por si mesma. O ego não incute mais o medo; quando o material é assimilado corretamente, sai de forma orgânica e se manifesta como se fosse a sua voz.

Ou seja, a técnica e a linguagem sem esforço e a aceitação total do resultado sonoro que se deseja alcançar são os elementos que compõem a maestria. (WERNER, 2015, p. 95 - 115).

No livro “A Arte de Exercitar-se”⁴² de Madeline Bruser, vem tratado na primeira parte a descrição das inspirações iniciais que fomentaram o percurso musical e, sucessivamente, a luta resultante ao estudar música. Bruser (2012, p. 10) fala sobre lutar com a música:

“Os músicos criam tensão de várias maneiras. Uma das mais comuns é tentar tocar uma peça rápido antes de estar pronto. Quando você força o seu corpo para se mover rápido, ele se contrai, o que apenas o impede de se mover tão rápido quanto você desejava. Mesmo se você estiver preocupado em cumprir um prazo, leve o seu tempo”.

Outra abordagem equivocada é tentar tocar algo pianíssimo ou fortíssimo, quando ainda se está apenas começando a aprender a peça e o sistema nervoso ainda não está pronto para isso - tecnicamente é muito difícil. Tenta-se tanto tocar suavemente que acaba por produzir um som tímido ou nenhum som; ou se a intenção é tocar forte, os músculos se contraem e ficam rígidos, drenando a força e criando um som tenso. É semelhante ao que acontece quando se segura a parte frontal do pescoço com a mão tentando falar ou cantar: a constrição física limita a produção de som. Se, ao invés disso, a ideia é simplesmente tocar confortavelmente, o volume necessário virá de maneira natural com o tempo.

Estudar mesmo apresentando dor física é outra forma de luta particularmente perigosa. Alguns músicos sentem que é necessário sentir dores musculares,

⁴² BRUSER, Madeline. **L'Arte di Esercitarsi: Guida per fare musica dal cuore**. Torino, EDT, 2012.

trabalhando arduamente para desenvolver a técnica. A dor é uma indicação de que se está usando excessivamente um grupo limitado de músculos, empregando os músculos errados ou utilizando muita força; efetivamente é um sinal de alarme para relaxar e desacelerar. Em algum ponto o corpo pode atingir um limite e a dor aumentar até se transformar em lesão.

A tendência a esforçar-se fisicamente leva alguns músicos a realizarem muitos exercícios mecanicamente para aprimorar a técnica; muitos destes exercícios são desprovidos de musicalidade, geralmente sistematizados em sequência e repetitivos. O medo de não ser perfeito na execução acarreta uma prática excessiva que pode tornar maçante o estudo; este intenso perfeccionismo e competitividade, às vezes fazem com que os músicos desenvolvam uma tensão incapacitante que os médicos chamam de “síndrome do uso excessivo”. Mesmo que tenham uma boa técnica e não estejam repetindo as mesmas passagens excessivamente, eles abusam da técnica. Com medo de não ter estudado o suficiente, estes se machucam praticando demais (BRUSER, 2012, p. 12).

A segunda parte deste livro apresenta as dez etapas da Arte de Praticar, que são divididas em quatro grupos de técnica de estudo: a autora elenca os passos preparatórios do estudo, aspectos técnicos de ordem física, psicológica, sensorial e intelectual. Bruser argumenta que muito da frustração na execução é causada pelo uso inadequado do corpo, movimentos contradizem os princípios da postura saudável e criam tensões desnecessárias, elementos que inibem a expressão musical. Infelizmente, tais tensões e uso impróprio da técnica decorrem de atitudes mentais e emocionais que são geradas pelo próprio indivíduo, por vezes, durante a prática do instrumento. A autora propõe práticas que visam auxiliar nesses problemas.

A primeira etapa apresentada é realizar alongamentos, através de fotos explicativas, ela propõe 13 exercícios. A segunda etapa é se sentir bem no ambiente onde se deve tocar, entrando em contato com a realidade sensorial daquele momento, respirando e mantendo uma postura correta. A terceira etapa seria fazer as emoções fluírem. A quarta, é mover-se em modo relaxado e natural, tendo em consideração que os músicos se utilizam da mecânica de base do seu instrumento, tensão e relaxamento muscular, esforço e recuperação; seguindo princípios de postura, respiração e movimentação, e encontrando um equilíbrio com o instrumento; ela coloca uma série de fotos de músicos com os seus respectivos instrumentos. A quinta etapa é manter viva a curiosidade, seguindo o desejo de conhecimento enquanto se

estuda. A sexta etapa é saber reconhecer e trabalhar com os três tipos de luta psicológica que são: a paixão exagerada; o esquívamento, na qual existe resistência ao lidar com a música; e agressividade, na qual se luta com o processo musical.

A sétima etapa propõe exercer a simplicidade nos hábitos, a oitava aplicar três técnicas de escuta, a nona etapa sugere o estudo de esquemas e formas musicais explorando a natureza do ritmo e oferecendo abordagens simples para alcançar clareza e vitalidade rítmica, além de um sentido de coerência estrutural. E a décima etapa indicada é concentrar-se em sensações táteis e motoras (BRUSER, 2012, p. 22 - 159).

Na terceira parte desta obra vem discutido o desempenho da performance como resultado natural da prática saudável, Bruser sugere o hábito de tocar decor, expondo a provação que pode ser memorizar e explicando os tipos de memória. Expõe que existem pessoas que memorizam a música de maneira intelectual, diretamente da partitura, sem precisar tocá-la, elas ouvem as notas em seus ouvidos mentais/internos, sentindo a música dentro de si. O aprendizado intelectual não precisa ser feito de uma forma árida, mas em conjunto com uma experiência interna da música. "Não memorize apenas as notas, memorize a sensação de tocá-las". É importante também visualizar as posições e movimentos das mãos para que o corpo aprenda a peça até um certo ponto. Praticar e memorizar envolve amalgamar informações com espontaneidade (BRUSER, 2012, p. 176).

Encerra o livro elaborando os conceitos de medo e coragem, ser quem se é, inseguranças e autoconfiança, transmissão de energia e alegria através da música, celebrando com ato de tocar junto a outras pessoas.

No que diz respeito à prática diária num contexto de preparação para uma audição, o livro "A Arte de Praticar Violino" de Robert Gerle⁴³ auxilia na aquisição de ferramentas de estudo: iniciando com as dez regras básicas para o estudo, durante o livro, ele faz considerações sobre afinação, a prática de padrões de dedilhado, práticas para a mão esquerda e para o arco; leitura à primeira vista e também aborda a prática da memorização.

O autor inicia o texto explicando que "uma das coisas mais importantes que um aspirante a intérprete pode aprender durante seus anos de formação, é como

⁴³ GERLE, Robert. **A arte de praticar violino**. Tradução de: TITTON, J. E. Curitiba: Editora UFPR, 2015. Título original: *The Art of Practising the Violin*.

utilizar o seu tempo produtivamente". Um bom professor é muito importante para criar bases e seguir o progresso do aluno, porém "estudar ou praticar é ensinar a você mesmo a ser estudante e professor ao mesmo tempo; e o sucesso depende em grande parcela de quão bem você se ensina", no final das contas o músico passará grande parte do seu estudo sozinho e sem assessoria, sendo valioso o desenvolvimento de ferramentas que auxiliem numa metodologia em que o tempo de formação seja produtivo, que a proficiência técnica seja consistente e de alto nível, com crescimento constante do repertório, e mantendo o entusiasmo e a inspiração na performance (GERLE, 2015, p. 11).

No capítulo 1, o autor apresenta as dez regras básicas para o bom estudo, sendo a primeira saber sempre exatamente o que precisa ser estudado e por quê, a segunda, organizar seu tempo de estudo para que se ajuste às circunstâncias. Neste ponto, ele explica que existem 5 categorias de estudo, podendo se apresentar combinadas ou em outra ordem, porém geralmente uma se sobressai:

- 1) Quando se aprende um material novo (técnica e repertório)
- 2) Quando se modifica ou trabalha uma técnica para resolver um problema específico (como o *vibrato* ou *spiccato*)
- 3) Para manter e solidificar a técnica e repertório
- 4) Na preparação de um concerto, competição ou concurso
- 5) Quando se revê um repertório já tocado anteriormente com uma nova interpretação.

Planejar um cronograma pode ser influenciado por circunstâncias particulares como:

- 1) Grade horária apertada
- 2) Trabalho de meio período
- 3) Tempo limitado para estudar (amador)
- 4) Profissional ocupado
- 5) Tempo ilimitado de estudo (situação rara)

O estudo necessário para tocar bem prevê um trabalho tão bom a ponto de se fazer música sem nenhuma preocupação técnica (GERLE, 2015, p. 18).

A terceira regra é que a repetição é a mãe do conhecimento, porém somente se a passagem em questão é repetida de forma correta. A quarta regra é praticar mais rápido como mais lentamente um determinado trecho, o autor sugere que para

construir uma margem de segurança tanto acima como abaixo do tempo de execução, que se estude uma passagem bem mais rápida ou mais lenta do que está escrito.

Segundo o autor, o segredo de tocar com precisão e sem esforço em movimentos rápidos está no fato que a mente deve acompanhar num ritmo proporcional o encaminhamento dos comandos mecânicos utilizados na execução (neste caso a velocidade crescente dos movimentos dos dedos da mão esquerda e do arco através do braço direito). O cérebro deverá aumentar a quantidade de informações contidas em cada unidade de comando que é proporcional ao aumento de andamento, cobrindo um número maior de notas a serem tocadas em menos tempo. Gerle destacada que, ao tocar *a tempo* pelas primeiras vezes, nem sempre será possível tocar afinado ou de maneira correta: o objetivo nessa fase é identificar os problemas que poderão aparecer no tempo final de execução, neste caso a afinação poderá ser colocada de lado temporariamente, porém corrigida o mais rápido possível num segundo momento, durante a prática do estudo lento (GERLE, 2015, p. 18).

A quinta regra é não praticar somente a mão esquerda, mas sim dar a mesma ênfase ao braço do arco: através da arte do arco, pode-se escolher o tipo de ataque ou a finalização coerente de uma nota respeitando o caráter e o estilo da música em questão; a natureza das mudanças de arco e seu reflexo no fraseado; as diversas nuances nas dinâmicas; as articulações feitas pelo arco; acentos; os coloridos do timbre através da variação de combinações de pressão, velocidade e local da posição do arco na corda em função ao cavalete; a velocidade do arco ao tocar notas curtas dentro ou fora da corda, determinando o estilo e caráter; a qualidade do som em geral e, principalmente, as capacidades expressivas do arco.

Estas particularidades na técnica de arco não são muito fáceis de estudar, pois são mais subjetivas e estéticas, por natureza. É importante que o músico tenha em mente, de forma clara, a sua concepção ideal e meça regularmente o seu progresso. Conclui essa questão argumentando que é a técnica de arco que vai determinar em grande parte a qualidade artística do performer, sendo o uso sofisticado da técnica de arco que tornará tal prática instrumental memorável e extraordinária.

A sexta regra é dividir os problemas técnicos e resolvê-los um a um, sendo a sétima regra um complemento a esta: estudar passagens difíceis no contexto (inserido no todo de um trecho por exemplo). A oitava regra prevê a prática da performance, não estudando notas somente por estudar.

A nona regra sugere o estudo, porém sem o instrumento: a prática mental oferece uma opção de trabalho quando se está fisicamente doente ou cansado, ou impossibilitado, seja por uma viagem ou espera antes do momento de tocar. Para ter uma boa escuta no ouvido interno, é importante a prática mental, o ouvido interno deveria ser refinado em todos os performers, sendo uma obrigação para os músicos que devem criar a altura correta para cada nota. A última e décima regra é não negligenciar as partes fáceis, pois geralmente podem, em um segundo momento, tornar-se pontos falhos na mente e colocar em risco a execução (GERLE, 2015, p. 19 - 32).

O livro *The Inner Game of Music*, do contrabaixista norte-americano Barry Green, trabalha com uma perspectiva voltada ao esporte de Timothy Gallwey, que se aplica perfeitamente às audições, propondo a compreensão de exercícios que auxiliam na superação de obstáculos técnicos, um aumento na concentração do instrumentista, redução de nervosismo e aumento do nível qualitativo na performance musical.

Uma noção básica que o livro trabalha é a equação da performance. O desempenho em qualquer tarefa depende tanto da extensão em que interferimos em nossas habilidades quanto nas próprias habilidades. Isso pode ser expresso com a seguinte fórmula: $[P = p - i]$.

Nesta equação, "P" refere-se à performance, que se define como o resultado alcançado - o que realmente foi aprendido e realizado; que é igual a "p" - que representa o potencial, definido como habilidades inatas - aquilo que se faz naturalmente; menos "i" de interferências. A maioria das pessoas tenta melhorar seu desempenho (P) aumentando seu potencial (p) por meio da prática e aprendizagem de novas habilidades; caso consigam reduzir a interferência (i) e ao mesmo tempo melhorar o potencial (p), terão o resultado de uma performance que se aproxima da sua verdadeira potencialidade em termos de desempenho (GREEN, 1986, p. 23).

Falando especificamente das interferências, o autor inicia essa análise pedindo ao leitor para se lembrar do pior e do melhor momento que vivenciou tocando, e questiona como seria a performance sem interferências internas (autocrítica). Através de diversas entrevistas, o autor elenca as preocupações recorrentes em muitos músicos:

- dúvidas sobre a sua própria habilidade
- medo de perder o controle

- sentimento de não haver praticado o suficiente
- preocupação que não veriam ou ouviriam corretamente
- preocupação com o músico acompanhador
- pensamentos que o instrumento poderia apresentar algum problema
- preocupação em perder seu lugar na música
- dúvidas quanto à aceitação do público
- temendo que esquecessem o que haviam memorizado
- crítica parental em função da escolha da carreira de músico

Problemas físicos que emergiram na sua pesquisa:

- perda de fôlego
- boca seca
- aumento no batimento cardíaco
- mãos suadas
- dedos, braços ou joelhos trêmulos
- perda da capacidade de ver ou ouvir claramente
- perda de sensibilidade nos dedos
- tensão
- movimento corporal rígido
- mal-estar

Problemas mentais:

- culpa ou elogio da voz interior
- esquecer as palavras ou dedilhados
- esquecer a música
- perder o senso de tempo
- se sentir distraído
- perder a concentração

Em seguida, o autor explica a diferença entre o *Self 1* e o *Self 2*: a presença daquela voz na mente que indica que alguém ou algo está falando é o *Self 1*, e quem está ouvindo é o *Self 2*. O *Self 1* é a nossa interferência, contém conceitos sobre como as coisas deveriam ser, julgamentos e associações: geralmente vêm utilizadas as palavras "deveria" e "não deveria", ou "poderia ter sido". O *Self 2* é o grande potencial dentro de cada um de nós, contém nossos talentos e habilidades naturais e é um recurso virtualmente ilimitado que podemos aproveitar e desenvolver.

O autor faz uma breve explicação sobre a terminologia, ele não utilizará termos como subconsciente, inconsciente, consciente, cérebro direito ou esquerdo. Esses termos são elaborados para descrever as maneiras pelas quais o ser humano incrivelmente complexo é "conectado e programado". São termos técnicos das disciplinas de neurofisiologia, filosofia e psicologia e, por mais úteis que sejam, eles podem apenas confundir o entendimento. Portanto, *Self 1* e *Self 2* não devem ser interpretados como "cérebro esquerdo e direito" ou "mente e corpo" ou "consciente e inconsciente", são termos que Timothy Gallwey cunhou para contornar a complexidade dessas outras definições e a vasta quantidade de argumentos que as cercam. O *Self 1* e o *Self 2* não pretendem descrever estruturas mentais ou áreas específicas do corpo e do cérebro humanos. Eles descrevem os processos mentais e corporais em termos de seus resultados, e não de sua natureza. Daí a simplicidade da definição de Gallwey:

- Se interferir com o seu potencial, é o *Self 1*.
- Se expressa o seu potencial, é o *Self 2*.

O conceito base simplesmente é saber se você está sofrendo interferência ou expressando todos os seus recursos (GREEN, 1986, p. 24-29).

O autor propõe um exercício para lidar com as vozes do *Self 1*, que seria, no momento em que algum pensamento vem, este deve ser repetido em voz alta, numa tentativa de reduzir o seu impacto sobre o que está sendo feito. Ele sugere repetir esse exercício por diversos dias, enquanto se ouve música ou estuda. Observe como você é eficaz no que está fazendo, enquanto expressa seus pensamentos em voz alta. Mesmo quando não se está expressando os pensamentos em voz alta, eles ainda estão na mente. A distração pode ser mais sutil, mas funciona da mesma maneira, e falar estes pensamentos em voz alta é uma maneira de se focalizar nele e ver o impacto que tem. A maioria das pessoas acha que seu modo de tocar é menos satisfatório quando suas mentes estão divagando ou quando estão ouvindo o "falador" dentro de suas próprias cabeças.

O *Self 2* tem acesso a todo o nosso sistema nervoso e à riqueza de informações armazenadas com nossas experiências anteriores, mas pode ser difícil de lembrar. Com seu vasto banco de memória, o *Self 2* contém todas as nossas experiências musicais anteriores, tudo o que já ouvimos, aprendemos com os outros ou experimentamos por nós mesmos. Ele ainda contém conhecimento que assimilamos diretamente de outros, sem nenhuma instrução específica sendo dada.

Green, durante a sua pesquisa, verificou que existem músicos de diversas faixas etárias que relataram ter melhor desempenho quando estão relaxados, um pouco doentes, cansados ou com um humor neutro (quando não se importam se tocam bem ou não), ou seja, acalmar o *Self 1* parece desempenhar um papel importante no processo.

Eliminando as dúvidas e os medos, ignorando a voz do *Self 1*, descobre-se também que vêm eliminados os seus efeitos físicos e mentais negativos. Como a fórmula ($P = p - i$) estabelece, quando a interferência desaparece, o desempenho (Performance) corresponde ao potencial.

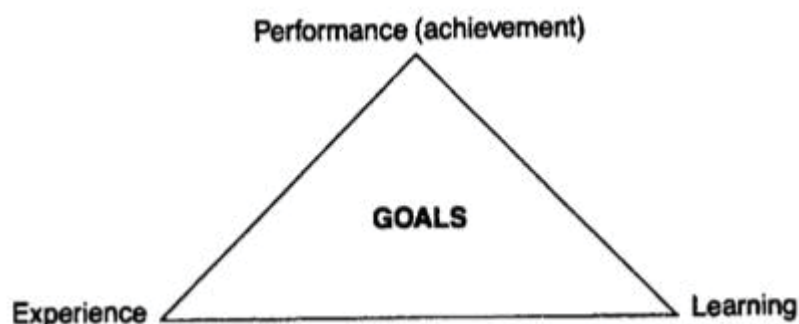
Um conselho que o autor dá, é ignorar qualquer "bom conselho" que o *Self 1* sugira, escolhendo concentrar-se nos elementos essenciais da música, além de utilizar durante o estudo/execução um estado de concentração relaxada.

Isaac Stern (1920-2001), foi um dos mais importantes violinistas do nosso tempo, um exímio instrumentista - às vezes tocava de forma suprema. Nas suas melhores performances se vislumbravam a sua concentração, sua força e sua imersão na música. É como se ele tivesse ido além de tocar violino e expressado a sua mais profunda experiência musical. O público também passava por essa mesma mudança de consciência quando se entregava às imagens e aos estados de espírito evocados por sua execução, todos estavam em estado de concentração relaxada.

Em síntese, o desafio nesta primeira parte do livro é contornar a interferência crítica do *Self 1* e liberar o poder natural e o refinamento do *Self 2*.

Outra noção básica apresentada no livro é o triângulo: P.E.L.

Fig.18: Triângulo P.E.L.



GREEN (1986, p. 39).

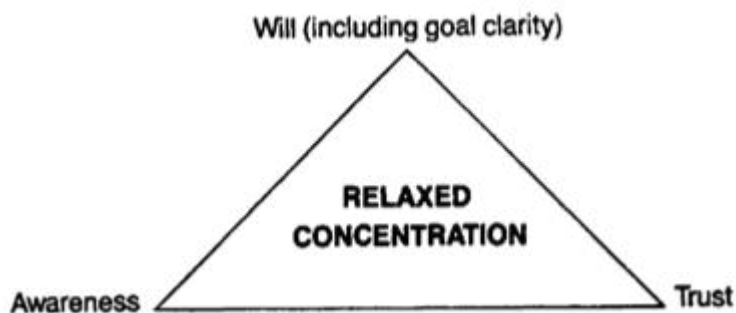
As três áreas: performance (realização), experiência (incluindo bem-estar) e aprendizagem - se complementam e se somam. Para colhermos todos os benefícios de tudo o que fazemos, é importante estarmos cientes de três coisas:

- a qualidade da nossa experiência enquanto o fazemos
- o que estamos aprendendo à medida que o fazemos
- quão perto estamos de alcançar nossos objetivos

Essas três questões estão intimamente relacionadas, quando você presta mais atenção em como se sente ao fazer algo, aumenta sua sensibilidade ao *feedback* que está recebendo. Essa sensibilidade aumentada ajuda você a aprender mais rapidamente e permite que você ajuste seu desempenho para ajudá-lo a atingir seu objetivo. Quanto mais sucesso você tiver em alcançar o que se propôs alcançar, mais desfrutará do que está fazendo (GREEN, 1986, p. 39).

A próxima noção básica é desenvolver três habilidades: conscientização, vontade e confiança. Estas habilidades, por sua vez, auxiliam a atingir a concentração relaxada, que seria a habilidade principal que nos permite equilibrar e ampliar o triângulo P.E.L.

Fig.19: Triângulo A.W.T.



GREEN (1986, p. 42).

Fritz Perls, o criador da psicologia da Gestalt, cunhou a frase paradoxal "se o tentar é falho, a consciência cura"⁴⁴, ou seja, quanto mais se tenta algo, mais as coisas podem se tornar confusas, e que a solução para estes problemas provenientes das inúmeras tentativas é encontrada na simples tomada de consciência. Dentro desse conceito, Green sugere algumas técnicas como se dar a permissão de errar: ele verificou em sua docência, que quando um determinado aluno tentava ter sucesso na

⁴⁴ Trying fails, awareness cures.

performance, falhava, e quando recebia ou se dava a permissão para errar, era bem-sucedido. Desta forma, a permissão para falhar reduz as tentativas malsucedidas, liberando a tensão que estava bloqueando a execução.

Tarefas difíceis respondem melhor a soluções simples, ou seja, encontrar uma tarefa simples dentro de outra complexa e, em seguida, realizá-la, pode ter resultados notáveis. Por exemplo, ao tocar uma passagem difícil, pergunte-se o que pode ser simplificado e/ou unificado (o agrupamento de notas, uma sequência de dedilhados, cruzamentos de cordas), confiando no *Self 2*, pode-se tocar "automaticamente" as notas que não se está focalizando diretamente. Ao liberar o controle consciente de cada nota e confiar no desempenho do *Self 2*, não apenas se descobrirá como este é capaz de gerenciar facilmente tarefas que antes eram difíceis, mas também reforçará a segurança no *Self 2*, de maneira que, mais tarde, este permitirá tocar passagens extremamente técnicas com convicção e com um sentimento musical que, de outra forma, pareceriam impossíveis (GREEN, 1986, p. 49).

O autor sugere liberar-se de distrações internas e externas, e escolher um foco de consciência:

1. Estando presente e prestando atenção na prática através do olhar, ou seja, simplesmente "olhando para o instrumento", promovendo conscientização e concentração.
2. Prestando atenção ao som.
3. Prestando atenção aos sentimentos (aos que desejam ser expressos ou aqueles sentidos no momento).
4. Prestando atenção no que se sabe: acessando todo o conhecimento musical da pessoa.

Também sugere alguns exercícios, como não se julgar quando tocar desafinado, tremer, errar, mas simplesmente tomar consciência disto e aceitar momentaneamente esse fato. Outra técnica que apresenta é a de exceder algum aspecto da execução em ambas direções até chegar num ponto de equilíbrio, e de encontrar o problema por trás do problema. Caso existam obstáculos com algum aspecto da execução, como manter a afinação ou o ritmo, - ao liberar a tensão no corpo, pode-se descobrir que a consciência trará o problema por trás do problema. A consciência muitas vezes pode nos mostrar que uma dificuldade desse tipo é apenas um sintoma de um problema mais profundo e, quando lidamos com este segundo, o sintoma também desaparece. É importante usar a consciência através da visão, audição, sentimentos e conhecimento musical para detectar tal problema (GREEN, 1986, p. 65).

A segunda extremidade do triângulo (A.W.T) é o poder da vontade, na qual a vontade determina a qualidade da concentração. Quando se tem objetivos claros e focados, a concentração se mantém. O autor segue discorrendo sobre os diversos graus de distrações (sendo o ideal 100% de concentração igual a 100% de música e o desmembra em diversos diagramas onde, por exemplo, 100% de concentração pode ser dividida em 50% de música e 50% de ansiedade por uma audição). Ele propõe um exercício com diversos questionamentos para descobrir as razões pelas quais a música foi escolhida - para auxiliar no fato de focar na música ao invés conviver com desvios de atenção.

Objetivos da performance musical: primeira meta é usar indicações visuais (marcações na peça), familiarizar-se em detalhes com a partitura antes de começar a tocar, poder liberar o olho da leitura das notas possibilitando maior atenção às questões de interpretação e expressão.

A segunda meta da performance é utilizar a memória física: o corpo também pode fornecer informações importantes para a performance, pode ser útil definir metas "cinestésicas" ou corporais. Descobertas recentes sugerem que esse estilo de estudo "cinestésico", na verdade, programa e faz uso das partes do sistema nervoso que estarão envolvidas na execução física. Usar a memória cinestésica do corpo o prepara para um desempenho preciso.

A terceira meta é buscar o som autêntico, com precisão e dentro do estilo correto. Por exemplo, para ser capaz de tocar desde o barroco até a música nova, é necessário familiarizar-se com todas as diferenças estilísticas. Muitas dessas características podem ser aprendidas ouvindo gravações e também elaboradas através de discussões com outros músicos e professores.

A meta número 4 é conseguir ouvir a música (mentalmente) antes de tocá-la. Quando se tem claramente a imagem mental do som que se busca e do tipo de música que se quer ouvir, tocar com precisão se torna mais fácil.

A quinta meta da performance é dar um significado à música. Já foi discutido anteriormente a questão de explorar o estilo autêntico de cada obra musical. Outro objetivo da performance que ajudará a transmitir o efeito desejado do compositor é expressar o significado e as emoções desta peça, dando um senso interpretativo com convicções musicais, explorando timbres e articulações específicas. Desta forma, distinguir o caráter da peça, identificar temas e motivos, enfatizar o caráter com as

dinâmicas, acentos e articulações apropriadas, auxiliarão a dar um significado interpretativo/dramático na música tocada.

Green também enfatiza a importância de ter objetivos de longo prazo (de 5 a 10 anos - geralmente é o objetivo da carreira), de médio prazo (de 1 a 5 anos: audições, exames, recitais), de curto prazo (de 2 a 15 semanas: trabalho com técnica), semanais (questões técnicas específicas), diários (lista mais longa e detalhada baseada nas necessidades que devem ser trabalhadas) e da próxima semana (inclui alguns itens selecionados nos objetivos de curto prazo).

Conforme os vários objetivos são atingidos, é importante manter o planejamento atualizado, adicionando novos objetivos em cada seção quando necessário. É interessante não jogar fora as listas e após um ano e meio analisar os progressos alcançados, a probabilidade é que a resolução de problemas seja mais eficiente e a constatação dos resultados positivos traga uma sensação de realização. Manter claros os objetivos permite que a vontade de tocar trabalhe a favor do instrumentista (GREEN, 1986, p. 67-89).

O terceiro ponto do triângulo é a confiança, produto de um trabalho árduo alcançado ou da constatação de uma maturidade em que há tanta música dentro de si mesmo. A consciência e a vontade são ferramentas que podem ajudar a resolver problemas e dar intensidade e direção à música. O terceiro pilar para alcançar o objetivo final e entrar no estado de concentração relaxada, é confiar em si mesmo. Green verificou que, muitas vezes, existem obstáculos entre nós e nossa capacidade de confiar e, para superá-los, primeiro precisamos saber o que são e como funcionam. Existem três obstáculos principais à confiança: a preocupação com a sua autoimagem, a sensação de que as coisas estão fora do controle e dúvidas e medos sobre a própria capacidade.

Em geral, porém, os obstáculos à confiança tendem a se agrupar em uma dessas três áreas. Quais barreiras mais frequentemente se interpõem entre o indivíduo e sua capacidade de confiar?

1. Você tende a ter problemas com sua autoimagem?
 - a. Você está preocupado com o respeito que seus colegas sentem por você?
 - b. Você está preocupado com o que o público pensará de sua apresentação?
 - c. Você está preocupado que seja um fracasso?
2. Você tende a duvidar do seu controle da situação?
 - a. Você se sente preso a uma interpretação sem graça ou rígida?

- b. Você não consegue se soltar e tocar bem?
 - c. Você se sente desconfortável ao correr riscos com a sua performance?
3. Você tende a duvidar de suas habilidades?
- a. Você está preocupado em não ter musicalidade?
 - b. Você sofre de ansiedade durante a performance?
 - c. Você tem dúvidas sobre sua capacidade de tocar sob pressão?

Observe que, em síntese, os obstáculos basicamente se resumem a um tipo de medo ou outro - geralmente em uma dessas três categorias.

Um exercício proposto é analisar a melhor e a pior coisa que poderia acontecer nessas situações. Os psicólogos descobriram que uma maneira muito eficaz de lidar com as preocupações é perguntar a si mesmo: "Qual é a pior coisa que poderia acontecer e qual seria o melhor resultado possível?" Quando se exploram as respostas a essas perguntas em detalhes, geralmente fica claro que a "pior coisa que poderia acontecer" não seria tão ruim assim, e que a "melhor coisa" seria bem interessante.

Fazer um inventário de todas as coisas que o indivíduo tem a seu favor pode ajudar a restaurar sua confiança e segurança. Seguindo as etapas abaixo, pode-se aumentar a consciência sobre as habilidades e capacidades que já se possui:

1. Consciência Visual: Lembre-se de como você fica quando toca com confiança. Acessar as próprias imagens mentais evocadas pela música.
2. Conscientização Sonora: Lembre-se do tipo de som que é produzido quando você toca bem. Ouça a si mesmo mentalmente tocando de forma sublime.
3. Consciência através dos sentimentos: Lembre-se dos sentimentos que a música desperta em você e que você deseja expressar. Esteja ciente dos lugares do seu corpo onde a tensão se instala e de como é importante deixar essa tensão ir embora.
4. Conscientização através da compreensão: Lembre-se do tempo utilizado para se preparar, do processo de aprendizagem, do modo com que o seu corpo se apropriou dos movimentos corretos. Lembre-se das muitas vezes em que você tocou bem a peça.

Depois de fazer um inventário de tudo o que foi aprendido e do que se pode realizar com sucesso, é hora de confiar nestas habilidades adquiridas (que estarão lá quando chegar o momento da performance). Confiar e abandonar-se à competência do *Self 2* é um bom sinal, principalmente quando parece haver muita pressão sobre

nós para ter um bom desempenho. Raramente fazemos algo que valha a pena sem sentir algum risco de fracasso durante o percurso.

É compreensível a falta de confiança ou dúvidas quando algo dá errado, porém tocando de forma consciente e dando credibilidade ao *Self 2*, constata-se continuamente o quão seguro e talentoso que este é, pois refere-se a parte mais capaz de nós mesmos. A confiança já deveria estar presente antes que possamos acessar ao *Self 2* e desta forma, ter o melhor desempenho possível. O *Self 1* geralmente faz o papel do sabotador, sendo o *Self 2*, o verdadeiro músico (GREEN, 1986, p. 91 a 101).

Perguntando aos entrevistados como eles descreveriam o seu processo de preparação da audição do ponto de vista técnico, obtivemos respostas que também são grandes conselhos neste processo de preparação. Sciancalepore (2020) inicia dividindo em dois momentos: o primeiro, e em qualquer caso fundamental, é que não se deve preparar um concurso em cima da hora, na correria, ou seja, o primeiro ponto é que este já deve estar preparado com antecedência. Quem tem a intenção de realizar tal escolha artística - de fazer concursos - deve ter "embaixo dos dedos" o repertório que se pede nas audições. Depois disso, já tendo o repertório bem solidificado, pelo menos 3 meses antes da audição, já se começa a estudar de 5 a 8 horas por dia, especificamente o repertório pedido naquela determinada orquestra.

O estudo compreende dois momentos essenciais durante o dia: de manhã a técnica, a técnica pura do instrumento, que significa a busca pela qualidade de um som bonito, arco com um som constante, afinação acurada, o ritmo, e isso vem realizado com vários exercícios de técnica que são encontrados em diversos livros; depois se "esquece" todo esse processo (técnica, afinação, som) e passa-se ao estudo do repertório especificado no edital, que pode ser o concerto, um estudo de técnica de um método, e depois fundamentalmente os trechos de orquestra pedidos. Sciancalepore aconselha estudar a técnica e os golpes de arco em concomitância aos trechos que se deve executar.

D'Innocenzo (2021) diz que a preparação técnica representa a primeira base sólida sobre a qual o estudo deve ser construído antes de uma audição. A precisão da afinação e dos golpes de arco são elementos fundamentais para passar nesses testes e, como tal, devem ser organizados no estudo diário com uma série de exercícios técnicos de rotina. Ele dedica os primeiros 90 minutos de estudo a essa fase de aquecimento. Primeiro, focaliza em exercícios para a mão esquerda: para

afinação (por exemplo, Petracchi), para agilidade (por exemplo, Marc), para ligaduras (trabalha os *glissati*, etc) e para o vibrato. Depois se dedica à mão direita com exercícios para encontrar o peso (a chamada "*cavata*"), o *legato*, os cruzamentos de cordas, as articulações destacadas do arco (*staccato*, *saltado*, *staccato*, etc.). Cada um deles deve ser estudado de acordo com o golpe de arco exigido para o programa da audição que deve ser realizada, no final do aquecimento se terá um excelente ponto de partida sobre o qual basear o dia de estudo.

Mazzantini (2020) compara o processo técnico de preparação para um concurso ou audição àquele de um esportista. É preciso iniciar prontamente a estudar todos os dias colocando como objetivo aquele da execução, mesmo que aparentemente pareça distante. Requer uma metodologia acurada com estudo constante, projeção, concentração e organização do estudo a cada dia que passa, para poder chegar com antecedência à data da audição com uma resolução dos problemas técnico-interpretativos. Assim, poder exprimir as próprias ideias à comissão julgadora, sem pendências, porque o repertório já foi consolidado.

Mercuri (2021) inicia as suas sessões de estudo sempre com exercícios de técnica, utilizando escalas em diversas tonalidades e aplicando diferentes golpes de arco. Nos trechos orquestrais, ele isola as dificuldades técnicas peculiares a cada trecho e, dependendo da necessidade, realiza exercícios de repetição lentamente, provavelmente com o uso do metrônomo.

Marzo (2020) enfatiza o cuidado na preparação geral e aprofundamento do programa. Para os trechos de orquestra, ele sugere ouvi-los novamente e repassar as passagens pedidas.

Ettorre (2020) explica que para preparar uma audição, é importante que seja elevado o nível técnico àquele pedido no programa, isto será uma janela na qual os membros mais atentos da banca poderão vislumbrar o real nível do candidato. Esta preparação mais aprofundada auxiliará também no fator emocional, que geralmente tem um papel muito importante para um resultado positivo.

Segundo o aposentado do Teatro alla Scala (2020), do ponto de vista técnico, a preparação é feita, principalmente, tendo em consideração o objetivo, ou seja: estou me preparando para uma audição em uma orquestra de câmara, sinfônica ou de ópera? Portanto, devo me concentrar e estudar como se eu já estivesse nessa orquestra, seguindo o modo, a tradição e o repertório segundo o gênero de música que irei executar. Tem um modo diferente de emitir o som quando se toca Wagner,

Mozart ou Vivaldi. Não apenas como qualidade e volume de som, mas também, e sobretudo, como estilo interpretativo.

Palavras que descrevem esse processo de preparação, tais como, sério, metódico, bem estruturado e escurpulofo também foram utilizadas pelos demais entrevistados (Schina 2020 e Laino 2020).

Para concluir este subcapítulo apresentaremos as respostas das entrevistas no quesito do que se espera de um candidato, o que o torna idôneo, desta forma atrelam-se todos os conselhos dados, exatamente com aquilo que se espera do contrabaixista no dia da audição ou concurso. O aposentado do Teatro alla Scala (2020) inicia com o que é explícito, "passa na prova quem supera todo o exame: Concerto, leitura à primeira vista, trechos, etc.". Laino (2020) diz que o que conta é a preparação e musicalidade do candidato. Mercuri (2021) cita que contam muitos fatores, nas provas em anonimato, ele acha que seja importante demonstrar uma extrema segurança rítmica e de afinação. Numa final, além desses elementos, é necessário demonstrar ter a personalidade certa para tocar em uma grande orquestra.

Marzo (2020) divide em diversos requisitos:

- Requisitos Indispensáveis: Precisão rítmica, precisão na afinação, agilidade na condução do arco, qualidade na emissão do som e bom controle das dinâmicas.
- Muito apreciados: Qualidade do instrumento, conhecimento aprofundado dos estilos de execução, rapidez na compreensão e no pedido de realizar alterações em indicações interpretativas.
- Apreciados: Controle emocional e experiências anteriores.

Complementa que este resumo, necessariamente incompleto, deixa a imagem de como um candidato jovem - inclusive em posse de apenas os requisitos definidos como indispensáveis - possa ser objeto de interesse da parte de uma banca examinadora. Finalizando com uma observação, que na falta de uma verdadeira escola preparatória para a orquestra (dentro do sistema institucional musical italiano), é possível que o chefe de naipe assuma o empenho de realizar a "especialização" deste jovem e válido candidato, diretamente na orquestra.

Schina (2020) enfatiza que a base para ser idôneo é aquela de ter um altíssimo nível em termos de ritmo e afinação; segundo ele, o ritmo é fundamental para um contrabaixista de orquestra, sem isso ele não pode ser adequado para o cargo. Sucessivamente, a diferença entre primeiro, segundo ou quinto lugar está na

maturidade musical, no conhecimento do repertório, nas qualidades expressivas, entre outros aspectos.

Sciancalepore (2020) explica que, com grande frequência, nas grandes instituições, são solicitados muitos trechos de orquestra, exatamente para verificar o conhecimento musical e técnico do candidato. Atualmente tem sempre menos tempo de ensaio, tudo ocorre cada vez mais rápido. Relembra que há 30 anos, para realizar um concerto, se faziam 7-8 ensaios, hoje em dia se fazem 2. Um jovem que deve entrar na orquestra deve saber decor esse repertório, não pode ficar lendo, ou seja, na primeira leitura com a orquestra, não deve haver problemas técnicos, somente questões musicais resolvidas pelo maestro.

Mazzantini (2020) reforça a questão da parte básica: afinação, ritmo e som. Comenta que, geralmente, as audições são um cartão de visita da parte do candidato defronte à orquestra que lhe acolherá na sua temporada concertística. Uma vez compreendido o nível técnico, buscasse deslocar no estilo e época e assim poder escutar as características musicais do candidato, se é idôneo frente a todo o repertório daquela orquestra.

D'Innocenzo (2021) reforça esses mesmos conceitos, falando que a confiabilidade e a solidez são os requisitos fundamentais exigidos dos candidatos a um cargo de músico de orquestra. O primeiro passo da seleção, é obviamente a precisão do ritmo e da afinação. O segundo passo é o respeito aos sinais de dinâmica, de expressão, de agógica musical e, de forma mais abrangente, de qualquer indicação na partitura, incluindo o uso da articulação e técnica de arco corretas. O terceiro passo é respeitar o estilo histórico, o fraseado pertinente da peça executada. Um valor que pode ser acrescentado é a capacidade de expressão e interpretação do candidato, o que lhe confere musicalidade e caráter.

Ettore (2020) relata que o candidato se torna idôneo quando consegue alcançar as corretas e informadas qualidades na interpretação dos trechos pedidos com aquele toque pessoal que o torna um musicista autônomo. Quanto mais essas qualidades pessoais vêm colocadas à serviço da partitura e da correta interpretação, mais este será apreciado. Em outras palavras, podemos dizer que o candidato é idôneo quando a relação entre o talento musical e a organização racional é ótima; deve também saber demonstrar essas qualidades no pouco tempo que tem à sua disposição numa audição.

Traçando um paralelo com o relato do norte-americano Rob Kassinger, contrabaixista da Chicago Symphony (HEATH, 2016, p. 24), primeiramente os pontos que a banca está esperando nos estágios iniciais de uma audição são simples: o ritmo e a afinação, pontos que já eliminam a maioria dos candidatos. Kassinger relata que quando ele tem que ouvir 100 candidatos, pode-se dividir esse grande número de pessoas em três diferentes grupos, o maior grupo é o do meio, que comporta aproximadamente 80 contrabaixistas que tocam realmente muito bem; não são perfeitos e nem são os melhores músicos do mundo, mas tocam de maneira precisa tudo o que está escrito, além de terem musicalidade. Em seguida, existe um grupo de aproximadamente 10 pessoas na extremidade inferior do espectro, que simplesmente não deveriam nem se apresentar na audição. Mesmo considerando variantes, em sua opinião, de forma geral, algumas pessoas estão um pouco equivocadas sobre como tocam. E, então, tem-se na extremidade superior, talvez 5-10 candidatos, às vezes menos, que realmente têm algo especial. As pessoas sempre querem saber: "O que tornam esses concorrentes os mais especiais?" Ele explica que acha realmente que tudo se resume aos detalhes. Tem que existir um "algo mais"; por exemplo, ao tocar o recitativo da 9a. Sinfonia de Beethoven, os contrabaixistas que realmente fazem esse trecho funcionar, são aqueles que estão prestando atenção absoluta aos detalhes que estão escritos na partitura, transmitindo ao máximo essas especificidades. E além de tudo isso, eles têm afinação quase perfeita e sólido controle rítmico. E é a isso que tudo se resume: ritmo, afinação e essa outra categoria chamada musicalidade.

Então, nessa seção vimos que existem muitos pontos de vista no que se refere à maneira de se estudar quotidianamente, não somente para concursos. A maior parte dos livros abordados é norte-americana e mesmo que não se concorde com todas as ideias expostas, é importante tomar conhecimento da extensão da literatura produzida em torno deste tema. O intuito deste texto era mostrar, de forma abrangente, as ideias que já foram exploradas pelos estudiosos da performance musical. Na segunda parte, acompanhamos os relatos dos entrevistados, contrabaixistas dos teatros San Carlo de Nápoles, alla Scala de Milão e Accademia de Santa Cecília em Roma. Em linhas gerais, pode-se verificar uma mentalidade muito similar entre os entrevistados, representando assim a escola italiana de contrabaixo.

2.3 Estética e História

A compreensão musical quando se dá de forma abrangente, englobando diversas abordagens, traz à performance uma interpretação bem informada e coerente com as práticas utilizadas dentro do estilo proposto. Tanto o estudo da história como o da estética, que na verdade se entrelaçam, são ferramentas importantes para auxiliar no correto entendimento de processos tanto musicais como extra musicais que influenciam na execução frente à partitura. Cada período histórico traz determinadas características na produção do som e consequentemente uma técnica instrumental específica para o estilo em questão, ou seja uma maneira própria de tocar tal repertório. Na primeira parte deste subcapítulo, serão abordadas obras de cunho histórico-estético de Claudia Colombati e de Enrico Fubini. Na segunda parte deste subcapítulo será apresentado um breve apanhado histórico dos teatros *alla Scala* de Milão, *Accademia di Santa Cecilia* em Roma e *Teatro San Carlo* de Nápoles, encerrando tal sessão com a exposição dos pontos de vista dos músicos entrevistados sobre essa temática nas orquestras estudadas. Na terceira e última parte, será realizada uma compilação dos relatos dos contrabaixistas entrevistados pertencentes a estas orquestras, falando sobre questões de cunho histórico-estéticas em relação às práticas de execução em tais instituições.

Enrico Fubini (2018, p. 26) esclarece que a estética musical, não é uma disciplina que se possa ser definida em termos estanques: trata-se de um entrelaçamento de reflexões interdisciplinares onde o aspecto filosófico representa apenas um dos componentes que nem sempre é o mais importante. Portanto, apresenta traços históricos que incitam a reflexão, ou melhor, todo um conjunto de reflexões sobre a música ao longo dos séculos, que acabam por se confundir inevitavelmente - por um lado com a própria história da música em sentido amplo, e por outro com todas aquelas disciplinas que de alguma forma fizeram da música objeto de estudo: matemática, psicologia, física, acústica, filosofia, estética, sociologia, linguística, etc. É fácil se perder neste labirinto de reflexões; no entanto, não há dúvida de que se a música despertou interesse e atraiu a atenção de categorias muito diferentes de pensadores, denotando inserir-se ela mesma numa realidade multifacetada, justificando assim a observação por muitos ângulos diferentes. Obviamente não é por acaso que cada período da história privilegia um aspecto da música em detrimento a outro: a busca de um fio condutor nesta complicada linha de

raciocínio pode partir justamente da constatação de que a atenção para a arte dos sons sempre esteve voltada para os aspectos mais adequados aos interesses prevaletentes de cada época.

Se a música se parece um pouco com um prisma multifacetado, a identificação do aspecto privilegiado de tempos em tempos já é em si um traço histórico de importância primordial para reconstruir o pensamento e a reflexão sobre a música ao longo dos séculos.

Desse ponto de vista, se a música atrai os olhares para si mesma, concentrando-se em um aspecto e não em outro, dependendo do momento histórico, do contexto em que está inserida, da função social que cumpre, do tipo de relação que mantém com as outras artes e em particular com a poesia e a literatura, é óbvio que conseqüentemente encontraremos escritos que direta ou indiretamente dizem respeito à música entre as mais diversas categorias profissionais: do filósofo ao pedagogo, do matemático ao físico, do crítico literário ao político, do simples amante da arte ao crítico especialista e ao musicólogo, do médico em sentido amplo ao sociólogo (FUBINI, 2018, p. 28).

O estudo predominantemente estético da música, abrange *grosso modo* o pensamento musical de praticamente os últimos dois séculos, onde um certo idealismo trouxe autonomia aos valores estéticos, que passaram a ser considerados individualmente. Portanto, buscando apoio nas ideias de Fubini (2018, p. 30), ao invés da história da estética musical, será mais apropriado falar sobre a história do pensamento musical, um conceito mais vago, mas sem dúvida mais abrangente, de uma realidade histórica muito mais complexa e articulada.

Nesta mesma perspectiva, Claudia Colombati (2019) trata o estudo da música como um poliedro, multifacetada, na qual diversos elementos contribuem para uma análise completa de determinados aspectos de execução, portanto não conta somente o material musical em si, mas este também vem influenciado por um estudo histórico, filosófico, estético e sociológico no qual está inserido.

No livro *Musica e Libertà - Identità e Contraddizione in Quattro Saggi*⁴⁵, Colombati (1983) propõe uma discussão acerca de questões éticas dentro da música, os problemas da liberdade criativa em músicos nos mais variados momentos de suas

⁴⁵ COLOMBATI, Claudia. **Musica e Libertà – Identità e Contraddizione in Quattro Saggi**. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1983.

vidas e nas diversas épocas, relacionados a problemáticas sociais e implicações políticas. São quatro ensaios que nasceram de diversos encontros de musicologia ítalo-poloneses, da parceria entre as universidades de Bolonha com as universidades de Varsóvia e Cracóvia. O primeiro deles é *Antonio Salieri. Sul Confine dell'Opportunità: Da "Tarare" ad "Axur, Re D'Ormus"*, neste ensaio Colombati expõe que o compositor Salieri à beira da oportunidade faz alterações no libreto da sua ópera por questões políticas, para a monarquia aos motivos dominantes numa época pré-revolucionária, tanto em Viena como em Paris. Tal ópera obteve tanto sucesso que também foi encenada na Polônia, com mais uma alteração no libreto, desta vez com tradução para o polonês.

Neste cenário o compositor muitas vezes enfrentava conflitos internos, tendo que escolher entre compor com liberdade artística ou submeter-se às ordens da corte. Esta situação pode ser verificada no posicionamento, por exemplo, de Salieri e Mozart no século XVIII, que muitas vezes eram constrangidos a tomar decisões sobre questões éticas e estéticas segundo a perspectiva de quem estava no poder. Questões estas por vezes ligadas aos temas de suas óperas, podendo ser de cunho político e/ou social, assim como a escolha da língua usada nos libretos (o alemão ou o italiano), ou mesmos pessoais, como os reflexos da ligação de Mozart com a maçonaria através de elementos presentes em algumas de suas obras.

Essa mesma contradição dentro da sua música em relação a liberdade de compor, viveu Haydn no período que se ausentou da corte em Londres, tal situação foi tratada no segundo ensaio de Colombati: *Della Libertà in Haydn - Aspetti nella Vita e nell'Arte*. Onde em muitas de suas horas na corte, Haydn se sentia um escravo, sozinho, com muita carga de trabalho para compor. Ele sempre esteve ligado aos Esterházy e chegou a reivindicar "o direito do artista à absoluta liberdade, liberdade de compor seguindo unicamente a própria inspiração, a liberdade de violar qualquer regra, se assim exigir o ouvido e o coração" (COLOMBATI, 1983, p. 111).

O terceiro ensaio *Romanticismo o Romanticismi? Illusione e Disillusione di un' Epoca* é elaborado através do conselho de Stefan Jarocinski (professor de Claudia Colombati durante o seu doutorado em Varsóvia), sendo este a análise do período que vai do primeiro romantismo até o final do século XIX, baseado em algumas das ideias de um texto de Jarocinski chamado *Ideologie Romantiche*⁴⁶ (Ideologias

⁴⁶ JAROCINSKI, Stefan. *Ideologie Romantyczne*. Cracóvia: ed. PWM, 1979.

Românticas) e *Le Romantisme ou les Romantismes*⁴⁷? nos quais emergem a clareza e a lucidez nas visões históricas dessa complexa temática. Colombati expõe a ambígua problemática do romantismo na sua própria definição, nos seus vários modos e momentos, assim como nas suas visões diversas e particulares, conclui este texto apresentando as seguintes constatações:

Considerando os traços comuns dos românticos e as tentativas de aplicar à realidade o sonho da ilusória liberdade, o artista se encontra em desacordo com si mesmo e com o ambiente que reage a obra de arte. É nisso que o verdadeiro significado de liberdade se encarna e toma forma, onde as ambiguidades e incoerências encontram a sua clareza e equilíbrio.

Jarocinski formula a sua crença, tendo como a grande arte o valor como base ética, em que esta não sucumbe a mecanismos políticos ou sociais, não mente e nem se fecha nos limites e nos confins do espaço e do tempo, mas tem em si a força da duração, e se necessário, da espera e da resistência, para liberar-se enfim através da sua beleza (COLOMBATI, 1983, p. 155).

O quarto e último ensaio deste livro se chama *Significati di "Realismo" in Musica: Da un Saggio di Boris Pasternak su Fryderyk Chopin*, onde se realiza uma profunda investigação até a própria concepção da música do compositor polonês, extensível ao sentido mais amplo de realidade e de liberdade.

Em sua obra *Percorsi Storici-Estetici nella Musica tra Ottocento e Novecento* Colombati (2012) desenvolve uma reflexão sobre as correntes que atravessam a Europa nos séculos XIX e XX além de também considerar a aplicação programática dessas correntes profundas na música instrumental e na mudança das próprias concepções da arte e da existência baseadas na idéia fundamental do estilo e modos que perduram através dessas mudanças. Baseado numa visão histórica pode-se analisar o objeto de estudo numa perspectiva estética, é possível verificar um encontro de tendências, tradições e inovações que assumem um relevo particular dependendo do ângulo que seja abordado, desta forma tem-se um fio condutor que unem compositores, filósofos e poetas no contexto específico da música.

O livro é dividido em 5 capítulos, os três primeiros: *L'idea di nazionalismo e la musica nel XIX secolo*; *La corallità risorgimentale nel pensiero poetico musicale: Giuseppe Verdi*; e *La concezione romantica della musica e i testi sacri*, se

⁴⁷ JAROCINSKI, Stefan. *Le Romantisme ou les Romantismes?* in "Quadrivium XVII". Bolonha: Ed. A.M.I.S., 1976.

desenvolvem através de uma reflexão sobre as profundas correntes que atravessaram a Europa entre os séculos XIX e XX, nos capítulos 2 e 3, se consideram tanto a aplicação programática destas correntes à música instrumental como a ideia fundamental de uma permanência de modos e estilos, através das próprias mudanças conceituais da arte e da existência (COLOMBATI, 2012, p. 9).

No quarto capítulo *Del "programma" nella Musica da Camera*: após um preâmbulo acerca da história e função da música da câmara, Colombati (2012, p. 178) explica que a música de câmara finalmente emergiu durante o século XIX e, em particular no que se refere às ideias programáticas, como ponto de encontro para a permanência de um estilo e de uma profunda vontade inovadora.

Se a música de câmara, por sua própria natureza e essência clássico-romântica, continha o segredo da atemporalidade, na passagem entre os séculos XIX e XX passou a expressar, com o esmaecimento e depois o desaparecimento da *Hausmusik*, uma clara cesura entre a sensibilidade romântica, o tardo romantismo e a música nova (COLOMBATI, 2012, p. 185, 186). "A mágica intimidade da música de câmara havia recebido seu caminho a partir da espiritualidade vivida por seus criadores e os ideais de uma época".

Entre as profundas mudanças ocorridas entre os séculos XVIII e XIX, aquela da conscientização da expressão subjetiva e, portanto, com o 'advento da estética do gênio' a de colocar a música como metáfora da estrutura do universo, foram decisivas: agora a obra de arte individual passará a ser uma "metáfora do mundo" (Dalhaus in COLOMBATI, 2012, p. 167).

No quinto capítulo *Il vecchio nel nuovo come eterno ritorno: riflessioni sul pensiero di Ferruccio Busoni*. Ferruccio, no seu pensamento estético-musical, fruto de uma profunda reflexão, percorre a história da música através de uma grande síntese, afirmando que, como no próprio conceito de criar, o novo está contido - enquanto continua a existir o antigo e muitas vezes o sobrepõe. Se liga a esta temática uma complexa questão que compreende os métodos composicionais, as diferentes visões histórico-culturais, as ideologias nos períodos mais favoráveis ou mais críticos da história; questões que se tornam particularmente acentuadas diante do surgimento de novos mundos e civilizações com o advento do século XX. Os conceitos de velho-novo são constantemente remetidos ao mistério da arte e aos seus motivos inspiradores (COLOMBATI, 2012, p. 13).

Enrico Fubini (1986) traz em seu livro *Musica e Cultura nel Settecento Europeo* um apanhado do pensamento musical deste período histórico sob a narração de diversos personagens do âmbito da música como compositores, filósofos, críticos e músicos. Através desta antologia tem-se um cenário mais próximo das discussões existentes e também do material que era produzido/investigado no século XVIII. Fubini ressalta que a peculiaridade deste século é exatamente o ecletismo, e é justamente nisto que ele foca na seleção dos textos escolhidos (FUBINI, 1986, p. 2).

O livro é dividido em 5 capítulos, no primeiro *Le Prime Polemiche sul Melodramma in Italia*, ele traz 4 textos que retratam as primeiras polêmicas sobre o melodrama na Itália: de G. V. Gravina sob o título de *Il senso solo, senza concorso della ragione*; de L. A. Muratori *Quantunque sia la Musica una soavissima cosa*; de P. J. Martello *Pochissimi fra gli nostri son quelli che con piacere congiunto alla meraviglia li mirino*; e de B. Marcello *L'ignoranza dei compositori*. No segundo capítulo ele traz a grande querela entre o povo italiano e francês com o título *Gli Italiani e i Francesi: la grande querelle*, de F. Raguenet: *Gli Italiani e i Francesi*; de J. L. Lecerf de la Viéville *La ragionevolezza e il giusto mezzo*; de N. la Pluche: *Gli "abusi" della musica*; de Voltaire *Il tempio del gusto*; de J. B. Le Rond d'Alembert: *Le bellezze della musica italiana e della lingua francese*; de J.J. Rousseau *La musica e l'accento delle parole*; de Diderot "... il piacere della sensazione..." e *Le cri animal*; F. M. Grimm *Il piccolo profeta di Boemisch-Broda e La musica, linguaggio universale del sentimento*.

No terceiro capítulo ele explora o Racionalismo na Europa e as teorias harmônicas (*Il razionalismo in Europa e le teorie armoniche*) através dos textos de J.J. Fux com *La musica speculativa*; de J. Ph. Rameau *La scienza dei suoni e L'unità tra ragione e istinto*; G. Tartitni *La vera scienza dell'armonia*; e de D. Diderot *La musica e la percezione dei rapporti*.

No quarto capítulo Fubini ilustra com diversos textos o nascimento da historiografia e os viajantes estrangeiros na Itália (*La nascita della storiografia e i viaggiatori stranieri in Italia*) de J. Bonnet *La prima scienza del mondo*; de G.B. Martini: *Le prime età del mondo*; de Ch. Burney *Dalla congettura alla storia*; de J. Hawkins *La musica degli antichi e la musica dei moderni*; Ch. de Brosses *La passione per il teatro* e de J.N. Forkel *Le tre età della musica*.

O último capítulo traz os Humanistas e literatos italianos em frente à música (*Umanisti e letterati italiani di fronte alla musica*) com 5 textos de F. Algarotti *La musica "ministra e ausiliaria della poesia"*; de A. Planelli *Della musica teatrale*; de F. Milizia

Dilettare il senso e muovere il cuore alle belle virtù; de V. Alfieri *La "Tramelogedia"*; e de P. Metastasio: *Il teatro è il trono della musica*.

Outra obra que auxiliará na apropriação de concepções estéticas coerentes àquelas estudadas será *L'Estetica Musicale dal Settecento a Oggi* (FUBINI, 2001), livro dividido em capítulos a partir dos períodos históricos musicais e relacionados com as concepções filosóficas da época. No capítulo 1 trata do racionalismo barroco à estética do sentimento, desmembrando-o em 9 subcapítulos: harmonia e melodrama; música, ciência e filosofia; a crise do *recitar cantando*; música e poesia; a imitação da natureza; Raghenet e Lecerf: a polêmica entre França e Itália; o sentimento na música; as razões do coração e o pitagorismo na música. No segundo capítulo Fubini traz os iluministas e enciclopedistas: a unidade entre a arte e a razão: Rameau; os enciclopedistas e o mito da música italiana; música vocal e música instrumental; estética e historiografia; Bach e o iluminismo; Gluck e Piccinni: a última querela; os clássicos e o "*bel canto*"; o iluminismo e a forma sonata.

No capítulo 3 Fubini passa a tratar de questões filosóficas do romantismo. Este capítulo se chama *Il Romanticismo* e traz os seguintes tópicos: a linguagem musical e a linguagem poética; Wackenroder: a música como linguagem privilegiada; Schelling: a música como ritmo; Hegel: o sentimento invisível; Schopenhauer: a música como imagem direta do mundo; o musicista romântico frente à música; E. T. A. Hoffmann e o mito romântico de Beethoven; Stendhal: a felicidade no ouvir; literários e críticos em frente à música. Segue nessa mesma linha com o capítulo 4 chamado *A Música e a Fusão das Artes* fazendo referência a: H. Heine: música e público; a música de programa; Wagner: arte e revolução e Nietzsche: a crise da razão romântica.

No quinto capítulo integra *As Reações ao Romantismo e ao Positivismo*, apresentando: Hanslick e o formalismo; a historiografia entre o romantismo e o positivismo; o positivismo e o nascimento da musicologia; a origem da música, e as pesquisas acústicas e fisio-psicológicas. No sexto capítulo nos apresenta *O Formalismo no século XX*, trazendo: Stravinsky: a forma do tempo; Gisèle Brelet: o tempo musical; Boris de Schloezer e a linguagem musical; Susanne Langer e a "nova chave"; Leonard Meyer: estética e psicologia; e conclui com Deryck Cooke: o vocabulário das emoções.

O capítulo 7 chamado de *Il neoidealismo italiano e l'estetica musicale* apresenta: os primeiros estudos de musicologia na Itália; as reações ao positivismo;

o problema das interpretações musicais; e a crítica e a historiografia idealística. No oitavo capítulo Enrico Fubini aborda a Estética e Sociologia da Música elaborando conceitos de: Jules Combarieu e o nascimento da estética sociológica; a sociologia da música entre o positivismo e o empirismo; a sociologia da música e o marxismo; a estética musical nos países do leste europeu; Carl Dalhaus: história e historiografia da música; T. W. Adorno e a sociologia dialética.

O nono capítulo trabalha com a Estética e a dodecaфонia: a crise da linguagem musical; Schönberg e a poética da dodecaфонia; Hindemith e Webern: duas interpretações da dodecaфонia; dodecaфонia e filosofia; Bloch e o pensamento utópico e Adrian Leverkühn: dodecaфонia e vanguarda. O último capítulo chamado *Le Poetische dell'Avanguardia* analisa o texto: "Schoenberg é morto"; linguagem e estrutura; indeterminação e negação da linguagem musical e as últimas tendências do pensamento musical contemporâneo. Encerra o livro com a pergunta: Para onde vai a estética musical? Segundo Fubini se pode concluir que hoje a estética musical tomou novos rumos e tende a fragmentar-se em tantos setores diferentes no estudo da experiência musical considerando a sua multiplicidade de aspectos e sua acentuada interdisciplinaridade (FUBINI, 2001, p. 388).

*Il Pensiero Musicale del Romanticismo*⁴⁸ é outro livro de Enrico Fubini que traz em diversos capítulos análises sobre: a alienação e a redenção na música: evolução de um conceito de Rousseau a Wagner; a música instrumental no pensamento romântico: a linguagem do infinito; Stendhal e a música, entre o iluminismo e o romantismo; Beethoven e os filósofos; Beethoven e Schubert a dupla face do romantismo; a música e a infância no romantismo; Heine e a crise dos ideais românticos; música pura e música de programa: de Berlioz a Liszt; Liszt: forma aberta, empenho e progresso; a imaginação na tradição formalista; forma fechada e aberta: Hanslick e Wagner; Wagner e a revolução; Nietzsche e a música; classicismo vienense e as escolas nacionais.

Encerro esta breve revisão de literatura sobre a história e estética musical na Itália, trazendo segundo o meu ponto de vista, os dois maiores musicólogos e filósofos do século XX em território italiano, Claudia Colombati e Enrico Fubini, pois eles conseguem sintetizar e integrar com maestria a história, a sociologia, a antropologia, a estética, a ética, a política de um mundo cheio de pensadores, filósofos, estudiosos

⁴⁸ FUBINI, Enrico. *Il Pensiero Musicale del Romanticismo*. Turim: EDT, 2005.

que analisam a música e outras ciências em profundidade e auxiliam a entendê-la sob diversos pontos de vista, que solidificam uma linha de pensamento fazendo parte deste maravilhoso poliedro multifacetado. Estudar as suas obras traz primeiramente ao leitor uma grande cultura em geral, que se converte através de suas análises em um significativo senso de criticidade. Tal conhecimento enriquece fortemente o músico, auxiliando de maneira efetiva na sua performance, que se torna uma execução literalmente bem informada, coerente e madura.

2.3.1 Teatro Alla Scala de Milão

O século XVIII marcou o fim da dominação espanhola na Lombardia e o advento da dominação austríaca, em 1708 iniciou uma nova era caracterizada pelo divertimento, entretenimento e uma crescente expansão intelectual, favorecendo o desenvolvimento e a popularidade da ópera. Em 1717 foi construído o Teatro *Regio Ducale di Milano* que logo transformou a cidade de Milão em um ponto de referência para a ópera *buffa*. Com o crescente interesse na música vocal, os cantores virtuosos passaram a ter muita visibilidade no cenário musical, e esse sucesso foi transportado ao Teatro Regio, desta forma as maiores vozes deste período se exibiram neste palco. A sociedade milanese, na metade do século XVIII, desenvolveu um substancial interesse pela música orquestral, desta forma eram organizados concertos com grande orquestra no Castelo Sforzesco, onde se realizavam performances ao ar livre diversas vezes por semana (DONÀ in Grove, p. 293, 294).

A popularidade da música instrumental e sinfônica foi tanta a ponto de ser criada a *Accademia Filarmonica* (em 10 de abril de 1758). No início, seus membros eram nobres diletantes, mas com figuras importantes como Sammartini e outros instrumentistas convidados. As pessoas interessadas em participar da *Accademia* precisavam passar por exames de admissão e cada membro era obrigado a compor uma sonata ou abertura anualmente (MARTINOTTI, 2000, p. 137).

A ópera continuou sendo a principal atração em Milão, onde Mozart apresentou entre 1770 e 1772 suas óperas *Mitridate - rè di Ponto*, *Ascanio in Alba* (para o casamento real do Arquiduque Ferdinand da Áustria com Maria Ricciarda Beatrice) e *Lucio Silla*, óperas sérias escritas especificamente para o Teatro *Regio Ducale*. Tanto as óperas como os balés, contaram com elaboradas coreografias e cenários, cresciam em grande proporção.

No ano de 1776 o teatro *Regio Ducale* que hospedou tantos espetáculos foi destruído por um incêndio, após esse incidente que na época foi considerado doloso, houve um consenso em reconstruir um novo teatro que fosse digno das tradições musicais milanesas. Desta forma foi o arquiteto Giuseppe Piermarini escolhido para desenvolver tal projeto, sob a aprovação e subvenção de Maria Teresa da Áustria. O local escolhido era onde havia a Igreja *Santa Maria della Scala* que foi demolida para dar espaço a construção desta nova instituição musical; foi assim que em 03 de agosto de 1778 inaugurou-se o Teatro *alla Scala* de Milão. O corpo estável dos músicos da

orquestra do Teatro *alla Scala* foi formado através da seleção de integrantes do antigo teatro *Regio Ducale* e da *Accademia Filarmonica*.

O espetáculo de inauguração foi grandioso e elaborado, o renomado compositor da corte vienense Antonio Salieri, compôs especialmente para tal ocasião a obra *L'Europa Riconosciuta* (Europa Reconhecida) espetáculo musical composto por dois balés. Logo o Teatro *alla Scala* tornou-se um dos mais importantes do país e representou um dos maiores centros de desenvolvimento da ópera italiana, gênero que dominou a vida musical da Itália durante o século XIX. Também tornou-se o centro da vida social e política italiana; em 1793 por exemplo, foi o cenário para a coroação do Imperador Joseph II e em 1805 para a coroação de Napoleão Bonaparte como o Rei da Itália (DONÀ in Grove, p. 293 - 295).

No ano de 1797 ocorreu o fim da dominação austríaca com o advento do período napoleônico, durante o qual houve um movimento musical de transição na execução de óperas do antigo repertório que eram encenadas de forma alternada com cantatas e outros tipos de obras musicais.

Na virada do século XIX Milão iniciava o desenvolvimento rumo a uma cidade moderna e industrializada, com uma classe média próspera. Em 1815 a Lombardia voltou a ser dominada pela Áustria e desse contato com Viena renasce um apoio das classes privilegiadas, à vida cultural. Uma nova era da ópera italiana começou com o sucesso de Rossini (1812-20) juntamente com Donizetti e Bellini, assim como de nomes como Meyerbeer e Mozart. A partir daí o Teatro *Alla Scala* afirmou-se como o grande centro de ópera na Itália, liderando a partir de 1830 o panorama europeu, apresentando nesta década 40 novas óperas. Em 1839 com a estréia de Verdi, a Ricordi comprou os direitos de publicação de suas óperas e em seguida o diretor do teatro Bartolomeo Merelli encomendou outras 3 óperas ao jovem compositor, sendo que duas destas obtiveram grande sucesso. Verdi explorou temas referentes à unificação e a coros patrióticos, tendo sempre uma sólida associação ao Teatro *alla Scala*. Muitos outros compositores apresentaram suas óperas neste teatro durante a segunda metade do século XIX: Faccio, Marchetti, Petrella, Boito, Ponchielli e Catalani (DONÀ in Grove, p.295), assim como compositores estrangeiros que tiveram sua representação no teatro, entre eles Richard Wagner. O *Scala* além de contar com os melhores cantores do século também contava com os melhores maestros de orquestra como Alberto Mazzucato (1859-1868), Franco Faccio (1871-1891) e Toscanini (1898-1903).

Até por volta de 1860 a regência da ópera foi atribuída ao primeiro violino *spalla* que, com o arco, e muitas vezes batendo o tempo com um grande bastão no chão, (como fazia Lully que morreu por ter atingido o próprio pé), reunia orquestra, coro e cantores. Inclusive nos anais artísticos do Scala, até 1863 o primeiro violino aparece como maestro da orquestra (*Capo d'orchestra*) cargo exercido durante muitos anos (de 1839 a 1863) pelo famoso violinista Eugenio Cavallini, enquanto o *maestro al Cembalo*, era geralmente um cravista, a quem foi confiado a execução do baixo contínuo; também tendo a tarefa de coordenar a execução de toda a orquestra, com particular atenção às partes vocais. Mas o uso da batuta é anterior a 1869, época em que o maestro Raffaele Terziani regeu no Teatro *alla Scala*, usando o simbólico talismã "toscaniniano"; Wagner em seus escritos, lembra que Spontini regia utilizando a batuta. Spohr a utilizou pela primeira vez em Londres em 1820 (BILLÈ, 1928, p. 198).

Foi assim que a orquestra do grande teatro milanês foi composta no tempo da República Italiana (1802): 20 violinos, 6 Violas, 1 Violoncelos, 2 Oboés, 2 Flautas, 2 Clarinetes, 2 Trompetes, 1 fagote e 9 (nove) contrabaixos (Paolo Piazza, Giuseppe Mazzoni, Giovanni Cattaneo, Ferdinando Monti, Giuseppe Fugazza, Domenico Doneda, Giovanni Chiesa, Mauro Tampuri, Giuseppe Botti) (BILLÈ, 1928, p. 198).

Como se pode observar no século XIX no panorama musical italiano existia uma certa insuficiência na tradição camerística e sinfônica que demorava a se consolidar, dentro da escola italiana seria a figura do maestro ensaiador, a do diretor de orquestra e do maestro sinfônico. Como vimos, no melodrama viveu-se por longos períodos com a figura do primeiro violino como "chefe" da orquestra, inclusive contando com exemplos de violinistas excepcionais como Alessandro Rolla e o seu aluno Eugenio Cavallini. Portanto, somente em 1854 através da assunção de Alberto Mazzucato que se solidificou a figura do primeiro verdadeiramente maestro ensaiador e diretor de orquestra no pódio deste teatro.

Mazzucato abre a nobre dinastia dos maestro do *Scala*, que contou com Franco Faccio, seguido por Leopoldo Mugnone, Edoardo Mascheroni e finalmente Arturo Toscanini. Franco Faccio regeu pela primeira vez Otello em 1887, Edoardo Mascheroni a primeira representação de Falstaff em 1893 e Toscanini a tarefa de transformar, através de uma longa batalha, o teatro *Scala* de ente privado à ente autônomo (Teatro *alla Scala*, 2020, não p.).

No século XX a cidade de Milão continuou a crescer industrialmente dando suporte a uma vasta atividade musical. O Teatro alla Scala prosseguiu o seu processo de expansão principalmente em termos de prestígio, apresentando trabalhos de Puccini, Leoncavallo, Giordano e Franchetti, assim como produções estrangeiras como *Salome*, *Elektra* e *Rosenkavalier* de Strauss, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Eugene Onegin* de Tchaikovsky, *La vida breve* de Falla e *Boris Godunov* de Mussorgsky. Após a Segunda Guerra Mundial muitas importantes obras tiveram a sua *premier* neste teatro como *David* de Milhaud, *Dialogues des carmélites* de Poulenc, *Assassinio nella cattedrale* de Pizzetti, *Atlántida* de Falla, *Peter Grimes* de Britten, *The Love of Three Oranges* de Prokofiev, *Troilus and Cressida* de Walton e *The Cunning Little Vixen* de Janáček.

Em 1920 o teatro se transformou em uma instituição auto gestida denominada “Ente Autônomo do Teatro alla Scala”. Toscanini foi nomeado diretor artístico e estabeleceu uma reputação consistente de excelência durante as performances, tal decurso foi chamado “grande período de Toscanini”. Ele formou uma nova orquestra com 100 músicos e um coro com 120 vozes. Por questões políticas Toscanini deixou a Itália, assumindo o cargo de maestro no MET em Nova Iorque.

A direção artística do Scala foi exercida por Erardo Trentinaglia (1931), Jenner Mataloni (em 1935), Carlo Gatti (1941), Gino Marinuzzi (em 1944), Antonio Ghiringhelli (em 1948), Victor De Sabata (1953) e Francesco Siciliani (em 1957), os maestros que regeram a orquestra durante esse período foram De Sabata, Giulini e Abbado.

De qualquer maneira a presença constante de grandes maestros efetivos e convidados como os já citados, de Toscanini a De Sabata, de Wilhelm Furtwangler a Herbert von Karajan, de Guido Cantelli a Leonard Bernstein, incluindo ainda Gianandrea Gavazzeni, Carlo Maria Giulini, Carlos Kleiber, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Daniel Barenboim e Riccardo Chailly, reforçam o valor da Orquestra da *Scala* no mundo (TEATRO ALLA SCALA, 2020, não p.).

Em 1943 o teatro foi seriamente danificado por um bombardeio, porém foi também um dos primeiros prédios a serem reconstruídos após a guerra. O teatro foi reconstruído como o seu design original (porém com maior capacidade de público: 3000 lugares) e reinaugurado no dia 11 de maio de 1948 com um concerto regido por Toscanini, cujo repertório incluiu obras de Rossini, Verdi, Boito e Puccini (DONÀ in Grove, p. 298).

A partir de meados do século XX surgiram diversos teatros menores em Milão e nestes espaços eram encenadas óperas modernas, música contemporânea, assim como música nova. No Scala tanto na primavera como no outono se faziam séries de concertos orquestrais, geralmente regidos pelo maestro residente, isto criou uma diversificação entre o repertório sinfônico e a temporada operística, trazendo ao público a possibilidade de escolher qual tipo de música ouvir, e para os músicos da orquestra a versatilidade na performance de gêneros musicais distintos.

Atualmente a orquestra é formada por aproximadamente 135 músicos e reconhecida entre as melhores do mundo na produção operística, a *Orchestra della Scala* ganhou uma posição internacional inclusive na atividade sinfônica.

Fig. 20: Fachada do Teatro *alla Scala* em Milão.



Fonte: Fotografia da autora em 11/08/2016.

Desde 1983, com o nascimento da Filarmônica como formação autônoma, foi intensificado o trabalho com o grande repertório, acrescentando atividades internacionais, ampliando o quadro dos maestros e elevando os critérios de seleção da orquestra.

Dentro desse som homogêneo e distinto, tipicamente *Scaliger* (termo que se refere do Teatro *alla Scala*), versatilidade e suavidade são as principais características

de uma instrumentalidade derivada da rápida resposta, típica do teatro musical, uma riqueza especial que também influencia na sua linguagem sinfônica (TEATRO ALLA SCALA, 2020, não p.).

A segunda metade do século XX também foi marcada pela entrada do jovem diretor de orquestra Claudio Abbado em 1968, causando furor, visto que o teatro passava por um período onde a fama internacional tinha se apagado um pouco e o ambiente de trabalho era considerado turbulento e pouco confiável. Essas dúvidas foram supridas definitivamente quando Paolo Grassi assumiu a superintendência do Scala, substituindo Antonio Ghiringhelli que ocupava o cargo desde 1945, por Abbado, sob cuja direção o repertório foi ampliado de forma significativa, incluindo compositores como Alban Berg, Igor Stravinsky, Schönberg, cujas obras eram raramente realizadas até então. O teatro chegou a encomendar e apresentar estreias mundiais de obras de autores contemporâneos como, em 1984, *Samstag aus Licht*, de Karlheinz Stockhausen.

Paralelamente à renovação do repertório, Abbado impôs uma renovação da abordagem da partitura: abordagem filológica, mas não dogmática, na pesquisa e uso de partituras originais. O estudo da performance musical da época foi combinado com a busca de uma musicalidade espontânea, mas não trivial. Isso possibilitou ao público ouvir pela primeira vez obras-primas já conhecidas do repertório tradicional, além de poder escutar obras de autores dos quais apenas parte da produção era conhecida (por exemplo, a redescoberta de peças inéditas de Rossini).

Do ponto de vista sinfônico, os ciclos completos das obras de Beethoven e Brahms foram associados à execução de autores na época pouco (ou mesmo nunca) realizados na Itália, como Mahler ou Bruckner. Os principais diretores de orquestra do panorama mundial receberam a tarefa de realizar uma "internacionalização" deste repertório, como Karl Böhm, Herbert von Karajan, Carlos Kleiber, Leonard Bernstein, Riccardo Muti e Georg Solti, ora regendo suas respectivas orquestras, ora regendo a Orquestra do Teatro *alla Scala*, destinada a se transformar de orquestra de ópera em orquestra sinfônica de calibre internacional, como aconteceu efetivamente em 1983 com a instituição oficial da *Filarmonica della Scala* (CONSERVATORIO PAGANINI, 2018, p. 117).

2.3.2 *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* - Roma

A *Accademia* nasceu como uma congregação no primeiro século de sua vida, que compreendeu de 1585 a 1685. Em maio de 1585 o Papa Sisto V publicou a bula *Ratione Congruit*, que foi o ato oficial de fundação da Congregação dos Músicos sob a proteção da Santíssima Virgem Maria e dos Santos Gregório e Cecília, reunindo assim entre seus patronos junto à Virgem os dois santos musicais por excelência: Gregório Magno que instituiu o canto gregoriano - e Cecília, virgem e mártir, que desde o final da Idade Média substituiu progressivamente o rei David no papel de padroeira da música (ACCADEMIA, 2020, não p.).

A primeira sede da congregação foi a Igreja de *Santa Maria ad Martires*, mais conhecida como Panteão. Posteriormente a Congregação mudou-se para seis lugares eclesiásticos diferentes: do Panteão (de 1585 a 1622) para *San Paolino alla Colonna* (de 1622 a 1652), depois para *Santa Cecilia in Trastevere* (de 1652 a 1661), posteriormente para *San Nicola dei Cesarini* (de 1661 a 1663) e sucessivamente para a Igreja da Madalena (de 1663 a 1685).

A associação se formou em meados do século XVI, graças a um grupo de músicos que reuniram os compositores ativos mais importantes da época em Roma, entre os quais se destacaram os nomes de Giovanni Pierluigi da Palestrina, Luca Marenzio, Anerio e Nanino.

Fundada como uma associação, com fins artísticos e de caridade, a congregação imediatamente entrou em divergência com os cantores da Capela Sistina, outra importante associação musical de Roma subsidiada pelo Papa, esta situação permaneceu desta maneira até o final do papado. Tal forte oposição se refletiu no *Breve* escrito por Urbano VIII em 1624, documento no qual o pontífice concedeu aos Cecilianos o controle da profissão, do ensino e da publicação da música em Roma; revogado dois anos mais tarde sob a pressão dos Sistinos, porém a maioria desses privilégios foram reconfirmados com o *Breve* de Inocêncio XI em 1684.

Finalmente em 1685 a Congregação fixou sua sede na Igreja de *San Carlo ai Catinari*, onde a capela barroca de Santa Cecília e o oratório adjacente testemunharam reuniões secretas, assembleias gerais, suntuosas celebrações musicais até o ano de 1848. Os congregados eram divididos em três categorias, mestres de capela, instrumentistas e cantores, deram uma organização hierárquica

rígida desde a sua fundação: a frente estava o cardeal *protettore* (presidente honorário), depois o cardeal *primicerio* (presidente efetivo), ambos altos cargos da cúria seguidos de diversas outras funções, todos eleitos entre os membros (BENICULTURALI, 2020, não p.).

Nesse período destacam-se os nomes de Arcangelo Corelli (1681, 1706), Bernardo Pasquini (1700), Niccolò Jommelli (1747), Alessandro Scarlatti (1684) e Domenico Scarlatti (1715), Pasquale Anfossi (1771), Baldassarre Galuppi (1743) e Nicola Zingarelli (1807) (GIAZOTTO, 1970).

Este foi um período de especial esplendor, pois contou com o Cardeal Pietro Ottoboni como protetor da Congregação de 1691 a 1739; o *Breve di conferma* (1716) de Inocêncio XI institui que todos os músicos que trabalhavam em Roma deveriam se registrar como membros cecilianos; assim como contou com a primeira mulher associada em 1774, a compositora Maria Rosa Coccia (ACCADEMIA, 2020, não p.).

Em 1794 um novo *Breve pontificio* foi assinado pelo Papa Pio VI, que ratificou mais uma vez os privilégios obtidos pelos Cecilianos, que confirmavam sua lealdade ao papado em um dos tempos mais difíceis para o *Stato della Chiesa* (Estado da Igreja). Tal crise se refletiu nas atividades artísticas desta instituição; as últimas atas da Congregação datam 17 de julho de 1797, antes de uma pausa oficial que, exceto por um breve período de concertos documentado entre 1803 a 1809, retomou sua atividade regularmente somente em 1822.

Em 1830 Luigi Rossi foi eleito para o cargo de secretário da Congregação; a partir daí iniciou-se um período de profunda transformação. De Congregação, a instituição passou a *Accademia*, de relevância internacional. Determinou-se a abertura de novos tipos de categorias aos membros: poetas, dançarinos, musicólogos/filólogos, fabricantes de instrumentos musicais, editores e até governantes e embaixadores podiam se associar como mecenas. Graças à colaboração de Gaspare Spontini - em Roma entre 1839 e 1840 - Rossi lançou uma profunda reforma do Estatuto, transformando em 1838 a Congregação primeiramente em Congregação e Academia, e depois em Pontificia Academia.

Naquela época todos os maiores expoentes do mundo musical europeu estavam inscritos como membros honorários: Liszt, Rossini, Berlioz, Cherubini, Donizetti, Paganini, Mendelssohn, Mayr, Morlacchi, Mercadante, Spohr, Halévy, Pacini, Paer, Baillot, Auber, Adam, Cramer, Thalberg, Czerny, Thomas, Moscheles, Gounod, Meyerbeer, os dançarinos Maria Taglioni e Fanny Cerrito, a atriz Adelaide

Ristori, os libretistas Jacopo Ferretti e Carlo Pepoli. Entre os governantes, a Rainha Vitória da Inglaterra com seu marido Albert, William IV da Prússia e sua esposa, Elisabetta Luigia, os reis de Nápoles, Fernando II e sua esposa, Maria Teresa Isabella da Áustria (ACCADEMIA, 2021, não p.).

Outro membro muito importante que fez parte deste seleto grupo de músicos foi Domenico Dragonetti, este contrabaixista italiano que vivia em Londres, com fama internacional, foi lembrado e proposto com entusiasmo por Spontini, esse mesmo entusiasmo foi expresso por Beethoven - nome que Dragonetti⁴⁹ admirava e elogiava - e também por Mendelssohn (GIAZOTTO, 1970).

⁴⁹ Dragonetti se tornou sócio honorário com a idade de 66 anos, era um membro tão comprometido com a causa que ao falecer, deixou em testamento uma renda de 20 esterlinas por ano à *Accademia*, fazendo parte - no ano de 1846 - da lista dos principais benfeitores desta instituição (Giazotto, 1970, vol. 2, p. 144, 149 e 183).

Fig. 21: Carta de Agradecimento do Contrabaixista Domenico Dragonetti ao tornar-se um membro honorário da Accademia di Santa Cecilia em 1839⁵⁰

1894
 Gregis ed illustre.ignore
 Londra 13 Marzo 1839.

Ho ricevuta la lettera ch' Ella si piaciue mandarmi; e sono veramente grato nel più profondo dell' anima mia, per l'alto onore di essere stato eletto uno dei membri dell' inchiesta Cong. ed Accademia di Santa Cecilia in Roma, Città, che manda tanto splendore in ogni scienza, e nel la univ. repubblica musicale! - Aspettando obbedientemente di ricevere il Diploma dal cel. Sig. Cav. Maestro Spontini a cui mando pel merito di Lei mille ringraziamenti per la sua amichevole proposta, riprobandomi di ripeterli io stesso alla prima opportunità.

Ecco la cose ch' Ella chiede saper di me. - La mia patria è Vercelli: la mia età già tocca il 70. anno. Dall' età di 15 Anni in cui ho avuto l'onore di essere stato eletto primo Contrabasso alla Capella di S. Marco, al gran Teatro &c fui venturo sempre nella mia lunga carriera. Ebbi l'onore d'essere menzionato nella storia contemporanea musicale di varj autori, e nelle opere del Fétis, e di più molti. Sono Accademico Sinfonico di Londra. Prof. all' Accad. Reale: primo Prof. all' Abbadia di Westminster, ed al Teatro della Regina. Prof. e Socio dell' Accad. della Musica antica: &c. - Subitamente sono sensibile agli onori stranieri; ma niente per me sarà più caro che l'appartenere ad un' Accademia Italiana.

Intanto Ella sarà io prego e spero, l'interprete de' miei grati sentimenti verso il corpo Accademico, e verso tutti e singoli li Signori, che lo compongono, cominciando da più alti gradi sino agli ultimi.

A tutti dunque ed a Lei io mi protesto colla debita stima
 Il Signor Segretario Gregis
 L'obbedientissimo D. Dragonetti
 Domenico Dragonetti

GAIZOTTO (1970, Vol. 2, p.147).

Outro grande contrabaixista que fez parte do registro ceciliano entre os sócios ilustres no biênio de 1876-1878 foi Giovanni Bottesini, autor de óperas líricas e de música da câmera, porém o seu nome vem reconhecido principalmente como contrabaixista de extraordinária habilidade técnica e expressiva (GAIZOTTO, 1970).

Mesmo diante de tantas novidades, a Academia continuou enfrentando os problemas de sempre: a rivalidade com os cantores papais e, a partir de 1824 com a

⁵⁰ Imagem obtida pela autora a partir de GAIZOTTO, 1970, Vol. 2, p.147.

Accademia Filarmonica Romana, a busca por uma nova sede, que a partir de 1853 foi instalada no *Palazzo Camerale*, na *Via di Ripetta* (atualmente sede de aulas do curso de alta formação musical da *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*). Tudo isto ocorreu após o parêntese revolucionário de 1848, episódio no qual pela primeira vez os Cecilianos entraram em oposição ao Pontifício.

Entretanto alguns destes velhos problemas foram enfrentados com uma nova perspectiva: na área da educação musical, por exemplo, foram lançadas as bases para a criação do Liceu Musical, e também instituída uma assistência financeira aos seus membros, para a qual foi criada uma Instituição de Caridade pelo banco *Cassa di Risparmio di Roma*.

A partir da unificação da Itália, a Real Academia de Santa Cecília continuou em busca de um espaço adequado para o desenvolvimento da atividade de concerto focada no repertório sinfônico, de câmara e coral; tal projeto se concretizou a partir de 1895 com a fundação de um coro e orquestra composta por músicos efetivos, com temporadas de concertos regulares que seguem essa dinâmica até os dias de hoje. Antes a *Accademia* estava em *Via di Ripetta* juntamente com os músicos da *Accademia Filarmonica Romana* e outras instituições, depois encontraram um local permanente no antigo *Convento delle Orsoline* na *Via Vittoria*. Mais tarde os concertos se realizaram na *Sala Accademica* de 1895 a 1908, no *Augusteo* de 1908 a 1936, e depois no Teatro Adriano de 1936 a 1946.

Em poucos anos a Academia passou por profundas transformações, sob o impulso que lhe foi dado pelo apoio do governo de Savóia e pela presidência de 1895 a 1947 de *Enrico di San Martino*, figura importante na política cultural e do entretenimento entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, tanto em âmbito nacional como internacional.

Foi fundado o *Liceo Musicale di Santa Cecilia* e posteriormente o Conservatório, a biblioteca e os cursos de alta formação musical, a escola de dramaturgia *Eleonora Duse* que depois virou a Academia Nacional de Arte Dramática *Silvio D'Amico*; a Escola Nacional virou o Centro Experimental de Cinematografia, tudo isso graças a uma recomendação sugerida pelo governo em prol das artes performáticas em nível nacional. Desta forma as temporadas de concertos foram consolidadas e solidificadas, realizadas com equipes artísticas estáveis e um grande número de assinantes nos concertos. A Academia representou uma tipologia única

no seu gênero, que ainda se mantém, mesmo depois de ter rompido os laços com muitas das instituições e escolas fundadas nessa época.

Na segunda metade do século XX com o pós-guerra começa um novo período para a Academia - agora também denominada Nacional - caracterizado pela mudança na presidência: o Conde de San Martino de 1895 até o seu falecimento em 1947, será sucedido por Ildebrando Pizzetti (1948 a 1951), depois Alessandro Bustini (1952 a 1964), Guido Guerrini (1964 a 1965), Renzo Silvestri (1965 a 1970), Renato Fasano (1971 a 1972), Mario Zafred (1973 a 1983), Francesco Siciliani (1983 a 1991), Bruno Cagli (1990-1999), Luciano Berio (2000 a 2002), Bruno Cagli (2003 a 2015) e Michele dall'Ongaro (desde 2015).

A sede dos concertos continuava sendo um problema, primeiramente foi instalada no Teatro Argentina dos anos de 1946 a 1958. Se esperava um concurso de arquitetura para construir a nova sala (1952-1954) porém tal competição foi um fracasso e para resolver tal transtorno, foi o *Auditorio Pio* situado na *Via della Conciliazione* que hospedou os concertos cecilianos desde a sua primeira temporada em 1958/1959 até o final deste século.

No ano de 1967 entrou em vigor a Lei 800⁵¹, que reformulou as regras relativas ao entretenimento, institui a Gestão Autônoma de Concertos da Academia Nacional de Santa Cecília, órgão público encarregado de organizar e administrar as temporadas de concertos, reconhecendo por outro lado a posição particular da *Accademia* na divulgação e difusão da cultura musical em todas as suas formas (concertos, conferências, publicações, proteção do patrimônio histórico e ensino musical de nível superior).

A Academia e a Gestão Autônoma são lideradas pelo presidente, que também é superintendente e diretor artístico, além de ser eleito pelos membros acadêmicos (BENICULTURALI, 2020, não p.).

Desde 2003 até os dias de hoje, o palco da *Stagione dei Concerti* (Temporada de Concertos) é o *Auditorium Parco della Musica*. Único exemplo entre as academias italianas de origem renascentista a ter assumido o perfil de uma empresa moderna e produtiva, a atual *Accademia*, que se tornou uma fundação em 1998, mantém um corpo acadêmico composto por 70 membros efetivos e 30 membros honorários, nos

⁵¹ <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1967/09/16/233/sg/pdf>

quais encontram-se os melhores músicos italianos e estrangeiros, além de uma orquestra e coro sinfônico conhecidos e apreciados em todo o mundo.

Enfim, combina uma atividade de promoção da cultura e do patrimônio musical, com uma tradição pedagógica de alto nível e sobretudo uma atividade de concertos de fama internacional em constante expansão.

Relembrando que em 1939 a *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* reconheceu oficialmente seu papel no ensino musical de nível superior com uma lei que instituiu cursos de pós-graduação, e desde então, professores de prestígio formaram grande músicos. Giazoto (1970) enumera : Alfredo Casella (1932)⁵², Bernardino Molinari (1940), Franco Ferrara (1975), Goffredo Petrassi (1968), Azio Corghi (1996), Benedetto Lupo (2013), Ivan Fedele (2007), e seus respectivos alunos, como Carlo Maria Giulini (1941), Daniel Barenboim (1956), Roman Vlad (1942), Guido Turchi (1945), artistas que iniciaram ali as suas carreiras de prestígio

O patrimônio histórico foi totalmente reorganizado e catalogado, sendo transferido a partir de fevereiro de 2005 para a nova *bibliomediateca*, espaço dedicado ao estudo e consulta de livros, partituras, grades, manuscritos, periódicos, fotografias, documentos, gravações entre outros materiais. Em 2008 foi inaugurado o MUSA, o *Museo di Strumenti Musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia* que possui um dos principais acervos de instrumentos italianos, entre os quais destaca-se um violino construído por Antonio Stradivari em 1690. Todas as peças mais valiosas são visíveis na galeria em exposição.

Entre os anos de 1990 a 2000 ocorreu a passagem de cerca de cem concertos por ano para os atuais duzentos e cinquenta, estes são divididos em duas temporadas: sinfônica e de câmara, além de uma temporada de verão. Os *Family Concert* - que tem um caráter formativo para crianças e jovens (*Tutti a Santa Cecilia*) -, também são realizados concertos de repertório coral camerístico e polifônico, além de festivais temáticos e turnês na Itália e no exterior; os importantes Concursos Internacionais de Composição Luciano Berio e o Prêmio Internacional Alfredo Casella.

Em se tratando da orquestra da *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, pode-se dizer que esta foi a primeira na Itália a se dedicar exclusivamente ao repertório sinfônico, promovendo as primeiras apresentações de importantes obras-primas do

⁵² As datas de ingresso destes artistas foram acrescentadas pela autora.

século XX. De 1908 até hoje a orquestra colaborou com os maiores músicos do século, sendo regida por: Gustav Mahler (1907), Claude Debussy (1910), Richard Strauss (1907), Béla Bartók (1911), Igor Stravinsky (1914), Prokofiev (1915), Ravel (1915), Jean Sibelius (1915), Paul Hindemith (1930), Arturo Toscanini (1911), Sergei Koussevitsky (1921) Wilhelm Furtwängler (1922), Victor De Sabata (1921), Sir Georg Solti, Willem Mengelberg (1908), Herbert von Karajan (1947-1948), Kurt Masur, Claudio Abbado (1961) e Kirill Petrenko, entre outros (ALTIMARI, 2021, p. 6/ GIAZOTTO, 1970, Vol. 2, p. 470). Seus diretores permanentes foram Bernardino Molinari (1909 a 1944), Franco Ferrara (1944 a 1945), Fernando Previtali (1953-1972), Igor Markevitch (1973-1975), Thomas Schippers (1976), Giuseppe Sinopoli (1983 a 1987), Daniele Gatti (1992 a 1997) e Myung-Whun Chung (1997 a 2005). Leonard Bernstein foi seu presidente honorário de 1983 a 1990 e desde 2005 Antonio Pappano é o Diretor Musical (ACCADEMIA, 2021, não p.).

2.3.3 Teatro *di San Carlo* em Nápoles

Nápoles, cidade que se encontra na costa sudoeste da Itália, representa um dos maiores centros musicais italianos, tal cidade é importante especialmente por um tipo específico de composição, associado à cidade nos séculos XVII e XVIII, conhecida como a Escola Napolitana (BENEDETTO in Grove, p. 22) .

Em 1737 nasceu o Teatro de Ópera mais antigo do mundo, 41 anos antes do surgimento do Teatro alla Scala de Milão e 55 anos do Teatro *La Fenice* em Veneza. O Teatro San Carlo foi construído ao lado da Praça do Plebiscito, um dos símbolos da cidade de Nápoles. A idealização e realização deste templo do lirismo italiano se dá durante a monarquia do Rei Carlo III de Bourbon, fortemente intencionado a dar à cidade um novo teatro que representasse o poder real. O projeto foi desenvolvido pelo arquiteto Giovanni Antonio Medrano, também coronel brigadeiro espanhol em Nápoles e por Angelo Carasale, empreendedor e diretor do Teatro San Bartolomeo, conclui-se a "fábrica real" em cerca de oito meses de trabalho (PIPERNO, 1987, p.63-65). O projeto de Medrano previa uma sala com 28,6 metros de comprimento e 22,5 metros de largura, com 184 camarotes, incluindo o proscênio, organizados em seis disposições, além do camarote real com capacidade para dez pessoas, num total de 1379 lugares, a um custo de aproximadamente 75 mil ducados.

A inauguração realizou-se no dia 4 de novembro de 1737, a escolha de tal data refere-se ao onomástico do rei, ou seja, é o dia do ano em que se festejam as pessoas que têm o mesmo nome do santo no calendário litúrgico, sendo assim, dia 4 é o onomástico de San Carlo (PIPERINO, 1987, p. 68). A ópera que deu início às atividades artísticas do teatro foi *Achille in Sciro* de Pietro Metastasio, musicado por Domenico Sarro e utilizando a inserção de duas danças para *intermezzo* de Francesco Aquilante e o cenário foi idealizado por Pietro Righini. O cast da época foi Vittoria Tesi, interpretando Achille (prática usual da época) Anna Peruzzi como primeira soprano e do tenor Angelo Amorevoli com 14 apresentações (ROSCIONI, 1987, p. 3).

Nas quatro primeiras temporadas, o empresário e empreendedor Casarale foi o gestor do Teatro, designado como o homem dos milagres, que estava a serviço do rei e de seus gostos, era orientado especificamente para dar ênfase à dança.

De qualquer maneira o espetáculo e suntuosidade dos cenários operísticos são enriquecidos pela contribuição sonora e tímbrica da orquestra do teatro, que

determinou uma fonte para composições com uma instrumentação particularmente rica e refinada por parte dos seus autores. A orquestra do Teatro San Carlo durante o século XVIII foi um ente estável, com normas disciplinares, organizadas e logísticas, em linha com as exigências de prestígio e continuidade operativa de um teatro real. Esta foi a prerrogativa dos teatros de corte no século XVII que se manteve orgulhosamente instituída nos teatros de estado e reais no século XVIII, mesmo acarretando um grande empenho econômico para mantê-la. A existência de uma orquestra estável incrementa o prestígio do Teatro San Carlo e por isso ser um membro de tal instituição era um orgulho e também ambição dos músicos napolitanos. A partir do momento que o músico tivesse o seu cargo na orquestra, esse se transformava em propriedade privada passível de transmissão hereditária, o que acarretava em processos reclamatórios por parte de filhos e netos de membros da orquestra. A ambição de ser um músico do teatro também se baseava no ganho de um salário fixo, que era modesto e fazia com que estes procurassem proventos num segundo emprego; tal dinâmica se refletiu na ausência dos músicos em diversas ocasiões, o que se tornou um problema para o teatro. No período de carnaval desapareciam os membros da orquestra, que mesmo com a proibição do Teatro San Carlo iam receber altas remunerações para tocar em festas em residências privadas. Como resultado, os empresários instituíram uma folha de presença que deveria ser assinada e também faziam o controle facial dos músicos (para evitar substitutos).

Na primeira ópera a orquestra contava com 45 integrantes: 24 violinos, 6 violas, 3 violoncelos, 3 contrabaixos, 2 oboés, 3 fagotes, 2 trompetes e 2 cravos. As dimensões e a riqueza tímbrica da orquestra do Teatro San Carlo a igualou às principais companhias orquestrais europeias (como a orquestra de Haydn em Eszterháza, a orquestra de Stamitz em Mannheim, as orquestras de Viena, Berlim e Paris), condicionando-a significativamente a uma escrita específica por parte dos compositores e criando assim uma linguagem característica do repertório operístico "sancarlino", manifestando-se através da estética, do estilo dentro da cultura musical partenopeia (PIPERNO, 1987, p. 84 e 85).

Citando os autores mais representativos que abrilhantaram o período napolitano, pode-se elencar Leonardo Leo, Niccolò Porpora, Leonardo Vinci e Domenico Sarro. Também Johann Adolf Hasse, Gaetano Latilla, Baldassarre Galupi, Niccolò Jommelli, Antonio Maria Gaspare Sacchini, Niccolò Piccinni, Tommaso Traetta e Giacomo Tritto.

Citando os cantores que passaram pelo palco do San Carlo desde a sua inauguração os já nominados Angelo Amorevoli e Vittoria Tesi, além de Anna Lucia De Amicis, Celeste Coltellini. No século XVIII também conhecido como o século dos Cantores Emasculados ou Castrati (*Erivati Cantori*) um grande representante foi Carlo Boschi como Farinelli. Assim como Gaetano Majorano, Gioacchino Conti e Gian Battista Velluti.

Grandes compositores também foram interpretados no Teatro San Carlo como Christoph Willibald Gluck em 1752 com a estréia de *Clemenza di Tito*, também Johann Christian Bach com *Catone in Utica* libreto de Metastasio (1761) e *Alessandro nell'Indie* (1762) interpretado pelo tenor Anton Raaff (TEATRO SAN CARLO, 2021).

Tratando-se da Escola Napolitana pode-se dizer que Nápoles graças a seus quatro conservatórios de música e ao Teatro San Carlo de ópera, tinha uma grande visibilidade, despertando interesse ao nível europeu, atraindo artistas como Handel, Haydn e Mozart. O jovem Wolfgang Amadeus Mozart em 1778 ficou fascinado por esta cidade, ambientando-a em sua ópera *Così Fan Tutte* no primeiro ato, como um local que canta e encanta, num clima descontraído.

Os principais representantes da Escola Napolitana foram Domenico Cimarosa e Giovanni Paisiello, este segundo em 1787 obteve o cargo de supervisor da Orquestra de San Carlo, fazendo uma reforma significativa interna, e também a pedido de Fernando IV, escreveu o Hino Nacional das Duas Sicílias.

Dez anos após a Revolução Francesa de 1789, ocorreu a Revolução Partenopeia em 1799, instituindo a República Napolitana e representou um breve parêntese que se expande em toda a Europa: alguns meses de furor jacobino, onde homens e mulheres do palco militante lírico rebatizaram o teatro como Teatro Nacional de San Carlo, buscando ideais de liberdade, fraternidade e igualdade.

O periódico *Il Monitore Napoletano*, mencionou em 27 de janeiro de 1799 o hino escrito por Cimarosa com o texto de Luigi Rossi: "No Teatro Nacional de San Carlo foi entoado um hino patrótico em meio a alegres vivas à liberdade" (TEATRO SAN CARLO, 2021, não p.). Neste mesmo período vem encenado *Nicaboro* em *Jucatán* de Giacomo Tritto. Poucos meses mais tarde, este parêntese libertário vem fortemente reprimido e os Bourbons voltaram ao trono, porém sem poder impedir que diversos intelectuais deixassem suas marcas no árduo processo de construção da identidade italiana. Eleonora Pimentel Fonseca, Luisa Sanfelice, Domenico Cirillo, Melchiorre Delfico, Francesco Caracciolo, e inclusive Cimarosa, foram alguns dos

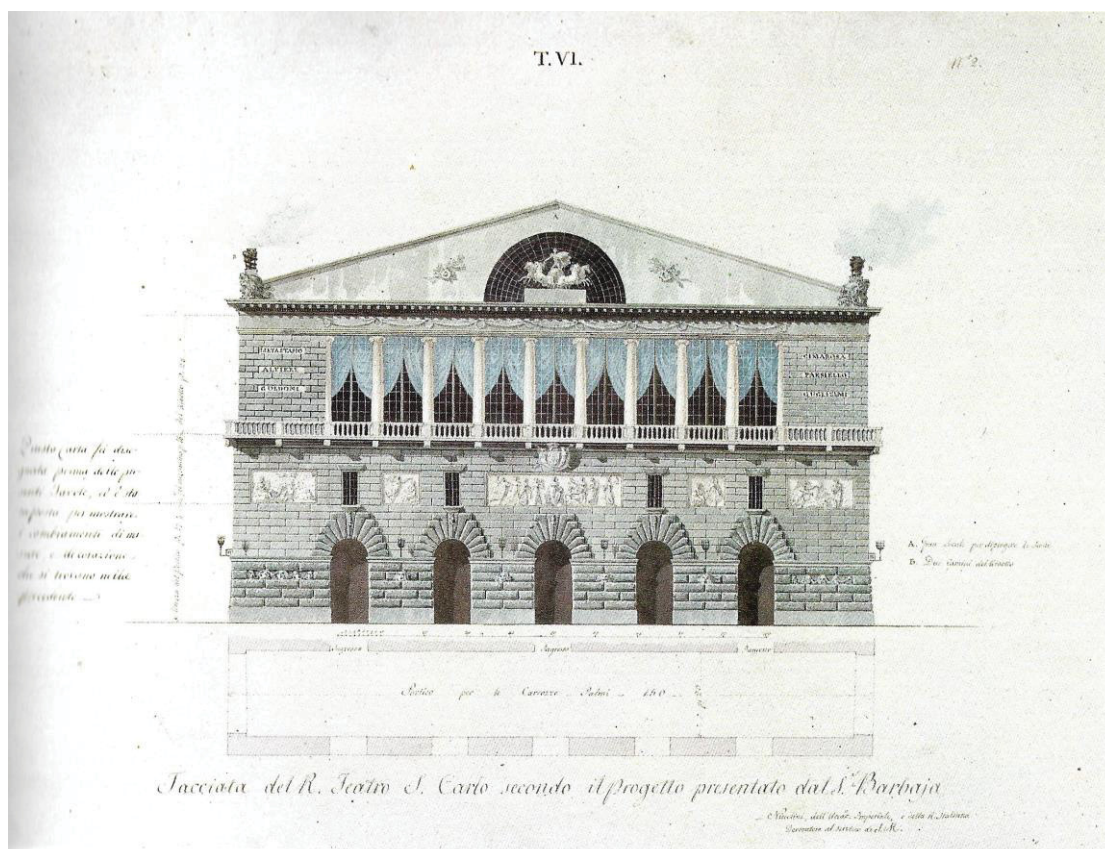
nomes que participaram desse processo, Colombati (2021) complementa explicando que destes alguns foram executados e outros presos.

No século XIX, mais especificamente com a nomeação de Gioacchino Murat feita por Napoleão Bonaparte no ano de 1808 e a gestão de Domenico Barbaja (de 7 de julho de 1809 até 1840) se abriu um novo capítulo na história do Teatro San Carlo. Com o príncipe dos empresários foram realizadas temporadas regidas por Rossini e Donizetti e o "Teatro Real" virou o Teatro do Povo.

A renovação do teatro estendeu-se por vários anos. Antonio Niccolini (1772-1850) arquiteto e cenógrafo assinou a reestruturação que durou dois anos (1809-1811), dando ao edifício um aspecto do século XXI através da fachada em estilo neoclássico. Os interiores também foram revisitados, criando-se espaços para refeições e também para a recreação. Como já citado, a primeira fase da metamorfose se refere à fachada, transfigurada por elementos arquitetônicos clássicos e decorações helênicas, com a construção do foyer e das zonas de lazer e restauração. O pórtico da carruagem sustentado por pilares é inspirado no modelo do Teatro *alla Scala* de Giuseppe Piermarini (1776-78), modificado porém pela inserção, no segundo registro da fachada, da galeria jônica correspondente às salas do foyer. Com esta reestruturação de Antonio Niccolini, o Teatro adquiriu uma conotação de templo, tornando-se um monumento-símbolo da cidade de Nápoles.

Infelizmente em fevereiro de 1816 um incêndio destruiu o teatro, apenas as paredes do perímetro e o corpo recentemente adicionado se mantiveram em pé. Niccolini dirigiu a reconstrução seguindo o restauro substancialmente do estado anterior do teatro (a sala de 1812) sendo que este trabalho foi desenvolvido e concluído em apenas 9 meses, embora nesta ocasião o salão interno tenha sido adaptado para acomodar 2500 pessoas.

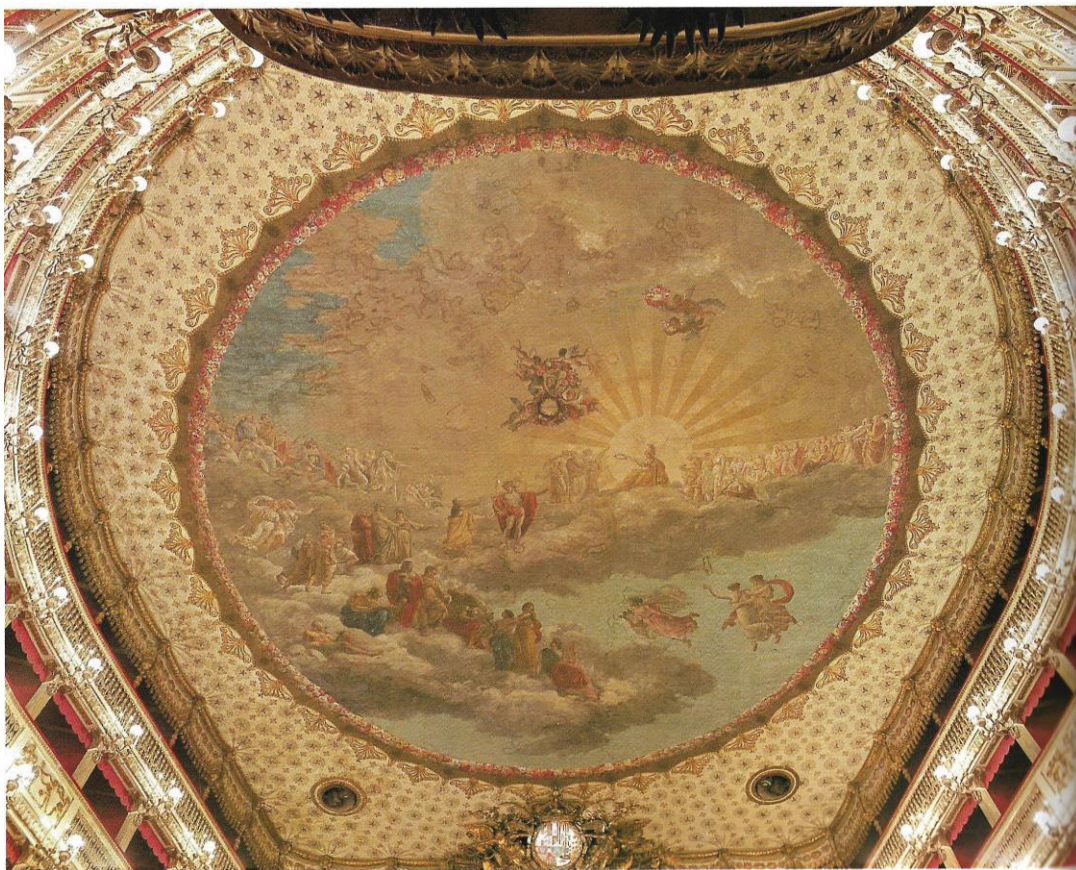
Fig. 22: Prospecto Frontal do Teatro San Carlo de Antonio Niccolini



MANCINI (1987 p. 69)

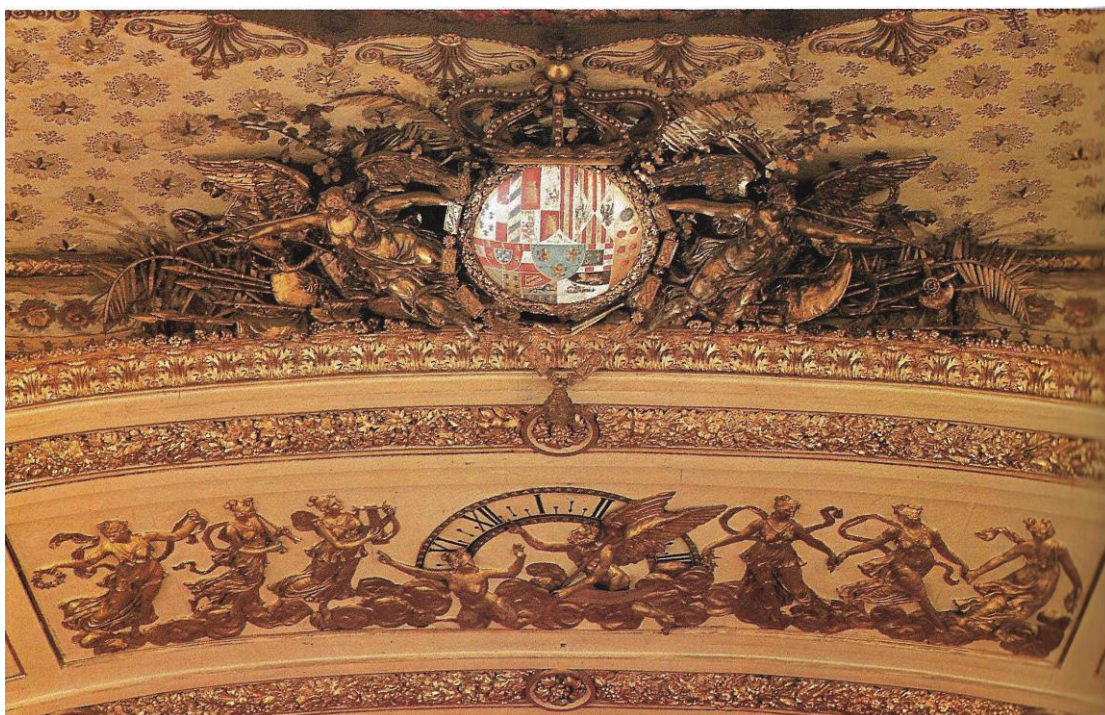
O arquiteto toscano preservou a estrutura do teatro em ferro, também foi executada a grande tela no teto de 500 metros quadrados, obra de Antonio, Giovanni e Giuseppe Cammarano que retrata Apolo apresentando os maiores poetas do mundo a Minerva e outros detalhes decorativos foram introduzidos por Camillo Guerra e Gennaro Maldarelli, como o relógio no sub-arco do proscênio onde o Tempo indica o passar das horas enquanto a sereia das artes, no canto inferior esquerdo, tenta contê-las (como se dissesse que "a arte não tem tempo"). A nova reabertura foi realizada em 12 de janeiro de 1817 com a ópera *Il sogno di Partenope* de Giovanni Simone Mayr.

Fig.23: Teto do Teatro



MANCINI (1987, p. 100)

Fig.24: Sub-arco do proscênio



MANCINI (1987, p. 102)

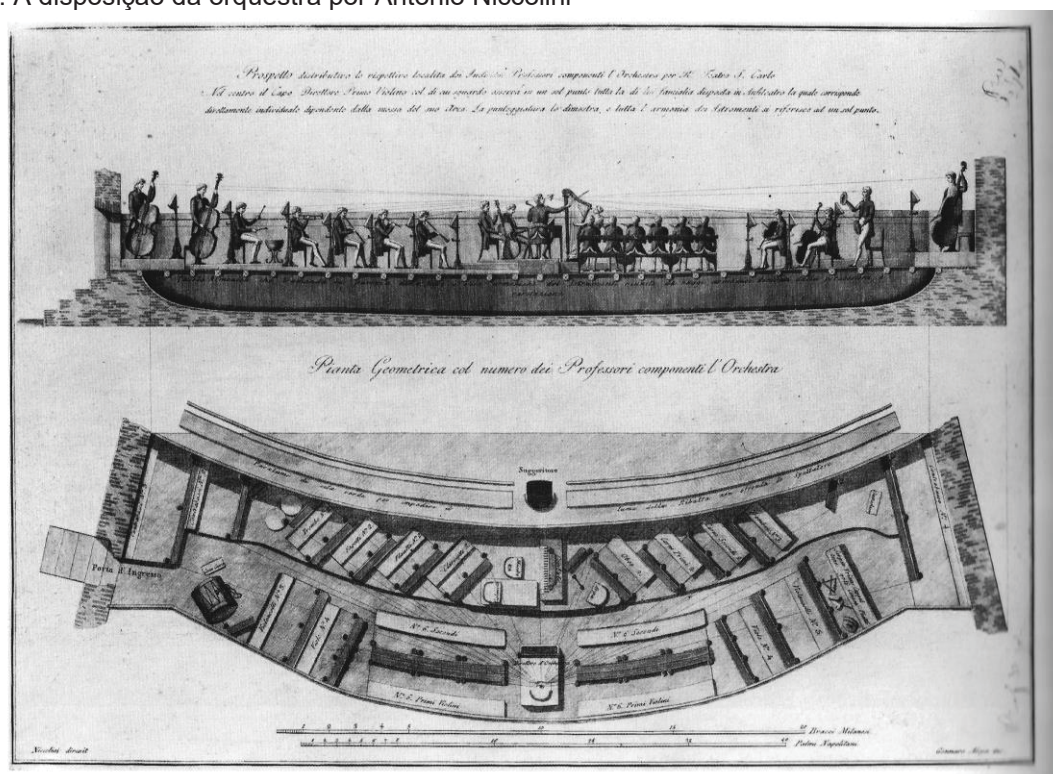
Sobre outros detalhes do teatro: a cortina, que completava o mobiliário fixo da sala: pintada várias vezes por Giuseppe Cammarano, foi substituída em 1854 pela atual de Giuseppe Mancinelli e Salvatore Fergola, representando um "Parnaso simbólico" com oitenta poetas e músicos. A fachada lateral foi construída com um projeto de Francesco Gavaudan e Pietro Gesuè após a demolição do último baluarte do *Palazzo Vecchio* (1838-1842). Conhecido como o arquiteto decorador dos teatros reais, Niccolini também dirigiu as sucessivas intervenções de manutenção e restauração do teatro, entre elas teve-se a modernização que foi realizada em 1844, junto com seu filho Fausto e com Francesco Maria dei Giudice.

Fig.25: A cortina de 1854 - "Parnaso Simbólico"



MANCINI (1987, p. 98)

Fig.26: A disposição da orquestra por Antonio Niccolini



MANCINI (1987, p. 122)

O saguão atual, construído na área leste do jardim do *Palazzo Reale*, foi edificado em 1937 com base em um projeto de Michele Platania. Foi destruído por um bombardeio em 1943 porém reconstruído imediatamente após a guerra.

Quanto ao gerenciamento e à atividade artística do teatro se teve o seguinte quadro histórico: de 1815 a 1822, o diretor musical do teatro foi Gioachino Rossini que durante esse período viveu uma de suas temporadas mais importantes e prolíferas. Tanto a presença de Rossini como de Mayr, no dia da reabertura, devem-se à habilidade de Domenico Barbaja, o maior empresário da Itália e talvez até mesmo da Europa. O vínculo que existia entre Rossini e Barbaja era muito forte; Rossini viveu durante todo o seu período napolitano no palácio da família Barbaja. Em 4 de outubro de 1815, Rossini fez a estreia mundial de *Elisabetta*, Rainha da Inglaterra com os cantores Isabella Colbran, Andrea Nozzari e Manuel García, e obteve um enorme sucesso. Sucessivamente seguiram outras estreias mundiais como *Armida* e *La Gazza Ladra* em 1817, *Moisés no Egito*, *Ricciardo e Zoraide* em 1818, *Ermione* em 1819 e o sucesso de *Zelmira* em 1822.

Depois de Rossini, o cargo de diretor artístico do teatro foi designado a Gaetano Donizetti, ele ocupou essa função de 1822 a 1838. Donizetti tinha um

contrato com Barbaja que o obrigava a compor quatro obras por ano. A atividade de Donizetti em Nápoles foi incessante e muitas foram as estreias encenadas no San Carlo durante a sua atividade artística. Entre 1823 e 1844, 19 óperas foram apresentadas como estreia mundial no Teatro San Carlo (17 durante sua direção artística), incluindo o sucesso do Exílio de Roma, de Elisabetta no Castelo de Kenilworth, de Fausta, *Maria Stuarda*, de Roberto Devereux e da obra-prima *Lucia di Lammermoor* (com libreto de Salvatore Cammarano) representada com sucesso na estreia mundial de 26 de setembro de 1835. Enquanto isso, no Teatro San Carlo personalidades como Niccolò Paganini em 1819 se consagravam, nos seus dois concertos nos dias 26 de junho e 7 de julho, assim como Vincenzo Bellini que em 30 Maio de 1826 debutou com *Bianca e Fernando*, também o compositor Saverio Mercadante que teve 14 estreias mundiais no Teatro San Carlo.

Em 1825 teve um grande sucesso a ópera *L'ultimo giorno di Pompei* de Giovanni Pacini contava com os cantores Adelaide Tosi, Giovanni David, Luigi Lablache e Michele Benedetti (baixo), em 1835 a ópera *Ines de Castro* de Giuseppe Persiani com Maria Malibran e Gilbert Duprez, em 1840 por *La Vestale (Mercadante)* com Domenico Reina, Paul Barroilhet e Benedetti, também a ópera *L'osteria di Andujar* de Giuseppe Lillo e por Saffo (Pacini) com Gaetano Fraschini, Giovanni Orazio Cartagenova e Benedetti, em 1841 *Rolla* de Teodulo Mabellini com Gaetano Fraschini e Filippo Colini e em 1846 a ópera *La sirena di Normandia* de Pietro Torregiani com Tadolini e Fraschini.

Os grandes cantores deste período foram Maria Malibran, Giuditta Pasta, Luigi Lablache, Giovanni Battista Rubini, Adolphe Nourrit e Gilbert Duprez.

Fig.27: A soprano Maria Malibran e o tenor Adolphe Nourrit



CAGLI (1987, p. 189)

Em meados do século XIX na história da ópera existiu indiretamente um duelo musical, entre Saverio Mercadante e Giuseppe Verdi que se refletiu numa grande produção operística. Em 1841 Verdi entrou para a história da ópera com a estreia napolitana de *Oberto*, conde de São Bonifácio, alguns anos mais tarde estreia *Alzira* em 1845, continuando a compor em um ritmo acelerado. Em 1846 estreou *Ernani* enquanto Mercadante estreava a ópera *Gli Orazi e i Curiazi*. Em 1847 e 1848 Verdi se concentrou em *Átila* e *Nabucco*, e após as questões das revoltas revolucionárias, Giuseppe iniciou um outro título *I Lombardi alla Prima Crociata*, que foi uma verdadeira novidade para Nápoles. Na temporada de 1849/1850 foram escritas 3 primeiras óperas para o Teatro San Carlo, destas uma era de Verdi e a outra de Mercadante. Porém com o passar do tempo e o volume de produção operística, se evidenciou o distanciamento entre esses dois compositores e a parábola artística de Mercadante terminou.

Depois da estreia em Roma de *Un Ballo in Maschera*, originariamente chamada de Gustavo III, escrita para o Teatro San Carlo mas também censurada no ano em 1858, tal obra foi posteriormente encenada na cidade de Nápoles em 1861/1862 e muito bem recebida pelo público. Seguiu-se com o grande sucesso de

Aida em 1872 com a famosa Teresa Stolz como protagonista, e em 1873 a Ricordi publicou o seu Quarteto de Cordas, sua única composição para formação camerística, com os chefes de naipe das cordas da Orquestra do Teatro San Carlo.

No início do século XX San Carlo estreou a ópera *Tosca* de Puccini (1900/1901) que trouxe um pouco de beleza em meio a muitos conflitos tanto na Europa como no mundo. Esses foram os anos de Giuseppe Martucci, um pianista renomado e admirado tanto por Anton Rubinstein como por Franz Liszt, além de ter sido um dos mais importantes compositores italianos do final do século XIX. Sob a sua influência foi instaurado definitivamente a tradição wagneriana, inaugurando com *Lohengrin* em 1881, *Tannhäuser* em 1889 e *Die Walküre* no ano de 1895.

Foi Martucci que regeu a estreia napolitana de Tristão e Isolda em 1907; neste mesmo ano o compositor Richard Strauss foi convidado pelo empresário Augusto Laganà para reger a sua ópera *Salomé*. Estes acontecimentos foram determinantes para a abertura, ao público de Nápoles, de diversas experiências musicais europeias. Strauss por exemplo, retornou como maestro convidado em janeiro de 1933 para reger sua ópera *Der Rosenkavalier* (CAGLI, 1987, p. 284, 286 e 289). Entre os séculos XIX e XX as obras de Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea e Alfano enriqueceram significativamente o repertório do Teatro San Carlo.

Neste século a figura do maestro conquistou um papel cada vez mais decisivo e fundamental para o renascimento do espetáculo, Leopoldo Mugnone auxiliou muito nesse processo. Compositores como Debussy, Boito, Honneger, Wolf-Ferrari, Pizzetti e Zandonai colaboraram na perpetuação do repertório do melodrama italiano - identidade do teatro, que nem em tempos de guerra interrompeu a sua atividade, salvo por poucos meses.

Após a Segunda Guerra Mundial foi o San Carlo o primeiro teatro a reabrir e partir em *tournee* com a ópera *La Traviata* no período do pós-guerra, exatamente no Covent Garden em 1946. Enquanto isso preparavam-se as estreia italianas de *Ariane et Barbe-bleue* de Dukas, *Von Heute auf Morgen* de Schoenberg, *Carmina Burana* e *Der Mond* de Orff, o protagonista de Weill, todas encenadas entre os anos 50 e 60.

*La Traviata*⁵³ foi apresentada pela primeira vez no Teatro di San Carlo em 28 de janeiro de 1855. Desde então tem sido uma das óperas mais executadas no teatro

⁵³Disponível em: <<https://criticaclassica.wordpress.com/2015/10/30/dal-3-al-13-novembre-torna-al-teatro-di-san-carlo-la-traviata-di-verdi-con-la-regia-di-ferzan-ozpetek/>>. Acesso em 11 de mai. 2021.

de ópera de Nápoles, com 675 apresentações: 207 no século XIX e 469 no século XX. Entre as sopranos famosas no papel de Violeta, no palco do Teatro San Carlo, incluem-se Giuditta Beltramelli, protagonista da estreia napolitana, Elvira de Hidalgo (professora de Maria Callas, aclamada em 1924 e 1928), Margherita Carosio (1942 e 1948 em San Carlo, e 1946 em turnê no Covent Garden em Londres), Renata Tebaldi (1948, 1951, 1952 e 1954, estreia no Arena Flegrea com Ferruccio Tagliavini e Carlo Tagliabue, direção do cineasta Max De Rieux, cenas de Pasquale Di Costanzo e coreografia de Bianca Gallizia, presentes em quase todas as performances dos anos 48 a 70). Também Beverly Sills em 1970 e Maria Chiara em 1974, no elenco, Renato Bruson; e nos anos 90 Giusy Devinu e Mariella Devia.

Mencionando os grandes cantores que passaram pelo Teatro San Carlo: Caruso, De Lucia, Krauss, Di Stefano, Corelli, Del Monaco, Tebaldi, Callas, Caniglia, Toti Dal Monte, Tagliavini, Gigli, Schipa, Gencer, Laura Volpi, Kabaivanska, Caballè, Freni, Stignani, Cossotto, Bruson, Nucci, Ramey, Blake, Domingo, Carreras e Pavarotti. E os solistas: Paganini, Sarasade, Sphor, Heifetz, Rostropovick, Kreisler, Benedetti Michelangeli, Accardo, Pollini, Kremer, Ughi, Ciccolini, Maisky, Argerich, Ashkenazy, Rubinstein, Jacqueline Du Pré, Casals, Arrau, Serkin, Richeter, Kempff, Tortelier, Yo-Yo Ma, Magaloff.

Citando os grandes músicos e maestros que escreveram a história desse teatro: Arturo Toscanini (1867-1957), Leonard Bernstein (1918-1990), Igor Stravinsky (1882-1971), Wolfgang Sawallisch (1923-2013), Ferruccio Busoni (1866-1924), Gianandrea Gavazzeni (1909-1996), Claudio Abbado (1933-2014), Riccardo Muti (1941), Vittorio Gui (1885-1975), Gabriele Santini (1886-1964), Hermann Scherchen (1891-1966), Ferenc Fricsay (1914-1963), Dimitri Mitropoulos (1869-1960), André Cluytens (1905-1967), Pierre Boulez (1925-2016), Giuseppe Sinopoli (1946-2001), Zubin Mehta (1936), Carlo Maria Giulini (1914-2005), Jeffrey Tate (1943-2017), Sergiu Celibidache (1912-1996), Herbert von Karajan (1908-1989), Wilhelm Furtwängler (1886-1954) e Karl Böhm (1894-1981) que regeu a lendária produção de *Wozzeck* de Alban Berg (Em 26 de dezembro de 1949).

No cargo de diretor artístico, tivemos a partir da segunda metade do século XX até o século XXI: Elio Boncompagni (1979-1982), Salvatore Accardo (1993-1995), Gabriele Ferro (1999-2004), Gary Bertini (2004-2005), Jeffrey Tate (2005-2010), Maurizio Benini (2010-2011), Nicola Luisotti (2012-2014), Juray Valcuha (2016-) e Zubin Mehta (2016-, como maestro honorário) (TEATRO SAN CARLO, 2021).

2.3.4 Tradições histórico-estéticas nas Orquestras. Relato dos Instrumentistas

Tratando do processo de preparação para um concurso os entrevistados foram questionados a respeito do conhecimento da tradição histórico-estética (como formas de execução do repertório, diferentes maestros, etc) nas suas respectivas orquestras e se esta tradição influencia nesse processo; a resposta foi positiva de modo unânime.

Antonio Sciancalepore (2020) conta que são praticamente 35 anos que toca na *Accademia di Santa Cecilia* em Roma e esta experiência influenciou no seu modo interpretativo, de visão, de crescimento e de estética musical, assim como no conhecimento de vários compositores. Explica que quando se é jovem, com os estudos apenas concluídos, se ganham as primeiras armas para se trabalhar, o conhecimento existe porque foram estudados em livros ou porque alguém lhes ensinou, já uma vida em orquestra trás uma outra abordagem: a experiência de campo, principalmente através de tocar com grandes maestros. Ele cita que com Abbado, Muti, Temirkanov, Sawallisch, Gergiev, Petrenko e outros grandes nomes - se aprende a maneira de interpretar - aquilo que foi precedentemente ensinado, se concretiza neste momento, através da práxis direta com esses maestros. Exemplifica também a questão de como tocar Bach, música antiga, que sob a direção musical de grandes barroquistas como Ton Koopman, Heinrich Gurtner, Pinnock, o instrumentista se dá conta de como este gênero vem realmente executado. Outra analogia que faz é com a música russa, que quando interpretada com Temirkanov, com Gergiev tem-se a percepção exata de como deve ser tocada; e conclui com a lembrança de Sawallisch, representado a escola alemã, com seus grandes compositores e uma visão musical específica; a experiência faz muita diferença. O entrevistado aposentado (2020) do *Teatro alla Scala* usa a seguinte frase: "no Conservatório você aprende a tocar, mas na orquestra você aprende a profissão".

Mazzantini (2020) reforça essa questão de poder tocar com grandes maestros que interpretam de maneira filológica, possibilitando aprendizagem e crescimento, igualmente nesse processo de preparação.

Mercuri (2021) explicando sobre a questão do conhecimento das tradições histórico-estéticas na preparação do programa, acredita que dependendo da orquestra na qual se está preparando para um concurso ou audição, o repertório vem interpretado de maneira diversa. Schina (2020) explica que a tradição influencia na

preparação de um trecho orquestral e visto que cada orquestra tem a sua identidade e o seu modo de tocar, é necessário encontrar um comprometimento entre esses dois elementos, ajustando a interpretação em modo tal que possa ser mais parecida com os conceitos sonoros da orquestra na qual se pretende fazer a audição.

D'Innocenzo (2021) explica que o estudo de uma passagem orquestral deve visar a sua execução no estilo histórico adequado. A mesma partitura pode ser tocada em modos completamente diferentes e é necessário escolher o estilo certo. Ter trabalhado com uma determinada peça na orquestra ajuda muito a entender como ela deve ser executada. Um erro comum, especialmente nas primeiras audições, é aquele de não contextualizar os trechos orquestrais no estilo correto. Mesmo durante a apresentação "solo", o público (neste caso a comissão) deve ser capaz de "ouvir a orquestra" e imaginar todos os outros instrumentos que obviamente não estão tocando naquele momento. Se poderia quase afirmar que a execução perfeita de uma passagem orquestral é aquela que, apesar de estar tocando sozinho, consegue transmitir a ideia da totalidade da peça na qual está inserida.

Uma reflexão posterior pode ser dedicada ao que é definido como diferentes direções orquestrais. Obviamente, a música é o objeto de interpretação e não é incomum tocar a mesma peça de maneiras muito diferentes, dependendo de qual maestro está regendo a orquestra. Esta heterogeneidade de interpretações é fundamental para conseguir responder às determinadas solicitações de cada comissão. Ter tocado a mesma peça com maestros diferentes, certamente nos torna mais habilidosos e rápidos em saber como responder aos pedidos de repetição em sede de audição.

D'Innocenzo (2021) complementa contando que existem também aspectos da prática performática que só podem ser adquiridos por meio da prática orquestral. Na tradição da ópera italiana, por exemplo, ocorre que se dê uma grande variedade de articulações à linha do baixo, de acordo com uma prática não escrita que deriva exclusivamente da prática orquestral. Isso acontece principalmente nos acompanhamentos a solistas, onde páginas inteiras com notas iguais são transformadas em uma incrível variedade de comprimento de notas diversas, acentos e dinâmicas diferentes.

Perguntando aos entrevistados sobre como foi o concurso de admissão nas suas respectivas orquestras e ocasionalmente se existiu alguma diferença em relação a eventuais concursos realizados anteriormente em outras orquestras, obteve-se as

seguintes respostas: Ettore (2020) contou que o seu concurso realizado no *Teatro alla Scala* foi muito linear, desenvolvido em 3 fases, eliminatória, semifinal e final, a única diferença com as outras orquestras diz respeito à final que é feita no grande palco principal, com cerca de 2300 lugares e consequentemente local que requer uma quantidade de som superior se comparado a outros contextos acústicos.

Sciancalepore (2020) traça um leve panorama histórico explicando que hoje em dia os concursos são melhor organizados, no sentido que são mais estruturados e claros, e explica que quando realizou os seus primeiros não vinha especificado todo o programa do concurso com todos os trechos orquestrais pedidos, no edital vinha escrito somente o concerto ou estudo que deveria ser executado e leitura à primeira vista. Nos conta que quando fez o concurso para a Rai em 1986, ele tocou a peça com piano, o estudo pedido e depois foram colocados na estante uma série de trechos orquestrais ao improviso, que poderiam ser desde *La Traviata* até a 5a. Sinfonia de Beethoven, ou uma peça de Petrassi; inclusive sobre a leitura à primeira vista, poderia ser escrita naquele momento por um compositor ou um membro da banca, isto segundo ele pode ser positivo, mas não deixa de ser uma faca de dois gumes.

Quando ele participou do concurso para a *Accademia de Santa Cecilia* em 1996, já tinha tudo escrito no edital o que ele deveria tocar, se desenrolou de maneira regular e tranquila pois ele já sabia tudo aquilo que deveria executar, não foi pedido nada de diferente.

Alguns dos entrevistados recordam como um dia de boas lembranças, exatamente por terem conseguido os seus respectivos lugares nas suas orquestras (Laino - 2020), Mazzantini (2020) complementa dizendo que se lembra desde a chegada no local da prova *Auditorium Parco della Musica* até a execução, certamente é um dia que fica marcado na vida destes músicos. Ela acredita que cada concurso ou audição seja única, o concurso que ela venceu foi realizado em duas provas, como ela tinha ganhado a audição precedente, ela foi chamada diretamente para a final, durante a sua realização foram solicitados muitos trechos de orquestra entre os mais famosos do repertório contrabaixístico.

O aposentado (2020) do *Teatro alla Scala* lembra que quando ele fez o concurso em 1972 eram 22 participantes, na primeira seleção foram escolhidos 6 candidatos para ir à final, nesta última fase a banca escolheu somente 2 contrabaixistas que foram contratados (a sua vaga e mais uma). Fazendo um paralelo com a atualidade, em 2019 foram convocados para as provas eliminatórias do

Concurso para a *Accademia di Santa Cecilia* em Roma (duas vagas) 114 candidatos, divididos em 3 dias de provas (ACCADEMIA, 2020, não paginado).

D'Innocenzo (2021) conta que a competição aconteceu em duas fases (*Accademia di Santa Cecilia*): eliminatória e final, cada uma delas foi dividida em duas subfases (eliminatória + semi-final, final + finalíssima). O número total de inscritos foi de 120 para 3 vagas. Todos os candidatos tocaram o mesmo repertório, que foi o seguinte:

Eliminatória: Bottesini I mov (exposição), Bach *Adagio*, Mozart 40 I mov, Beethoven 5 III mov. Semi-final: Brahms 1 IV mov, Mahler 2 I mov, Strauss Don Juan

Final: Mengoli *Studio* n.5, Mozart 41 I e IV mov, Brahms 2 I e IV mov.

Finalíssima: Bruckner 7 I mov, Strauss *Ein Heldenleben*, Beethoven 9 recitativo.

Mercuri (2021) passou a integrar a orquestra do *Teatro alla Scala* em 2018, nos conta que participou 3 vezes deste concurso, indo à final duas vezes. Ele acredita que com essas experiências chegou a um nível de segurança e conhecimento tanto do repertório como da situação em si, que permitiu que ele vencesse o concurso, e acrescenta que cada concurso é completamente diferente, inclusive quando se participa diversas vezes pelo mesmo cargo.

Marzo (2020) relembra que no seu tempo as comissões examinadoras geralmente buscavam: precisão rítmica, afinação precisa, conhecimento do repertório e dos trechos orquestrais e um instrumento de qualidade, com um som bonito e se pertinente, consistente.

Quando questionados a respeito das tradições histórico-estéticas no contexto de suas orquestras e se estas exercem influência nos critérios de avaliação num processo seletivo, obtivemos diferentes respostas: sim e não, não sei, certamente, não, e depende da orquestra. Somente analisando rapidamente já nota-se grande divergência de opiniões sobre este tema. Mercuri (2021) e o aposentado (2020) do *Teatro alla Scala* acham que sim, sem apresentar justificativa. Ettorre (2020) inicia a sua explicação com um "sim e não ao mesmo tempo, no sentido que apesar de que seja apreciada uma execução que corresponda às tradições da nossa orquestra (*Teatro alla Scala*), não é indispensável caso se tenha uma outra versão com uma ideia clara e lógica musical em alternativa". Cita que existem diversas ideias na execução de Bach e inclusive a mesma orquestra deve ter condições de tocar corretamente seguindo as indicações musicais do maestro. Uma grande orquestra

deve ter grandes dotes de flexibilidade unidas à própria personalidade. Grande importância é dada ao candidato que em sede de exame tem a capacidade de modificar a própria execução segundo as indicações estilísticas que a banca pode fornecer, como fraseado, tempo, articulação, etc.

Sciancalepore (2020) traz como exemplo diversas localidades musicais e como essa questão é vista. Elucida que nas grandes orquestras em Viena, Berlim ou Munique, a execução em fase de exame embasada nas tradições histórico-estéticas fazem sim a diferença. Na Itália isso já é um pouco menos considerado, pois segundo ele, os italianos são mais abertos. Claramente que se o contrabaixista é italiano e toca com o arco francês não irá à Alemanha, pois eles tem a tradição de tocar com arco alemão, se ao contrário alguém que toca com arco alemão vem fazer uma audição na Itália, este pode ser aceito. Outro exemplo, se o candidato for para os Estados Unidos da América e tocar um instrumento de sopro, se não tocar em um determinado modo não entra na orquestra (todos esses exemplos no quesito técnico). Marzo (2020) confirma que depende da orquestra.

D'Innocenzo (2021) acredita que exercem influência sim e explica que embora existam critérios objetivos e universais para a avaliação dos candidatos, é normal que a avaliação de uma comissão também se baseie na sua própria tradição estética. Isso ocorre principalmente em casos de *ex-aequo* entre candidatos do mesmo nível.

Ele conta que já lhe aconteceu várias vezes de preparar as mesmas peças solicitadas de forma diversa em função da orquestra que os solicitou. Teatros distintos têm tradições diferentes e estão ligados a escolas instrumentais diferentes. Só na Itália existem escolas com características técnicas e musicais particulares que o candidato deve levar em consideração na hora da audição. Essas características podem derivar da história artística da instituição, dos maestros e diretores que acompanharam a orquestra ao longo dos anos, mas também de fatores mais simples como a acústica da sala onde se toca.

No *Teatro alla Scala*, por exemplo, a orquestra tem mais liberdade dinâmica em relação ao *forte*, já que o teatro é enorme e a conformação do teatro *all'italiana* absorve muito mais as frequências, tanto no palco quanto no fosso. As salas de concerto modernas, como a da *Accademia di Santa Cecilia*, transmitem uma maior clareza na sonoridade que requer mais limpeza de som e dinâmicas menos amplas.

Sobre a questão do modelo estético da execução ele acha que não têm tantas influências nos critérios de avaliação, pois, durante o exame, pode ser pedido ao

candidato de tocar o mesmo trecho de 2 ou 3 modos diversos, para ver o quanto é maleável e versátil. Caso consiga fazer essa mudança súbita em termos de versatilidade, está ok, se ao contrário é uma pessoa um pouco rígida, que não se adapta e não se adequa, obviamente será penalizada.

Schina (2020) acha que a tradição histórica não influencia muito nas audições (assim como Laino - 2020), e comenta que cada orquestra tem sua identidade musical e um modo de tocar. Nas bancas encontram-se diversas pessoas e sobretudo vários instrumentistas, não apenas contrabaixistas, portanto, cada um dos membros da banca, avaliará segundo os seus critérios e a sua experiência, e isso pode ocasionar desacordo interno durante o exame. Portanto, para ele a melhor coisa a fazer é tocar o melhor possível dentro das próprias possibilidades, sem pensar muito.

Falando sobre a tradição dentro das suas respectivas orquestras, se esta se modificou durante os anos ou se manteve a mesma, obtivemos respostas várias. Laino (2020) diz não saber, já o aposentado (2020) do *Teatro alla Scala* responde com um não, Mercuri (2021) acha que sim mas comenta que precisaria falar com os colegas mais antigos da orquestra, já Marzo (2020) diz que sim e que continua a mudar, ele não gosta da definição "tradição histórico-estética", preferindo utilizar "estilo de execução".

Sciancalepore (2020) acha que a tradição não se modificou e conta que quando ele entrou nesta entidade, ele tocava com um grupo de pessoas que não estão mais na orquestra, pois a maior parte já se aposentou, daquela época ficaram menos de 10 pessoas; "hoje são todos jovens e a tradição não se modificou, continua a mesma".

Ettorre (2020) comenta que mais que modificada, tal tradição se ampliou, sobretudo no que diz respeito ao repertório de música antiga, pois a execução da orquestra hoje é mais informada musicalmente e fundamentada graças às colaborações com grandes maestros especializados nesse gênero. Também no repertório operístico teve certamente um aprofundamento nos últimos anos do repertório wagneriano, desenvolvendo-se em modo particular nos anos que eles estiveram com o maestro Daniel Barenboim. Falando da grande tradição italiana procura-se prosseguir com o patrimônio histórico dos antecessores, potencializando-o em relação ao instrumento (contrabaixo) com um progresso indiscutível na técnica instrumental.

A última pergunta foi sobre o histórico das audições orquestrais ao longo dos anos nestas instituições. Sciancalepore (2020) inicia explicando que as audições foram realizadas normalmente, como em todas as orquestras. Formalmente funciona da seguinte maneira: após a aposentadoria de um dos integrantes, segue uma reunião junto à direção do teatro com alguns integrantes do naipe interessado, no caso dos contrabaixos essa representação é feita pelos dois primeiros contrabaixistas; sucessivamente vem escolhido o programa de exame e se publica o edital. Em geral se dá de 30 a 60 dias de limite da publicação do edital para o prazo final das inscrições, depois se espera mais 30 a 60 dias desta data para realizar a audição ou o concurso.

Ettorre (2020) conta que as audições orquestrais foram feitas basicamente da mesma maneira, pelo menos desde quando ele venceu o concurso em 1987. Ele esclarece que na Itália existe a diferença entre audição e concurso, ou seja, a audição é para uma vaga com contrato a tempo determinado enquanto o concurso prevê um contrato indeterminado. O programa pedido numa audição é mais leve (geralmente com a escolha parcial do candidato e é realizado em apenas duas fases) do que aquele do concurso (com três fases: eliminatória, semifinal e final) além disso a audição não vem feita com biombo, enquanto as duas primeiras fases do concurso são feitas em anonimato. Conclui explicando que os critérios de avaliação também são diferentes nesses dois contextos, a do concurso é muito mais restritiva e analítica. Mercuri (2021) reforça este esquema descrito por Ettore (descrevendo o concurso em 3 fases sendo duas primeiras em anonimato) e o aposentado do *Teatro alla Scala* responde "como sempre".

Marzo (2020) comenta ser uma pergunta muito ampla, e completa, "em mil modos", Laino (2020) expõe o histórico dos concursos com uma frase positiva: "sempre no seu melhor".

3.CAPÍTULO 2

Trechos orquestrais requeridos em audições para orquestras:

3.1 Repertório solicitado para o contrabaixo no *Teatro alla Scala* de Milão, *Teatro di San Carlo* de Nápoles e *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* de Roma

Neste capítulo, serão apresentados os resultados do levantamento do repertório solicitado nos teatros analisados, estudando especificamente os 3 trechos que apresentam concorrência nestes três teatros. Este repertório será analisado através de uma abordagem auto-etnográfica e também através do ponto de vista de contrabaixistas entrevistados, as datas entre parênteses após o sobrenome destes performers se referem à época em que foi realizada a entrevista e a transcrição completa pode ser consultada no anexo 1, ao final do trabalho.

Fazendo um levantamento do repertório pedido em audições e concursos de contrabaixo no *Teatro alla Scala* de Milão, *Accademia di Santa Cecilia* em Roma e *Teatro di San Carlo* em Nápoles, temos o seguinte panorama.

	<i>Teatro alla Scala</i>	<i>Accademia di Santa Cecilia</i>	<i>Teatro di San Carlo</i>
<u>J.S. Bach</u> <i>Adagio</i> do Concerto para violino em Mi Maior BWV1042	X	X	X
<u>L. van Beethoven</u> : Sinfonia n.4 <i>finale</i>	X		
<u>L. van Beethoven</u> : Sinfonia n.5	X	X	X
<u>L. van Beethoven</u> : Sinfonia n.7	X	X	
<u>J. Brahms</u> : Sinfonia n.1	X	X	
<u>J. Brahms</u> : Sinfonia n.2		X	
<u>A. Bruckner</u> : Sinfonia n.4	X		
<u>A. Bruckner</u> : Sinfonia n.7		X	
<u>G. Mahler</u> : Sinfonia n.2	X	X	
<u>G. Mahler</u> : Sinfonia n.5		X	

	Teatro alla Scala	Accademia di Santa Cecilia	Teatro di San Carlo
<u>W.A. Mozart</u> : Sinfonia n.40		X	
<u>W.A. Mozart</u> : Sinfonia n.41	X	X	X
<u>G. Rossini</u> : <i>Il Barbiere di Siviglia, ouverture</i>			X
D. Shostakovitch: Sinfonia n.5		X	
<u>R. Strauss</u> : <i>Don Juan</i>		X	X
<u>R. Strauss</u> : <i>Ein Heldenleben</i>			X
<u>R. Strauss</u> : <i>Till Eulenspiegel</i>	X		
<u>G. Verdi</u> : <i>Aida, IV atto</i>	X		X
<u>G. Verdi</u> : <i>Falstaff</i>	X		
<u>G. Verdi</u> : <i>La Forza del destino, Sinfonia</i>	X		
<u>G. Verdi</u> : <i>La Traviata</i>	X		X
<u>G. Verdi</u> : <i>Messa da Requiem (Dies Irae)</i>	X		
<u>G. Verdi</u> : <i>Otello, IV atto</i>	X		X
<u>R. Wagner</u> : <i>Die Meistersinger, overture</i>	X		

J.S. Bach *Adagio* do Concerto para violino em Mi Maior BWV 1042. Este trecho foi pedido nas 3 instituições.

L. van Beethoven:

Sinfonia n.4 *finale*, trecho pedido no concurso do Teatro *alla Scala* de Milão.

Sinfonia n.5, este trecho também foi pedido nos 3 teatros.

Sinfonia n.7 Solicitada no concurso do Teatro *alla Scala* de Milão e na *Accademia di Santa Cecilia* em Roma.

J. Brahms:

Sinfonia n.1: Trecho pedido no concurso do Teatro *alla Scala* de Milão e em *Santa Cecilia* em Roma.

Sinfonia n.2: Trecho solicitado na *Accademia* de Santa Cecilia em Roma.

A. Bruckner:

Sinfonia n.4: Trecho requerido no Teatro *alla Scala*.

Sinfonia n.7: Trecho solicitado na *Accademia* de Santa Cecilia.

G. Mahler:

Sinfonia n.2: Solicitada no concurso do Teatro *alla Scala* e na *Accademia* de Santa Cecilia.

Sinfonia n.5: Solicitada no concurso da *Accademia* de Santa Cecilia.

W.A. Mozart:

Sinfonia n.40: Trecho requerido na *Accademia* de Santa Cecilia.

Sinfonia n.41: Pedida nas 3 instituições.

G. Rossini:

Il Barbiere di Siviglia, ouverture: Trecho pedido na audição do Teatro *San Carlo* em Nápoles.

D. Shostakovitch:

Sinfonia n.5: Pedido na *Accademia* de Santa Cecilia.

R. Strauss:

Don Juan: Trecho pedido em audição na *Accademia di Santa Cecilia* e no Teatro *San Carlo* em Nápoles.

Ein Heldenleben: Trecho pedido no concurso de Santa Cecilia.

Till Eulenspiegel: Solicitado no concurso do Teatro *alla Scala*.

G. Verdi:

Aida, IV atto: Pedida no *Scala* de Milão e no *San Carlo* de Nápoles.

Falstaff: Teatro *alla Scala* de Milão.

La Forza del destino, Sinfonia: Solicitada no Teatro *alla Scala*.

La Traviata: Pedida no Teatro *alla Scala* e *San Carlo*.

Messa da Requiem (Dies Irae): Solicitada no concurso do Teatro *alla Scala*.

Otello, IV atto: Trecho requisitado no Teatro *alla Scala* e *San Carlo*.

R. Wagner:

Die Meistersinger, overture: Trecho pedido no teatro *alla Scala* em Milão.

Como pode-se verificar, o único trecho do período barroco que também foi solicitado nas 3 instituições foi o *Adagio* do Concerto para Violino em Mi Maior de Johann Sebastian Bach. Do período clássico, pede-se a execução de passagens das sinfonias n° 40 e n° 41 de Wolfgang Amadeus Mozart, sendo esta segunda, conhecida como a Sinfonia *Jupiter* em Dó Maior KV 551 a que as 3 instituições publicaram em seus editais. Do repertório romântico, vemos Ludwig van Beethoven com a Sinfonia n.5 em Dó menor opus 67 como referencial para as 3 orquestras. Desta forma, nesta

tese serão analisados estes 3 trechos por apresentarem uma linha de encontro em termos de repertório com os teatros estudados e representarem cada uma um período histórico, e conseqüentemente, uma maneira específica de tocar tal repertório.

A estética musical está intrinsecamente relacionada à maneira de se executar uma determinada obra; portanto, convém ressaltar que este estudo precisa fazer parte do processo preparatório técnico e, conseqüentemente, refletir-se-á durante a sua execução, guardando-se as características pertinentes ao estilo musical proposto e ao gênero interpretado.

Perguntando aos contrabaixistas entrevistados das orquestras estudadas o porquê da escolha destes 3 trechos, obtivemos as seguintes respostas:

Giuseppe Ettorre (2020) explica que o critério pelo qual uma lista de trechos orquestrais para uma audição é compilada, é para testar o candidato em vários estilos musicais e verificar sua capacidade de adaptação a cada um deles, tendo como certa a execução pertinente e efetiva. Numa audição para orquestra, portanto, devem aparecer trechos do repertório barroco, clássico, romântico e, não seria nada mal que tivessem também trechos do repertório contemporâneo, embora este último seja escasso na maioria dos exames.

Antonio Sciancalepore (2020) afirma que o ouvido humano ouve, antes de mais nada, a afinação e um som bonito. Esclarece que, em Bach, é absolutamente necessário ter uma afinação precisa, mudanças de posições perfeitas. Com vibrato ou sem vibrato, porém, são passagens muito delicadas em que se pode ouvir se o candidato tem ou não consistência. Então, é óbvio que no contexto geral da audição, o sujeito está tocando ao vivo e algo pode acontecer, mas não é isso, não é o acidente que conta, o importante é ver se o candidato é bem estruturado tecnicamente. Quanto a Beethoven, como a Mozart, é a mesma questão, ver se o aspirante tem agilidade e uma boa movimentação no arco. É importante se adaptar a todas as necessidades, sinfonias, mudanças de arco, os maestros que chegam e mudam os arcos, os primeiros contrabaixos que também mudam as arcadas; é preciso estar muito preparado, tanto com a mão esquerda, quanto com a técnica de arco, para ser versátil, maleável, e realizar qualquer coisa. Mozart é um bom exercício para fazer isso, não tanto para ver o quão virtuoso se pode ser, mas para ter um som limpo, bonito e gracioso, agradável de se ouvir. Quanto a Beethoven, é mais ou menos o mesmo conceito, mas com um pouco mais de som.

Carmine Laino (2020) expõe que esses trechos são os mais pedidos porque são os mais tocados, Michelangelo Mercuri (2021) explica que eles demonstram as capacidades técnicas e interpretativas do instrumentista e Anita Mazzantini (2020) esclarece e reforça que estes trazem as diferenças estilísticas e técnicas de um trecho a outro, além da frequente execução.

Renzo Schina (2020) expõe que nestes trechos, as várias características que um contrabaixista deve ter são imediatamente destacadas. Há a presença de três estilos bastante distintos (Bach, Mozart e Beethoven) em que o contrabaixista precisa ser capaz de apontar tais diferenças, além disso, existem golpes básicos de arco que necessitam ser dominados.

Francesco D'Innocenzo (2021) explica que os trechos exigidos nas audições são aqueles que incorporam as principais dificuldades do contrabaixo. Dificuldade de afinação, ritmo, golpes de arco, ligaduras, dinâmicas e assim por diante. Se o candidato dominar todas essas habilidades, a comissão tem a certeza que será capaz de afrontar todo o repertório orquestral.

Paolo Marzo (2020) faz uma analogia com um cirurgião que se espera poder demonstrar os seus conhecimentos e habilidades específicas por meio de ações de campo e publicações. Se a pergunta, por outro lado, se refere aos trechos citados, pode-se dizer que eles podem destacar habilidades ou deficiências nos vários aspectos da preparação geral de um candidato. O mesmo, entretanto, pode ser dito para centenas de outras passagens orquestrais.

3.2 Contextualização e análise da linguagem idiomática dos trechos orquestrais escolhidos

3.2.1 *Adagio* do Concerto para Violino em Mi Maior de Johann Sebastian Bach BWV 1042

O concerto para Violino de Bach, catalogado sob o número BWV 1042, foi escrito na tonalidade de Mi Maior, tendo o seu segundo movimento escrito em Dó # menor - *Adagio*. A data da composição é incerta, a obra provavelmente não foi composta após 1730 e possivelmente em Leipzig ou em Köthen. Como estrutura, o concerto se articula em três movimentos: *Allegro*, *Adagio* e *Allegro Assai*; o primeiro movimento possui diversas repetições e tem uma estrutura de *Aria col da Capo* (A-B-A), o segundo movimento apresenta o uso do baixo ostinato e o último movimento configura um *rondó*. A instrumentação prevista consiste numa orquestra de cordas com baixo contínuo.

O segundo movimento, assim como o primeiro, apresenta a forma Ária Da capo com um padrão de baixo ostinato e um epílogo que constitui a ideia de *ritornello* da abertura. O mesmo padrão que aparece nos seis compassos iniciais é usado no resto da seção A do movimento com o solista (no compasso 7) e um padrão de baixo delineando uma sequência para outros campos harmônicos. O motivo do epílogo ajuda o ouvinte a acompanhar e identificar onde ocorrem as cadências significativas em direção a vários objetivos harmônicos localizados dentro deste movimento. A primeira cadência real, fora da harmonia da tônica, ocorre em Mi maior (no compasso 15). O solista, acompanhado por compassos alternados do padrão original de ostinato, agora se move para uma semi cadência (compasso 22), isso marca o final da seção A, devido ao novo padrão de semínimas apresentado em acordes no *tutti*, o segundo movimento harmônico importante é o de 5a. menor ou Sol# menor (compasso 22). Bach incorpora movimentos harmônicos semelhantes ao do primeiro movimento em uma seção do segundo movimento, mas dentro do contexto de Dó# menor como tônica. Verifica-se que a utilização de cromatismos desempenha um papel muito significativo na organização contrapontística desta música e da composição em geral. O trecho orquestral que é pedido em audições e concursos prevê o início do segundo movimento até o compasso 28, ou seja, a seção A.

Enquanto a estrutura da peça pode ser definida a partir dos contrastes de textura no *tutti*, as ideias de *ritornello*, de abertura e de conclusão fornecem a simetria

encontrada de forma semelhante dentro da estrutura A-B-A do primeiro movimento, como nos mostra Moskowitz (2016, p.11-13).

O *Adagio* tem como indicação inicial a dinâmica *sempre piano*, escrito em compasso ternário, a primeira nota que abrange o trecho orquestral solicitado nos concursos analisados é um Dó#2:

Fig. 28: Bach, Concerto em Mi Maior BWV 1042, início do *Adagio*



Trecho de concurso - linha do contrabaixo.

O tempo de execução é bastante lento, as ligaduras presentes no trecho o tornam especialmente complexo para a emissão correta das notas, o controle do arco e a afinação são os principais elementos de estudo para tal peça.

O primeiro contrabaixista do Teatro *alla Scala* de Milão, Giuseppe Ettorre (2020), comenta, em sua entrevista, que, neste trecho, a precisão da afinação é de fundamental importância, estando em um tom muito incômodo para o contrabaixo. Outra característica importante apontada por ele é a busca pelo som, possivelmente apoiado por um conhecimento histórico/filológico, que valoriza um grande percentual

de ar no som. Outro problema visitado por ele, comum a todas as composições de Bach, é a busca por uma performance que destaque o aspecto polifônico da passagem.

Apoiando tal concepção, o chefe de naipe da Accademia Nazionale de Santa Cecilia em Roma e entrevistado, Antonio Sciancalepore (2020), acredita que se pode ter uma ideia do que seria a performance filológica, acrescentando que livros e manuais foram escritos, mas não se tem provas concretas. Quando entrarmos nos detalhes da preparação de uma audição, seu conselho (de quem a fez no passado e agora participa em comissões) é, primeiro, trabalhar esta passagem tecnicamente. Para realizar um trecho como este, a primeira coisa a ser levada em conta é a necessidade da afinação e de muito cuidado com a qualidade de som. A afinação deve ser praticamente impecável e cada um deve se empenhar para tirar a melhor sonoridade do instrumento, enfim, tentar fazer o melhor possível. Para estudar a afinação desta passagem, ele recomenda fazer sempre as mudanças de posições em terças, quartas e quintas - precisamente duas notas simultaneamente - utilizando estes intervalos, e mudar as várias posições nas várias passagens que seguem esta etapa, este seria o primeiro passo apenas para ajustar a mão esquerda. Ainda no que diz respeito à abordagem da mão esquerda, o segundo passo é decidir vibrar ou não vibrar, de qualquer maneira, e, caso se decida vibrar, deve-se estudar um vibrato adequado; obviamente se está tocando Bach e não Schumann, nem Bruckner - portanto, tal vibrato deverá ser belo, discreto e não excessivo. E isso, no que diz respeito à mão esquerda, caso seja decidido não vibrar, este problema não surge, porém, certamente será mais complicado, pois a afinação fica ainda mais apurada e descoberta.

Sempre falando sobre a preparação para um concurso, em relação ao arco, na opinião de Sciancalepore (2020), existem duas formas de se tocar esse trecho: ou de uma forma clássica com um arco leve, com bastante ar no som, praticamente usando mais arco, - ou de uma forma supostamente barroca, com um som mais *staccato*, com a ideia musical de se ligar mais compasso a compasso, especialmente a linha mais grave do baixo que faz o contínuo, esta, um pouco mais destacada, ou seja, uma versão mais separada, como exemplifica Sciancalepore através da seguinte figura de linguagem onomatopeica: "Pam Pam Pam".

Para o contrabaixista do Teatro alla Scala de Milão Michelangelo Mercuri (2021), na sua entrevista, evidencia que este trecho requer uma afinação cristalina,

saber tocar pianíssimo, porém com presença e a capacidade de fraseado. Aprofundando tal temática, Renzo Schina (2020) destaca no seu relato a atenção particular que deve ser dada à dicção e direção das frases. Dada a presença do que chamamos de "lobo" no jargão, que muitas vezes está na nota Sol sustenido no contrabaixo, nesta passagem, muita importância deve ser dada à emissão desta nota - pois ela deve ser sempre perfeitamente equilibrada e linear - para que se possa gerenciar a direção da frase tanto quanto possível. Quanto ao estilo, deve-se, então, escolher como tocar as ligaduras e as semínimas, tanto quanto possível, no estilo de Bach. O gerenciamento da leveza e ressonância no piano será muito importante. O intérprete deverá encontrar (dependendo da acústica da sala) um piano de alta qualidade e ressonante.

Paolo Marzo (2020) expõe, durante a entrevista, que as dificuldades de cada etapa são enfrentadas utilizando as ferramentas adquiridas na preparação geral em estreita relação, obviamente, com as necessidades estilísticas e o entrevistado aposentado do Teatro alla Scala (2020) diz que, para cada autor, é necessário ter em mente a época na qual este viveu, a sua vontade (está escrito na partitura), o estilo, as tradições, entre outros aspectos.

D'Innocenzo (2021) explica que a principal dificuldade do *Adagio* de Bach é a afinação, a tonalidade de Dó# menor é muito difícil no contrabaixo e deve ser abordada com cuidado no que diz respeito à amplitude dos diferentes semitons. Neste sentido, ele considera o estudo das notas duplas muito útil. Outra dificuldade é tornar clara a representação do fraseado, apesar da dinâmica "sempre piano" indicada no primeiro compasso. É necessário revelar o sentido musical e harmônico das frases sem alterar em outras dinâmicas mais fortes do que a indicada. A terceira dificuldade é o *legato*: ao tocar as semicolcheias dentro da ligadura, nenhuma mudança de posição ou portamento deve ser ouvida. O último ponto está relacionado ao vibrato: neste sentido, existem opiniões divergentes, desde quem não quer utilizar o vibrato até quem o aprecia. Ele aconselha ao candidato preparar diferentes versões com diversas intensidades de vibrato, para satisfazer possíveis pedidos da comissão julgadora.

É pertinente destacar a discussão que se abre frente ao período barroco e como este deve ser tocado, seguindo uma linha filológica, tocando de maneira clássica, ou até mesmo romântica, com ou sem vibrato, etc. Enfim, são decisões que vêm tomadas numa fase anterior e que alteram a maneira com a qual será afrontado

o estudo. Outra questão é possuir um domínio instrumental de alto nível, para poder efetuar todas essas sutilezas sugeridas, que se refletem em um controle de arco excepcional e solidez nas posições no braço do contrabaixo, demonstrando, não somente mudanças de posição precisas, mas também e, conseqüentemente, uma afinação acurada e particularizada.

3.2.2 Sinfonia n. 41 "Júpiter" em Dó Maior de Wolfgang Amadeus Mozart K. 551

Desde a juventude, Strauss considerou Mozart incomparável, a figura clássica transcendente e um modelo. Como Bryan Gilliam observa em sua introdução a uma série de cartas de Strauss para Ludwig Thuille (apud KEEFE, 2003, p. 195), escritas quando ambos eram adolescentes impressionáveis: "O amor de Strauss por Mozart forma um importante fio que conecta a infância, a idade adulta e a velhice". Quando adulto, Strauss tornou-se um intérprete renomado da Sinfonia "Júpiter", segundo ele, "a obra de arte perfeita".

O nome de Júpiter foi dado após a morte de Mozart, provavelmente pelo empresário inglês Salomon (através das anotações no diário feitas pelo editor Vincent Novello). Júpiter representa uma obra triunfal, é majestosa em acordo perfeito com a tonalidade de Dó Maior. Composta em apenas duas semanas, a sinfonia intitulada o rei dos deuses representa um poliedro, é complexa e completa (DELLA CROCE, 1977, p. 239), para della Croce é a sinfonia mais "real" (*regale*) da história da música e se sobressai sobre as outras sinfonias em Dó Maior, que são compostas em grande número no final do século XVIII, incluindo a primeira sinfonia de Beethoven.

No verão de 1788, as três últimas sinfonias de Mozart foram inscritas no seu catálogo na seguinte ordem: a Sinfonia n. 39 em Mi bemol Maior em 25 de junho, a Sinfonia n. 40 em Sol menor em 26 de julho e a Sinfonia n. 41 Júpiter em Dó Maior em 10 de agosto de 1788. (SISMAN, 1993, p. 24).

Saint-Foix (apud SISMAN, 1993, p. 34) cita que Wagner, em seus escritos, "revelou-se como o mais ardente e compreensivo protagonista das três grandes sinfonias de Mozart".

A importante discussão de Alfred Einstein (Sisman, 1993, p. 34) sobre a fusão do estilo galante, que ele achou particularmente convincente no estilo tardio de Mozart, o considera completo no final da Júpiter, pois influencia na estruturação geral da música de Mozart. Identificando o contraponto como o mais importante elemento na sua música, recriando o estilo sinfônico sob esta ótica.

Entre os anos 50 e 80, foi publicado uma série de estudos especializados relacionados ao *Finale* da Júpiter, que trouxeram à tona questões críticas e analíticas sobre esta sinfonia. Johann Nepomuk David procurou mostrar que as primeiras dez notas do *Finale* tocadas pelo primeiro violino (1-2-4-3-6-5-4-3-2-1 ou c-d-f-e-a-g-f-e-d-c) formavam uma estrutura temática comum a todos os movimentos da obra; ele

declarou que a Sinfonia Júpiter se baseia em um *cantus firmus* (c.f.) de dez notas, das quais nos temas principais e secundários, em cada transição e *coda* da obra, estas se revelam.

Outras tantas análises sugerem a existência de quatro notas como *cantus firmus*, tal abordagem continua a ser analisada e examinada em diversos estudos. Ellwood Derr acredita que no *cantus firmus* de Fux (*Gradus ad Parnassum*), Mozart se apóia como base composicional, e analisa todas as incidências do motivo na música de Wolfgang, concluindo que o *Finale* da Júpiter representa o cumprimento de todas as tendências nas suas ocorrências precedentes. O estudo detalhado de Gerd Sievers sobre o *Finale* fez referência frequente às análises do século XIX por Sechter e Lobe; sua conclusão interessante é que dentro de cada uma das seções convencionais da forma sonata (exposição, etc., incluindo a *coda*) existe um padrão em miniatura da forma sonata (SISMAN, 1993, p. 34).

Susan Wollenberg, observando que a procura do tema pode se tornar uma busca obsessiva pelos músicos, aponta a tradição histórica da prática do teclado vienense em relação ao tema do *Finale*, e conclui que o tema trata das primeiras quatro notas do hino *Lucis creator*. Um indício intrigante traçado por Katharine Thomson na obra *The Masonic Thread in Mozart*, que é a relação entre o contraponto imitativo e os ideais maçônicos de igualdade e irmandade, ela integra o final da Júpiter neste contexto. Muito material sobre Mozart e a maçonaria foi recentemente trazido à luz por Philippe A. Autexier, assim como propõe o trabalho de Wollenberg e Thomson sugerindo a ideia de luz. Thomson identificou no Dó Maior a "chave" da Luz, e acredita que a "Júpiter" encarna os ideais maçônicos. Wollenberg identificou *Lucis Creator*, que significa "criador de luz". Além disso, no Canto do Sali (os sacerdotes salianos em Roma), Júpiter configura uma divindade de estado e é abordado como *Lucetius*, o Deus da Luz". Para completar e encerrar este interlúdio especulativo, Salomon, que provavelmente nomeou esta sinfonia, era um maçom (SISMAN, 1993, p. 35).

Como os trechos pedidos em audições e concursos fazem parte respectivamente dos I e IV movimentos, falaremos brevemente sobre eles. O primeiro movimento *Allegro Vivace*: é o *Allegro* mais majestoso e complexo de Mozart (DELLA CROCE, 1977, p. 240), tanto pelo número e particularidades dos temas, como pela importância dos desenvolvimentos. Os primeiros vinte e dois compassos, que se reapresentam na repetição, são como uma introdução, uma espécie de arco solene cujos pilares são os dois motivos básicos do primeiro tema, ou seja, um robusto arpejo

ascendente no caráter das sinfonias celebrativas e uma frase mais lírica em ritmos com ponto. Após uma intervenção coral dos sopros e tímpanos engajados em uma fanfarra, o prelúdio se extingue em uma semibreve com *fermata* de toda a orquestra (Vide Anexo 4).

Então se reapresenta o tema principal em sua forma completa, ou seja, adornado com um terceiro motivo nas flautas, que tocam as notas da escala de Dó Maior, uma após a outra. Nesta primeira parte da exposição, o motivo lírico se espalha amplamente, adquirindo um aspecto heróico nas paradas realizadas sobre as notas de maior valor. Depois vem o segundo tema, uma cantilena cromática em Sol Maior tocada pelos primeiros violinos com um contraponto imediato nas cordas graves, enquanto os segundos violinos tocam um acompanhamento. Parece um interlúdio idílico, mas mesmo esta figura, interrompida por uma pausa seguida por uma passagem contrastante em Dó menor, dissipa-se em uma atmosfera arrebatadora, como em certas frases nos concertos para piano e orquestra. E, imediatamente, o primeiro tema retorna, limitado ao seu componente mais doce. Ainda não satisfeito com este quadro em forma sonata, já aperfeiçoado em todos os seus detalhes, Mozart insere no compasso 100, com o seu procedimento usual para temas secundários: uma pausa suspensiva, o ataque na dominante e *sottovoce* num terceiro tema ainda mais melodioso e suave. Trata-se de uma frase com notas repetidas com o típico desenrolar de Haydn (a repetição de quatro colcheias sendo a primeira de cada com um ornamento/*acciaccatura*) inspirando-se na ária para baixo *Un Bacio di Mano* composta por Mozart 3 meses antes desta sinfonia (K 541). No texto desta ária encontra-se: "*Voi siete un pò tondo, mio caro Pompeo, l'usanze del mondo vai a studiar*". Mas mesmo esta inserção operística não muda substancialmente a atmosfera da sinfonia, que nos compassos seguintes recupera seus tons afirmativos.

Entretanto, a imagem de Pompeo não desaparece tão rapidamente e é com ele que Mozart inicia o desenvolvimento, retrabalhando um fragmento através de modulações e distorções melódicas que o modificam radicalmente. Após uma pseudo repetição, há um segundo desenvolvimento, desta vez centrado no primeiro tema e, em particular, no arpejo que traz de volta à música elementos festivos e épicos (DELLA CROCE, 1977, p. 240 e 241).

Fig. 29: Os 5 temas da Sinfonia n. 41 de Mozart IV Movimento segundo Simon Keefe



KEEFE (2003, p. 103).

Já no 4º movimento, Della Croce (1977, p. 242) inicia a sua análise conjugando homofonia e polifonia, barroco e classicismo, sinfonia e melodrama, tais elementos convergem no último monumental final mozartiano, destacando a sua genialidade na construção irregular da forma sonata e pela extrema precisão dos temas, reduzidas às dimensões de simples motivos. O primeiro desses motivos tem quatro semibreves de origem gregoriana, que se encontra em muitas composições sacras e profanas de Mozart. Esta melodia vem exposta, primeiramente, pelos violinos em um contexto monódico, seguida, sem continuidade, como fosse dentro de um tema único, do segundo ao terceiro sujeito - um caracterizado pela fórmula Beethoveniana "três notas breves e uma longa" e o outro de um ritmo com ponto. A passagem à dominante em *piano*, que normalmente abre caminho ao segundo tema, apresenta, ao contrário, novamente, as quatro notas longas sobre as quais se desenvolve o *fugato* a cinco vozes: segundos violinos, primeiros violinos, violas, violoncelos e, finalmente, os contrabaixos. Nesse ponto, o quarto sujeito é inserido através de um *trillo*, re-aparecendo o terceiro motivo, enunciado em imitação pelas cordas. Uma pausa e emerge, finalmente, uma frase em cantabile que representa o quinto e último tema.

No decorrer da longa exposição e, especialmente na repetição, separados por um desenvolvimento em contraponto que diz respeito quase exclusivamente ao

terceiro tema, os vários motivos surgem repetidamente em todas as vozes, ligados em um tecido polifônico. Alguns arpejos nas cordas graves e alguns toques de lirismo unem o final à atmosfera marcial do primeiro movimento. E na *coda*, testemunhamos a última ascensão do virtuosismo sinfônico de Mozart: primeiro a melodia sacra, que acompanhou o compositor durante toda a sua vida, é exibida de cabeça para baixo como num jogo surrealista de espelhos, depois os cinco motivos ressoam um após o outro e quatro deles são apresentados simultaneamente sobrepostos nas diferentes vozes. Nos últimos compassos, o terceiro tema, o mais impetuoso dos cinco, se afirma mais uma vez, como se enfatizasse a vitória da juventude e da vida (DELLA CROCE, 1977, p. 243).

Para tal sinfonia, foram solicitados dois trechos que fazem parte respectivamente do I e IV Movimentos.

Analisando o trecho pedido no 1o movimento, Giuseppe Ettore (2020) elucida que este ponto específico da Júpiter é chamado de *fugato*, no qual as várias vozes distribuídas entre os vários instrumentos da orquestra se reapresentam, trazendo multiplicidade ao tema. É, portanto, de fundamental importância equilibrar corretamente as nuances de dinâmica neste sentido, mesmo que não escrita, para destacar as entradas das vozes e deixar espaço à nova voz que se apresenta quando necessário. Grande rigor rítmico também é essencial, devido às articulações polifônicas que são geradas. De um ponto de vista técnico, não apresenta dificuldades particulares além da precisão da afinação nos arpejos fortemente modulantes.

O primeiro trecho expõe o tema principal do quarto movimento na tonalidade de Dó Maior. É necessário, portanto, ressaltar adequadamente o tema, acrescentando, também, neste caso, algumas dinâmicas não escritas que seguem a tendência melódica da frase. Como em todas as composições de Mozart e do período clássico, é necessária uma articulação clara das notas.

Fig. 30: 1o. trecho do I Movimento da Sinfonia Júpiter de Mozart.



Trecho de concurso - linha do contrabaixo.

Em relação à Sinfonia 41 ou Mozart em geral, Sciancalepore (2020) explica que a primeira coisa que deve ser absolutamente levada em consideração é que estamos executando a música do período clássico, portanto, não se deve confundir as cores: o forte é um forte sim, mas não é um forte Beethoveniano do último período, ou Bruckneriano, ou Mahleriano, é um forte discreto, limpo e transparente. O repertório de Mozart sugere (inspira) um som cristalino, sempre pleno e transparente, nunca pesado, esmagado (*schacciato*) ou vulgar.

A contrabaixista Anita Mazzantini (2020) explica, em sua entrevista, que começaria o trabalho deste trecho ouvindo uma boa gravação do passo orquestral e, uma vez que compreendesse o estilo e o tempo adequado para a execução, iniciaria lentamente a decifrar as notas, encontrando as arcadas e um dedilhado que permitisse remover tantos obstáculos técnicos quanto possível. Cita, por exemplo,, escolhas técnico-interpretativas, como no início do compasso 5: se é mais conveniente ficar na mesma corda para facilitar a ligadura – mesmo mudando de posição e talvez colocando em risco a afinação, ou mantendo a mão esquerda em posição fixa porém utilizando duas cordas, talvez tendo mais segurança com esse dedilhado, mas devendo realizar o *legato* em duas cordas ao em vez de apenas uma.

Michelangelo Mercuri (2020) expõe a utilidade do metrônomo, explicando que uma boa articulação, segurança rítmica e, obviamente, o fraseado são muito importantes neste trecho.

Segundo Renzo Schina (2020), a primeira dificuldade que se encontra nesta passagem, são as duas colcheias com arco para cima que devem resultar, como dicção, perfeitamente iguais às colcheias sucessivas que serão tocadas com arco

como vem. Em seguida, duas notas são ligadas utilizando-se duas cordas (vide figura 29); o erro mais comum seria separar levemente (devido a mudança de corda) a segunda nota da ligadura, mas isso, obviamente, deveria ser evitado, pois estas deveriam soar ligadas o máximo possível, inclusive com o mesmo volume de som.

D'Innocenzo (2021) explica que a principal dificuldade em Mozart é a limpeza da articulação, neste caso em particular, é a combinação de duas notas ligadas e duas separadas. Embora seja muito provável que antigamente esta sequência fosse tocada com o arco como vem, hoje costuma-se tocar as duas notas separadas, ambas com o arco para cima. O golpe de arco deve ser muito bem estudado, inclusive quando tiver a troca de cordas, desta maneira não resultará incômodo e nem atrapalhará na execução do fraseado.

Dado o período histórico, o apoio vai naturalmente para a primeira das duas notas ligadas, enquanto a segunda deve ser aliviada para facilitar a fluência da frase. Outra dificuldade é, obviamente, a afinação, que deve ser aprofundada com o uso das notas duplas simultâneas.

Fig. 31: Segundo trecho do IV Movimento da Sinfonia Júpiter de Mozart.



Trecho de concurso - linha do contrabaixo

O segundo trecho da Júpiter de Mozart exigido em provas está no último movimento da sinfonia, indicativamente entre os compassos 19 a 33 e 293 ao compasso 313.

Giuseppe Ettorre (2020) explica que nesse segundo trecho, tem-se novamente um fugato, e portanto, os mesmos critérios se aplicam à passagem analisada anteriormente. Este trecho, entretanto, apresenta uma dificuldade maior especialmente na segunda linha, devido a uma progressão bastante incômoda, tanto para o arco, quanto para a mão esquerda. Ele pode ser resolvido de várias maneiras, tocando-o tanto com o arco como vem, quanto retomando; para a mão esquerda, ele sugere minimizar os movimentos usando mais mudanças de cordas.

Antonio Sciancalepore (2020) reitera que os comentários do primeiro movimento também se aplicam a este último e acrescenta que, em passagens técnicas que exigem agilidade, não se deve nunca forçar a produção do som e sempre pensar que quando o tema está com outras seções da orquestra, os contrabaixos não são protagonistas; com exceção apenas no início do último movimento da 41, no resto da obra, servimos de acompanhamento. Portanto, “cuidado para não tocar ‘pesado’ (*pesanti*), para não ter um som “esmagado” (*schacciato*). Ele lembra que sempre (e principalmente nas colcheias) pode-se reduzir o volume de som a um *mezzoforte*, mas o importante é ter um som bem articulado (limpo), cristalino e *staccato*”.

Renzo Schina (2020) complementa contando que o erro mais comum cometido nesta passagem é escolher um tempo de execução muito rápido; mais do que focar na velocidade de execução, ele aconselha focar na qualidade do *staccato* ou *balzato*, devendo-se escolher uma velocidade que permita a limpeza de todas as notas; obviamente, a escolha do *staccato* também será afetada pela acústica da sala em que se toca, portanto, fica a critério do intérprete, quando estiver no local do exame, tentar entender o mais rápido possível a acústica da sala e de se adaptar, de modo a obter um *balzato* que permita compreender todas as notas.

O controle rítmico também é muito importante, nunca se deve ceder com o tempo ao longo da passagem, principalmente no início do tema, deve-se ser muito preciso na articulação da semínima pontuada com colcheia, sem incertezas rítmicas.

D'Innocenzo (2021) esclarece que, se para o primeiro movimento a afinação representa uma dificuldade, no quarto movimento esse ponto é muito mais fácil, pois se trata de graus conjuntos na mesma tonalidade. Para ele, a única dificuldade aqui é representada pela velocidade de execução das colcheias. O golpe de arco é um

spiccato muito rápido e próximo à corda. Porém, não deve ser tocado com o arco muito na corda (liscio), para não soar como se fosse um *staccato* e, ao mesmo tempo, deve-se manter clara a percepção das notas. Em fase de estudo, é aconselhável primeiro trabalhar a articulação da mão esquerda e depois passar para a direita. É um claro exemplo de estudo de progressão metronômica.

3.2.3 III Movimento da Sinfonia n. 5 em Dó menor de Ludwig Van Beethoven Opus 67

Iniciamos com a análise de Hector Berlioz deste terceiro movimento (BERLIOZ, 1958, p. 65), no qual o compositor expressa-se dizendo que o *scherzo* é uma composição particular de Beethoven. Os primeiros compassos provocam aquela inexplicável emoção vivida sob o olhar magnético de alguns indivíduos. Tudo aqui é misterioso e sombrio; os efeitos orquestrais, todos de caráter mais ou menos sinistros, parecem pertencer ao mundo do pensamento da famosa cena de Blocksberg em Fausto, de Goethe. As dinâmicas predominantes são *piano* e *mezzo forte*. A seção central (o *trio*) é ocupada por uma passagem dedicada aos baixos, executada com toda a força do arco, cuja aspereza pesada faz vibrar os pés da orquestra, soando como as travessuras de um elefante exultante... Mas o monstro se afasta, e o som de suas brincadeiras selvagens gradualmente desaparece. O tema do *scherzo* reaparece em *pizzicato*, gradualmente o silêncio é estabelecido, e apenas algumas notas levemente dedilhadas são ouvidas através dos violinos junto com os estranhos sons de estalo produzidos pelo Lá bemol agudo dos fagotes colidindo com o Sol, a oitava da tônica do acorde de nona dominante menor. As cordas, então, desmembram a sequência e se acomodam suavemente em um acorde de lá bemol, no qual repousam. Os tímpanos mantêm o ritmo por conta própria, com leves pinceladas que se destacam ligeiramente contra a sonolência geral do resto da orquestra. Essas notas dos tímpanos são "Dós"; a peça é em Dó menor, mas o acorde é de Lá bemol, mantido por muito tempo pelos outros instrumentos, parece estar introduzindo uma tonalidade diversa; por sua vez, a pulsação solitária dos tímpanos em Dó tende a preservar a sensação da tonalidade original. O ouvido hesita... aonde vai acabar esse mistério harmônico? ...e, então, o suave latejar dos tímpanos aumenta gradativamente de volume, junto com os violinos, que voltam a se movimentar, modificando a harmonia. Isto leva ao acorde de sétima da dominante de Sol, Si, Ré e Fá, enquanto os tímpanos continuam a tocar obstinadamente a tônica (Dó). Toda a orquestra, reforçada pelos trombones que ainda não entraram, explode finalmente em uma marcha triunfal e o IV Movimento tem início.

Sobre a questão da estrutura deste movimento, temos algumas ideias divergentes quanto à forma, segundo Daniel Achache (2021, não paginado) ao contrário do que muitas vezes se encontra escrito, não é um *scherzo* e não contém

trios. Basta consultar a partitura original para perceber que não há indicação de “*scherzo*”, nem de “*trio*” escrito por Beethoven. Na realidade, este 3º movimento é único: não desempenha o papel de *scherzo*, mas sim de Prólogo ao 4º movimento, no qual está ligado por uma transição sutil e inteligente (passagem de Dó menor para Dó Maior). Na forma tripartida, pode ser esquematizado da seguinte forma: A - B (b1 + b1 - b2) - C. Sendo assim, dividido:

A- O início da peça, misterioso, pianíssimo no baixo:

Fig. 32: Tema inicial do III movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven.



Trecho de concurso - linha do contrabaixo

Imediatamente, surgem vigorosas chamadas em fortíssimo nas trompas, proclamando as 4 notas do 1º movimento, numa espécie de marcha.

B- Quanto à parte intermediária desse movimento, em tonalidade maior, é composta por 2 seções:

- 1º fugato: b1: “a terrível corrida dos contrabaixos” segundo Ludwig Spohr, com retomada imediata (b1 + b1) (in ACHACHE, 2021, não p.).

Fig. 33: Fugato com início no compasso 141 do III movimento - linha do contrabaixo.



Trecho de concurso - linha do contrabaixo

- segue com b2, começando com um segundo fugato seguido por um retorno encurtado de A.

C- a terceira parte inicia em piano, com uma lembrança do início do movimento.

De repente, há um pianíssimo, durante o qual os fagotes se sobressaem. Depois, é o tímpano que imprime uma pulsação obsessiva, na qual se realizam

modulações, garantindo a passagem do menor ao maior. Finalmente, um crescendo marcante, ao longo dos últimos 8 compassos, leva à explosão do tema do 4º movimento.

Lewis Lockwood (LOCKWOOD, 2016, p. 80) lança a pergunta se o terceiro movimento é um *scherzo* em três ou em cinco partes. Elucida que o terceiro pode ter sido um dos movimentos a partir do qual toda a sinfonia foi criada, pois precedeu o primeiro movimento quando ambos foram esboçados no caderno "*Eroica*" de Beethoven. O projeto original de Ludwig, embora de forma abreviada, antecipa os dois temas fundamentais sobre os quais o *Scherzo* é construído:

1. O primeiro tema (originalmente sem a anacruse e com um arpejo ascendente ligeiramente diferente, mas com a mesma continuação da versão final);
2. O famoso motivo 3 + 1, exatamente como na versão final, mas com uma continuação diferente daquela que Beethoven teria escrito mais tarde (na versão final o tema é tocado primeiro pelas trompas, depois a toda a orquestra) .

Fig. 34: O motivo 3+1 que é revisitado na voz das trompas.



O dualismo temático, portanto, é imediatamente explícito. No esquema original do movimento, no caderno de notas de Beethoven, o Trio não mostra nenhum traço da escrita contrapontística que o distingue tão claramente da versão final, embora tenha padrões fluidos de colcheias em Dó Maior, e a indicação *forte* mostra a solidez do *Trio*, em contraste com o misterioso ataque do *Scherzo*, que havia sido planejado desde o início, mesmo que sua estrutura contrapontística surgisse posteriormente.

Mais recentemente, a forma originária do movimento tem suscitado controvérsias devido às grandes discrepâncias nas primeiras edições. Mas uma coisa é certa: no momento da composição da partitura da sinfonia, era intenção de Beethoven que esse movimento fosse dividido em cinco partes, de acordo com o

resumo de todas as fontes disponíveis e interpretações atuais elaboradas por Jonathan del Mar⁵⁴:

Scherzo ||: *Trio* parte 1: || *Trio* parte 2 || *Scherzo* ||: *Trio* parte 1: || *Trio* parte 2 ||
Scherzo e Coda

Conforme Lockwood examinou na Sinfonia n. 4, a forma *Scherzo* em cinco partes foi uma das inovações de Beethoven. Sendo encontrada tal estrutura em composições escritas entre 1806 e 1810 e posteriormente no Quarteto em Dó sustenido menor op. 131. Um olhar cuidadoso nas versões da Quinta Sinfonia (no manuscrito e nas primeiras edições) mostra-nos que, ao chegar nas decisões finais, Beethoven modificou o *Scherzo* para dar-lhe a forma de três partes, que encontramos nas edições modernas mais confiáveis. A versão em cinco partes, no entanto, parece ter sobrevivido por muitos anos após a primeira execução em 1808, como constatado através de algumas observações em cartas de 1820 com Franz Oliva, contando a Beethoven que, ao ouvir uma execução da 5a. sinfonia por músicos amadores, que estes não tocaram quase metade do terceiro movimento, sendo a seção central com o *fugato* tocada somente uma vez, depois a parte onde os violinos têm o pizzicato, e a passagem para o finale [...] o resultado, segundo Oliva, foi muito ruim.

A intenção definitiva de Beethoven, portanto, era encurtar o terceiro movimento para sua versão em três partes, transformar a reprise do *scherzo* em uma seção estendida do *pianíssimo* nas cordas em *pizzicato* e conectar o *scherzo* diretamente ao *Allegro* final por meio de uma *coda* estendida - com o tema de quatro notas nos tímpanos, notas longas tocadas nas cordas graves da orquestra e um *crescendo* que de repente explode no *Allegro* final.

Esta reprise do *scherzo* no último movimento é um dos momentos mais famosos da literatura sinfônica. Ele marca outra maneira pelas quais esta sinfonia se coloca na vanguarda, não apenas pela sua integração cíclica do material temático (o tema de abertura é usado de várias maneiras, mas seu ritmo fundamental é sempre mantido), mas também ao conectar os movimentos para formar um conjunto multi-seccional no qual os dois últimos movimentos são unidos (LOCKWOOD, 2016, p. 81).

Se analisarmos o discurso de Charles Rosen (ROSEN, 1972, p. 147), veremos que ele cita o *Scherzo*/III movimento fazendo uma analogia com a Sinfonia n. 46 em

⁵⁴ Autor de diversos trabalhos sobre Beethoven, editor da versão crítica *Urtext* das Sinfonias de Beethoven pela Editora Bärenreiter.

Si Maior de Haydn, que formalmente faz um surpreendente retorno ao *Scherzo* no último movimento. Outra utilização do termo ele faz ao dizer que a forma vem utilizada de maneira "afrouxada" por Beethoven na 5ª Sinfonia por uma mudança de andamento no desenvolvimento, reforçando o retorno do *Scherzo* (ROSEN, 1972, p. 275).

Também explicita que se pode dizer que quase não há possível profanação de uma obra clássica que não seja santificada por uma tradição que remonta à vida do compositor. Reforça a história relatada por Lockwood, que os amigos de Beethoven relataram indignados, uma apresentação da Quinta Sinfonia, que foi do *Trio* Dó Maior do *Scherzo* diretamente ao pedal da transição para o final. E complementa que uma base melhor para tomada de decisão seria a questão da significância (e no estilo clássico, as proporções são uma parte essencial do significado); mesmo que se torne mais longa, uma obra só pode ganhar interesse se fizer mais sentido (ROSEN, 1972, p. 395). Ou seja, Rosen também considera e utiliza no III movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven os termos *Scherzo* e *Trio*. Nesta mesma linha conceitual, desenvolve o seu trabalho Donald Francis Tovey, comparando, por exemplo, o *scherzo* e *trio* da 5ª Sinfonia de Beethoven com aqueles da 4ª, 6ª e da 7ª Sinfonia (TOVEY, 2015, p. 169).

Tal discussão inicial foi apresentada, pois muitas vezes traz grandes dúvidas aos contrabaixistas de qual trecho exatamente se refere o *Trio* e/ou o *Scherzo*, e analisando o discurso de diversos teóricos, tal dúvida tem realmente fundamento, pois é um tema de divergência entre os musicólogos, que gera, consequentemente, informações cruzadas que podem instigar a dúvida. Desta forma, o presente capítulo trabalhará com o trecho n. 1 dos compassos 1 ao 64 no início do III movimento e o trecho n. 2 no *fugato* dos compassos 141 a 218. Em síntese, tradicionalmente o terceiro movimento, por questões formais, veio chamado de *Scherzo*, apesar de não apresentar tal indicação escrita por Beethoven, na partitura vem conferido *Allegro*, e o *fugato* que tem início no compasso 141 foi chamado de *Trio*.

Iniciaremos com os relatos dos entrevistados de como trabalhar o trecho n. 1.

Fig. 35: Início do III Movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven, trecho 1, voz do contrabaixo.



Giuseppe Ettorre (2020) inicia contando que esta é certamente a passagem mais famosa para o contrabaixo em concursos e audições. Explica que é necessário prestar extrema atenção à emissão das duas primeiras notas e à escolha de um tempo correto e fluído, bem como manter o ritmo na dinâmica do pianíssimo. A este respeito, deve-se notar que a métrica correta está em pronunciar grupos de quatro compassos - incluindo o primeiro compasso com anacruse. Portanto, devem ser subentendidas duas pausas de semínima no início da passagem, cuja a direção correta vai para o Dó3 agudo do terceiro compasso. Outra dificuldade está na última linha, devido ao salto muito incômodo entre o Fá e Lá bemol agudo, que na sua opinião pode ser resolvido com a execução do Mi natural e do Fá na terceira corda.

Antonio Sciancalepore (2020) reitera que neste trecho do Trio da quinta de Beethoven, encontra-se este pianíssimo legato, e, para executá-lo, deve-se tentar usar arcadas bem longas - o quanto for possível para manter a linha do fraseado, inclusive vem realmente evidenciada esta linha de frase: sol do mi sol do mi re fa sol, não se pode dividir a articulação compasso por compasso, sempre manter o ritmo ternário na cabeça 123 123, pensando na frase longa, com pelo menos 4 - 8 compassos. Para estudar esse golpe de arco legado, pianíssimo e tenuto, ele recomenda fazer exercícios técnicos específicos.

Anita Mazzantini (2020) explica que começaria sempre ouvindo uma boa gravação e explica que este trecho apresenta muitos tipos de dificuldades técnicas.

Um ponto importante é tentar dosar bem a lentidão no deslizamento do arco nas diversas cordas (inclusive com cruzamento de cordas), apesar da mão esquerda se mover rapidamente com saltos em longas distâncias no espelho. Portanto, fundamentalmente, propõe-se tentar coordenar as duas mãos, seccionando o estudo e isolando os movimentos da mão esquerda: estudando nota por nota - depois com o inserimento do *legato*, existe sempre a co-participação de ambas as mãos. Ela gosta de pensar que no início dessa passagem o som já está em movimento, e com essa frase, não fazemos nada além do que nos inserirmos em algo que já está acontecendo, ou seja, essa entrada deverá ser sem ataques ou acentos.

Renzo Schina (2020) também aborda que a maior parte do estudo neste trecho se baseia na frase inicial, pois é muito difícil executar uma ligadura perfeitamente equilibrada, e sobretudo encontrar a qualidade do *piano* - cada instrumento reage de forma diferente, mas é necessário que o executante encontre uma área de ação do arco - que pode estar mais ou menos próxima ao espelho - e que pode dar uma qualidade muito alta de som no *piano*.

Outro ponto importante é a direção da frase, quando sucessivamente se entra no *forte* nos compassos seguintes (a partir do compasso 20), precisa ser criada uma diferença/intensidade sonora que seja percebida pelo ouvinte, tal diferença deve ser construída no sentido de delimitar diversidades sonoras, como, por exemplo, entre o *forte* de Mozart e o de Beethoven (velocidade/quantidade de arco x peso do braço usados especificamente para cada caso) e, portanto, esta diferença na execução da dinâmica proposta, baseia-se, sobretudo, no caráter e estilo do compositor durante a performance, que se refletem em gestos específicos executados pelo intérprete (tal diferença fica ainda mais clara caso um trecho de Mozart seja solicitado antes de um trecho de Beethoven).

D'Innocenzo (2021) pessoalmente considera que a maior dificuldade em tocar contrabaixo é tocar piano e *legato*, portanto a Quinta Sinfonia de Beethoven é o emblema dessa questão. O principal erro em lidar com as primeiras frases é atribuir o *legato* exclusivamente à mão direita, muitas vezes o *legato* é deficiente devido à falta de articulação dos dedos da mão esquerda. A mão esquerda deve acompanhar o movimento do arco facilitando o *legato*; a este respeito, o *barrè* ou dedilhados específicos poderiam ser utilizados (como no caso do compasso 56). O estudo do arco para baixo ou para cima também pode ajudar a favorecer o *legato* da mão esquerda.

O *sforzato piano* do compasso 13 e os *sforzati* dos compassos 38 e 40 prestam-se a diferentes interpretações e, portanto, é correto estudá-los em diversas versões, a fim de estar pronto para qualquer solicitação das comissões.

A seguir, o trecho n. 2 será analisado pela autora de forma abrangente, esta passagem é pedida em quase todas as audições orquestrais, tanto para o cargo de contrabaixo de fila como para o cargo de contrabaixo solista (primeiro contrabaixo).

Fig. 36: Trecho original - primeira parte do *trio* que pertence ao 3º movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven, *Scherzo*.



O *fugato* no *Allegro* do III Movimento da Sinfonia n. 5 tem início somente com os violoncelos e contrabaixos; gradativamente, Beethoven dá início à construção de uma estrutura de fuga, inserindo paulatinamente os outros instrumentos da orquestra, como, por exemplo, a segunda entrada com o mesmo tema no fagote e viola - anacruse do compasso 147 (figura 36), adicionando sucessivamente os demais instrumentos. Posteriormente, com a redução das vozes, retorna-se à linha do baixo, que, novamente, conduz o discurso sozinha (vide anexo 5) para encerrar o episódio. Como o próprio nome italiano diz, o *scherzo* brinca com a melodia e Beethoven o faz de maneira inteligente e complexa.

Fig. 37: Início do *fugato* somente com violoncelos e contrabaixos, tendo a segunda entrada com fagotes e violas.

Se analisarmos estruturalmente a 5ª sinfonia, estamos no terceiro movimento, e Beethoven, além de escrever um *Scherzo*, insere formalmente um *Trio*, aumentando assim a elaboração melódica e harmônica do movimento.

O intuito desta breve análise/abordagem é valorizar as notas estruturais, que auxiliam a análise das notas principais e, conseqüentemente, sustentando o discurso com a escolha de um fraseado adequado e também na definição do encaminhamento melódico; no que diz respeito à performance, elementos que fornecerão material concreto para a escolha do gesto musical de execução adequado.

Numa primeira fase da análise, pode-se destacar as notas principais e seu deslocamento, além do grau de importância no discurso musical. Vemos nos primeiros compassos o movimento harmônico I – V, que além de introduzir a voz do contrabaixo, apresenta o quinto grau que será tanto explorado neste trecho do *scherzo* de Beethoven. A partir do compasso 144, apresentar-se-á uma progressão ascendente em graus conjuntos (primeiros tempos dos compassos) que se desenvolverá em uma segunda configuração a partir do compasso 149, chegando ao seu ápice no compasso 153 na nota Fá e, gradativamente, retornando à dominante no compasso 160 (conforme indicado em verde no exemplo na figura 35 acima). Para a performance, é

muito importante ao instrumentista que traga para um primeiro plano essa progressão, enfatizando com maior velocidade do arco ou maior peso de braço sobre o arco em cada nota que compõe esta progressão, assim como quando tem a ocorrência da tônica e da dominante no fraseado. Baseado nas pistas que são deixadas pela harmonia, pode-se pensar em um fraseado que abranja a totalidade das notas e seus encaminhamentos harmônicos, desta forma, apesar do arco ser articulado com golpes separados (baixo e cima), existirá uma concepção musical de fraseado pensado de maneira ampla. O gesto seguirá o grau de importância dessas notas, usando mais comprimento de arco e intensidade nas notas principais.

Fig. 38: Original da segunda parte do Scherzo de Beethoven (voz do contrabaixo).

The image displays a musical score for the bass line of the second part of Beethoven's Scherzo. The score is written in bass clef and spans measures 158 to 207. It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'dimin.', 'p', and 'sempre più p'. There are also first and second endings marked with '1.' and '2.'. The score is divided into systems, with measures 158-165, 166-174, 175-183, 184-192, 193-200, and 201-207. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some measures featuring triplets and slurs. The score is labeled 'Vello' and 'Cb.' (Contrabaixo).

Nesta segunda parte do Scherzo de Beethoven, vê-se o desenvolvimento do tema com a entrada dos demais instrumentos (vide no Anexo 5 Grade), criando uma linguagem de fuga e, conseqüentemente, adensamento das vozes, até a sua síntese e retorno a única voz, a do contrabaixo, convém acompanhar esse adensamento com a dinâmica apropriada e intenção sonora. Relembrando, anteriormente na primeira frase, encontrava-se a introdução à tonalidade, Beethoven desmembrava e dividia nos 3 primeiros compassos a tônica e a dominante, a partir do compasso 147 a relação entre a nota principal (por compasso) e o seu intervalo subsequente, construía um encaminhamento ascendente melódico que prosseguiria com a exploração de notas cromáticas que levariam o fraseado até o seu ápice no

compasso 153 e posteriormente gradativamente descendente portando ao retorno à dominante de forma resoluta na primeira e segunda casa.

Na segunda parte, a partir do compasso 162, pode-se interpretar o trecho de 6 compassos no segundo grau, como um prolongamento das notas Sol² e Fá², durante a interpretação serão estas notas as que devem ser tocadas com mais ênfase, pensando de uma maneira mais ampla, seria o Sol uma anacruse que resolve num longo Fá, figuração que se repete 3 vezes e reaparece no compasso 195. No compasso 167 e, posteriormente, no compasso 203, Beethoven explora a dominante de forma extensiva, resolvendo na primeira incidência no compasso 194 na tônica e na segunda vez reafirmando mais uma vez a dominante. Ou seja, para o intérprete é muito importante estar atento aos graus tonais que compõem o discurso musical e sempre trazê-los para primeiro plano para elucidar tal material sonoro, através da divisão coerente do arco, trazendo um gesto que acompanhará as notas principais dentro de uma ideia musical.

O gesto que segue as colcheias iniciais são de movimentos curtos, usando muito pouco do arco, num ponto de contato único. O encaminhamento melódico que se ouve a seguir pede ao instrumentista que use uma quantidade um pouco maior de arco somente nos primeiros tempos dos compassos 143 a 156. Como regra geral todas as colcheias são articuladas iguais, sofrendo uma leve pressão de arco (através de maior velocidade do mesmo ou aproximando o arco do cavalete) nas notas consideradas estruturais, e delimitando, assim, o fraseado. Ao se tocar as oitavas a partir do compasso 178, o braço do instrumentista deverá abrir nas notas agudas e fechar na oitava baixa com muita coordenação, a fim de que não se ouça a mudança de cordas. Ao finalizar o trecho, o contrabaixista deve pensar em usar um golpe de arco curto e sonoro, que concluirá paulatinamente através das semínimas que estabelecerão a cadência.

Fig. 39: *Fugato* da 5ª. Sinfonia de Beethoven.



“E aqui estamos no triunfo do contrabaixo!” diz Ettorre (2020). É difícil combinar a impetuosidade absolutamente necessária de Beethoven com a clareza de emissão e articulação, além das direções musicais que derivam da estrutura do minueto. “Poderíamos chamá-lo de minueto distorcido (*stravolto*) e modernizado, assim como o famoso recitativo da Nona Sinfonia”. Ettore lembra que o conhecimento detalhado do instrumento transparece claramente na composição graças à amizade de Beethoven com Dragonetti e a maior dificuldade deste trecho, na sua opinião, é encontrar a articulação certa no arco.

Para Sciancalepore e, segundo ele, apoiado pela concepção musical de muitos maestros com os quais ele tocou esta sinfonia, no que diz respeito ao *Scherzo*, torna-se importante valorizar exatamente o contrário do que ele explicou no primeiro trecho (ou seja, que deveria ser bem ligado), e aborda especificamente a passagem com as colcheias: Dó2, Si1, Dó2, Ré2, Sol1, Lá1, Si1, Dó2, Si1, Dó2, Ré2, Mi2, Fá2, Sol2, na qual o *staccato* deveria soar um pouco *balzato*, ou seja, o arco não fica intermitentemente na corda, mas se articula, levantando levemente da corda (sem ser de maneira percussiva, porém articulada). Ele explica que quando se tem uma massa sonora nas cordas, com 6/8 contrabaixos - e no caso que todos estes tocassem na corda - o resultado seria uma sonoridade muito pesada.

Em síntese, a sua ideia é utilizar a articulação em *staccato*, tirando o arco da corda, de modo levemente percussivo; não tocar em *piano* e com o som mais cheio possível, através disto se pode realmente conseguir um bom efeito sonoro. Outro conselho seria nunca perder de vista a pulsação do ritmo ternário, porque muitas vezes pode confundir-se e tornar-se um ritmo irregular, hemiólico, não representando aquilo que está escrito.

Mazzantini (2020) sugere, antes de mais nada, a procura por um golpe de arco que permita ser incisivo sem desconsiderar a clareza das notas, tanto no *forte*, como no *piano/pianíssimo*. Uma atenção particular deverá ser dada ao ritmo, e comenta que muitas vezes no compasso 161 se tende a encurtar as pausas, e isso, obviamente, torna o tempo sempre mais rápido e instável - "isso se falarmos somente na perspectiva do concurso; imagine se todo o naipe de contrabaixos estivesse nessa corrida desenfreada durante um concerto!".

Schina (2020) também reapresenta a questão do foco na precisão rítmica e considera a escolha do *staccato* um fator muito importante para que a dicção das notas seja perfeitamente clara; um problema que se encontra quando o instrumento

está no registro grave entre a terceira e quarta corda - dada a tensão das cordas - é necessário procurar um *staccato* e uma pressão do *staccato* que torne as notas na terceira e quarta cordas as mais limpas possíveis (figura n. 39).

Fig. 40: Notas pertencentes a 3ª e 4ª cordas no Trio (retângulos verdes).



D'Innocenzo (2021) explica que o trio necessita ter a fluência tradicional de um tempo ternário levado em 1. O fraseado não deve interromper-se e a dinâmica precisa seguir o movimento melódico da frase. Para isso, o golpe de arco usado nas semínimas e colcheias não deve ser pesado, facilitando, assim, a manutenção de um andamento estável.

No que diz respeito ao estudo das colcheias, é importante lembrar que estas devem ter como objetivo serem tocadas em duas dinâmicas contrastantes, *forte* e *piano* (posteriormente pianíssimo). Para isso, é necessário alterar a distribuição do uso do arco. Analisando, por exemplo, a mudança na dinâmica nos compassos 198-202: a primeira intervenção é *forte* no talão, a segunda na metade do arco - ainda pensando em uma dinâmica *mezzo forte*, e a terceira, na metade do arco em *piano*. A dificuldade é mudar rapidamente para um *spiccato leggero* à metade do arco, mantendo o ritmo e a articulação inalterados.

Quanto aos passos orquestrais realizados em um exame, a capacidade de mostrar o "significado musical" da passagem no contexto da peça musical é recomendada e apreciada. A passagem, na verdade, será realizada por uma seção inteira, não por um único instrumento. Tocar "selvagemmente", forçando o som e prejudicando a articulação em uma passagem indicada como "selvagem" na partitura, não faz muito sentido durante o exame. Muito mais interessante por parte do candidato é demonstrar que conhece o significado e a intenção musical do trecho, garantindo a audibilidade e limpeza do som durante a execução (MARZO, 2020).

Analisando a fala dos entrevistados, encontram-se muitos pontos de encontro e concordâncias entre as ideias apresentadas, estamos comprovando a mentalidade da escola de contrabaixo italiana, podemos constatar que se manteve uma linha de coerência muito regular, sem apresentar grandes divergências de opinião.

Para poder tocar de forma adequada estes três trechos orquestrais (Bach, Mozart e Beethoven), o candidato deve estar extremamente bem preparado. A preparação engloba a parte técnica e musical - que compreende as características sonoras específicas para cada passagem em questão (estilos, estética, interpretação) e flexibilidade na performance (resposta rápida aos pedidos específicos das comissões) pressupõe um controle e desenvolvimento apropriado tanto de ordem psicológica como física. Estes pontos são muito importantes e deveriam ser aperfeiçoados com muita proficiência, seriedade, compromisso e regularidade, pois se refletem nos poucos minutos à disposição que o candidato tem para se apresentar durante o concurso.

4. CAPÍTULO 3

Temas Emergentes e Discussão

Durante o desenvolvimento desta tese e do material previamente delimitado, alguns temas surgiram, como a questão do gesto musical, da profundidade e regularidade do estudo, a idade do candidato e o encaminhamento que este teve, o meio social que é a orquestra e a situação das orquestras na Itália.

A análise do material musical tem grande peso no processo da criação e delimitação de uma performance, pois auxilia na apropriação da linguagem, sustenta a escolha de articulações pertinentes a um estilo, embasa relevos que devem ser mostrados nas melodias/harmonias. Segundo Chueke (2000), existem três fases da escuta que são intrinsecamente ligadas à performance musical: a primeira é exatamente a análise musical, que estabelece a primeira relação entre o executante e o material escrito, construindo, dessa maneira, uma ideia total da peça no ouvido interno do performer; a segunda etapa da escuta tem como objetivo, através da execução da peça, verificar através do ouvido externo e interno a prática de maneira monitorada, trazendo à tona elementos musicais tanto racionalizados através da análise, como aqueles intuitivos. A terceira etapa já propõe uma assimilação completa de tal material, trazendo à execução a sua forma final, o músico tem total controle sobre as nuances e pode interpretar a peça como a definiu.

Esta abordagem auxilia de maneira inteligente a uma performance bem informada do material musical, pois faz com que o músico esteja realmente conectado tanto com a partitura nos seus mais diversos níveis, como com o resultado sonoro idealizado e executado.

Outra perspectiva que se integra aos conceitos apresentados por Chueke, encontramos no livro *Criteri Primari di Metodologia Pianistica*⁵⁵ de Carlo Grante; na primeira parte desta obra, *Prima metodologia, poi metodo* (Antes a metodologia, depois o método) que introduz o livro (2012, p. IX), o autor explica que, ao aprender e aplicar uma verdadeira metodologia, o objetivo final não é tanto reunir e executar métodos, quanto conceber uma cultura no aprender que se torne um estilo de vida, uma forma de gerenciar informações a fim de torná-las parte de um todo orgânico e

⁵⁵ GRANTE, Carlo. **Criteri Primari di Metodologia Pianistica**. Milano: Rugginenti Editore, 2012.

duradouro. É importante que a metodologia da aprendizagem esteja, de fato, ligada à maneira com que o sujeito vivencia uma realidade interior - em relação aos estímulos externos e às informações que o mundo oferece ou que se escolhe como objeto de atenção. Neste sentido, uma metodologia verdadeira e eficaz, específica ao performer, tem a capacidade de ativar essas modalidades psicofísicas - das quais são consequentemente "cristalizadas" através dos métodos, em uma execução de qualidade, porque faz parte da experiência do artista. O método acaba sendo antes mesmo de ser uma forma de exercício, uma interação entre a subjetividade (observação racional e emotiva) e experiência reiterada (o ato físico e mental de estudar). Grante cita as palavras do grande violinista e didata Ivan Galamian, que expressava que se analisarmos o desenvolvimento de artistas consagrados, vemos que em quase todos os casos, o sucesso de toda a carreira dependia da qualidade de seus estudos. De qualquer maneira, o estudo destes foi constantemente seguido pelo professor ou pelo seu assistente. Complementa que fazer aula não é tudo, e geralmente os alunos não sabem estudar sozinhos, o professor deve sempre mostrar aos seus discípulos como realizar tal processo.

Cita também os estudos de Lehmann e Ericsson⁵⁶ (1998 in GRANTE, 2012, p. VIII), no qual crianças prodígios no campo musical eram rigorosamente supervisionadas, por músicos qualificados, desde muito pequenas. Por outro lado, alguns instrumentistas em um certo ponto da carreira desistem de procurar a excelência, colocando um fim à rotina do estudo deliberado⁵⁷, útil para melhorar ainda mais o desempenho, porém, com o passar do tempo, isso se traduz em uma automação prematura do seu desenvolvimento.

Tal comportamento também foi estudado nas pesquisas de Bloom (in ERICSSON⁵⁸, 2009, p. 413), que através de entrevistas com performers de nível internacional nas artes, ciências e esportes, foi demonstrado que esses performers tiveram uma história de desenvolvimento fundamentalmente diferente daqueles menos talentosos. Os pais dos futuros artistas ajudaram seus filhos desde pequenos

⁵⁶ Ericsson, K. A. **The Scientific Study of Expert Levels of Performance: General implications for optimal learning and creativity**. 1998, High Ability Studies, 9, p.90.

⁵⁷ Ericsson, K. A. **Attaining Excellence Through Deliberate Practice: Insights from the study of expert performance**, in **The Pursuit of Excellence Through Education**. New Jersey - London: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

⁵⁸ Ericsson, K. A. **Development of Professional Expertise: Toward Measurement of Expert Performance and Design of Optimal Learning Environments**. New York: Cambridge University Press, 2009.

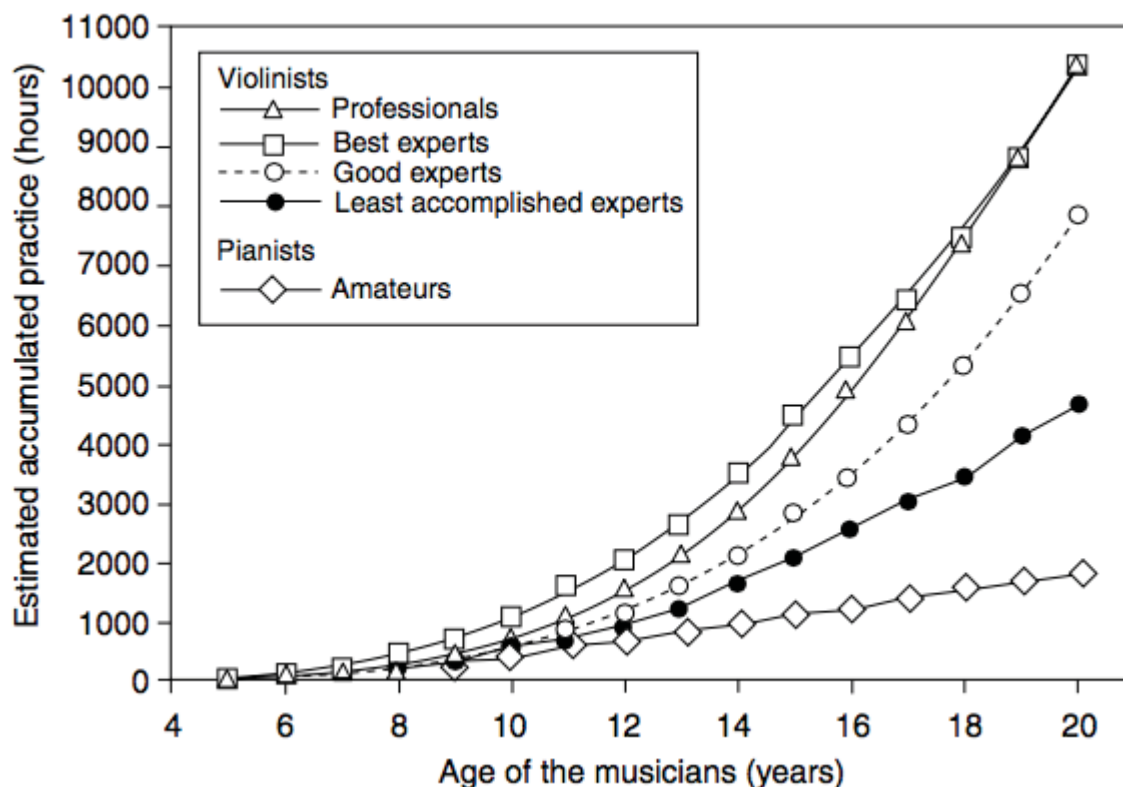
a ter acesso aos melhores professores, investiram grandes somas de dinheiro com a instrução e instrumentos/materiais, também devotaram um tempo considerável para acompanhar seus filhos aos ensaios e competições. Em alguns casos, os artistas e suas famílias até mesmo se mudaram para ficar mais perto do professor escolhido e em ótimas instalações. Com base em suas entrevistas, Bloom argumentou que o acesso aos melhores recursos de preparação foi necessário para atingir os níveis mais altos de performance.

Ao mesmo tempo, os melhores ambientes de preparação não são apenas suficientes para produzir os melhores resultados, e há diversidades individuais substanciais, inclusive entre os indivíduos nestes mesmos ambientes. As diferenças na quantidade e no tipo de atividades relacionadas ao domínio, nas quais os indivíduos se envolvem, podem explicar as diferenças individuais no desempenho musical, mesmo entre os melhores executantes. Violinistas virtuosos da Academia de Música de Berlim mantinham um diário semanal sobre quanto tempo gastavam durante uma semana em diferentes atividades (Ericsson et al., 1993 in ERICSSON, 2009, p. 413). Descobriu-se que todos os grupos de violinistas experts gastavam aproximadamente a mesma quantidade de tempo (mais de 50 horas) por semana em atividades relacionadas à música. No entanto, descobriu-se que os melhores violinistas gastavam mais tempo por semana em atividades que foram especificamente projetadas para melhorar o seu desempenho, realizando a "prática deliberada". Músicos virtuosos estudavam em um ambiente solitário, a fim de dominar objetivos específicos determinados por seu professor de música em aulas semanais, isto é um bom exemplo de esforços direcionados a objetivos para alcançar um nível mais alto de performance.

Em sala de aula, os músicos foram orientados por seus professores a melhorar e atingir um nível de execução que geralmente eles não conseguiram atingir naquele momento. Uma semana depois, e após uma quantidade considerável de estudo, os músicos já conseguiam tocar no nível solicitado. Quando os mesmos grupos de violinistas foram entrevistados para estimar a quantidade de estudo individual (prática deliberada) em que se envolveram durante seu desenvolvimento musical, constatou-se que a maioria dos músicos passou mais tempo na prática deliberada durante o processo de estudo. A figura 41 (in ERICSSON, 2009, p. 414) mostra que essas diferenças são visivelmente válidas antes de suas admissões na Academia por volta dos 18 anos. Aos 20 anos, os melhores músicos haviam passado

mais de 10.000 horas praticando, o que é em média de 2.500 e 5.000 horas respectivamente, a mais dos grupos com menos horas de estudo. Em comparação com pianistas amadores da mesma idade, os melhores músicos da academia e os profissionais praticaram 8.000 horas a mais.

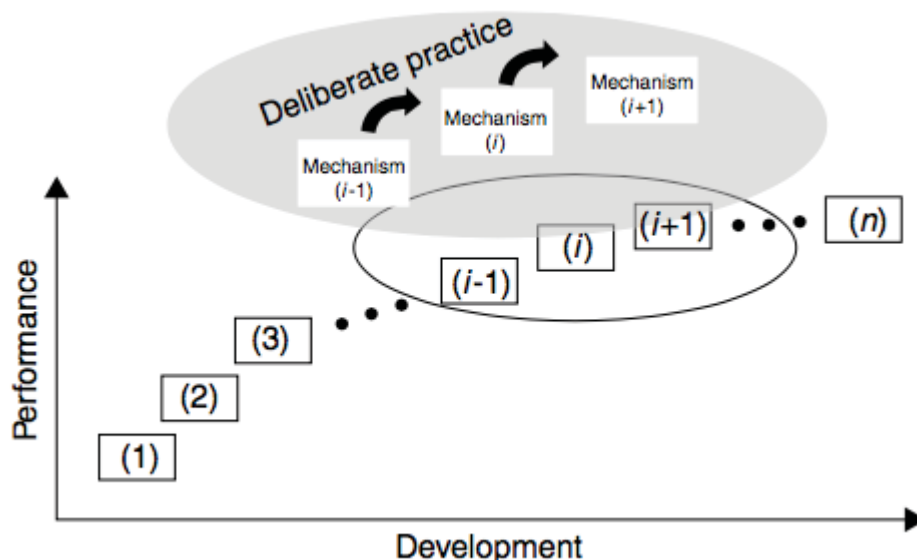
Fig. 41: Tempo estimado de estudo entre violinistas profissionais, melhores experts, bons experts, especialistas menos talentosos, e pianistas amadores



ERICSSON (2009, p. 414).

O pressuposto central da estrutura no desempenho da maestria é que a performance do artista pode ser descrito como uma sequência de estados associados a níveis cada vez mais elevados de desempenho, conforme mostrado na figura 42.

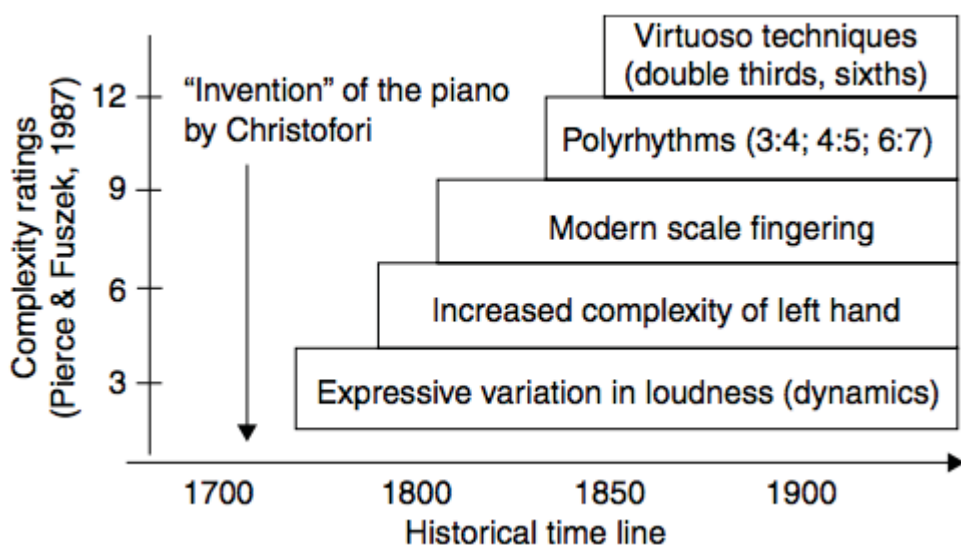
Fig. 42: Ilustração esquemática da aquisição de habilidades através de uma série de estados progressivos com mecanismos de prática deliberada, para monitorar e orientar melhorias futuras em aspectos específicos da performance



ERICSSON (2009, p. 415).

No caso da aquisição da execução musical, os pianistas adquirem técnicas de execução de forma consecutiva, sendo as técnicas mais difíceis adquiridas por último. Conforme mostrado na Figura 43, essas técnicas estão intimamente associadas ao número de anos de estudo. Por exemplo, após alguns anos de estudo de piano, os professores começaram a atribuir peças musicais que requerem movimentos complexos com a mão não dominante.

Fig. 43: Introdução de novas técnicas pianísticas desde o desenvolvimento inicial do piano



ERICSSON (2009, p. 416).

Depois de nove anos de instrução de piano (ERICSSON, 2009, p. 415), o aluno começa com o estudo da polirritmia, como 4:5 e 5:6. Os compositores para piano inventaram as técnicas mostradas na Figura 43 nos séculos XVIII e XIX, mas tiveram que esperar até que os pianistas profissionais adquirissem os níveis de habilidade necessários para dominar as novas técnicas - se algum dia quisessem ouvir as peças musicais executadas. Portanto, não é de se surpreender que as inovações técnicas continuem aumentando a sua complexidade ao longo da história, como é apresentado na Figura 43. O ponto principal é que o estudante precisa ser capaz de encontrar maneiras de ir além do seu estado atual de desempenho máximo (Figura 42) e encontrar uma forma de estudo para melhorar os seus mecanismos.

O principal desafio para os instrumentistas à motivação é identificar os aspectos da performance que podem ser melhorados em um tempo razoável e o estudo correspondente que aumentará gradativamente esse aspecto, bem como o desempenho geral. Professores e mentores podem observar o desempenho dos alunos e recomendar tarefas de preparação com objetivos explícitos que permitirão aos alunos melhorar tanto a atividade desenvolvida, como o seu desempenho. Por exemplo, os alunos que precisam aumentar sua velocidade para executar combinações de dedilhados específicos são muitas vezes encorajados a fazer exercícios e estudos intrínsecos para trabalhar a agilidade. De acordo com o conceito de aquisição da maestria na performance, como uma sequência de estados progressivos com mecanismos de prática deliberada, as melhorias corresponderão à aquisição de novos métodos, aumento da velocidade ou maior controle sobre a execução.

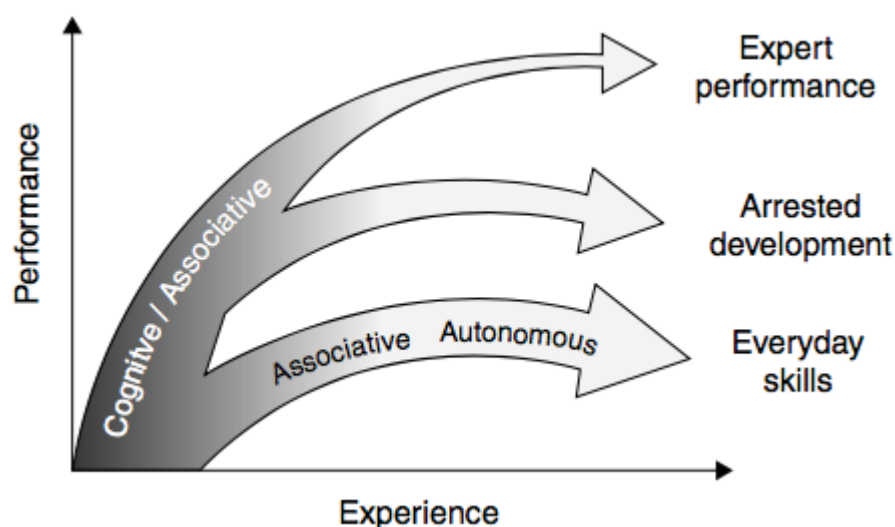
Para se engajar na prática deliberada, é necessário que os interessados trabalhem em tarefas que inicialmente estão além de suas capacidades. Assim como deve ser possível melhorar o objetivo proposto dentro de um número limitado de horas de estudo ou então o executante ficará desanimado. As atividades de prática deliberada dependerão dos objetivos de estudos específicos e das habilidades pré-existent dos indivíduos para monitorar e controlar seu desempenho.

A suposição central (ERICSSON, 2009, p. 416) é que o desempenho de um indivíduo no estudo irá variar em função do seu foco de atenção, tipo de estratégia e muitos outros fatores. Se alguém deseja alcançar sua melhor performance de forma consistente ou mesmo ir além de seu desempenho máximo inicial, é necessário identificar os fatores ideais. Consequentemente, qualquer tipo de prática deliberada é

projetada para maximizar os ganhos da performance, permitindo que o executante esteja tranquilo no início do estudo. O instrumentista também deve estar preparado para já no começo da execução, receber um feedback imediato do resultado sonoro produzido, e então, ser capaz de repetir o mesmo material musical ou algo semelhante, efetuando modificações graduais. Executar a tarefa nessas condições ideais é bastante eficaz.

Com mais experiência, na fase intermediária da aprendizagem, erros grosseiros tornam-se cada vez mais raros, as sequências de estados progressivos com mecanismos de prática deliberada são obtidas com mais facilidade e os alunos podem obter os resultados sem a necessidade de utilizar ativamente sua atenção para controlar a performance, como tinham que fazer no início. Após um período limitado de preparação e experiência - frequentemente menos de 50 horas para a maioria das atividades - os alunos alcançam um padrão aceitável de performance, que pode ser obtido com a concentração reduzida. Neste ponto avançado, a maioria dos indivíduos não tenta mais fazer modificações e melhorias adicionais, o que normalmente leva a um estágio estável de performance que pode ser mantido com estudos regulares por meses, anos e décadas. Em contraste direto, os indivíduos que aspiram alcançar um desempenho mais especializado, nunca permitem que sua execução seja totalmente automatizada. Eles continuam a buscar, com a ajuda de seus professores, novas atividades de formação em que eles precisam se envolver na resolução de problemas para alterar suas representações cognitivas, permitindo assim, continuar a melhorar os mecanismos de refinamento na performance, conforme ilustrado pela flecha na Figura 44. Alguns aspirantes a virtuosos acabarão parando de ultrapassar seus limites depois de meses ou mesmo anos de estudo. O nível da performance no final da preparação será eventualmente automatizada e seu desenvolvimento será interrompido prematuramente naquele nível intermediário, conforme ilustrado pela flecha média na Figura 44.

Fig. 44: Níveis de melhoramentos para a maestria. Diferença qualitativa no curso de melhoria da performance e das atividades cotidianas.



ERICSSON (2009, p. 418).

A meta para as atividades cotidianas é atingir o mais rápido possível um nível satisfatório que seja estável e autônomo. Depois que os indivíduos passam pelas fases “cognitiva” e “associativa”, eles podem realizar a performance de forma automática com um mínimo de esforço. Em contraste, os performers especialistas neutralizam a automaticidade, desenvolvendo representações mentais cada vez mais complexas para atingir níveis mais elevados de controle de seu desempenho e, portanto, permanecerão nas fases “cognitiva” e “associativa”.

Segundo Ericsson (2009, p. 418), trabalhos recentes (Ericsson, 2006a, 2007a, 2007b; Ericsson, Roring, & Nandagopal, 2007a, 2007b) descobriram que os indivíduos não atingem níveis de desempenho especializados e excepcionais sem a prática deliberada. Mesmo as crenças de que crianças mais “talentosas” melhoram mais rápido durante a primeira fase de seu desenvolvimento musical do que crianças normais, parece ser, em grande parte, devido ao fato de que essas crianças passam mais tempo na prática deliberada em cada semana de estudo (Sloboda, Davidson, Howe, & Moore, 1996 in ERICSSON, 2009, p. 418). Estudos de campo sobre como as crianças “normais” estudam seus instrumentos musicais mostram que a atividade que atende aos critérios para a prática deliberada é rara (Renwick & McPherson, 2002). Embasando esta observação, Lehmann (1997) descobriu que a correlação entre o número de horas de estudo e a performance era bastante baixa para iniciantes, mas aumentou para alunos avançados comprometidos com uma carreira musical

profissional (Ericsson, 2002). Além disso, Grape, Sandgren, Hansson, Ericsson e Theorell (2003) descobriram que cantores profissionais tinham níveis aumentados de indicadores fisiológicos e psicológicos de concentração e esforço durante uma aula de canto em comparação aos cantores amadores. Os cantores profissionais relataram se concentrar em melhorar seu desempenho durante a aula, enquanto os cantores amadores vivenciaram a aula como uma auto realização e uma agradável liberação de tensão. É relativamente fácil identificar a prática deliberada na música porque os professores frequentemente orientam as tentativas contínuas para o domínio da arte. As atividades projetadas exigem que o executor sempre tente, estendendo o desempenho além de suas capacidades atuais, corrigindo algum problema específico enquanto preserva outros aspectos funcionais da performance. Esse tipo de atividade (prática deliberada), requer atenção total (concentração) no desempenho da atividade, mas mesmo com esforço extremo, as falhas são virtualmente inevitáveis. No entanto, melhorias graduais ocorrem por meio de correções frequentes de métodos e repetições cada vez mais refinadas. Ao instruir músicos avançados a pensar em voz alta durante a prática, os processos cognitivos normalmente ocultos são externalizados e pode-se observar seu monitoramento de desempenho e seu foco sustentado em dominar novos desafios por meio da solução de problemas e técnicas de treinamento especializadas (Chaffin & Imre, 1997; Ericsson, 2002; Nielsen, 1999 in ERICSSON, 2009, p. 419).

Em síntese, as mudanças de comportamento e desempenho são facilitados pelo estabelecimento de metas específicas alcançáveis (Locke e Latham, 1984 apud GRANTE, 2012, p. X); alunos são capazes de obter resultados otimizados por meio de planejamento e monitoramento de suas atividades de aprendizagem (Schunk e Zimmerman, 1949 apud GRANTE, 2012, p. X) e a aprendizagem deve ser consciente e reflexiva, privilegiando a compreensão efetiva ao invés da memorização sem a reflexão (Langer, 1997 apud GRANTE, 2012, p. X). Relacionando ao que foi dito anteriormente, pode-se reconhecer como um critério importante a definição de K. Anders Ericsson, relacionado ao que interessa, numa determinada disciplina, da passagem de uma competência ordinária a uma de um especialista: "As diferenças mais importantes entre as competências autônomas rotineiras e o desempenho do especialista são ligadas às representações que lhes permitem manter o controle e monitorar o próprio comportamento" (apud GRANTE, 2012, p. XI).

Antes de ser capaz de monitorar e exercer a verificação do controle do próprio estado de melhoria de forma eficaz, é necessário um conhecimento fundamental: o uso da análise reflexiva e de auto-regulação só é possível após que as representações mentais entendidas como pré-requisitos sejam suficientemente desenvolvidas em níveis de desempenho mais avançados.

Para desenvolver um nível de competência bem alto, é importante focar nos objetivos, realizar um esforço ativo, deliberado, que pode variar da simples atividade repetitiva realizada para aumentar a resistência ou elasticidade (otimização) à análise reflexiva endereçada à identificação do que possa levar a um virtuosismo (em termos de melhoramento). Segundo Ericsson (apud GRANTE, 2012, p. XII) no estudo/na prática deliberada a preparação:

- a) tem um nível de dificuldade apropriada ao indivíduo
- b) fornece ao indivíduo uma avaliação informativa
- c) fornece a possibilidade da repetição
- d) permite as correções dos erros

Em todos os níveis de desempenho, os alunos que apresentam representações mentais de suporte para o planejamento, bom raciocínio e avaliam os rendimentos efetivos e previstos, têm a competência de efetuar os ajustes apropriados na totalidade das suas habilidades. Esta vantagem torna-se absolutamente essencial aos níveis mais altos de performance. Os "alunos talentosos" seriam aqueles que possuem estas representações mentais bem desenvolvidas (muito úteis para a resolução dos problemas e aprendizagem através do planejamento e análise) e isto poderia explicar as diferenças individuais nas representações adquiridas que favorecem ou não a aprendizagem eficaz. Se uma pessoa com competências normais não reconhece a importância do compromisso contínuo, necessário para alcançar a maestria, continuará a acreditar que os seus próprios fracassos ao alcançar os resultados esperados, resultam da falta de aptidões e talentos naturais, impedindo assim, a realização de suas aspirações.

Se forem examinados os processos mentais de um virtuoso comparando a um principiante, se constata que o primeiro não tem necessariamente mais recursos cognitivos, mas uma bagagem de conhecimentos maior, que o permite realizar sínteses rapidamente e de maneira funcional ao desenvolvimento eficaz de um processo. Tal amplo e organizado conhecimento de base é importante para a construção de esquemas mentais úteis em vários campos disciplinares. Ser um *expert*

em um determinado campo requer que a própria bagagem de experiências seja aplicada de maneira idônea, neste sentido, o *expert* tem a capacidade de adaptação na aplicação dos seus conhecimentos, apresentando 3 capacidades importantes: aquela de usar o conhecimento com senso crítico, aquela de se adaptar às situações ou tarefas, e uma alta motivação unida à competência. Tudo isso permite uma melhora contínua das próprias habilidades, porque cada experiência comporta um crescimento não apenas em termos de processos e conhecimentos, mas também do senso crítico, transformando o sujeito em um especialista melhor capacitado.

Segundo algumas teorias contemporâneas (Nicholls apud GRANTE, 2012, p. XVI), existem dois tipos de finalidades que determinam o estudo, que caracterizam também os resultados obtidos em termos de melhoramento. Esses dois tipos podem ser definidos através da motivação da tarefa que deve ser realizada (*task-oriented*) ou do próprio ego social (*ego-oriented*). No primeiro caso, um grande investimento é feito na otimização e desenvolvimento das próprias habilidades, tendendo para um exercício desafiador, que leva mais facilmente à aquisição de uma competência superior, e portanto, à sensação subjetiva de sucesso. No segundo caso, a melhoria é desejável em função da satisfação de superar os outros e é estimulado pelo confronto competitivo. Essas diferenças se refletem tanto nos padrões pessoais de excelência destes indivíduos, como no estado psicológico e no modo que vivem este empenho na preparação. Quem foca no propósito da execução de uma tarefa (e no que isso comporta em nível de preparação) tende a ter uma atitude mais positiva e construtiva, ainda mais otimista do que aqueles que estão preocupados em obter uma gratificação social. Neste segundo caso, há a presença da semântica interna (o falador interno), muitas vezes feita de expressões negativas, com menos atenção à tarefa em si. Além disso, a modalidade aplicada no próprio empenho daqueles que se concentram na tarefa (*task-oriented*) será favorecida pela consciência do que pode favorecer ou dificultar para atingir os seus objetivos. Em base nisso, o indivíduo pode agir de consequência, trabalhando de forma responsável para a resolução de problemas e otimização dos seus métodos de estudo (Elliot & Dweck, 1988 apud GRANTE, 2012, p. XVI). Grante apoia a ideia que deveriam ser os músicos os primeiros a saber da complexidade de uma tarefa (que solicita um certo tipo de ambição - não necessariamente sem o desejo da gratificação social) conjugando uma fortíssima focalização da atenção a um sentido de autocrítica construtiva.

Os esforços realizados para um determinado fim, que está incorporado em especificidades de uma certa disciplina, se revela mais produtivo e gera menos desmotivação (como as reações associadas à perda da autoestima e autoeficácia), àqueles que são conquistados pelo interesse específico na aplicabilidade; além disso, são movidos pelo prazer em realizar uma tarefa, por mais desafiadora que seja, transformando-a em uma atividade agradável, ou mesmo apaixonante.

A seguir serão expostos os 22 critérios propostos por Carlo Grante para a aprendizagem e suas metodologias no instrumento, fazendo referência também ao estilo de vida que o estudo compreende.

O primeiro critério (GRANTE, 2012, p. 11) é que a eficácia e a efetiva retenção dos conteúdos é diretamente proporcional ao lugar que o método ao estudar ocupa, na ordem que se realiza o estudo. Segundo este critério, a fase inicial do estudo requer maior concentração, enquanto aquela final, ligada à imediatez da execução, deveria retratar aquilo que foi assimilado, porém, isto não é garantido, caso as fases iniciais não tivessem sido elaboradas corretamente.

John Anderson (in GRANTE, 2012, p. 9) formulou a teoria sobre a aquisição da capacidade, dentro da sua teoria cognitiva "ACT", segundo a qual esta aquisição passa por 3 fases principais:

- Uma primeira fase de conhecimento, chamada "declarativa", deriva da instrução explícita, na qual se aprende a resolver os problemas de uma forma lenta e deliberada, porém pode ser ineficaz se o problema dado não se sobrepõe inteiramente às instruções recebidas.
- Uma segunda fase de conhecimento, chamada "processual", é representada pela produção ou expressões que indicam a sequência condição-ação; por exemplo: um tipo específico de *stacatto* com acento requer um determinado tipo de aplicação técnica.
- A terceira fase é aquela na qual entram em funcionamento sistemas elaborados de produção, que envolvem a sequência condição-ação necessária à execução de tarefas complexas.

O critério n. 2 se baseia naquilo que se conhece e se lembra, graças à capacidade de declamar e descrever: no estudo da música, deve haver um envolvimento emocional para constituir, a longo prazo, uma memória de tal experiência. Durante o estudo, o ato de aprender vem relacionado a um momento intenso de vida, com foco máximo de atenção, fazendo com que cada elemento

aprendido se relacione a uma experiência vivida, que como tal, traz consigo elementos emotivo-afetivos, ligando-os realmente. Desta forma, o que é aprendido assume um lugar de longo prazo na bagagem de experiências pessoais, assim como artístico-profissionais, juntamente com uma consciência lógica dos seus elementos.

Segundo Csikszentmihalyi, o estado de *flow* (fluxo) comporta 8 condições (in GRANTE, 2012, p. 15). O flow pressupõe um estado de completa harmonia com si mesmo e gera uma sinergia e auto-eficácia ao realizar as tarefas propostas.

1. Finalidade bem clara
2. Avaliação/análise imediata
3. Equilíbrio entre oportunidade e capacidade
4. Aumento da concentração
5. Conta somente o presente
6. Controle sem problemas
7. Sensação do tempo alterado
8. Perda do ego

O critério n. 3 descreve que durante a fase produtiva do estudo, nos movemos entre o estado de fluxo (*flow*) e o extenuante estudo maçante. No primeiro caso, é importante ter os objetivos bem claros (expectativas e regras são compreensíveis e os fins são alcançáveis, alinhando-se bem com as competências e habilidades do sujeito). O nível de esforço e capacidade devem ser altos, mas não excessivamente: estudar uma tarefa muito fácil é improdutivo quando afrontada com desatenção, assim quanto o fazer ousando desafiar recursos que ainda não estão consolidados (por exemplo, tocando muito rápido uma passagem que ainda não está pronta).

No segundo caso, procura-se desafiar os próprios recursos momentaneamente para estimular uma resposta compensatória (resultando num alto grau de habilidade e domínio da tarefa proposta), e otimizar a implementação da aplicação efetiva dos conhecimentos e de experiências passadas com um fim duradouro (GRANTE, 2012, p. 18).

O quarto critério diz que o estudo do instrumento deve ser uma experiência programada, com uma metodologia aplicada, esta é uma importante condição de base para um tipo de aprendizado voltado para a execução que resulte na desejada lembrança desta experiência. A otimização da eficácia do estudo resulta da interiorização de um processo (execução) que tem o grau de ser recriado no presente, em sua totalidade a experiência vivida, unido aos investimentos emocionais e

intelectuais do momento. O autor cita o livro *Practicing Perfection*⁵⁹, no qual os autores (Chaffin, Imreh e Crawford) tratam do termo ancoragem expressiva codificada durante o processo da aprendizagem, fixado em pontos da peça, que se tornam pontos fundamentais para o intérprete, pela capacidade de orientar a execução; assim o instrumentista pode esperar alcançar este estado de semi-transe em que os problemas e preocupações desaparecem e a atenção é focada inteiramente na música e nas emoções que ela transmite, o músico é (idealmente) capaz de tocar pensando na peça inteiramente em termos de seus fins expressivos primários (de nível superior). Esse tipo de reorganização do pensamento de uma tarefa, com foco em fins superiores, é uma característica normal do desenvolvimento de todas as atividades de alta performance. O autor menciona que os conceitos de Chaffin se integram àqueles de Csikszentmihalyi (GRANTE, 2012, p. 20).

O critério n. 5 é considerado pelo autor como o mais importante das estratégias no gerenciamento do que foi assimilado: o modo como aprendemos algo é mais importante do que como o lembramos. Para lembrar é necessário aprender bem e verificar o estado de assimilação. A prova executiva - conduzida através de aulas, masterclasses ou na frente de um público - também é crucial para permitir a consolidação do que foi aprendido, assim como o tempo de recuperação de informações (retrieval).

O sexto critério expressa que a afinação vocal, conduzida mentalmente e corporificada através do gesto técnico, é funcional tanto para a aprendizagem da peça em questão como para a segurança executiva e técnica, assim como ao investimento expressivo por parte do intérprete - no seu próprio crescimento musical e cultural através do estudo do mesmo. O processo de afinação expressiva-representativa é capaz de envolver fortemente, a nível emocional e intelectual, o sujeito no trabalho dos elementos de estudo de forma a favorecer a integração destes.

O objetivo desejado é aquele de alcançar uma grande segurança ao tocar e obter uma performance bem cristalizada, a consequência disso é delimitada nas seguintes fases por Kouchevitsky⁶⁰ (in GRANTE, 2012, p. 25):

1. Estímulo visual: sinal-nota
2. Estímulo auditivo: o som vem ouvido/elaborado interiormente (ouvido interno)

⁵⁹ CHAFFIN, R., IMREH, G., CRAWFORD, M. **Practicing Perfection: Memory and Piano Performance**. New Jersey, London: Lawrence Elbaum Associates, Publishers, 2002.

⁶⁰ KOUCHEVITSKY, G. **The Art of Piano Playing**. Summy-Birchard, 1967.

3. Antecipação do ato motor
4. O som produzido resultante da ação motora
5. Percepção auditiva e avaliação/verificação do som produzido.

Ou seja, o critério n. 7 traz a seguinte sequência causa-efeito - que o estudo fortalece e consolida: estímulo visual, estímulo auditivo, antecipação, ato motor, percepção e verificação.

O oitavo critério trata do estudo nos instrumentos de teclado (que pode ser transferido para outros instrumentos) que prevê o estudo separado das mãos, lentamente, com muita atenção no som, é importante que cada elemento venha memorizado prontamente: do específico se encaminha ao geral, uma voz por vez, sobrepondo progressivamente as vozes (em caso de polifonia).

O critério n. 9 prevê que, independentemente do nível de formação estudantil ou profissional, o sujeito deve ter a habilidade de ouvir interiormente o que vê escrito, de perceber a música escrita como uma forma de partitura sonora. Este deve ser o resultado de uma boa educação teórica do ouvido, também um parâmetro insubstituível para o estudo do instrumento (GRANTE, 2012, p. 34).

O décimo critério aborda o estudo constante, cuidadoso e focado, que é o que realmente leva a um nível qualitativamente alto instrumental e que permite elevar a esfera imaginativa a um resultado executivo desejável. Nunca se deve apressar a verificação de um resultado concebido, mas render-se a uma contínua autodisciplina dentro de um planejamento metodológico.

No critério n. 11, encontramos o conceito de que na fase do estudo queremos progressivamente - no tempo da execução escolhida para repetir uma passagem - aproximar-nos da performance idealizada (vvida intensamente nas suas submodalidades sensoriais, cognitivas e emotivas), reforçando paulatinamente a sua imagem/ideia em uma percepção vívida e sinérgica. É um perfeccionismo auto-imposto, que exige do sujeito insistência no refinamento e na cristalização executiva de cada elemento e levando-o a um aprendizado sólido e duradouro (GRANTE, 2012, p. 43).

Neste livro, além de delimitar tipos de estudo, aborda o conhecimento de uma gramática expressiva através de uma interpretação analítica. Este tema vem integrado a parte da análise embasada no gesto musical e pertinente à linguagem musical em questão. A título de esclarecimento, entende-se por gramática expressiva a prática de execução (ou performance) em que estão implícitos o conhecimento de elementos

composicionais de uma peça e de sua propensão expressiva inerente à natureza composicional. Pode-se considerar, por exemplo, o modo como se enfatiza uma nota sincopada ou a resolução de uma *appoggiatura* com um *diminuendo* ou *ritardando* de forma pertinente; outro exemplo seria considerar como se toca uma figura rítmica *giambica*, com a nota mais rápida leve e geralmente não ligada a nota sucessiva - caso a segunda tenha valor maior e esteja no primeiro tempo do compasso. Entre outros autores, Grante (2012, p. 46) comenta sobre estes fatores específicos.

Na linguagem tonal ocidental, temos um grande catálogo de situações compositivas/expressivas e o que esse material sugere ao intérprete, o papel do músico não é apenas de interpretar o que está escrito de maneira pessoal, mas também de vincular uma energia expressiva segundo a gramática que rege o discurso musical em questão, ou seja, interligada à linguagem musical e não a gostos ou características pessoais do intérprete. Neste sentido, uma interpretação musical deveria conjugar a gramática expressiva ao arbítrio interpretativo, tornando-a interdependente.

O critério 12 trata da importância da percepção musical (*ear-training*) e do estudo da teoria aplicada, elementos indispensáveis, no sentido de adquirir uma memória executiva que não seja o resultado de um mecanismo cinético inconsciente, mas sim o resultado de uma ação de discernimento, durante a performance, ligada à audição interior da música tocada (GRANTE, 2012, p. 56).

O estudo de cada elemento ou seções vem aprendido dentro de uma hora de trabalho, depois realizado todos os dias, por um período mínimo de 10 dias, aproximadamente, até sua plena assimilação (Critério 13 - GRANTE, 2012, p.65).

O critério 14 traz os parâmetros de eficácia da aprendizagem, em uma unidade de tempo dada, focalizando na atenção, memória, segurança técnica, tem-se uma relação de proporcionalidade direta entre estes elementos, e de proporcionalidade inversa com os parâmetros de densidade (escrita complexa de uma peça, volume vertical e horizontal, velocidade de execução) (GRANTE, 2012, p. 77).

Citando Busoni, grande pianista e compositor italiano que insistia na importância de fatores mentais na execução pragmática: "A técnica, no verdadeiro

sentido do termo, reside no cérebro e consiste em geometria - cálculos de distâncias e sábias coordenações⁶¹". Explica (apud GRANTE, 2012, p. 81):

A aquisição de uma técnica não é nada mais que ajustar uma certa dificuldade às próprias capacidades. Que isso possa se desenvolver tendo em vista uma problematização cognitiva que com o exercício técnico não foi considerado como algo óbvio pelo pedagogo do piano, mas que com certeza é óbvio para cada intérprete que alcança o seu objetivo através da reflexão e autônoma instrução.

O critério n. 15 trata do desenvolvimento da técnica através do trabalho prático no instrumento, mas de proporcional eficácia, só se forem otimizados os resultados, com uma prévia e adequada predisposição mental. O potencial de "capital de investimento" na fase de aprendizagem deve ser "gasto" integralmente, construindo uma ideia mental dinâmica, uma estratégia "cirúrgica" do que está sendo estudado, para implementar sua concretização física no instrumento.

O perigo do hábito de aprender apenas com exercícios físicos é o de transformar a relação de causa e efeito em "primeiro nos dedos, depois na mente", chamada com esta estrutura erroneamente de técnica (GRANTE, 2012, p. 93).

O próximo critério, de número 16, se baseia na parte gestual relacionada a elementos fraseológicos e de articulação. Grante (2012, p. 104 e 105) apresenta e aplica o princípio da "*Distintività*" (distinção) de Eysenck⁶², na qual a ênfase gestual em elementos de relevante valor musical, com importantes componentes expressivos, exerce maior dinamização na atenção e retenção, pois em situações semelhantes, os toques distintos ou únicos serão lembrados mais facilmente.

O critério 17 trabalha com a predeterminação técnica, que compreende o estudo com o ataque da tecla adiado, que consiste em permanecer instantes com a mão no ar, mentalizando e preparando o gesto técnico, isto é eficaz para favorecer a segurança e a clareza da execução. A aplicação técnica da "articulação controlada" (de dedo, mão ou braço) é a mais efetiva para favorecer o controle e a predeterminação técnica.

O critério 18 examina o antigo método de estudar "lento e forte", erroneamente interpretado como uma "musculação", como uma forma eficaz de produzir impressões

⁶¹ BUSONI, F. **The essence of Music and Other Papers**. Trad. Rosamundo Ley, Philosophical Library, 1910.

⁶² EYSENCK, M. W. **Anxiety, learning and memory: A reconceptualisation**. Journal of Research in Personality, 1979.

fortes e prolongadas de cada elemento através um estímulo mais intenso (forte) e prolongado ao longo do tempo (execução lenta).

Já na fase de aprendizagem, as "pistas" (associações) presentes, auxiliam na memória, no momento da codificação do conteúdo - também se estiverem disponíveis na fase da revisão durante o estudo - da mesma forma como as questões expressivas a nível dinâmico e agógico - ou realizados de forma pragmática na preparação do performer (semelhante à ênfase declamatória da recitação dramatúrgica); todos esses pontos citados acima reforçam essas associações.

O vigésimo critério retoma o conceito da predeterminação executiva: o método da "articulação controlada", que consiste em fazer uma rápida parada no movimento, durante a qual a passagem é realizada mentalmente, seguida de uma execução real da mesma (realizando assim a peça inteira ou parte dela) é o mais eficaz para favorecer a clareza mental, predeterminação executiva e mapeamento mental da peça.

O penúltimo critério propõe estudar contando as subdivisões rítmicas (relativo à velocidade executiva), é eficiente na formação de uma clareza mental da partitura que se está tocando, na pré-determinação temporal da performance e do positivo condicionamento psico-físico da execução.

O último critério prevê o mapeamento mental da peça, que é condição imprescindível para sua gestão executiva: é preciso ter em mente o início de cada motivo ou período, conhecendo-o não apenas em sua relação sequencial com os trechos que o precedem, mas como uma porção separada da peça, também sugere o estudo em velocidade crescente do trecho (GRANTE, 2012, p. 106, 108, 111 e 113). Em síntese, um requisito inquestionável é ter um estudo centrado e constante, mirado para esse tipo de propósito das audições orquestrais, ou outro objetivo que o músico deseje alcançar.

Concomitantemente aos critérios de estudo e execução, assim como as fases da escuta, pode-se associar, integrar e aprofundar o gesto musical, utilizando-o como uma ferramenta frente ao processo de construção da performance, podendo ser aplicado para a preparação dos trechos orquestrais ou ao repertório solista. Nada mais pertinente que uma compreensão do material musical através do gesto que se executa, e como este gesto influencia grandemente ao tocar uma peça, pois revela uma série de códigos musicais que são colocados em prática através de movimentos específicos.

O termo gesto musical pode gerar questionamentos por parte de instrumentistas, podendo ser substituído pelo termo gesto de execução. Assim, para auxiliar na parte da análise do material levantado e entender o gesto como parte integrante da performance (desta forma muito pertinente à interpretação), abordaremos a obra *Interpreting Musical Gesture, Topics and Tropes* de Robert Hatten⁶³. O gesto precede a fala e também representa uma forma de linguagem ou auxilia como uma maneira de expressão dessa linguagem. Na música, muitas vezes se encontram dois tipos de gestos, um puramente cênico e outro relacionado à música, ligado a compreensão do discurso musical em questão.

Quando se fala do gesto humano, subentende-se uma coerência funcional, na qual múltiplas ações vão em direção a um único objetivo, também de uma intermodalidade que sugere a capacidade de representações análogas que permeiam o sistema sensorio motor, além disso, uma integração perceptual que seria a habilidade de sintetizar sensações múltiplas em objetos e eventos que tem continuidade e, finalmente, a intersubjetividade que dá o caráter emotivo ao gesto. Todas essas competências, de forma interativa, darão base à interpretação gestual comunicativa em música. Convém referir que existem competências que são pré-linguísticas, ou seja, anteriores aos rótulos conceituais da linguagem. Desta forma, o gesto humano pode ser compreendido como uma forma temporal, energética e expressivamente significativa que está presente em todas as modalidades humanas, sejam elas de percepção, ação e cognição (Hatten, 2004, p. 96).

As percepções e ações são reguladas constantemente através do sistema sensorio-motor. Este nos permite: perceber os sentidos, nos movimentar para perceber e guiar a melhoria da interpretação e para interagir com o ambiente, manipular objetos, articular partes do corpo para comunicar informações, como emoções e desejos. O cérebro é regido pelas representações topográficas que auxiliam a interpretar predadores em potencial, assim como interpretar os estados emocionais dos membros de sua comunidade, além disso, nos seres humanos existem outros níveis de consciência cognitiva que auxiliam a resolver problemas, conceituar e agir através da memória sensorial (situações vividas anteriormente). Essas capacidades interligadas dependem de uma representação que tem a

⁶³ HATTEN, Robert. **Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert**. Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

coerência funcional e significativa, sendo estas capacidades a propriocepção, que seria a consciência perceptual do corpo no espaço em movimento e a exterocepção, que seria a percepção de objetos e eventos no mundo. Assim, os movimentos corporais dependem de ações funcionais e intencionais (Kugler & Turvey apud HATTEN, 2004, p. 98).

Os indivíduos têm a capacidade de alcançar objetivos de ação através de diversas combinações de meios, duas pessoas podem não utilizar os mesmos padrões para realizar uma mesma ação, e essa mesma linha de raciocínio acontece com os gestos musicais realizados através de diferentes músicos (Thelen & Smith in HATTEN, 2004, p. 100). A intermodalidade ou modalidade cruzada também se encontra em diferentes modalidades sensoriais como a visão e a escuta, por exemplo.

Um gesto protótipo é uma *gestalt* temporal que acontece em um espaço de tempo bem curto, de aproximadamente dois segundos. Os gestos típicos envolvem dois tipos principais de representação: a imediata ou de imagem, aquela em que identifica-se rostos; e a sequencial ou temporal, aquela que identifica movimentos. A melodia nesta abordagem é uma *gestalt* temporal prototípica em música, pois não se ouve uma sucessão de notas e sim uma linha melódica. Os gestos protótipos envolvem a fusão de *gestalts* de imagens imediatas de eventos individuais complexos e *gestalts* temporalmente medianas (forma de energia no tempo: *shaping*). Essa mediação temporal é encontrada na coerência de eventos sequenciais que fazem parte de uma ação contínua, traçando um paralelo com as propriedades do som, tem-se a intensidade, a frequência/timbre e a duração. Desta forma, a continuidade é o aspecto de integração (da *gestalt* de imagem e temporal) que diz respeito à percepção dos eventos.

Qualquer indivíduo consegue combinar a fala com movimentos faciais, isso se chama sintonia do afeto e delineia o conceito de intersubjetividade, esta, por sua vez, se subdivide em: qualidades perceptuais (intensidade, movimento, ritmo); categorias de afetos como raiva, tristeza, felicidade; e aspectos vitais como dinamicidade, fugacidade, explosão. No caso da música, os afetos vitais são os mais estudados para explicar os fenômenos que ocorrem em uma peça. Através da sintonia dos afetos, ocorre uma percepção expressiva através dos gestos e vocalizações, sincronizando uma interação que prenuncia àquelas da linguagem.

Ekman (in HATTEN, 2004, p. 104) categoriza os gestos que acompanham a língua falada (também a entonação da própria linguagem em 5 tipos: as figuras

simbólicas (como o sinal do polegar que indica Ok), os ilustradores (como levantar as sobrancelhas, apontar, desenhar), os manipuladores (um determinado olhar, lambendo os lábios), os reguladores (função tática na linguagem), e as expressões emocionais da linguagem (sinais involuntários de representações de emoções básicas).

Já McNeill (1992) propõe outra categorização (in HATTEN, 2004, p. 105), medida pela proximidade com a linguagem: Gesticulações que seriam os movimentos que acompanham um discurso; os Gestos que se assemelham à linguagem, preenchendo as lacunas no discurso falado; as Pantomimas que constroem uma cena através do gesto; as Figuras simbólicas que representam um insulto, por exemplo, e a Linguagem de Sinais, sendo gestos que representam um sistema linguístico completo.

Para McNeill, os gestos e signos em conjunto formam uma única expressão de significado integrada. As gesticulações podem ser: Icônicas (objeto concreto), Metáforica (conceitos e relações abstratas), Dêiticas (orientações e reordenações), Batidas/Beats (caráter de descontinuidade). Podendo integrar as icônicas e metafóricas à primeiridade e as dêiticas e batidas à secondidade.

E, dentro de uma concepção Pierciana, encontram-se as seguintes tipologias de gesto: os Icônicos (incluindo pantomimas e gestos metafóricos), os Indexicais (que incluem gestos dêiticos) e os Simbólicos (que incluem figuras simbólicas e outras expressões gestuais convencionais). A forma básica de um gesto expressivo é isomórfica e intermodal em todos os sistemas de produção e interpretação. No nível simbólico cognitivo mais alto, a representação de um gesto pode ser considerada amodal.

O gesto comunica, expressa e tem uma forma (*shaping*) energética no tempo, possui uma visão integradora e contínua que carrega uma interpretação expressiva. Para David Lidov (in HATTEN, 2004, p. 112), o movimento é marcado por um significado, partindo da ideia de que todo o gesto é potencialmente uma forma de comunicação, e estas ações servem para algo, desta forma, o gesto é intrinsecamente ligado à comunicação.

Existe uma segmentação no que diz respeito ao gesto, estes podem ser componentes que pertencem a uma hierarquia de unidades ou estruturas maiores, assim como menores, pois pode-se encontrar gestos dentro de gestos. Esta segmentação pode ser linear, na qual nem todos os eventos são perceptivamente iguais, apresentando-se mapas de hierarquias perceptivas.

Na música ocidental o compasso é condicionado por um senso corpóreo de tempo forte e fraco, de certa maneira com a gravidade, assim, o ritmo, a harmonia e a melodia interagem com e contra esse campo métrico que é o compasso. Pode-se exprimir uma metáfora da física onde encontram-se a gravidade, o magnetismo e a inércia.

Os gestos têm consequências na forma, sendo interpretável como signo, intencional ou não, que informa as intenções do performer, sendo esse significado cultural ou biológico e convencionado dentro de um estilo. Os gestos associados ao estilo podem ser espontâneos, temáticos, dialógicos, retóricos e tropológicos. Os tipos estilísticos de gestos possuem determinadas características comuns entre si e são individualmente realizadas em obras musicais, desta forma, os gestos aprendidos culturalmente como características de expressão são associados analogicamente ao gesto musical.

Assim, a criatividade espontânea de grandes compositores é encontrada através da manipulação dos elementos convencionais que possuem um estilo musical, atingindo, de maneira única, gestos específicos que caracterizem aquela linguagem. Quando se encontra um impulso individual expresso dentro de um estilo contrastante numa obra, o gesto musical resultante é estabelecido. A métrica e tonalidade unem a experiência rítmica, o contorno da melodia ao gesto, ao movimento, à ação.

Além dos tipos estilísticos relacionados às formas dos gestos gerais, como: Expressivas (graciosidade) e Estruturais (inícios, finais de frase), os gestos musicais podem ser caracterizados através de amplas funções estratégicas a respeito da obra em questão, essas possibilidades são: Expressão Individual Espontânea, Ação Recíproca Dialógica, Motivo ou tema e desenvolvimento, Discurso Retórico e Tropos.

A expressão individual espontânea aparece em elementos subjetivos específicos encontrados em obras dos grandes compositores, existem características musicais que autenticam a veracidade de certo compositor; já na função dialógica, o gesto é caracterizado com a aparição de um estilo com suas características específicas que reaparecem em diversas obras do mesmo autor; o gesto retórico altera o fluxo do discurso, pois pode se apresentar como uma fermata que interrompe uma ideia musical; o gesto temático relaciona-se com o motivo musical, dando identidade ao material temático e sendo usado consistentemente como sujeito no

discurso – as propriedades expressivas ajudam ao ouvinte entender e interpretar o significado musical (articulações, dinâmicas e andamentos).

Um gesto estilístico pressupõe tonalidade e métrica, geralmente aparece ritualizado em danças e marchas, interpretando articulações, acentos, dinâmicas e oscilações de tempo e desta forma, associa uma grande variedade de tipos estilísticos. Já o gesto estratégico segue os seguintes subtipos: Espontâneo, Temático, Dialógico e Retórico, estes dão dramaticidade ou caráter narrativo, incluem mudanças no discurso musical como pausas, por exemplo, evidenciam texturas e tonalidades. Já o Tropos no gesto ocorre quando dois gestos separados misturam-se em um outro que surge.

No decorrer do livro, Hatten investiga e tece considerações sobre o gesto estilístico em Mozart, Beethoven e Schubert, analisando com maior profundidade a acentuação, que são notas que recebem acentos expressivos na música clássica, incluindo aquelas notas dissonantes ou aquelas que preparam um intervalo que será dissonante; as notas sincopadas ou cromáticas, aquelas longas, agudas ou graves,

A ligadura tem um gesto que a representa, este gesto pode apresentar-se em somente certos grupos de notas, ou em grandes ligaduras, num estilo *legato*. Para o instrumentista de corda, através das arcadas, do movimento de pulso, representando fielmente o gesto de fluxo de frase; ao contrário, encontra-se o gesto de articulação, que dará uma outra cor ao discurso musical. Embasando esse discurso, ocorre a justificativa estética, que são considerações que integram os elementos musicais ao gesto expressivo, encontra-se Sulzer no seu livro “*Allgemeine Theorie die Schönen Künste*” uma argumentação teórica de 1771 (HATTEN, 2004, p. 138).

O gesto temático em Schubert vem analisado no capítulo 8 do livro de Hatten, este representa a evolução de gestos temáticos ou estratégicos no decorrer de um movimento ou ciclo de movimentos, desempenhando função significativa no desenvolvimento dramático de uma obra.

Resumindo: o gesto é a síntese ou integração de muitos elementos musicais e oferece conexão imediata com um significado expressivo; o gesto pode ser tematizado: suas articulações, dinâmicas e variações no tempo, tem um papel tão importante quando as relações de motivos melódicos no desenvolvimento do discurso musical; as ideias gestuais podem servir como justificativa para o desenvolvimento de uma variação (*developing variation*), geralmente fornecendo uma ligação expressiva ou dramática entre temas contrastantes ou grupos temáticos. Esse termo vem

reforçado por Arnold Schoenberg, observando a variação em movimento ou *developing variation*, sendo um terceiro tipo de processo temático, mais contínuo e evolutivo.

Na música ocidental, frequentemente os temas são considerados parte do discurso musical e, dependendo do gênero ou da escolha do compositor, o tema pode ser variado (mantendo seu comprimento e forma) ou fragmentado e desenvolvido. Em caso de pertinência, semelhantes abordagens para o desenvolvimento de relações motivicas ajudariam a prover coerência na ausência da progressão tonal funcional em uma determinada obra. Esta *Grundgestalt* – forma básica ou ideia fundamental – pode ser transformada através de técnicas e padrões como inversão, expansão intervalar, fragmentação ou reorientação em relação à métrica. Contudo, focando na evolução motivica contínua, pode-se descobrir que um tema contrastante é resultado de uma série lógica de transformações da ideia original (HATTEN, 2004, p. 178).

Desta forma, um dos objetivos deste discurso é demonstrar uma espécie de similar variação em desenvolvimentos de obras musicais mas com foco no gesto e não apenas nas configurações das notas. A realização de um gênero expressivo convencional é frequentemente dependente do curso afetivo mapeado pela variação em desenvolvimento dos gestos temáticos, o resultado da motivação gestual (*Gestural Motivation*) da forma garante significado afetivo imediato, como projetado pela síntese gestual de um performer, assim o ouvinte pode ser guiado pelo discurso de um movimento através do desdobramento gradual da trajetória afetiva de gestos temáticos.

Confrontando duas sonatas para piano de Schubert (D. 959) e de Beethoven (Op.90), Hatten explicita que, a princípio, ambas parecem ter o mesmo tipo de gesto estilístico, sendo dois eventos sonoros em contra tempo - tempo, movimentos curtos – longos e *released-held* na configuração da articulação. A dinâmica e o tempo bastam para criar uma grande diferença no afeto, e os dois movimentos desenvolvem seus gestos estratégicos de maneira individual.

As exposições das duas sonatas exibem uma evolução contínua de seus gestos, porém, seria plausível supor que uma célula particular (ou contorno) tenha sido o cerne de onde suas variantes emergiram, o discurso temático pode ser melhor entendido como sendo gerado a partir das propriedades do gesto e seu potencial. Se um gesto temático é progressivamente variado, o processo de derivação relaciona as variantes através da significação de uma única genealogia, ainda que as últimas

variantes sejam tão transformadas que projetem um caráter afetivo radicalmente diferente.

Essa contínua identificação de uma ideia temática envolvente é importante se queremos inferir um agente dramático, ou mesmo uma persona, da evolução dramática de um gesto. Beethoven progressivamente alterna as relações de articulação, de duração e mesmo de orientação métrica de seu gesto inicial, ainda que uma coerente ligação de variações em desenvolvimento permitam que o ouvinte acompanhe cada estágio do drama.

A determinação exata de uma situação ou cenário é irrelevante para o nosso senso de significação da música, o que importa é a precisão do significado afetivo da obra. Apenas combinando evidências gestuais com as tradicionais análises motívica, tonal, harmônica, melódica e rítmica, seria possível interpretar a riqueza do estilo tardio de Schubert. A variação em desenvolvimento do motivo gestualmente inspirado envolve negociação com elementos mais simbólicos e códigos estilísticos (HATTEN, 2004, p. 178, 180).

Através do estudo, análise e compreensão do gesto musical, pode-se abrir um novo paradigma em termos de abordagem no que diz respeito às tipologias de análise musical. Desta maneira, vêm à tona diversas premissas que auxiliarão na tomada de decisões referentes à performance, citando caso análogo, a constatação e execução das notas principais, ao se tocar uma frase e o seu gesto musical respectivo. Cria-se, dessa forma, uma ideia da obra como uma unidade, orientando, assim, o intérprete na leitura apropriada, segundo a decodificação dos sinais de expressão. Para isto, é importante que este tenha uma formação musical sólida e de grande amplitude, a fim de haver compreensão do material musical e, através deste conhecimento, faça-se escolhas coerentes frente a este material e que este o auxilie na construção de uma performance coerente com as ideias do compositor e pertinentes ao gesto estilístico deste mesmo compositor e seu respectivo período.

A música não está escrita e pronta, o intérprete tem todo o material em suas mãos, porém deve compreendê-lo e interpretá-lo. A notação musical é um registro dos efeitos concebidos pelo compositor, e não indicações interpretativas, nem instruções de como realizar através do instrumento uma passagem musical, por isso uma análise criteriosa e correta é importante para que o que seja executado seja coerente com o discurso musical em questão.

Através da compreensão do discurso musical o intérprete passa a entender o *que* fazer com o material musical, e cabe à ele desenvolver, através da performance, o *como*. Todas as sutilezas, as nuances, o *legato* do *non legato*, a cor, a intensidade, o respiro, criam as relações de contraste que estruturam a linguagem e realizam os efeitos, os afetos, que emolduram e solidificam a performance. Para a realização de todos esses elementos, teremos um gesto musical específico, que será ouvido através de uma interpretação consciente e, desta forma, a técnica e maestria do performer, poderão ser, realmente, traduzidas em arte.

Gostaria de fazer algumas considerações em nível etnomusicológico sobre a orquestra, considerando que é um meio social. Devemos ter em mente que são instituições feitas de pessoas, e essas seguem regras sociais de convivência, portanto, seria oportuno não esquecer que comportamentos vêm também levados em consideração, principalmente num período probatório. O meio orquestral pode ser visto como campo e instituição - no que diz respeito à entrada de um contrabaixista em um determinado grupo musical, através do processo de concurso orquestral.

Cada orquestra possui a sua identidade sonora, e isso reflete em uma sonoridade específica que é encontrada através de articulações estipuladas pelo grupo, e, desta forma, ao realizar uma audição, o candidato deve ter conhecimento sobre essas particularidades.

Se existem dadas exigências que são requisitos para ingressar em determinada orquestra (como ter a sonoridade da orquestra em questão), a etnomusicologia vai tentar delimitar e/ou entender como certos grupos em determinadas sociedades dominam um dado tipo de linguagem ou praticam certo tipo de linguagem musical. Como, por exemplo, verificou-se que na Comunidade Venda (BLACKING, 1973, p. 44) existem perfis específicos de músicos que tocam um tipo de instrumento, são atribuições de valores musicais que são respectivos a dados grupos, que os diferenciam dos outros e que vão circunscrever na relação entre um grupo e outro.

Ou seja, numa visão da etnomusicologia, existem autores que discutem que certos grupos constroem elementos específicos pertinentes à sua identidade musical, através da visão de *Insiders* ou até mesmo de *Outsiders*. Portanto, é importante conhecer os elementos musicais específicos de uma determinada região, que pode ser, no caso do contrabaixo, o tipo de emissão sonora no instrumento, a utilização da velocidade e ponto de contato do arco para determinadas articulações, entre outros

pontos. Dentro dessa perspectiva, encontramos orquestras que dão preferência a uma tipologia de arco ou a uma determinada escola – sonoridades diferenciadas, um paradigma sonoro.

Pode-se discorrer quanto ao conceito da instituição: Orquestra, em sua totalidade e sobre as relações de poder internas. Pode-se analisar os critérios utilizados para realizar as avaliações pelas bancas, através da análise de respostas dos candidatos pós audição, entrevistas com as bancas, seguindo o trabalho musical desenvolvido pela orquestra em questão. Pode-se também considerar as relações interpessoais numa perspectiva de Finnegan, as relações de poder e campo na teoria de Bourdieu, na qual a orquestra é um campo altamente seletivo, com claras relações de poder e hierarquia (diretor artístico, maestro, spalla, concertino).

Bourdieu, como sociólogo, estipula o conceito de campo e passa a aplicá-lo nos mais diversos tipos de contexto (sendo exatamente esta abrangência sobre o tema que gera críticas a seu respeito). Dentro do campo existem as forças onde se tem a divisão entre dominantes e dominados, em que se discute um capital que nem sempre é econômico, podendo ser cultural, científico, artístico, enfim, simbólico.

Desta forma, os dominantes são aqueles que têm uma posição conservadora, pois querem manter o seu capital simbólico e os dominados fazem investimentos que geralmente a curto prazo não rendem nada para eles, porque infelizmente eles não serão reconhecidos dentro do campo. Além disso Bourdieu argumenta que existem muitas analogias entre o campo científico assim como o campo artístico, e esses grupos reivindicam uma certa autonomia de mundo, cotidiano, questões externas, que talvez não o tenha; de qualquer forma, esta autonomia não quer dizer falta de relações de força. Há esse funcionamento que pressupõe relações de força, monopólio, estratégias, interesses e lucros. Todos os julgamentos produzidos nesse campo são influenciados pelos conhecimentos da posição entre os agentes que ocupam dentro do grupo. Enfim, o trabalho artístico e científico não deveria somente interessar aos artistas e cientistas, mas também aos seus pares concorrentes.

Após esse panorama introdutório geral, analisar-se-á mais a fundo as ideias de Finnegan e Bourdieu frente ao tema. Ruth Finnegan é uma antropóloga vinda da Irlanda, desenvolveu pesquisas na África e em Fiji, ela se interessou pela música urbana, se propondo a construir mais conhecimento antropológico na cidade onde vivia e trabalhava. Desta maneira, ela demonstra a existência dos mundos musicais na cidade de Milton Keynes nos anos 80: pequenas orquestras, corais eruditos,

orquestras, bandas de metais, bandas e grupos de dança de música *folk*, grupos amadores e sociedades de teatro musical e ópera, bandas de jazz (pubs e clubes), diversas bandas de rock e pop e grupos de música country e western, no qual o olhar estava atenciosamente voltado às simultaneidades que revela âmbitos intrinsecamente ligados e sobrepostos (FRÚGOLI, 2015). Ou seja, a antropóloga busca trazer à luz as implicações do sistema subjacente à prática musical sobre as formas de vida local, pois, segundo Finnegan, a música local é, antes de mais nada, um assunto de práticas coletivas (FINNEGAN, 2001, p. 437). Neste sentido, a pergunta que surge é: “Como a prática musical interfere na percepção que temos em relação a conceitos como classe, comunidade, a organização espaço-temporal da vida urbana?”

Em sua pesquisa, Ruth descobriu que o cenário musical amador em sua cidade se mantinha vivo por meio de uma complexa rede de caminhos sociais (*pathways*), desta forma, colocava em contato pessoas e grupos das mais diversas classes, etnias, profissões, gostos e técnicas musicais nos mais variados contextos. Para ela, “a prática musical afeta o modo como as pessoas estruturam e experimentam a vida urbana” (FINNEGAN, 2001, p. 440). A música passa a fazer parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais. Sendo o principal elo integrador entre os conjuntos musicais: o interesse pela música, pela prática em grupo.

Desta forma, os caminhos musicais estabelecidos estavam presentes; o rumo por onde começar - além disso esses caminhos precisavam de mais horas de dedicação semanal para realizar esta atividade musical em questão, para aqueles que o seguiam seriamente era uma estrada de auto-expressão, uma maneira de manter redes pessoais, de crescimento através das etapas da vida, de confraternizar com os outros integrantes, de conseguir objetivos não musicais para a localidade e também de dar um sentido à ação e à identidade pessoal (FINNEGAN, 2001, p. 450).

A escolha de um caminho musical pressupõe uma experiência espaço-temporal que abrange trilhar, seguir uma rota de maneira regular, seguir algum caminho aberto precedentemente por um familiar, frequentar lugares conhecidos, enfim, se constrói um mapa simbólico da cidade a partir da música, de acordo com os interesses e valores dominantes. A organização racional do tempo, como se conhece nas sociedades industriais, é contrariada pelos seguidores dos caminhos da música, inclusive o calendário que norteia essas atividades musicais, pois se organizam

diversamente (ciclos, anuais, mensais, semanais), sendo o ponto de orientação do calendário a performance.

Ruth endossa que a manutenção desses caminhos musicais estruturantes da vida em uma cidade depende muito de práticas ativas e coletivas de pessoas concretas em um mundo real e não de obras musicais particulares em alguma esfera abstrata (FINNEGAN, 2001, p. 471).

Relacionar esses conhecimentos à esfera orquestral é realmente pertinente, pois endossa comportamentos reais e embasa os ciclos da performance e da prática musical.

Já no livro *a Economia das Trocas Simbólicas*, Bourdieu explica a atribuição de Weber a cada classe ou a cada grupo de status, intelectuais, propriedades transculturais ou transistóricas, com uma atitude específica diante do mundo ou até mesmo com um certo tipo de religiosidade. Ao analisar-se duas classes ou sociedades por práticas profissionais semelhantes ou iguais, pode-se apresentar propriedades distintas ocupando posições de estruturas diferentes, e este mesmo conceito se apresenta de forma inversa. A posição de uma pessoa inserida num grupo ou de um grupo numa estrutura social não deverá ser encarada sob um ponto de vista estático, estruturando-a num dado momento. “O ponto de trajetória, que um corte sincrônico apreende, contém sempre o sentido do trajeto social” (BOURDIEU, 2007, p. 7).

Prosseguindo no conceito, Max Weber distingue classe social como um grupo social que partilha a mesma situação de classe, a mesma situação de mercado, com condições semelhantes tanto no mercado de bens, como no âmbito profissional, compartilhando experiências pessoais e condições de vida. Encontra-se também os grupos de *status* (palavra alemã *Stände*), que já são conjuntos de pessoas com uma certa posição e hierarquia em termos de honra e prestígio, Weber designa duas ordens reais a do “aspecto econômico e a do aspecto simbólico” (BOURDIEU, 2007 p. 15), e é exatamente esta segunda que se encaixa perfeitamente ao grupo musical denominado orquestra, esta instituição traz consigo os traços de status pertencentes à ordem simbólica (privilégios honoríficos, roupas e comportamentos particulares, sua relação com a produção artística).

O refinamento que indiretamente se associa ao grupo orquestral pressupõe o domínio das regras ditas refinadas, que são características de pessoas que foram criadas numa determinada sociedade, atribuído geralmente a grupos com privilégios

e com uma tendência a trazer estilo às suas vidas, dessa forma, distancia-se o vulgar do distinto (BOURDIEU, 2007 p. 21).

Pensando numa abordagem histórica da vida intelectual e de cunho artístico das sociedades da Europa, estas sofreram transformações da função do sistema de produção dos bens simbólicos e da própria estrutura destes bens, transformações relacionadas à criação progressiva de um campo intelectual e artístico, em suma, ao processo de autonomia gradual, sistema de relações de produção, circulação e consumo destes bens simbólicos (BOURDIEU, 2007, p. 99). Será visto em Florença, no século XV, a afirmação do campo artístico relativamente autônomo, sem necessariamente estar subordinado a questões políticas ou religiosas, classe diferenciada daquela trabalhadora manual e não sendo integrada às classes dominantes. Após a Revolução Industrial, este processo passa a alcançar cada vez mais pessoas, ampliando, de forma significativa, o público (a arte passa a ser uma espécie de mercadoria). E a partir do momento que se institui um mercado para a obra de arte, isto produz no artista uma relação mais pura com a sua arte, sem estar submetido a um mecenas ou patrão, e sim a si mesmo, com liberdade de criar, este está submetido somente às leis do mercado de bens simbólicos. Logo a obra para ser vendida passa a contar com o consumo de um público anônimo de “burgueses” (BOURDIEU, 2007 p. 101 - 104).

A estrutura dos campos artísticos se divide em duas esferas: uma a do campo de produção erudita, criando bens culturais a um público de produtores de bens culturais; e o campo da indústria cultural com produção voltada para as grandes massas. Embasado nesses conceitos, pode-se entender o funcionamento do campo artístico, assim como suas transformações e, estruturalmente, a tipologia da concepção que norteia uma obra artística. Desta forma, a medida de autonomia de um campo de produção erudita se mede exatamente em base ao poder de que se dispõe para definir as normas de sua produção, assim como o critério de avaliação da sua obra. Quem tem possibilidades para tal situação, tem, realmente, total liberdade na sua produção artística. Relacionando às orquestras, vê-se que, apesar do ideal de autonomia e produção artística livre, essas instituições ainda devem vender ou manter o seu produto, ou seja, são ainda submetidas ao governo vigente (sinfônicas) ou a números de vendas dos bilhetes e/ou patrocinadores (filarmônicas).

O artista não escreve somente para o público, mas também para os seus concorrentes, pois os artistas dependem intrinsecamente da imagem que fazem de si

próprios, assim como da imagem que os outros artistas tem dele, sendo afirmada pelo reconhecimento recíproco entre os artistas e ratificando a sua pretensão de legitimidade cultural. Isto se refere, como cita Weber, “ao monopólio da manipulação legítima de uma classe determinada de bens simbólicos. E do momento em que esses autores são reconhecidos, o que se está reconhecendo é a sua pretensão à ortodoxia.” Ou seja, critérios que definem o legítimo exercício de uma tipologia determinada de prática artística ou intelectual (BOURDIEU, 2007, p. 108).

Neste contexto se encontra o conceito do *valor* no sentido de uma maneira, especialidade, estilo, que deverá ser reconhecido pelo campo como algo culturalmente importante, sendo assim, é a própria lei do campo que circunda os artistas e intelectuais na dialética da distinção cultural, e isto, às vezes, é identificado como uma busca a qualquer preço pelo reconhecimento e saída do anonimato, procurando, desta maneira, a distinção e, assim, especializando-se ao infinito. À frente dessa constatação, pode-se relacionar o nível de exigência e compreensão dos conceitos estipulados pelo grupo com a audição orquestral, pois para realizar tal tarefa o artista deverá estar extremamente bem preparado (altamente especializado), além de tocar de acordo com o *valor* que é estipulado pela orquestra, baseado em princípios estilísticos e técnicos. “Como a dialética da distinção cultural leva os produtores a realizarem-se em sua singularidade irredutível, pela produção de um modo de expressão original, os diferentes tipo de produção erudita estão fadados pela dialética do refinamento” (BOURDIEU, 2007, p. 111). Assim, os artistas em busca do refinamento farão esforços a fim de esgotar e explorar ao máximo as possibilidades técnicas e estéticas no seu fazer artístico.

Em síntese, eu concordo com a pesquisa de Finnegan frente ao caminho musical, pois é extremamente pertinente a sua argumentação e fatos levantados ao que acontece no meio musical. O músico escolhe traçar o seu caminho e baseado em diversas variantes, escolhe aquele que mais se encaixa com o seu perfil. Uma das escolhas que um jovem músico pode fazer é iniciar um percurso orquestral e, desta maneira, estudamos a orquestra como campo, e suas relações de poder através do discurso de Bourdieu.

Não se pode negar que a orquestra é uma verdadeira e própria instituição, repleta de normas e regras, além de ter uma hierarquia bem definida em que encontramos figuras que dominam e aquelas que são dominadas. É um campo com os seus códigos internos, portanto, para pertencer ao grupo existe uma série de

códigos a serem identificados, estudados e internalizados. Neste sentido, a compreensão destes mecanismos auxiliarão e muito ao aspirante que pretende entrar em uma orquestra a criar ferramentas certas que poderão abrir as portas para a entrada no campo da orquestra através da audição.

Retomando os conceitos filosóficos que Claudia Colombati nos trouxe no capítulo 1 sobre a questão da liberdade musical, dos embates éticos que viveram Mozart e Salieri em suas composições, podemos fazer uma comparação direta sobre a escolha da orquestra que se está integrando. Cada orquestra tem a sua própria sonoridade, um determinado repertório, o seu diretor musical e maestro; no caso específico dos contrabaixos, o seu chefe de naipe e até mesmo os colegas de fila. Caso o candidato não esteja de acordo com as práticas realizadas neste ente, certamente após um certo tempo de orquestra, se sentirá em desacordo com tais práticas, gerando a sensação de incompatibilidade, não pertencimento e falta de liberdade (musicalmente falando). Claramente a orquestra já pressupõe um ambiente altamente hierárquico, refiro-me a não concordar, por exemplo, como conduz a fila o chefe de naipe, forçar-se na execução de um determinado som ou articulação (não concordar com a sonoridade/estética) ou não concordar com as ideias musicais do maestro titular, isso a longo prazo pode ser um problema. Portanto é importante escolher a orquestra que o sujeito em questão está querendo entrar, levando em consideração as suas concepções musicais, dando preferência que estas entrem em sintonia (concordâncias e empatias) com as práticas realizadas neste grupo e os seus integrantes.

Outro ponto que não deve ser desconsiderado é a questão da inteligência social, pois um dos maiores obstáculos quando se busca a maestria provém do desgaste emocional e manipulações que podem ocorrer por parte de pessoas ao nosso redor. A inteligência social é ter a habilidade de enxergar os outros de forma realista, sem projeções, acumulando conhecimentos genéricos e específicos da natureza humana (o genérico trata de comportamentos sociais gerais e o específico da visão do mundo e compreensão do indivíduo), basicamente, como se faz com as ciências, para poder entender mecanismos sociais, podendo agir de consequência e por fim, ter mais tempo para focar no aprendizado e desenvolvimento (GREENE, 2012, p. 124).

Quando se instituem grupos de qualquer categoria, estabelece-se, basicamente, um certo tipo de mentalidade organizacional. Mesmo que os seus

integrantes digam ter reconhecimento e tolerância às diferenças, na verdade quem demonstra ser muito diferente, acaba deixando os outros do grupo inseguros e desconfortáveis, questionando os valores da cultura dominante. Não existem normas escritas do que é correto ou não, e esses padrões mudam com o tempo, muitas vezes ocorrem ajustes inconscientes, padronizando opiniões e idéias que sejam compatíveis e instituindo o "espírito de grupo" (GREENE, 2012, p. 142), saber trabalhar em equipe e integrar-se ao grupo também são pontos importantes.

Em síntese, é um interesse dos integrantes da orquestra não ter personagens polêmicos, ponto que faz com que algumas orquestras instituam os períodos probatórios, ou realizem diversas audições antes do concurso, para já poderem analisar o caráter dos candidatos.

No livro *Outliers* de Malcolm Gladwell vem exemplificada a questão histórica e geográfica sobre as condições que podem alterar as circunstâncias empregatícias do sujeito, Lewis Terman (in GLADWELL, 2008, p. 124) nos seus estudos levantou o fato que o ano de nascimento influencia o sucesso ou não da pessoa, ele estudou dois grupos, o primeiro com pessoas nascidas entre 1903 e 1911 e o segundo entre 1912 e 1917, e constatou que os malsucedidos estavam no primeiro grupo. Este insucesso está relacionado à grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial, pois as crianças nascidas antes de 1911 se diplomaram na universidade no auge da Depressão, um período no qual existia pouquíssima oferta de trabalho, e quando estourou a Segunda Guerra Mundial, estavam com aproximadamente 30 anos ou mais, significando que tiveram que abandonar as carreiras e famílias que já estavam consolidadas. Ou seja, ter nascido antes de 1911 foi ser "demograficamente" azarado. Não existem ainda tais estudos, porém vivemos em 2009 uma grande crise econômica que como resultado fechou diversas orquestras na Itália e recentemente a pandemia Covid-19, ou seja, a falta de trabalho para os músicos poderia também ser relacionada a tais questões.

Também relata uma pesquisa do economista Scott Gordon, que faz um levantamento da quantidade de nascimentos nos Estados Unidos entre 1910 e 1950 com intervalos de 5 anos cada e conclui que indivíduos nascidos em uma geração com um número menor de pessoas tem muitos benefícios específicos, desde um melhor tratamento no hospital até melhores possibilidades de trabalho (GLADWELL, 2008, p. 127). Além desta pesquisa, uma segunda, realizada por Roger Barnsley nos anos 80, chamava a atenção para a idade relativa, através da coleta das datas de nascimento do maior número possível de jogadores de hockey, ele constatou que os

melhores jogadores tinham nascido no início do ano letivo (dos treinos), e logicamente quando crianças, tais distâncias de meses podem fazer a diferença principalmente tendo uma vantagem sobre a coordenação motora e maturidade física, dividindo-os em 3 fatores: seleção, separação e experiência diferenciada. Tal concepção poderia ser transposta idealmente para as escolas, dividindo as turmas não por anos, mas agrupando os alunos em 3 turmas: com crianças nascidas entre janeiro e abril, de maio a agosto, e de setembro a dezembro. Desta maneira, existiria um maior equilíbrio em termos de desenvolvimento cognitivo e maturidade, auxiliando a uma evolução mais justa (GLADWELL, 2008, p. 29, 30 e 37).

Outro ponto que se sobressaiu durante a pesquisa foi a idade dos candidatos vencedores de concursos orquestrais. Algumas falas dos entrevistados que fazem parte das bancas de concursos e audições já davam como certo que o candidato vencedor deveria ser bem jovem: "Este panorama, necessariamente incompleto (tratando dos critérios importantes para um exame), deixa imaginar como um candidato bem "jovem", mesmo em possesso dos requisitos indispensáveis, possa ser objeto de interesse de uma comissão examinadora (MARZO, 2020). Reforça este conceito em outra resposta sua explicando que em caso de ausência, no sistema de instrução musical italiano, de uma verdadeira escola preparatório de orquestra, é possível que o chefe de naipe desta instituição assuma o trabalho de cuidar da "especialização" de um válido "jovem" musicista diretamente no ambiente orquestral.

Antonio Sciancalepore (2020) trata desse tema lembrando que 30 anos atrás, para se realizar um concerto se faziam de 7 a 8 ensaios, e hoje se fazem 2, um "jovem" que deva ser contratado na orquestra deve saber a memória destas coisas.

Ou seja, não se pode ignorar que o fator idade no panorama italiano faz a diferença, e existe uma inclinação da banca examinadora para escolher candidatos que apresentem estas características.

Além do fator idade, outro quesito que tem demonstrado ser muito importante é a escolha do professor certo do instrumento, e quanto mais cedo iniciar com a correta supervisão, melhor. No caso de concursos, convém ser seguido pelo primeiro contrabaixista da orquestra escolhida, para entrar em contato com as articulações e sonoridades, além de concepções musicais utilizadas nesta instituição.

Encerramos este capítulo fazendo uma reflexão sobre a situação das orquestras na Itália através da resposta dada por Ettore (2020), que ao ser

questionado sobre a possível relação dos métodos com os trechos orquestrais, ele respondeu que acha que quem escreve um método de contrabaixo tenta coordenar um amplo conjunto de possíveis dificuldades para preparar os estudantes à vida real, ou seja, tanto para a execução de grandes composições orquestrais como para concertos no instrumento. Mas as dificuldades que se encontram em campo, geralmente são diversas daquelas estudadas nos métodos. Portanto, é fundamental ter experiências tocando em orquestras o mais cedo possível, algo que está se tornando cada vez mais difícil, visto o progressivo "fechamento" das orquestras.

Infelizmente, nos últimos anos diversas orquestras italianas fecharam, reduzindo de forma significativa o universo de trabalho tanto para jovens que saem dos conservatórios, como para os instrumentistas em geral, assim como para aqueles que ficaram sem seus cargos. Eu costumo dizer que tem um desperdício de talentos imenso, pois muitos músicos excelentes estão deixando de tocar e acabam mudando de profissão, ensinando na escola pública estatal ou tentando organizar-se com muito sacrifício em outras formações alternativas. Obviamente os cachês tiveram uma redução no valor e a procura é imensa, nesta dinâmica recusar cachês pode fazer com que o músico não seja mais chamado, e para piorar essa dinâmica, ainda tem a questão do "quem indica"; poucos músicos, muitas vezes que já trabalham nestas grandes orquestras são aqueles sempre chamados. Desta forma, as poucas orquestras em funcionamento viram possibilidades de trabalho altamente competitivas, em cada concurso ou audição que abre, a quantidade de candidatos é realmente grande.

Neste capítulo 3 elaboramos outras variantes que poderiam influenciar nos resultados em concursos e audições, analisamos o que caracteriza a maestria e abordamos os gestos musicais, discutimos um pouco mais a metodologia e vimos a importância de determinados pilares, como o acompanhamento de professores extremamente qualificados e/ou instituições de alta performance musical (de preferência desde o início dos estudos), a escolha de uma orquestra e chefe de naipe compatível com as concepções musicais do candidato, ser jovem e estar no lugar geográfico certo e no período histórico de grandes oportunidades. Neste contexto, todos os temas levantados e estudados podem ser o diferencial na preparação para um exame.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nada do que foi escrito nesta tese foi apresentado com a pretensão de ser definitivo, nem de propor teorias conclusivas ou hipóteses irrefutáveis. Ao contrário, todas as experiências e demonstrações de fatos - às vezes controversos - são expostas unicamente como uma possível contribuição para discussões, estudos e pesquisas adicionais.

Realizar um concurso ou uma audição em uma determinada orquestra envolve muitos fatores que podem alterar o resultado do exame; durante a realização da tese tentei elaborar este tema sob vários aspectos, tratando-a da maneira mais abrangente possível.

Na primeira parte do capítulo 1 foi realizada uma revisão de literatura em torno da metodologia tradicional da escola de contrabaixo italiana; todos os métodos abordados na pesquisa foram citados nas entrevistas, e isto delimitou tal "repertório" metodológico. Considerei como referencial teórico a tese de Doutorado de Jack Unzicker exatamente por tratar de estudos específicos para trabalhar os trechos orquestrais, por ser única em sua abordagem, e talvez um ponto de partida para novos trabalhos neste nicho. Apesar de existirem outros métodos importantes para a escola do contrabaixo, por questões de delimitação do campo de estudo, estes não foram explorados. Os métodos abordados foram de Isaia Billè, Franz Simandl, Annibale Mengoli, Italo Caimmi, Rodolphe Kreutzer, Francesco Petracchi, Frederick Zimmermann, François Rabbath e Marcos Machado. Adicione-se aqui as coletâneas orquestrais de Oscar Zimmerman, Frederick Zimmermann, Stuart Sankey, Marco Verciani, Edward Madensky e Eugene Cruft. Neste ponto da pesquisa entra já a primeira pergunta estrutural: "Os estudos técnicos encontrados nos métodos de contrabaixo auxiliam na preparação, na aquisição e na aplicação de competências técnico-musicais no que tange o repertório pedido em exames para ingresso em orquestras?" Respondo com um sim e um não, sim, porque seguramente estruturam tecnicamente o candidato, não, porque existem outros pontos que também devem ser levados em conta e serem trabalhados.

O meu não se embasa quando partimos para a análise das respostas dadas pelos entrevistados (com contrabaixistas do *Teatro alla Scala* de Milão, *Accademia di Santa Cecilia* em Roma e *Teatro San Carlo* em Nápoles), também para os tipos de estudos que podem ser desenvolvidos, nas etapas da preparação da performance,

através das reflexões de caráter histórico e estético dentro das instituições escolhidas, ao tentar aprimorar os processos empíricos da performance (psicologia e desempenho), assim como aqueles sociais (a orquestra como um meio social). Enfim, analisando todas essas variantes, são pontos a serem aprofundados pelo candidato, que influenciam direta ou indiretamente na preparação, aquisição e aplicação destas competências técnico-musicais em um exame orquestral, portanto, reconheço a importância dos métodos, eles auxiliam grandemente no processo, porém estes não entregam o resultado sozinhos.

Elaborando as hipóteses desta tese, pôde-se verificar que os métodos técnicos específicos de um instrumento musical recebem, sim, um significado total somente com o passar do tempo, na medida da experiência ampliada com o repertório. O instrumentista passa a fazer um bom uso dos métodos quando sabe exatamente o que buscar e com o intuito de resolver um determinado problema. Isto ocorre, pois este já possui maturidade profissional e sabe fazer a correta conexão entre método e dificuldade técnica.

E a sub-hipótese também vem considerada: diz respeito à terceira etapa do modelo proposto por Chueke (2000), ou seja, a performance musical propriamente dita. No caso, por ser diante de uma banca, vem influenciada pelo objetivo do estudo: a preparação de uma audição. Uma das razões seria o conhecimento (ou intuição) baseada na experiência do próprio profissional, das expectativas por parte da banca no tocante a detalhes de execução em passagens específicas dos trechos pedidos. Neste caso, o conhecimento da instituição e das suas práticas interpretativas vêm levadas em consideração, é muito importante que o candidato esteja consciente da estética utilizada na orquestra escolhida e, conseqüentemente, na sonoridade que deve executar.

Uma outra abordagem que trouxe relatos da experiência dos contrabaixistas para o mundo acadêmico, foi a definição dos trechos orquestrais mais solicitados em audições e concursos no *Teatro alla Scala* de Milão, *Accademia di Santa Cecilia* em Roma e *Teatro San Carlo* de Nápoles e como estes trechos deveriam ser estudados e tocados. São tradições que passam do professor ao aluno, muitas vezes somente de forma oral, são transmitidas dentro das escolas do instrumento. Desta forma tivemos a possibilidade de ler e compreender como se processa a escola italiana de contrabaixo, a mentalidade utilizada, a sonoridade, a forma de tocar e estudar.

Ao fazer esse levantamento dentro dessas instituições, os 3 trechos mais pedidos (Capítulo 2) fazem parte do período barroco: o *Adagio* do Concerto para Violino em Mi Maior de Johann Sebastian Bach, do período clássico, com trechos no I e IV movimentos da Sinfonia n. 41 "Júpiter" em Dó Maior de Wolfgang Amadeus Mozart e do período romântico com o III movimento da Sinfonia n. 5 em dó menor de Beethoven. Com este repertório definido e através do estudo histórico destes teatros, pôde-se acessar as tradições estético-históricas que auxiliam na execução bem informada destes trechos, levando em consideração os diversos gêneros, a estética em questão e como produzir o som pertinente ao estilo que deve ser executado. Para aprofundar tal temática, foram obtidas as respostas do porquê estes trechos são pedidos nas audições, e o que se espera de um candidato - o quê o torna idôneo.

As respostas das entrevistas com os contrabaixistas permearam toda a tese, auxiliando e complementando cada um dos capítulos, foram, portanto, acessados o processo de preparação de uma audição do ponto de vista técnico, influenciado pela tradição histórico-estética no contexto da orquestra em questão, a descrição do trabalho técnico realizado na preparação e execução dos trechos orquestrais, e a relação entre os métodos e/ou estudos específicos com determinados trechos orquestrais mais complexos; especificando-se os casos em que, a partir do estilo de execução vigente (tradição), se essa utilização dos métodos foi pertinente. Também foram acessados o conhecimento da tradição histórico-estética (formas de execução do repertório, diferentes maestros) no contexto da orquestra, como foi o concurso de admissão nessa determinada instituição.

No quesito das tradições surgiram questionamentos sobre a influência da tradição histórico-estética no contexto da orquestra sobre os critérios de avaliação; se essa tradição se modificou durante os anos ou se manteve a mesma e o histórico das audições orquestrais ao longo dos anos na instituição; estas perguntas serviram de apoio para o Capítulo 1, Subcapítulo 1.3.

No Capítulo 3 foi feito um levantamento dos temas emergentes a partir dos assuntos abordados nos capítulos precedentes, gerando a discussão sobre a construção da maestria. Quais seriam os alicerces e os pilares para tal construção? Como funciona o processo de estudo, o entrelace gesto musical-gesto de execução, a escolha dos professores e mentores, dados demográficos, cronológicos, de cunho social; todas estas variantes podem também alterar os resultados finais em sede de exame.

Enfim, gostaria de encerrar esta análise da performance no contexto orquestral inserindo um último ponto de reflexão, que seria o altíssimo nível técnico e musical dos instrumentistas que não conseguem entrar nas poucas orquestras que restaram na Itália, pelas poucas vagas existentes, embasando com o discurso muito atual, apesar de ter sido realizado em Fiesole no ano de 1974 pelo ex superintendente do *Teatro Comunale* de Bolonha e do *Teatro alla Scala* Carlo Maria Badini (apud FRANCESE, 2007, s.p.) que falava sobre a problemática da concentração das atividades musicais em um pequeno grupo de teatros, que significava condenar ao desemprego nada menos que seis a sete mil trabalhadores com habilidades profissionais específicas e de alto nível, sem garantir-lhes emprego em outras atividades e a impossibilidade de emprego para as centenas de jovens instrumentistas que a cada ano se formam nos conservatórios. "Tudo isso seria um golpe mortal para a cultura musical italiana".

A minha intenção é concluir com um enfoque condizente com a realidade, tendo em vista que a competição é muito acirrada e somente poucos músicos são admitidos nas grandes orquestras. Portanto, uma preparação que seja abrangente, bem direcionada e realmente efetiva poderá fazer toda a diferença.

REFERÊNCIAS

ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA. **Concorso - Contrabbasso di fila.**

Disponível em:

<https://santacecilia.it/file_gallery/bandi/eliminatorie_concorso_contrabbasso_2019.pdf>. Acesso em 04 de jun. 2020.

ACHACHE, Daniel. La Cinquième Symphonie "Destin" de Beethoven. Disponível em:

<http://www.lvbeethoven.com/Cedes/Symphonie_05-Cinquieme.html>. Acesso em 10 de nov. 2021.

ALTIMARI, Umberto Nicoletti. **Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia: I Primi 100 ANNI.** Disponível em:

<https://librari.beniculturali.it/it/documenti/Approfondimento_SantaCecilia.pdf>. Acesso em 28 de abr. 2021.

BACH, Johann Sebastian. **Konzert in E-Dur für Violine, Streicher und Basso continuo**, BWV 1042. Kassel: Barenreiter-Verlag, 1986. Partitura. Disponível em: <https://imslp.org/files/imglnks/euimg/9/9b/IMSLP488660-PMLP91905-04._Cello-Bass.pdf>. Acesso em 17 de fev. 2021.

BENICULTURALI. **Archivi della Musica:** Accademia Nazionale di Santa Cecilia Roma. Disponível em: <<http://musica.san.beniculturali.it/istituto/accademia-nazionale-di-santa-cecilia/#:~:text=La%20storia%20dell'Accademia,dei%20Santi%20Gregorio%20e%20Cecilia>>. Acesso em 07 de jun. 2020.

BENZI, Werther. **Il Contrabbasso.** Milão: Edizioni Farfisa Ancona, 1963.

BERLIOZ, Hector. Trad. Edwin Evans. **A Critical Study of Beethoven's Nine Symphonies.** London: William Reeves Bookseller Ltd, 1958.

BILLÈ, Isaia. **Gli strumenti ad arco e i loro cultori.** Origine degli Strumenti ad Arco. Liuteria. Didattica. Storia della Musica e delle Scuole Strumentistiche in Generale. Roma: Ausonia, 1928.

BILLÈ, Isaia. **Nuovo Metodo per Contrabbasso Parte 1.** Milão: Editora Ricordi, 1973.

BORÉM, Fausto. Metodologias de Pesquisa em Performance Musical no Brasil: Tendências, Alternativas e Relatos de Experiências In **Performance Musical e suas interfaces**, ed. Sônia Ray. Goiânia: Editora Vieira, 2006.

BOURDIEU, Pierre: **A Economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

BRUSER, Madeline. **L'Arte di Esercitarsi:** Guida per fare musica dal cuore. Torino, EDT, 2012.

CAGLI, Bruno e ZILINO, Agostino. **Il Teatro di San Carlo 1737-1987: l'opera, il ballo.** Volume 2. Nápoles: Electa Napoli, 1987.

CAIMMI, Italo. **La Tecnica Superiore del Contrabbasso.** Milão: Editora Ricordi, 1952.

CARLIN, Salvatore. **Il Contrabbasso.** Gli Strumenti Musicali. Storia della loro evoluzione tecnica ed artistica. Ancona: Edizioni Bèrben, 1974.

CHUEKE, Zélia. **Face à l'inconnu: les pianistes et la musique de leurs temps.** Collection Mu-siques en Question(S). Paris: L'Harmattan, 2017.

CHUEKE, Zélia. **Leitura, Escuta e Interpretação.** Curitiba: Editora UFPR, 2013.

CHUEKE, ZÉLIA. **Rythmes Brésiliens: musique, philosophie, histoire, société.** Paris: L'Harmattan, 2015.

CHUEKE, Zélia. **Stages of Listening During Preparation and Execution of a Piano Performance.** Tese de Doutorado, UMI 9974800. Miami: University of Miami, 2000.

CIDIM. **Azio Corghi.** Disponível em: <<http://www.cidim.it/cidim/content/314619?id=242202>>. Acesso em 08 de mai. 2021.

CIDIM. **Roman Vlad.** Disponível em: <<http://www.cidim.it/cidim/content/314619?id=242419>>. Acesso em 08 de mai. 2021.

COLOMBATI, Claudia. **Musica e Libertà – Identità e Contraddizione in Quattro Saggi.** Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1983.

COLOMBATI, Claudia. **Percorsi Storici-Estetici nella Musica tra Ottocento e Novecento.** Roma: Aracne Editrice, 2012.

CONSERVATORIO PAGANINI. **Il direttore d'orchestra.** Disponível em: <<https://www.conspaganini.it/sites/default/files/03%20-%20Biennio%20-%20II%20direttore%20d%27orchestra.pdf>> Acesso em: 26 de jun. 2020.

CRITICA CLASSICA. **Dal 3 al 13 novembre torna al Teatro di San Carlo La Traviata di Verdi con la regia di Ferzan Ozpetek.** Disponível em: <<https://criticaclassica.wordpress.com/2015/10/30/dal-3-al-13-novembre-torna-al-teatro-di-san-carlo-la-traviata-di-verdi-con-la-regia-di-ferzan-ozpetek/>>. Acesso em: 11 de mai. 2021.

CROTTI, Ricardo. **Il Contrabbasso.** Bergamo: Dalla Costa, 2005.

CRUFT, Eugene. **Double Bass Excerpts from the Orchestral Repertoire.** Londres: Novello and Company Limited, 1957.

DELLA CROCE, Luigi. **Le 75 Sinfonie di Mozart.** Guida e Analisi Critica. Torino: Edizioni Eda, 1977.

DOURADO, Henrique Autran: **O Arco dos Instrumentos de Cordas**. São Paulo: Edicon, 1998.

DOURADO, Henrique Autran: **O Ensino do Contrabaixo – uma Visão Atual**. Dissertação de Mestrado defendida em 1992 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1992.

ERICSSON, K. A. **Development of Professional Expertise**: Toward Measurement of Expert Performance and Design of Optimal Learning Environments. New York: Cambridge University Press, 2009.

FINNEGAN, Ruth. **Senderos en la vida urbana**. In: CRUCES, Francisco (Org.). Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología. Madrid: Trotta S.A., 2001^{[L]_{SEP}}.

FONDAZIONE PETRUZZELLI. Disponível em: <<https://www.fondazionepetruzzelli.it/wp-content/uploads/2021/04/ProgSala-AUSIT-FEDELE-apr-2021.pdf>>. Acesso em 08 de mai. 2021.

FRANCESE, Giuseppe. **Le Fondazioni Lirico-Sinfoniche**. La storia e la vita delle istituzioni musicali italiane. Camerino: 2007. Disponível em: <http://pmm.altervista.org/fls_2017/index.html>. Acesso em 26 de set. 2020.

FRANCO Ferrara. Disponível em: <<https://francoferrara.wordpress.com/pag-4/>>. Acesso em 08 de mai. 2021.

FRÚGOLI JR, Heitor. **A cidade sob enfoque antropológico: as obras de Ruth Finnegan sobre Milton Keynes**. In: Sociologia & Antropologia, Rio de Janeiro, v.05.02, p. 577-596, agosto de 2015.

FUBINI, Enrico. **Estetica della Musica**. Bologna: Il Mulino, 2018.

FUBINI, Enrico. **Il Pensiero Musicale del Romanticismo**. Turim: EDT, 2005.

FUBINI, Enrico. **L'estetica musicale dal Settecento a oggi**. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2001.

FUBINI, Enrico. **Musica e Cultura nel Settecento Europeo**. Turim: Edizioni di Torino, 1986.

GERLE, Robert. **A arte de praticar violino**. Tradução de: TITTON, J. E. Curitiba: Editora UFPR, 2015. Título original: The Art of Practising the Violin.

GIAZOTTO, Remo. **Quattro Secoli di Storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia**: Primo Volume e Secondo Volume. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1970.

GLADWELL, Malcolm. **Outliers**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

GRANTE, Carlo. **Criteri Primari di Metodologia Pianistica**. Milano: Rugginenti Editore, 2012.

GREEN, Barry e GALLWEY, Timothy. **The Inner Game of the Music**. London: Pan Macmillan Ltd, 1986.

GREENE, Robert. **Mastery**. New York: V. P. Group. 2012.

HATTEN, Robert. **Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert**. Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

HEATH, Jason. **Winning the Audition**. San Francisco: Jason Heath LLC, 2016.

IL SUSSIDIARIO. **Daniel Barenboim**. Disponível em:
<<https://www.ilsussidiario.net/news/roma/2012/12/12/opera-i-60-anni-suonati-di-daniel-barenboim-iniziano-proprio-a-roma/346120/>>. Acesso em 10 de mai. 2021.

KAUFMANN, Jean-Claude. **L'entretien compréhensif**. Paris: Nathan, 1996.

KEEFE, Simon. **The Cambridge Companion to Mozart**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

KREUTZER, Rodolphe. **18 Studies for String Bass**. transcrito por Franz Simandl, Frederick Zimmermann (ed.). New York: International Music, 1950.

KWIATKOWSKA, Monika. **Technical exercises in double bass studying. Elaboration about selected methods and their effect for the development of the performance technique**. 61 f. Dissertação (Master of Fine Arts in Music) University of Gothenburg, 2016.

LIUZZI, VITO. **Il Contrabbasso: Evoluzione nel Tempo**. 2011. Disponível em:
<<http://liuzzivito.blogspot.com/2011/05/il-contrabbasso-evoluzione-nel-tempo.html>>. Acesso em 16 abr. 2020.

LIUZZI, VITO. **Sviluppo del Contrabbasso (2)**. 2014. Disponível em:
<<http://liuzzivito.blogspot.com/2014/01/sviluppo-del-contrabbasso-2.html>>. Acesso em 16 abr. 2020.

LOCKWOOD, Lewis. **Le Sinfonie di Beethoven: Una Visione Artistica**. Torino: EDT, 2016.

MACHADO, M. **Tao of Bass: volume I, the left hand**. [S.l]: Marcos Machado, 2017.

MANCINI, Franco. **Il Teatro di San Carlo 1737-1987: la storia, la struttura**. Volume 1. Napóles: Electa Napoli, 1987.

MARTINOTTI, Sergio. **La Musica a Milano, in Lombardia e Oltre**. Volume 2. Milão: Vita e Pensiero, 2000.

MASSMANN, F; REINKE, G.: **Orchester Probespiel – Kontrabass: Test Pieces for Orchestral Auditions**. Mainz: Schott, 1992.

MATTEI, Silvia. **Il Metodo per Contrabbasso di Giovanni Bottesini: una questione di 'scuola'**. Prato: N.B.B. Editrice, 2007.

MENGOLI, Annibale: **20 Concert Studies for Double Bass**. Londres: Yorke Edition, 1984.

MENGOLI, Annibale: **40 Studi D'Orchestra** per contrabbasso. Pádua: G. Zanibon, 1989.

MILAN. In: DONÀ, Mariangela. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980, v.12, p. 290-300.

MOSKOWITZ, Ely. **Concerning Large-Scale Symmetry in J.S.Bach's Concerto BWV 1042**. 2016. Disponível em: <<http://elevenpitchclassanalysis.org/wp-content/uploads/2016/04/Concerning-Large-Scale-Symmetry-in-Bachs-BWV-1042.pdf>>. Acesso em: 15 de fev. 2021.

MUSICA SAN BENI CULTURALI. **Alfredo Casella**. Archivi della Musica. Disponível em: <<http://musica.san.beniculturali.it/protagonista/183/>> Acesso em: 08 de mai. 2021.

NAPLES. In: DI BENEDETTO, Renato. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980, v.13, p. 22-32.

OSTLUND, Sandor: **A Compilation and Study of Twentieth-Century Double Bass Solos from the Orchestral Literature**. Tese de Doutorado defendida em 2001 pela Rice University: Texas, 2001.

PETRACCHI, Francesco. **Simplified Higher Technique for Double Bass**. Londres: Editora Yorke, 2005.

PINACOTECA BOLOGNA. **Martirio di Sant'Agnese**. Disponível em: <https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/395-martirio-di-sant-agnese>. Acesso em: 15 de ago. 2020.

PIPERNO, Franco. **Il Teatro di San Carlo**: Teatro di Stato e Teatro di Città, Volume 1. Nápoles: Guida Editori, 1987.

RABBATH, François. **Nouvelle Technique de la Contrebasse: Méthode Complète et Progressive**. Volumes I, II e III. Paris: A. Leduc, 1977.

RINK, John. **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

ROSCIONI, Carlo Marinelli. **Il Teatro di San Carlo**: La Cronologia 1737-1987. Volume 2. Nápoles: Guida Editori, 1987.

ROSEN, Charles. **The Classical Style**. Haydn, Mozart, Beethoven. New York: Norton & Company, 1972.

SANKEY, Stuart. **Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire for String Bass**. Volume VIII. New York: International Music Company, 1987.

SANTA CECILIA. Benedetto Lupo. Disponível em:
<<https://santacecilia.it/docente/benedetto-lupo/>>. Acesso em 08 de mai. 2021.

SIMANDL, Franz. **New Method for The Double Bass**. New York: Carl Fischer, 1984.

SISMAN, Elaine. **Mozart: The Jupiter Symphony**. No. 41 in C major, K. 551. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

STRAUSS, Richard, MADENSKY, Edward (ed.) **Orchestral Studies from Symphonic Works for String Bass**. New York: International Music Company, s.d.

TEATRO ALLA SCALA. **Orchestra**. Disponível em:
<<http://www.teatroallascala.org/it/la-scala/teatro/orchestra/orchestra.html>> Acesso em: 26 de jun. 2020.

TEATRO SAN CARLO. **Teatro e Storia**. Disponível em:
<<https://www.teatrosancarlo.it/it/pages/teatro-e-storia.html>>
Acesso em: 13 de jan. 2021.

THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY. Milwaukee: Microsoft Corporation, 2003. Volumes 1, 2 e 3 em CD-ROM.

TOVEY, Donald Francis. *Symphonies & Other Orchestral Works. Selections from Essays in Musical Analysis*. New York: Dover Publications, 2015.

TRECCANI. **Carlo Maria Giulini**. Disponível em:
<https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maria-giulini_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acesso em 05 de mai. 2021.

TRECCANI. **Guido Turchi**. Disponível em:
<https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-turchi_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acesso em 09 mai. 2021.

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK SALZBURG. **Das Buch des Monats der Universitätsbibliothek Salzburg**. Disponível em: <
<http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/bdm/bdm1010.htm>> Out. 2010, não p.

UNZICKER, Jack. **Orchestral Etudes: Repertoire-Specific Exercises for Double Bass**. Tese de Doutorado defendida em 2011 na University of North Texas, 2011.

VERCIANI, Marco. **Passi Difficili e "A Solo" per Contrabbasso** da Opere Liriche Italiane. Volume I a IV. Florença: Ed. Ricordi, 1988.

WERNER, Kenny. **Effortless Mastery**. Libera il Musicista che è in te. Milano: Volontè & Co. 2015.

ZIMMERMANN, Frederick. **A Contemporary Concept of Bowing Technique for the Double Bass.** New York: MCA Music Publishing, 1966.

ZIMMERMANN, Frederick. **Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire for String Bass.** Volume I - VII. New York: International Music Company, 1964 - 1972.

ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts Beethoven Symphonies and Leonore no. 3 Overture.** New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1970.

ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts Orchestral Works of Brahms.** New York: Ed. Oscar Zimmerman, 1971.

ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts of Mahler Symphonies One Through Five.** New York: Ed. Oscar Zimmerman, 1976.

ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts of Strauss Tone Poems.** New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1972.

ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts of Thirty-six Overtures.** New York: Ed. Oscar Zimmerman, 1971.

ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts Orchestral Works Tchaikowsky.** New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1972.

ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts Selected Works of Mozart, Haydn and Weber.** New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1970.

ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts Selected Symphonies of Mendelssohn, Schubert and Schumann.** New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1973.

ZIMMERMAN, Oscar. **The Complete Double Bass Parts Selected Works of Joh. Seb. Bach.** New York: Ed. Oscar G. Zimmerman, 1974.

ANEXO 1: Transcrições das Entrevistas

1 a) Como você descreveria o seu processo de preparação da audição do ponto de vista técnico?

1 a) Come potrebbe descrivere il suo processo di preparazione per un'audizione del punto di vista tecnico.

Giuseppe Ettore (2020):

1 a) Per preparare un audizione credo sia necessario portarsi un livello tecnico superiore a quello effettivamente richiesto dal programma dell'audizione stessa, che diventerà quindi una finestra da cui una giuria attenta può intravedere il reale livello tecnico del candidato.

Una preparazione più ampia del richiesto permetterà anche di superare il fattore emozione che spesso gioca un ruolo molto importante per un risultato più o meno positivo.

Antonio Sciancalepore (2020):

1a) Bella domanda, allora diciamo che come prima cosa dividerei in due momenti: Il primo e comunque quello fondamentale, non va preparata all'ultimo momento o non va preparata così di corsa, ma, prima cosa bisogna essere comunque già preparati in molto anticipo, cioè tenere sempre sottomano chi pensa di dover fare una scelta artistica così - di provare a fare i concorsi nella vita - deve avere sempre sottomano quello che è più o meno il repertorio che si chiede nelle audizioni. Dopodiché non basta... una volta che uno ha queste - ha sottomano abbastanza sempre queste cose... e poi alla fine almeno, almeno tre mesi prima ci si mette a studiare 5, 6, 7, 8 ora al giorno, è proprio specificato il repertorio che richiedono in quella determinata orchestra. Lo studio comprende ovviamente due momenti fondamentali nella giornata di studio che al mattino è tecnica, tecnica pura dello strumento, ciò vuol dire la qualità del bel suono, la tenuta del suono, l'intonazione, il ritmo e questo va fatto con vari esercizi di tecnica che ormai sono reperibili su tantissimi libri che sono stati pubblicati negli ultimi anni; dopodiché dimenticato tutto questo (tecnica, intonazione, bel suono) si passa a: lo studio o lo studio del repertorio proprio specificato nel bando che può essere il concerto, può essere uno studio di tecnica attratto da un metodo, da un libro e poi come fondamento proprio com'è, i passi di orchestra che richiedono. Io consiglio solitamente a studiare la tecnica e i colpi d'arco abbinati ai passi che si dovranno eseguire.

Carmine Laino (2020):

1a) Serio e scrupoloso

Anita Mazzantini (2020):

1a) Il processo tecnico di preparazione per un concorso o un'audizione è a parer mio molto simile a quello di uno sportivo, bisogna da subito iniziare a lavorare quotidianamente ponendosi come fine ultimo l'obiettivo dell'esecuzione anche se apparentemente lontano. Richiede quindi molte capacità ed una metodologia accurata la preparazione stessa, tra cui: allenamento costante, proiezione, concentrazione e organizzazione dello studio giorno per giorno fino ad arrivare con un po' di anticipo rispetto alla data dell'audizione ad una risoluzione dei problemi tecnico interpretativi. Così da poter poi esprimere la propria idea, dallo strumento alla commissione, senza indugi perché consolidata.

Michelangelo Mercuri (2021):

1a) Le mie sessioni di studio iniziano sempre con esercizi di tecnica (Scale in diverse tonalità e con diversi colpi d'arco) che ho imparato nel corso degli anni. Sui singoli brani o passi d'orchestra affronto poi le difficoltà tecniche peculiari di ogni passo a seconda della necessità ripetendo sotto tempo possibilmente col metronomo.

Francesco D'Innocenzo (2021):

1a) La preparazione tecnica rappresenta la prima solida base sulla quale va costruito lo studio in previsione di una audizione. La precisione dell'intonazione e dei colpi d'arco sono elementi fondamentali per il superamento di tali prove e come tali devono essere organizzati nello studio giornaliero con una serie di esercizi tecnici di routine. Personalmente dedico a questa fase di riscaldamento i primi 90' circa di studio. Per primi affronto esercizi per la mano sinistra: per l'intonazione (ad es. Petracchi), per l'agilità (ad es. Marc), per il legato (glissati etc), per il vibrato. A seguire mi dedico alla mano destra con esercizi per trovare il peso (la cosiddetta "cavata"), il legato, i cambi di corda, i colpi d'arco staccati (staccato, balzato, spiccato etc). Ognuno di essi deve essere studiato in funzione dei colpi d'arco richiesti dalla singola audizione che si deve affrontare così da avere già un ottimo punto di partenza su cui basare lo studio del giorno al termine del riscaldamento.

Renzo Schina (2020):

1a) Meticoloso e ben strutturato.

Paolo Marzo (2020):

- 1a) - Cura della preparazione generale.
 - Approfondimento del programma d'esame.
 - Per i passi d'orchestra: Riascolto dei brani e ripasso dei passaggi richiesti.

Aposentado Scala (2020):

1a) Dal punto di vista tecnico la preparazione va fatta principalmente tenendo presente "l'obiettivo" cioè: Mi sto preparando per una audizione ad una Orchestra da Camera, Sinfonica, Lirica? Quindi devo concentrarmi e studiare come se fossi già in questa orchestra seguendo il modo, la tradizione, il repertorio (domanda 13) del genere di musica che voglio andare ad eseguire. C'è un modo del tutto diverso di emettere un suono suonando Wagner, Mozart o Vivaldi. E non solo come qualità e volume di suono ma anche e soprattutto come "stile interpretativo".

1 b) O seu conhecimento da tradição histórico-estética (ex.: formas de execução do repertório, diferentes maestros, etc.) no contexto da orquestra influencia esse processo?

1 b) La sua conoscenza della tradizione storico-estetica (es.: modi/forma di eseguire/interpretare il repertorio, differenti direzioni d'orchestra, ecc.) all'interno nel contesto dell'orchestra ha esercitato una influenza in questo processo di preparazione?

Giuseppe Ettore:

1b) Certamente sì

Antonio Sciancalepore:

1b) Allora diciamo che è... praticamente sono 35 anni che suono in orchestra e sicuramente ha influenzato il mio modo di... interpretativo, di visioni, di estetica musicale, di crescita, di conoscenza dei vari autori, e è ovvio che uno quando è appena diplomato, sei giovane, ha le prime armi e le cose le sai perché l'hai studiato sui libri o perché qualcuno te l'hai dette, e avendo un vissuto di praticamente... è una vita in orchestra, uno si fa, diciamo, che l'esperienza la fai sul campo: conoscendo grandi direttori - quali possono essere e che ne so... Abbado, Muti e Temirkanov, Sawallisch, Gergiev, Petrenko e compagnia bella, e da questi grandi personaggi impari anche la maniera di interpretare... ovviamente è... è ovvio: quello che prima sentivi dire o comunque ti hanno insegnato sui libri o a voce degli insegnanti, adesso lo tocchi con mano, lo suoni e vedi la differenza tra suonare Bach, ad esempio: almeno tantissime volte ho suonato con grandi barocchisti e quali possono essere Ton Koopman, Heinrich Gurtner, quest'altro Pinnock, e quando suoni Bach, e quando suoni la musica antica con questi personaggi, ti rendi conto di come va suonata. Quando suoni gli autori russi con Temirkanov, con Gergiev ti rendi conto come vanno suonati; quando suonavo, ormai non c'è più, con Sawallisch, dei grandi compositori tedeschi, avevi quella visione lì, l'esperienza ci ha fatto molto.

Carmine Laino:

1b) Sì

Anita Mazzantini:

1b) Certamente avere la possibilità di suonare con direttori d'orchestra che interpretano in maniera filologica e non un determinato programma ti dà la possibilità di conoscere e di crescere, anche in questo tipo di preparazione.

Michelangelo Mercuri:

1b) Sicuramente credo che a seconda dell'orchestra per cui si prepara un concorso o audizione il repertorio vada interpretato in maniera diversa.

Francesco D'Innocenzo:

1b) Assolutamente sì. Lo studio di un passo d'orchestra deve essere finalizzato alla sua esecuzione nello stile storico adeguato. Lo stesso identico spartito può essere eseguito in modi completamente diversi ed è necessario rivolgersi al giusto stile. Aver affrontato un determinato brano in orchestra aiuta molto a capire come esso vada eseguito. Un errore comune soprattutto alle prime audizioni è quello di non contestualizzare nel giusto stile i diversi passi. Anche durante l'esecuzione "a solo" il pubblico (in questo caso la commissione) deve poter "sentire l'orchestra" e immaginare tutti gli altri strumenti che non stanno ovviamente suonando con noi. Si potrebbe quasi dire che la perfetta esecuzione di un passo d'orchestra sia quella che nonostante si stia suonando da soli riesca a rendere l'idea della totalità del pezzo nella quale si inserisce.

Ulteriore riflessione può essere dedicata a quelle che si definiscono differenti direzioni d'orchestra. Ovviamente la musica è oggetto di interpretazione e non di rado capita di suonare lo stesso brano in maniere molto differenti in base a quale direttore si ha di fronte. Questa eterogeneità di interpretazioni è fondamentale per poter rispondere alle richieste particolari di ogni singola commissione. L'aver suonato lo stesso brano con direttori diversi ci rende quindi sicuramente più abili e rapidi nel sapere rispondere a richieste di ripetizione in sede in audizione.

(a seguire la precedente risposta):

Vi sono poi aspetti di prassi esecutiva che possono essere acquisiti esclusivamente tramite la pratica d'orchestra.

Nella tradizione dell'opera italiana ad esempio capita che si dia grande varietà di articolazione alla linea di bassi, secondo una prassi non scritta che deriva esclusivamente dalla pratica orchestrale. Ciò avviene principalmente negli accompagnamenti ai solisti dove pagine intere di note uguali si trasformano in una incredibile varietà di lunghezze, accenti, dinamiche differenti.

Renzo Schina:

1b) La tradizione ovviamente va sempre ad influire sulla preparazione di un passo di orchestra o di un brano, però dato che comunque ogni orchestra ha la sua identità e il suo modo di suonare, bisogna sempre trovare un compromesso tra la tradizione e quella che è l'identità dell'orchestra in cui appunto si vuole fare un'audizione, in modo da poter eseguire un passo d'orchestra o tutto quello che richiedono in audizione, in modo tale da poter essere più simili e potersi adattare il più possibile a quella che l'identità dell'orchestra in cui si vuole entrare.

Paolo Marzo:

1b) Si presume che un musicista diplomato/laureato faccia tesoro di ogni valida esperienza musicale. Il contesto dell'orchestra è uno tra molti.

Aposentado Scala:

1b) Certamente! Direi che è inevitabile. Si dice infatti: Al Conservatorio impari a suonare ma in orchestra impari il mestiere.

1 c) Como foi o seu concurso de admissão nessa orquestra? Se for o seu caso, existiu alguma diferença em relação a eventuais concursos realizados anteriormente em outras orquestras?

1 c) Com'è stato il suo concorso di assunzione in questa orchestra? Qualora sia il suo caso, c'è stata qualche differenza con eventuali altri concorsi/audizioni affrontati precedentemente in altre orchestre?

Giuseppe Ettore:

1c) Il mio concorso al Teatro alla Scala è stato molto lineare, nel senso che si è svolto in tre fasi, eliminatoria, semi finale e finale, come nella maggior parte dei casi. L'unica differenza forse, come ancora oggi si cerca di fare, è che la finale si è svolta nella sala principale che è molto grande, circa 2300 posti, e quindi richiede una quantità di suono probabilmente superiore che in altri contesti.

Antonio Sciancalepore:

1c) Allora inizio dal fondo, e essendo non più giovincello, la differenza tra le audizioni che ci sono oggi e le audizioni che c'erano una volta è che oggi sono fatte meglio, nel senso sono più strutturate, più chiare. Mi ricordo i primi concorsi che facevo non avevano... usciva il bando e sul bando c'era scritto il concerto o lo studio che dovevi fare e poi lettura a prima vista, non esisteva la formula -l'elenco dei passi orchestrali d'obbligo da portare. Praticamente... tu arrivavi lì - quando feci il concorso alla Rai nell'86 - Suonai il mio pezzo col pianoforte, fecce il mio studio e poi dopo mi misero davanti a una serie di passi così improvvisati, che potevano essere dalla Traviata alla 5°. di Beethoven, un pezzo di Petrassi, e anche proprio lettura prima vista

estemporanea scritta sul momento da un compositore, o da un signore che c'era lì in commissione; e questa... può essere un bene ma può essere anche un'arma doppio taglio. E invece i concorsi di oggi sono così... quello che ho fatto in Accademia Santa Cecilia nel '96 e prevedeva..., era già tutto scritto quello che dovevamo suonare e si è svolto regolarmente e tranquillamente senza problemi; sapevo già tutto quello che dovevo suonare, non mi hanno chiesto nulla di strano.

Carmine Laino:

1c) Per me, avendolo vinto, è stato bello

Anita Mazzantini:

1c) Credo che ogni concorso e audizione sia una cosa a se. Il mio concorso si è svolto in due prove, avendo vinto la precedente audizione sono stata invitata direttamente in finale. Sono stati richiesti molti passi d'orchestra, tra i più famosi del repertorio contrabbassistico. Ho un bel ricordo di quel giorno, dall'arrivo in Auditorium all'esecuzione.

Michelangelo Mercuri:

1c) Ho partecipato al concorso tre volte e per due volte ho raggiunto la finale. Credo di aver raggiunto una certa sicurezza e conoscenza del repertorio e della situazione tale da permettermi di vincere. Ogni concorso è completamente diverso anche quando si partecipa più volte per lo stesso posto.

Francesco D'Innocenzo:

1c) Il concorso si è svolto in due prove: eliminatoria e finale, ognuna di esse suddivisa a sua volta in due sotto fasi (eliminatoria + riascolto, finale + finalissima). Il totale di candidati iscritti è stato di 120 per 3 posti di lavoro messi a bando. A tutti i candidati è stato richiesto lo stesso repertorio ed è stato il seguente. Prova eliminatoria: Bottesini I mov (esposizione), Bach Adagio, Mozart 40 I mov, Beethoven 5 III mov, Strauss Don Juan. Riascolto: Brahms 1 IV mov, Mahler 2 I mov. Finale: Mengoli Studio n.5, Mozart 41 I&IV mov, Brahms 2 I&IV mov. Finalissima: Bruckner 7 I mov, Strauss Ein Heldenleben, Beethoven 9 recitativo.

Renzo Schina:

1c) Il mio concorso nell'istruzione sinfonica abruzzese è stato in linea o comunque uguale a tutti gli altri concorsi/audizione a cui ho partecipato.

Paolo Marzo:

1c) Ai miei tempi le commissioni d'esame generalmente ricercavano:

1. Precisione ritmica
2. Precisa intonazione
3. Conoscenza del repertorio e dei passi d'orchestra
4. Strumento di qualità. Suono bello e, all'occorrenza, consistente.

Aposentado Scala:

1c) Il mio concorso si è svolto più o meno come tutti. Ricordo che eravamo 22 partecipanti. Alla prima selezione ne sono stati scartati 16 e sei siamo andati in finale. Qui ne hanno scartati altri quattro e due sono risultati vincitori (i posti erano due).

2) Considerando os trechos específicos pedidos nas audições, como você descreveria o seu trabalho técnico em cada um dos trechos:

- a) Adagio do Concerto para Violino em Mi Maior de J. S. Bach BWV 1042
 2) *Considerando alcuni dei passi d'orchestra specifici richiesti nelle audizioni, come descriverebbe il suo lavoro tecnico nell'affrontare lo studio di ogni diverso passo?*
 a) *Adagio dal Concerto per Violino in Mi maggiore BWV 1042 di J. S. Bach (Gli esempi musicali riportati di seguito sono orientativi)*

Giuseppe Ettore:

2a) In questo passo è di fondamentale importanza la giustezza dell'intonazione, essendo in una tonalità molto poco comoda per il contrabbasso. Altra caratteristica importante è la ricerca del suono, possibilmente supportata da una conoscenza storico filologica, che deve avere un'ampia percentuale di ariosità. Altra problematica, comune a tutte le composizioni di Bach, è la ricerca di un'esecuzione che metta in evidenza l'aspetto polifonico del passo.

Antonio Sciancalepore:

2a) Diciamo che per questo primo passo, che appunto, è l'Adagio del concerto in Mi Maggiore di Bach: abbiamo un'idea di quello che potrebbe essere l'esecuzione filologica, però non abbiamo delle prove concrete... sono stati scritti libri, manuali - tutto quello che vuoi - però se scendiamo nello specifico della preparazione di un'audizione, il mio consiglio - di chi prima le ha fatte e adesso è in commissione ad ascoltare - la prima cosa è affrontarlo tecnicamente. Personalmente, per eseguire un passo così, la prima cosa: ci vuole l'intonazione e il bel suono. L'intonazione deve essere praticamente quasi impeccabile e bel suono ognuno ci metta il suo, insomma, cerca di fare la cosa migliore possibile; e per studiare intonazione di questo passaggio io consiglio sempre di fare dei cambi di posizioni su terze, quarte e quinte proprio bicordi, bicordi di terza e di quarta e di quinta e cambiare le varie posizioni nei vari passaggi che seguono questo passo, questo è il primo passo proprio per mettere a posto la mano sinistra. Poi per quanto riguarda il secondo passaggio della mano sinistra è decidere se vibrare o non vibrare, comunque vada, se decidi di vibrare ti studi un buon vibrato, che rimanga - ovviamente stai suonando Bach non stai suonando Schumann, non stai suonando Bruckner - che sia bello, discreto e non invadente. E questo per quanto riguarda la sinistra, se poi decidi di non vibrare, il problema non si non si pone... certo diventa più complicato perché l'intonazione diventa ancora più rischiosa. Sempre parliamo di preparazione al concorso, per quanto riguarda l'arco a mio avviso ci sono due modi di suonarlo questo: o in maniera abbastanza classica con un arco abbastanza leggero, però con abbastanza aria nel suono, e praticamente tirando più arco, stando leggeri e avendo aria nel suono, oppure c'è la versione di chi vuole il colpo d'arco presunto barocco, perché comunque noi non sappiamo se era così - di fanno veramente più staccato, più legato a battuta, specialmente il basso sotto che fa sempre il continuo, se è quello un po' più staccato, c'è la versione vibrata che rimane sempre questo bordone nell'aria, vibrato, leggero, con aria nel suono e invece la versione un po' più separata Pam Pam Pam.

Carmine Laino:

2a) Indispensabile.

Michelangelo Mercuri:

2a) Credo che la tecnica di base si impari al conservatorio e nel periodo subito successivo quando si affrontano i primi concorsi e poi ogni volta che si esegue un passo da concorso in orchestra se ne approfondisce la conoscenza. Il passo in

questione richiede una intonazione cristallina e il saper suonare pianissimo ma con presenza e capacità di fraseggio. Ci tengo a dire che la tecnica non può mai essere fine a se stessa ma sempre a disposizione della musica che è sempre il primo obiettivo.

Francesco D'Innocenzo:

2a) La difficoltà principale dell'Adagio di Bach è l'intonazione. La tonalità di Do# minore risulta molto ostica sul contrabbasso e va affrontata con attenzione rispetto all'ampiezza dei diversi semitoni. Ho riscontrato utile a tal riguardo lo studio con l'uso di bicordi.

Altra difficoltà è la resa chiara del fraseggio nonostante la dinamica "sempre piano" indicata a battuta 1. Si deve rendere il senso musicale e armonico delle frasi senza sforare in altre dinamiche più forti di quella indicata.

Terza ed ultima difficoltà è il legato. Suonando le semicrome legate non devono sentirsi i cambi di posizione né portamenti.

Ultimo discorso è legato al vibrato. Al riguardo esistono diverse opinioni, da chi non vuole vibrato a chi lo apprezza. Anche qui è utile preparare diverse versioni con sfumature di vibrato più o meno intense così da soddisfare il gusto di commissioni diverse.

Renzo Schina:

2a) L'adagio di Bach: per quanto riguarda questo passo va data particolare attenzione a quella che è la dizione e la direzione delle frasi. Data la presenza appunto, di quello che chiamiamo in gergo "lupo", che spesso nei contrabassi è proprio sulla nota sol diesis, in questo passo va data molta importanza all'emissione di questa nota - in quanto deve risultare sempre perfettamente bilanciata e lineare - in modo da poter gestire al massimo la direzione della frase. Per quanto riguarda lo stile, appunto, bisogna poi scegliere il come eseguire le legature e le semiminime il più possibile, appunto, nello stile di Bach. Importantissima sarà la gestione della leggerezza e risonanza del piano. L'esecutore dovrà trovare (a seconda dell'acustica della sala) un piano di alta qualità e risonante.

Paolo Marzo:

2 a, b e c) Le difficoltà di ogni singolo passo vengono affrontate utilizzando gli strumenti acquisiti nella preparazione generale in stretta relazione, ovviamente, con le esigenze stilistiche.

Per quanto riguarda i passi d'orchestra, eseguiti in una prova d'esame, è raccomandabile e gradita la capacità di mostrare il "significato musicale" del passo nel contesto del brano musicale. Il passo, infatti, sarà realizzato spesso da un'intera sezione, non da un singolo strumento. Eseguire "selvaggiamente" un passaggio indicato come "selvaggio" in partitura non ha grande senso durante la prova d'esame. Molto più interessante, da parte del candidato, dimostrare di conoscerne il significato musicale garantendone però la... audibilità.

Aposentado Scala

2a) A questa domanda non so rispondere! o meglio: ho già risposto! Di ogni Autore bisogna tener presente: l'epoca in visse, le sue volontà (sono scritte), lo stile, le tradizioni, ecc.

2 b) Sinfonia n. 41 Júpiter em dó Maior de Mozart 1o Movimento

2 b) Sinfonia n. 41 Júpiter em dó Maior de Mozart 4o Movimento

2 b) *Sinfonia n. 41 "Jupiter" in do maggiore di Mozart 1o tempo*

2 b) *Sinfonia n. 41 "Jupiter" in do maggiore di Mozart 4o tempo*

Giuseppe Ettore:

2b) Questo particolare punto della Jupiter è quello che si chiama un fugato, in cui le varie voci distribuite fra i vari strumenti dell' orchestra si rincorrono l'una con l'altra. E' dunque di fondamentale importanza bilanciare correttamente le dinamiche in tal senso, pur se non scritte, per evidenziare gli ingressi delle voci e lasciare spazio quando necessario. E' necessario anche un grande rigore ritmico, a causa degli incastri polifonici che si generano.

Da un punto di vista tecnico non presenta particolari difficoltà se non l'accuratezza dell' intonazione negli arpeggi fortemente modulanti.

Il primo passo espone il tema principale del quarto movimento nella tonalità solare di do maggiore. E' quindi necessario sottolineare adeguatamente il tema , aggiungendo anche in questo caso delle dinamiche non scritte che seguano l'andamento melodico della frase. Come in tutto Mozart e le composizioni del periodo classico, è necessaria una chiara articolazione delle note.

Il secondo passo è nuovamente un fugato e quindi valgono gli stessi criteri del passo analizzato in precedenza. Questo passaggio però ha una difficoltà superiore soprattutto nella seconda riga, a causa di una progressione piuttosto scomoda sia per l'arco che per la mano sinistra. E' risolvibile in varie maniere suonandola sia "come viene" che con "riporto"; per la mano sinistra suggerisco di ridurre al minimo gli spostamenti utilizzando quindi più corde.

Antonio Sciancalepore:

2b) Per quanto riguarda la sinfonia 41 o comunque Mozart in generale, la prima cosa che bisogna assolutamente tenere conto è che stiamo suonando nel periodo classico, e perciò la prima cosa è non confondere i colori: il forte è un forte sì, ma non è un forte - che ne so – beethoveniano dell'ultimo periodo, ho Bruckneriano, o Mahleriano, è un forte discreto, pulito e trasparente. La caratteristica di Mozart è questo della cristallinità, di avere un suono cristallino e sempre trasparente, mai pesante, mai schiacciato e il forte rimane sempre un forte... un suono pieno e trasparente mai pesante, schiacciato o volgare.

4o tempo da 41

Per quanto riguarda l'ultimo tempo è la stessa cosa di quello che ho detto fino adesso, in più aggiungerei, poiché è denso di crome veloci, di passaggi tecnici agili, è... non forzare mai il suono e pensare sempre che comunque quando noi abbiamo le crome, quando noi abbiamo tutti questi passaggi veloci, in altre sezioni dell'orchestra, c'è chi ha il tema, c'è chi ha una voce principale, cioè non siamo noi i protagonisti, a parte l'inizio proprio dell'ultimo tempo della 41; per il resto serviamo di accompagnamento. Perciò occhio a non essere pesanti, a non avere il suono schiacciato, sempre e specialmente nelle crome scendere anche un mezzo... se c'è scritto e anche il mezzoforte, ma l'importante essere puliti cristallini e staccato.

Carmine Laino:

2b) Obbligatorio

Anita Mazzantini:

2b) Per prima cosa partirei dall'ascolto di una buona registrazione del passo d'orchestra, una volta capito lo stile e la velocità di esecuzione inizierei lentamente a decifrare le note e a trovare un colpo d'arco ed una diteggiatura che mi permetta di togliere più ostacoli tecnici possibili. Ad esempio: all'inizio della battuta 5 di questo estratto mi conviene di più rimanere sulla stessa corda per agevolare il legato ma fare un salto di posizione mettendo magari a rischio l'intonazione oppure non spostarmi con la mano sinistra e rimanere a mano ferma tra due corde avendo più certezze sotto questo aspetto, ma legare su due corde invece che su una sola?

Michelangelo Mercuri:

2b) Per questo passo può essere utile l'utilizzo del metronomo. è molto importante l'articolazione e la sicurezza ritmica e ovviamente il fraseggio.

Stesso discorso del primo movimento.

Francesco D'Innocenzo:

2b) La principale difficoltà in Mozart è la pulizia dell'articolazione. In questo caso particolare si tratta della combinazione di due note legate e due staccate. Sebbene sia molto probabile che anticamente le due note legate venissero suonate come vengono, oggi si tende spesso a suonarle entrambe in su. Il colpo d'arco deve essere ben studiato, tale da non risultare macchinoso e impedire il fraseggio, anche quando il cambio di corda risulta scomodo.

Visto il periodo storico l'appoggio va naturalmente sulla prima delle due note legate mentre la seconda va alleggerita così da facilitare la scorrevolezza della frase.

Altra difficoltà è ovviamente l'intonazione che va approfondita tramite l'uso di bicordi.

Se per il primo movimento l'intonazione rappresenta una difficoltà, nel quarto essa risulta molto più facile trattandosi per lo più di grandi congiunti nella stessa tonalità.

L'unica difficoltà qui è rappresentata dalla velocità d'esecuzione delle crome. Il colpo d'arco è evidentemente uno spiccato molto rapido e vicino alla corda. Non deve risultare troppo liscio (lasciando quindi un'impressione di staccato) e allo stesso tempo deve mantenere chiara la percezione delle note. In fase di studio conviene prima rendere solida l'articolazione della sinistra per poi passare alla destra. E' un chiaro esempio di studio per progressione metronomica.

Renzo Schina:

2b) Mozart 41 primo movimento: la prima difficoltà che riscontriamo in questo passo è quella delle due crome in su che devono risultare, come dizione, perfettamente uguali alle crome che seguono con arco alternato. In seguito abbiamo la presenza di legature a due su due corde; l'errore più comune è quello di staccare leggermente (a causa appunto del giro di corda) la seconda nota delle legature, questo va ovviamente evitato in quanto bisogna legarle il più possibile soprattutto bisogna che abbiano lo stesso volume.

41 Mozart ultimo movimento: l'errore più comune che si fa su questo passo è quello di scegliere un'esecuzione particolarmente veloce, personalmente più che puntare sulla velocità di esecuzione io cerco di puntare sulla qualità dello staccato o comunque del balzato, bisogna scegliere una velocità che permetta appunto, la pulizia di tutte le note, ovviamente sulla scelta dello staccato influirà anche l'acustica della sala in cui si suona

quindi sta all'esecutore nel momento in cui si trova nella sala d'audizione, cercare di capire il più velocemente possibile l'acustica della sala e di adattarsi in modo da ottenere un balzato che permetta appunto di far capire tutte le note.

Importantissimo ovviamente qui è il controllo ritmico, non bisogna mai cedere col tempo soprattutto nella testa del tema, essere molto precisi nello scandire la semiminima puntata con la croma senza incertezze ritmiche.

2 c') 5ª Sinfonia di Beethoven in do minore (Scherzo III Movimento)

2 c'') 5a. Sinfonia di Beethoven in do minore (Trio)

2 c') *La 5ª. Sinfonia di Beethoven in do minore (Scherzo III Tempo)*

2 c'') *La 5a. Sinfonia in do minore di Beethoven (Trio)*

Giuseppe Ettorre:

2c) Questo è sicuramente il passo più famoso per contrabbasso. Bisogna fare estrema attenzione all'emissione delle prime due note e alla scelta di un tempo corretto e fluido, oltre che a mantenere tutto il passo nella dinamica di pianissimo. A tale proposito va notato che la corretta scansione metrica è a gruppi di quattro misure compresa la prima misura anacrusica. Sono quindi da sottintendersi due pause di un quarto all'inizio del passo la cui corretta direzione va verso il do acuto della terza battuta. Altra difficoltà è nell'ultima riga per il salto molto scomodo fra fa e la bemolle acuto, risolvibile a mio avviso con l'esecuzione del mi naturale e del fa in terza corda.

(Trio) E qui siamo al trionfo del contrabbasso! Difficile coniugare l'irruenza beethoveniana assolutamente necessaria con la chiarezza di emissione e l'articolazione, oltre alle direzioni musicali che derivano chiaramente dalla struttura del minuetto. Potremmo definirlo un minuetto stravolto e modernizzato, così come nella Nona il famoso recitativo. Traspare chiaramente la conoscenza dettagliata dello strumento grazie all'amicizia di Beethoven con Dragonetti. La difficoltà maggiore è secondo me nel trovare il giusto colpo d'arco.

Antonio Sciancalepore:

2c) Bene, per quanto riguarda la quinta di Beethoven anche qui suddividere in due (hai già detto tu) in due parti: la prima parte del trio, che c'è questo pianissimo, legato, legatissimo, cercando di usare arcate più lunghe possibile per tenere la linea del fraseggio, infatti in questa prima parte va favorita proprio la linea di fraseggio: sol do mi sol do mi re fa sol, non spezzare battuta per battuta, avere sempre un ritmo ternario in testa 123 123, però pensare alla frase lunga, almeno di 4 - 8 battute, e su questo, consiglio sempre - e torniamo alla prima domanda: sempre fare degli esercizi di tecnica mirati ad avere questo colpo d'arco: legatissimo, pianissimo e tenutissimo. Per quanto riguarda la prima parte, per quanto riguarda lo scherzo invece, diventa esattamente l'opposto, io personalmente penso – ed è un pensiero mio - però anche avvalorato da tantissimi direttori con i quali ho suonato questa sinfonia, specialmente il passaggio di crome: do si do re sol la si do si do re mi fa sol, staccato vuol dire, non staccato alla corda, perché diventa pesante, ma un po' balzato, non dico percussivo, però deve essere marcato; perché comunque quando si ha una massa di archi 6 - 8 contrabbassi che... se dovessero fare tutti alla corda diventerebbe veramente pesante, invece staccato, balzato e un po' percussivo, ovviamente non piano, più grasso che è possibile, quello se ottiene veramente un bell'effetto. E anche qui, non perdere mai di vista il ritmo ternario, perché spesso si può confondere e diventare un ritmo zoppo, un ritmo emiolico, un ritmo che non è quello.

Carminé Laino:

2c) Assolutamente Imprescindibile

Anita Mazzantini:

2c) Partirei sempre dall'ascolto di una buona esecuzione. Questo passo ha molte difficoltà tecniche diverse al suo interno, in questo estratto specifico qui sopra credo che un punto importante sia cercare di dosare bene la lentezza nello scorrimento dell'arco nonostante la mano sinistra si muova velocemente verso lunghe distanze e fra salti e corde diverse. Quindi per prima cosa cercare di legare con entrambe le mani, cosa che va fatta anche con la mano sinistra nota dopo nota. Il legato è sempre una compartecipazione di entrambe le mani. A me piace pensare che all'inizio di questo passo il suono sia già in circolo e con questa frase noi non facciamo altro che inserirci in qualcosa che è già nell'aria senza attacchi o senza accenti.

Qui cercherei prima di tutto un colpo d'arco che ci permetta di essere incisivi senza trascurare la pulizia delle note sia nel forte che nel piano/ pianissimo richiesto. Un'attenzione particolare anche al ritmo, spesso da battuta 161 si tende ad accorciare le pause e questo ovviamente rende tutto sempre più veloce e instabile già durante un concorso, figuriamoci se tutta una fila di contrabbassi si trovasse in questa discesa accelerata durante un concerto!

Francesco D'Innocenzo:

2c) Personalmente reputo che la più grande difficoltà nel suonare il contrabbasso sia suonare piano e legato. La quinta sinfonia di Beethoven è l'emblema di questa difficoltà.

Il principale errore nell'affrontare le prime frasi è affidare il legato esclusivamente alla mano destra. Molto spesso il legato risulta insufficiente a causa della mano sinistra, quest'ultima deve accompagnare il movimento dell'arco facilitandone il legato. A tal proposito va adoperato il barré o diteggiature particolari (come in caso di batt. 56). Anche lo studio con arcata in giù o in su può aiutare a favorire il legato di mano sinistra. Lo sforzato piano di batt.13 e gli sforzati di batt. 38 e 40 si prestano a diverse interpretazioni ed è quindi giusto studiarli in diverse versioni così da essere pronti ad eventuali richieste da parte delle commissioni.

Il trio deve avere la scorrevolezza tipica di un tempo ternario in 1. Il fraseggio non deve fermarsi e la dinamica deve seguire il movimento melodico della frase. A tal fine il colpo d'arco usato per le semiminime e le crome non deve essere pesante così da facilitare il mantenimento di un tempo stabile.

Per quanto riguarda lo studio delle crome è importante ricordare che esso deve essere finalizzato all'esecuzione in due dinamiche opposte, forte e piano (poi pianissimo). Per realizzarlo è necessario cambiare porzione d'arco. Si prenda ad esempio il cambio dinamico di batt. 198-202. Il primo intervento è forte al tallone, il secondo a metà arco pensando ancora una dinamica mezzo forte, il terzo a metà arco con una dinamica piano. La difficoltà è passare rapidamente ad uno spiccato leggero a metà arco mantenendo ritmo ed articolazione inalterati.

Renzo Schina:

2c) Sinfonia di Beethoven n.5: qui la maggior parte del lavoro va basato sulla legatura iniziale, molto difficile è eseguire una perfetta legatura bilanciata ma soprattutto trovare la qualità del piano - ogni strumento reagisce in maniera diversa ma è necessario che

l'esecutore trovi una zona d'azione dell'arco che possa essere più o meno vicino alla tastiera e che possa dare una qualità del piano molto alta.

Oltre la qualità del piano ovviamente, della direzione della frase, quando poi si andrà nel forte delle battute successive (soprattutto se si è suonato in precedenza un passo di Mozart) bisogna fare in modo che si crei una differenza per chi ascolta, tra il forte di Mozart e il forte di Beethoven e quindi una differenza che possa essere soprattutto di carattere.

Lo scherzo della quinta: allora qui bisogna a mio parere puntare tutto sulla precisione ritmica, importantissima appunto la scelta dello staccato in modo che la dizione delle note sia perfettamente chiara; problema a cui si va incontro quando lo strumento si trova nel registro grave tra terza e quarta corda - data appunto la tensione delle corde maggiore - bisogna cercare uno staccato e una pressione dello staccato che renda il più pulito possibile le note in terza e in quarta corda.

3 a) A possível relação entre os métodos e/ou estudos específicos com determinados trechos orquestrais mais complexos; é pertinente? (Ex.: Estudo n. 39 do livro 110 *Studies* – Volume I de Sturm com o 1º movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven em Dó menor).

3 a) *Il possibile rapporto tra metodi e/o studi specifici con determinati passi orchestrali più complessi, è pertinente? (es.: studio n. 39 dei 110 Studi Volume I di Sturm con l'inizio della 5ª Sinfonia di Beethoven in do minore – 1º tempo).*

Giuseppe Ettore:

3a) Credo che in generale chi scrive un metodo di contrabbasso cerchi di affrontare lo spettro più ampio di difficoltà per preparare preventivamente lo studente alla vita reale, cioè all'esecuzione delle grandi composizioni in orchestra come pure nel solismo. Ma le difficoltà che si incontrano sul campo sono di gran lunga più variopinte di quelle che si possono studiare a priori sul metodo. E' quindi fondamentale poter fare esperienza in orchestra il prima possibile, cosa resa sempre più difficile dalla progressiva chiusura delle orchestre stesse.

Antonio Sciancalepore:

3a) Sicuramente sì, certi studi hanno... sembrano tagliati proprio apposta per sviluppare una tecnica tale da poter affrontare poi quello determinato passo, penso sia proprio nella volontà dell'autore stesso di fare questo, e perciò sono pienamente d'accordo di usare certi studi. Io uso tanto il 10 di Caimmi perché mi piace, di modo che può essere fatto sia liscio, può essere fatto staccato, può essere fatto un po' balzato, un po' meno, si possono variare parecchi colpi d'arco, e si possono abbinare a tantissimo repertorio orchestrale. Una cosa tengo a precisare che comunque puoi studiare...io uso anche ad esempio tanto i Due Studi di Kreutzer: il numero 2 e numero 1, uno a quartine, uno a terzina, per usare i vari colpi d'arco per la necessità di qualsiasi passo d'orchestra, lo taglio su misura sul passo che mi serve e applico il passo d'orchestra che devo poi eseguire, e però... da non perdere d'occhio sempre, sempre e sempre è ricordarsi: la prima cosa che l'orecchio umano sente è il bel suono e l'intonazione, poi dopo la musicalità - uno ce l'ha o non ce l'ha - la mette, la aggiusta, si crea, e... ma l'intonazione e il bel suono, questo non devono mai mancare, ovviamente a ritmo, però la prima cosa che sente l'orecchio umano è il suono, l'intonazione e questo colpisce quando fai un concorso, la prima cosa che senti "a che bello è intonato", "senti che bel suono", poi da lì in là, si aggiusta tutto il resto.

Carmine Laino:

3a) Sì

Michelangelo Mercuri:

3a) Non saprei, non ritengo sia così importante. Come ho già detto la tecnica non è mai fine a se stessa ma finalizzata al raggiungimento di un certo fraseggio o suono, è dunque importante formare l'orecchio e la sensibilità musicale contestualmente alla tecnica.

Francesco D'Innocenzo:

3a) Personalmente ho sempre studiato i colpi d'arco e le diverse tecniche legate al repertorio orchestrale direttamente sui passi. Trovo questo approccio più rapido e funzionale. Ovviamente esistono molti studi pensati allo sviluppo di tali tecniche ma la mia esperienza al riguardo è molto limitata non essendo la strada da me intrapresa.

Renzo Schina:

3 a) Alla domanda 3 A non rispondo perché non conosco con lo studio.

Paolo Marzo:

3a) È fuorviante pensare che esistano scorciatoie universali del tipo: “utilizzo questi studi per approfondire i singoli passi d'orchestra di un certo concorso”. Questo lavoro deve essere già stato fatto durante la formazione iniziale. Non è raro che, durante gli ultimi anni di corso, gli studenti debbano affrontare settimanalmente 2, 3, 4 studi avanzati ed approfondire diversi passi d'orchestra ed è quindi auspicabile che un musicista, anche giovanissimo, sia conscio degli aspetti della propria preparazione che, in un dato momento, necessitino di cura particolare. Ne deriva il fatto che, nel corso della carriera, un musicista debba unicamente “rinfrescare” di volta in volta il suo rapporto con un determinato repertorio. Anche in presenza di musica “originale”, mai eseguita in precedenza, l'approccio non cambia: si estenderanno, sperimentando, le conoscenze già possedute.

3 b) Os estudos e/ou métodos de contrabaixo auxiliam (diretamente ou indiretamente) na preparação, na aquisição e na aplicação de competências técnico-musicais no que tange este repertório pedido em exames para ingresso em orquestras? Poderia citar quais?

3 b) Gli studi e/o metodi di contrabbasso servono (direttamente o indirettamente) nella preparazione, acquisizione e nell'applicazione delle competenze tecnico-musicali riferite al repertorio richiesto per l'accesso nell'orchestra? Lei potrebbe citare quali?

Giuseppe Ettore:

3b) Facendo riferimento alla mia risposta precedente, gli studi di contrabbasso dei metodi sono una condizione necessaria ma non sufficiente per acquisire le competenze necessarie a suonare in orchestra; come dicevo prima è un mestiere basato molto sull'esperienza sul campo, nessun metodo al mondo riuscirà mai ad esaurire tutte le varianti di dinamiche, tecnica, suono, fraseggio che si incontrano suonando in orchestra.

Antonio Sciancalepore:

3b) Penso che siano fondamentali per una preparazione tecnico musicale, sono assolutamente fondamentali, ripeto, io uso in particolar modo il Kreutzer, il libro di Petracchi, Caimi, Mengoli, e questi 4 - 5 libri che ho citato, contengono praticamente tutto quello che serve per l'arco, per la sinistra, per l'intonazione, per il ritmo, e... direi che sono fondamentali.

Carminé Laino:

3b) Tutta la metodologia del Billè. I 4 libri lirici della Ricordi, gli 8 libri sinfonici della International.

Anita Mazzantini:

3b) Credo di sì. Ci sono molti metodi che nei loro studi citano estratti orchestrali tramite colpi d'arco specifici, figurazioni ritmiche particolari o salti di posizione difficili. Credo che tutti i metodi usati solitamente (tra i più famosi come Billè o Mengoli) sono fondamentali per progredire passo passo nell'acquisizione di competenza e dimestichezza con lo strumento. Ad esempio si può anche semplicemente estrapolare un colpo d'arco usato in un passo d'orchestra e applicarlo su una scala.

Michelangelo Mercuri:

3b) Credo che i metodi servano ad imparare a conoscere le possibilità tecniche dello strumento, per tutto il resto meglio studiare direttamente sui passi. È molto importante l'esperienza diretta in orchestra dove la tecnica viene messa alla prova.

Renzo Schina:

3b) I metodi di contrabbasso sono vari e molteplici a mio parere sono tutti importantissimi, però, dato che - per quanto mi riguarda - ogni passo d'orchestra ha una sua storia e' mondo a sé e va studiato a fondo come studiamo i concerti solistici. I metodi preparano lo strumentista in una maniera completa tecnicamente, però va poi approfondito nello specifico ogni passo d'orchestra. Onde evitare che uno studente arrivi alla fine del suo percorso di formazione e non conosca molti passi, o addirittura, non li abbia mai letti; sarebbe meglio (come del resto fanno in molti conservatori e scuole di musica del mondo) che i passi d'orchestra vadano studiati pian piano di pari passo con i metodi di contrabbasso, in modo appunto, da potersi interfacciare pian piano con questo repertorio e non trovarsi spiazzati nel momento in cui si decide di affrontare un'audizione. Per quanto riguarda i metodi io ovviamente uso e consiglio quelli che sono i metodi classici che si studiano in Italia come Billè, Simandl, Caimmi, Mengoli, ma consiglio anche l'uso di nuovi metodi più moderni in cui appunto ci sono anche tecniche e diteggiature nuove - ad esempio l'uso degli allargamenti come nei libri Tao of Bass di Marcos Machado e i libri di François Rabbath.

Paolo Marzo:

3b) Vedi sopra. Ci sono molti metodi e studi. Durante il corso di studio c'è tempo a sufficienza per approfondirne molti. È compito e caratteristica di ogni scuola operare una scelta.

Aposentado Scala:

3b) Sicuramente servono ma non saprei dire quali. Non mi sono mai occupato di didattica e miei studi risalgono a oltre 50 anni fa.

4 a) Por que esses trechos são pedidos nas audições?

4 a) *Perché questi passi sono richiesti nelle audizioni?*

Giuseppe Ettore:

4a) Il criterio con cui si compila un elenco di passi per un'audizione è quello di testare il candidato su vari stili musicali e verificarne la capacità di adattamento ad ognuno, dando per scontata la correttezza dell'esecuzione. In un'audizione per Orchestra dovrebbero quindi comparire passi del repertorio barocco, classico, romantico e, non sarebbe male, contemporaneo, sebbene quest'ultimo scarseggi nella maggior parte di esse.

Antonio Sciancalepore:

4a) Solitamente sono chiesti per i motivi che ti ho detto prima, perché l'orecchio umano sente per prima l'intonazione, sente il bel suono... percepisce quello. E Bach messo assolutamente per sentire quanto uno ha le mani apposto, nel senso, intonazione, cambi di posizioni perfette, cioè non puoi barare: col vibrato o senza vibrato comunque sono passaggi delicatissimi dove ci sente se uno è ben costruito. Poi è ovvio che nell'economia generale di un'audizione, stai suonando dal vivo qualcosa può succedere, però non è quello, non è l'incidente che conta ma conta vedere se uno alla mano a posto, ben strutturata. Per quanto riguarda Beethoven, per quanto riguarda Mozart è la stessa cosa, per vedere se hai dell'agilità nell'arco, se hai un buon movimento dell'arco, se... perché comunque il lavoro di orchestra - che ti devi adattare un po' a tutte le esigenze, sinfonie, cambi d'arco, i direttori che arrivano e ti cambiano le arcate, i primi contrabbassi che pure ci mettono del loro nel cambiare le arcate; uno deve essere molto preparato sia con la mano sinistra che con la scuola d'arco, con la tecnica d'arco, di avere un buon... di essere versatili, di essere duttili, malleabili, di fare qualsiasi cosa. Mozart è un buon esercizio per fare questo, non tanto per vedere quanto veloce vai o quanto virtuoso si possa essere, ma proprio per avere una pulizia di suono, un colpo d'arco pulito, bello e grazioso, ... bello da sentire. Per quanto riguarda Beethoven è più o meno la stessa cosa con un po' più di suono.

Carmine Laino:

4a) Perché sono tra i più eseguiti.

Anita Mazzantini:

4a) Per le differenze stilistiche e tecniche l'uno fra l'altro oltre che per la frequente esecuzione.

Michelangelo Mercuri:

4a) Perché dimostrano le capacità tecniche e interpretative individuali dello strumentista.

Francesco D'Innocenzo:

4a) I passi richiesti alle audizioni sono quelli che incarnano le principali difficoltà del contrabbasso. Difficoltà di intonazione, di ritmo, di colpi d'arco, di legato, di dinamica e via dicendo. Se il candidato ha padronanza di tutte queste abilità la commissione è certa che saprà affrontare tutto il repertorio d'orchestra.

Renzo Schina:

4a) In questi passi vengono subito messe in evidenza quelle che sono le varie caratteristiche che deve avere appunto un contrabbassista. Vi è la presenza di tre stili abbastanza diversi (Bach, Mozart e Beethoven) nei quali il contrabbassista deve riuscire a far notare le differenze, inoltre vi è la presenza di colpi d'arco base che non si possono non padroneggiare.

Paolo Marzo:

4a) Beh, ci si aspetta che un chirurgo possa dimostrare le sue specifiche conoscenze e capacità attraverso l'azione sul campo e le pubblicazioni. Cosa si potrebbe richiedere d'altro ad un aspirante professore d'orchestra? Se la domanda, invece, si riferisce ai passi citati si può dire che essi possono evidenziare abilità o carenze nei vari aspetti della preparazione generale di un candidato. Lo stesso, però, si può dire per centinaia di altri passi d'orchestra.

Aposentado Scala:

4a) Scusa ma questa domanda la cancellerei! Se voglio andare a suonare in un'orchestra sinfonica hanno tutto il diritto di sapere se sono capace di eseguire la 5° di Beethoven o no? E se i concorrenti sono più di uno vogliono sentire chi la fa meglio!

4 b) O que se espera de um candidato? O que o torna idôneo?

4 b) *Cosa ci si aspetta da un candidato? Cosa lo fa diventare idoneo?*

Giuseppe Ettore:

4b) Un candidato diventa idoneo quando riesce ad aggiungere alla correttezza esecutiva ed informata dei brani richiesti quel "quid" di personale che ne fanno di lui un musicista autonomo. Quanto più queste qualità personali saranno messe al servizio della partitura e della corretta interpretazione, tanto più saranno apprezzate. In altre parole potremmo dire che il candidato è idoneo quando il rapporto fra talento musicale e organizzazione razionale è ottimale; deve inoltre saper mostrare queste qualità nel poco tempo a sua disposizione in un'audizione.

Antonio Sciancalepore:

4b) E aggiungerei a quest'ultima domanda anche, un po' più generale, si richiede spesso e volentieri nelle grandi orchestre, poi specialmente nelle grandi orchestre, si richiedono tanti passi d'orchestra, proprio per vedere la conoscenza di uno che ha, perché purtroppo oggi il mondo va sempre a 1000, va sempre più veloce, c'è sempre meno tempo di provare, c'è sempre meno... e mi ricordo che trent'anni fa per un concerto si facevano 7-8 prove, oggi se ne fanno due, e un ragazzo che deve essere assunto in orchestra devi sapere a memoria queste cose, non può stare lì a leggere, cioè la prima lettura in orchestra non deve avere problemi tecnici, devono essere questioni musicali risolti dal direttore.

Carmine Laino:

4b) La sua preparazione e musicalità.

Anita Mazzantini:

4b) Dipende, diciamo che si parte dalla base: intonazione, ritmo e suono. Di solito le audizioni sono un biglietto da visita da parte del candidato verso l'orchestra che ti accoglierà nella propria stagione concertistica, una volta capito il livello tecnico si cerca

di spaziare fra stili ed epoche così da poter ascoltare anche le caratteristiche musicali del candidato e se è idoneo verso tutto il repertorio affrontato in quella orchestra.

Michelangelo Mercuri:

4b) Molti fattori. Nelle prove in anonimato credo sia importante dimostrare una estrema sicurezza ritmica e di intonazione. In una finale oltre a questo bisogna dimostrare di avere la personalità giusta per suonare in una grande orchestra.

Francesco D'Innocenzo:

4b) L'affidabilità e la solidità sono i requisiti fondamentali richiesti ai candidati per il mestiere d'orchestra. Il primo step di selezione è ovviamente la precisione di ritmo e intonazione.

Il secondo step è il rispetto dei segni di dinamica, di espressione, dell'agogica, e più in generale di ogni indicazione sulla partitura, comprensivi dell'utilizzo della giusta articolazione e tecnica d'arco.

Il terzo step è il rispetto dello stile storico, del fraseggio proprio del pezzo che si sta eseguendo. Valore aggiunto è la capacità d'espressione e di interpretazione propria del candidato, che ne conferisce musicalità e carattere.

Renzo Schina:

4b) Cosa ci si aspetta da un candidato, cosa lo fa idoneo: allora a mio parere la base per essere ritenuti idoneo, è quella di avere un altissimo livello di intonazione e ritmo; per quanto mi riguarda, il ritmo è la base di un contrabbassista orchestra, senza di quella non si può essere idoneo. Poi la differenza fra primo idoneo, secondo o quinto ovviamente la andrà a fare quella che è la maturità musicale, la conoscenza del repertorio, le qualità espressive ecc.

Paolo Marzo:

4b) Requisiti indispensabili: Precisione ritmica; Precisione d'intonazione; Agilità nella condotta dell'arco; Qualità dell'emissione del suono e controllo delle dinamiche.

Molto graditi: Qualità dello strumento; Conoscenza di massima degli stili esecutivi; Rapidità nel comprendere e realizzare le richieste e le indicazioni interpretative

Graditi: Controllo emotivo; Esperienze pregresse.

Questo riassunto, necessariamente incompleto, lascia immaginare come un candidato giovanissimo, anche in possesso dei soli requisiti definiti "indispensabili", possa essere oggetto di interesse da parte una giuria esaminatrice.

In assenza, nel sistema di istruzione musicale italiano, di una vera scuola preparatoria all'orchestra è possibile che il/i capo/i sezione di una fila dell'orchestra si assuma/assumino l'impegno di seguire la "specializzazione" di un/una valido/a giovane musicista direttamente in orchestra.

Aposentado Scala:

4b) Lo fa idoneo chi supera tutte le prove: Concerto, lettura a prima vista, passi, ecc.

5 a) A tradição histórico-estética no contexto da orquestra influencia os critérios de avaliação?

5 a) *La tradizione storico-estetica nel contesto dell'orchestra esercita una influenza sui criteri di valutazione?*

Giuseppe Ettore:

5a) Sì e no nello stesso tempo, nel senso che sebbene sia apprezzata una esecuzione che corrisponda alla tradizione della nostra orchestra, non è indispensabile dal momento che vi sia una chiara logica musicale alternativa ad essa. Ad esempio sappiamo tutti che sull'esecuzione di Bach esistono decine di idee diverse, ed anche una stessa orchestra deve essere in grado di seguire correttamente le indicazioni musicali del direttore. Una grande orchestra quindi secondo me deve avere grosse doti di flessibilità affiancate alla propria personalità. Maggiore importanza riveste alla luce di ciò la rapidità e la capacità del candidato di modificare la propria esecuzione secondo le indicazioni stilistiche che la commissione può fornirgli in fase di esame, come fraseggi, tempo, articolazione, etc.

Antonio Sciancalepore:

5a) Direi di...direi di... non lo so. Cioè, ovviamente se vai a Vienna, se vai a Berlino, se vai a Monaco, se vai in queste grandi orchestre, sì, assolutamente sì. E in Italia sì ma un po' meno, in Italia sia un po' più aperti, in America sì, dipende poi anche molto da cosa suoni, da che strumento suoni. Ovviamente si suoni il contrabbasso e se italiano i suoni alla francese in Germania non ci vai perché comunque sono molto... hanno questa tradizione che suoni con l'arco alla tedesca, e mentre in Italia se viene uno che suona con l'arco alla tedesca, oggi è accettato, questo... Se vai in America devi suonare, suoni uno strumento a fiato, se non suoni in un determinato modo non ci entri - per quanto riguarda il livello tecnico. Per quanto riguarda il modello proprio estetico dell'esecuzione direi che no, è meno, cioè... si valuta in sede di concorso, in sede di concorso si può chiedere al candidato di eseguire lo stesso passo in 2-3 modi diversi e vedere quanto è duttile, quanto è versatile, ovviamente se riesce a fare questo, essere versatile e che cambia subito ok, se vedi che è una persona un po' rigida, che non si adatta, non si adegua, ovviamente questo penalizza.

Carmine Laino:

5a) Non direi

Michelangelo Mercuri:

5a) Sicuramente

Francesco D'Innocenzo:

5a) Sì. Mi è personalmente capitato più volte di preparare diversamente i brani richiesti in funzione dell'orchestra che li richiedesse. Teatri diversi hanno tradizioni diverse e sono legati a scuole strumentali diverse. Solo nel nostro paese esistono scuole con caratteristiche tecniche e musicali particolari delle quali il candidato può tener conto al momento dell'audizione.

Sì. Sebbene esistano criteri oggettivi ed universali di valutazione dei candidati è normale che la valutazione di una commissione si basi anche sulla propria tradizione estetica. Ciò avviene soprattutto in casi di ex-aequo tra candidati di pari livello.

Mi è personalmente capitato più volte di preparare diversamente i brani richiesti in funzione dell'orchestra che li richiedesse. Teatri diversi hanno tradizioni diverse e sono legati a scuole strumentali diverse. Solo nel nostro paese esistono scuole con caratteristiche tecniche e musicali particolari delle quali il candidato può tener conto al momento dell'audizione.

Queste caratteristiche possono derivare dalla storia artistica dell'istituzione, dai direttori che l'hanno accompagnata negli anni ma anche da fattori più semplici come l'acustica della sala stessa dove si suona.

Al Teatro alla Scala ad esempio l'orchestra ha più libertà dinamica verso il forte in quanto il teatro è di enormi dimensioni e la conformazione di teatro all'italiana assorbe molte più frequenze, sia quando si suona in palcoscenico sia quando si suona in buca. Sale da concerto moderne come quella dell'Accademia di Santa Cecilia trasmettono una chiarezza di suono maggiore che richiede più pulizia di suono e dinamiche meno ampie.

Renzo Schina:

5a) La tradizione storica: a mio parere influisce non moltissimo nelle audizioni, perché per quanto mi riguarda, ogni orchestra ha una sua identità musicale e un modo di suonare. All'interno di una commissione sono presenti moltissime persone e soprattutto vari strumentisti, non solo contrabbassisti, quindi, ognuno dei commissari valuterà secondo i suoi criteri e la sua esperienza, quindi spesso ci si trova anche in disaccordo. Diciamo che una formula sicura per vincere un'audizione non c'è, è tutto abbastanza relativo.

La cosa migliore è suonare al meglio delle proprie possibilità e senza pensarci troppo.

Paolo Marzo:

5a) Dipende dall'orchestra.

Aposentado Scala:

5a) Certamente

5 b) Essa tradição se modificou durante os anos ou se manteve a mesma?

5 b) *La tradizione storico-estetica di questo ente, si è modificata durante gli anni?*

Giuseppe Ettore:

5b) Più che modificata, si è ampliata, soprattutto per quello che concerne il repertorio antico in cui l'esecuzione dell'orchestra oggi è molto più informata e credibile grazie alla collaborazione con grandi direttori specializzati in questo genere. Anche nel repertorio operistico c'è sicuramente stato un approfondimento negli ultimi anni del repertorio wagneriano, sviluppatosi in particolar modo negli anni trascorsi con il M° Daniel Barenboim. Ma nella grande tradizione italiana si è cercato di portare avanti il patrimonio storico dei nostri predecessori, potenziandolo per ciò che riguarda il nostro strumento con un indubbio progresso della tecnica strumentale.

Antonio Sciancalepore:

5b) Direi di no, è modificata? No... ovviamente io quando sono entrato in questo ente c'erano persone che oggi non ci sono più, cioè, la maggior parte, la extra maggior parte, è andata in pensione e oggi sono tutti giovani, sono personaggi, praticamente di quando sono entrato io, saremo rimasti in 5-6-7, meno di 10, e la tradizione non si è modificata, è rimasta quella, perciò così.

Carmine Laino:

5b) Non saprei

Michelangelo Mercuri:

5b) Penso di sì ma bisognerebbe chiederlo ai colleghi più anziani.

Francesco D'Innocenzo:

5b) Non lo so.

Renzo Schina:

5b) La tradizione musicale è molto forte nella mia orchestra.

Paolo Marzo:

5b) Che domanda, certo, e continua a cambiare. Non mi piace la definizione "tradizione storico-estetica", preferisco "stile esecutivo".

Aposentado Scala:

5b) No

5 c) O histórico das audições orquestrais ao longo dos anos na instituição

5 c) *Come si sono svolte le audizioni orchestrali nella storia di questo ente.*

Giuseppe Ettore:

5c) Le audizioni orchestrali si sono svolte pressapoco nella stessa maniera per lo meno da quando io sono entrato nel 1987. Va chiarito che da noi in Italia vi è ancora differenza fra audizione e concorso, cioè l'audizione è per un posto a tempo determinato mentre il concorso è per un posto a tempo indeterminato.

Ne deriva che il programma dell' audizione è molto più snello (spesso a parziale scelta del candidato, ed in sole due fasi) di quello del concorso (tre fasi: eliminatoria, semifinale, finale) ed inoltre l'audizione non viene normalmente fatta dietro la tenda, mentre le prime due prove di un concorso sono fatte in anonimato, con la tenda appunto.

Diverso è anche il metro di giudizio applicato nei due diversi contesti, quello del concorso è naturalmente molto più stringente e analitico.

Antonio Sciancalepore:

5c) Ma le audizioni si sono svolte normalmente, come in tutte le orchestre. Viene pubblicato un bando cioè, solitamente si aspetta il pensionamento del professore d'orchestra, segue un incontro con la direzione da parte dei professori d'orchestra e nello specifico della fila interessata, ad esempio noi, la sezione di contrabbassi, andiamo io e il mio collega, i due primi contrabbassi vanno in direzione, e loro sanno già ovviamente chi è andato in pensione, si fa, si sceglie un programma, si fa un programma e si pubblica un bando. E si dà tipo 30 - 60 giorni, 50 giorni, di limite per la scadenza dell'iscrizione, dopodiché si attende solitamente dai 30 ai 60 giorni dopo che scade la domanda per svolgere l'audizione o il concorso che sia.

Carmine Laino:

5c) Sempre al meglio

Michelangelo Mercuri:

5c) Io conosco solo il presente dove il concorso si svolge in tre prove di cui due in anonimato.

Francesco D'Innocenzo:

5c) Non lo so.

Renzo Schina:

5c) Non rispondo in quanto non so come erano in precedenza le audizioni.

Paolo Marzo:

5c) È una domanda troppo ampia. In mille modi!

Aposentado Scala:

5c) Come sempre.

ANEXO 2: Biografia dos Entrevistados

Giuseppe Ettore

Primo contrabbasso solista dal 1991 dell'Orchestra e della Filarmonica della Scala, di cui fa parte dal 1987, Giuseppe Ettore svolge anche un'intensa attività cameristica e concertistica.

Nato a Ravenna da genitori Calabresi, ha studiato sino al diploma con Leonello Godoli a Forlì, e successivamente per cinque anni con Franco Petracchi a Cremona, e a Siena presso l'Accademia Chigiana.

Vincitore nel 1991 del Concorso dell'ARD di Monaco di Baviera, è stato premiato al Concorso "Bottesini" di Parma nel 1989.

Insegna presso l'Accademia della Scala e la Scuola Musicale di Milano, a cui si aggiungono le numerose masterclass in Italia e nel mondo.

Dall'Estate 2016 è docente di contrabbasso presso i Corsi di perfezionamento dell'Accademia Chigiana di Siena, e a Settembre 2017 gli è stata assegnata dal Conservatorio di Birmingham (UK) la "Visiting International Chair in Double Bass".

Suona uno strumento di Custode Marcucci (1890 c.a.).

Antonio Sciancalepore

Si è diplomato giovanissimo sotto la guida del M° Emilio Benzi al Conservatorio Antonio Vivaldi di Alessandria e, in seguito, si è perfezionato con Franco Petracchi all'Accademia Walter Stauffer di Cremona.

Ha vinto audizioni e concorsi nelle più importanti orchestre italiane, fra cui l'Arena di Verona ('84), La Fenice di Venezia ('86), la RAI di Roma ('86), presso la quale ha lavorato stabilmente fino al '96). Nel 1996 ha vinto il concorso per Primo Contrabbasso solista nell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia di Roma, ruolo che attualmente ricopre.

È socio fondatore del quartetto di contrabbassi "The Bass Gang", con cui ha effettuato tournée negli Stati Uniti, in Portogallo, più volte in Giappone, in Corea e, recentemente, in Germania con i Berliner Symphoniker. Il quartetto ha all'attivo l'incisione di quattro CD e DVD.

Antonio Sciancalepore collabora come Primo Contrabbasso con l'Orchestra della Svizzera Italiana di Lugano, con la Fondazione Toscanini di Parma, con l'Orchestra Leonore di Pistoia, con l'Orchestra Filarmonica di Torino, con l'Orchestra internazionale MFHR – Musicians For Human Rights, con I Solisti di Pavia diretti da Enrico Dindo.

Ha collaborato, inoltre, con l'Orchestra Mozart diretta da Claudio Abbado, e con l'Ensemble dei Solisti d'Europa.

Dal 2012 è stato invitato come Primo Contrabbasso a far parte dell'orchestra da camera "Archi dell'Accademia di Santa Cecilia".

Ha svolto attività didattica presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma come docente di contrabbasso e del corso di prassi esecutiva orchestrale ed è regolarmente

invitato a tenere corsi di perfezionamento in vari conservatori e in importanti istituzioni in Italia e all'estero.

Carminé Laino

Ha studiato contrabbasso a Napoli, dove si è diplomato presso il conservatorio "San Pietro a Maiella", e dove attualmente ricopre il ruolo di Primo Contrabbasso presso la Fondazione Teatro S. Carlo. Fin da subito (1987) ha iniziato la sua carriera quale professore d'orchestra collaborando con l'O.S.E.R. "A. Toscanini" di Parma prima, con l'orchestra "A. Scarlatti" della Rai di Napoli poi. Nel novembre 1989 è risultato vincitore del concorso quale contrabbasso di fila presso il Teatro San Carlo di Napoli, ruolo che ha ricoperto fino al 1992 quando, vincitore del Concorso per Primo Contrabbasso presso il medesimo teatro, è divenuto tale in un ruolo che ancora attualmente ricopre.

In seguito ha iniziato ben presto ad affiancare alla carriera in orchestra quella solistica e cameristica: ondatore del gruppo da camera "I musicisti dell'Aquarium", del quale è stato per anni direttore artistico, si è particolarmente interessato e occupato del "700 musicale", in particolar modo quello "minore", organizzando la rassegna musicale "Instrumentalia itinera". Con I musicisti dell'Aquarium, diretti dal celebre violinista Jaap Schröder e in qualità di solista, ha inciso, di D. Dragonetti, il Concerto in La Maggiore per contrabbasso e archi.

Dal novembre del 2000 ha iniziato la sua attività didattica, dapprima presso il conservatorio "G. Rossini" di Pesaro, poi presso il "G. da Venosa" di Potenza, infine presso il conservatorio "D. Cimarosa" di Avellino, dove tuttora insegna. Nel 2006, per la casa musicale Inedita ha inciso il CD "Rare Concertos for Double Bass". Di recente pubblicazione (2021) è il suo volume La conduzione dell'arco. Tecnica di base per contrabbasso, presso l'editore Esarmonia.

Anita Mazzantini

Livorno, 1982. Ha iniziato lo studio musicale all'età di otto anni all'Istituto Musicale "Mascagni" di Livorno con P.A. Tommasi. Ha proseguito gli studi di contrabbasso presso la scuola di Musica di Fiesole sotto la guida di Alberto Bocini, conseguendo il Diploma nel 2000.

A 15 anni ha vinto, classificandosi prima, un posto di contrabbassista nella selezione di qualificazione professionale per l'Orchestra Giovanile Italiana, con la quale si è esibita dal 1998 al 2000 in vari concerti diretti dai Maestri: Giulini, Inbal, Sinopoli, Bellugi e Gatti.

Nel 1999 è stata selezionata per partecipare a un corso orchestrale internazionale indetto dall'International Orchester Institut Attergau di Salisburgo con il patrocinio dei Wiener Philharmonic Orchestra, sotto la direzione di Sir Neville Marriner. Nello stesso anno è stata invitata inoltre al Festival di Musica da Camera di Ischia, suonando nel "Mullova Ensemble".

Nel corso del 2001 è stata scelta, attraverso una selezione internazionale, per partecipare alla Scuola Estiva dell'Orchestra Giovanile Europea (EUYO) in Lussemburgo grazie al quale è stata insignita con l'onorificenza di Benemerita per l'Arte e la Cultura della Repubblica Italiana dal Presidente della Repubblica C.A.Ciampi. Nello stesso anno ha partecipato a masterclass tenute da Ovidiu Badila presso l'Ars Musica di Imola e da Franco Petracchi all'Accademia W. Stauffer di Cremona, continuando a frequentare corsi di perfezionamento con Bocini.

Nel 2001 ha collaborato con la Camerata Strumentale di Prato, con la quale ha partecipato al "Ravenna Festival" diretta da Riccardo Muti ed ha fatto parte dell'Orchestra G. Verdi di Milano dove, nel febbraio dello stesso anno, ha superato l'audizione risultando idonea come contrabbasso di fila. Per l'intera stagione del 2001 ha lavorato presso l'Orchestra del Centenario "G. Verdi" di Parma.

Durante l'anno 2001/2002 ha svolto attività di Musica da Camera, facendo parte del gruppo "SIXE-Suono Italiano per l'Europa", suonando in importanti teatri in Italia ed all'estero, tra cui il festival Janacek a Luhacovice (Repubblica Ceca) ed ha partecipato con l'Orchestra "Young Janacek" al concerto diretto dal M° Koenig per il Parlamento Europeo a Strasburgo.

Nel 2002 ha vinto la borsa di studio "Isaia Billé" presso il Conservatorio di Fermo, assegnata dai docenti (G. Ettore, A. Bocini, A. Sciancalepore, D. Marc) che hanno tenuto le masterclass. Ha partecipato al corso di alta formazione strumentale lirico-sinfonica per Professori d'Orchestra indetto dal Teatro del Maggio Musicale Fiorentino in qualità di Primo Contrabbasso.

Nelle audizioni svolte nel 2003 è stata scelta dal M° Riccardo Muti per entrare a far parte della nuova Orchestra "Luigi Cherubini". Durante la stagione 2003/2004 ha fatto parte dell'Orchestra Filarmonica "A.Toscanini" diretta dal M° Lorin Maazel.

Numerose le collaborazioni con importanti orchestre italiane ed estere tra cui l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, il Teatro Comunale di Bologna, l'Orchestra della Fondazione A. Toscanini di Parma, l'Orchestra del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra del Teatro Regio di Parma, i Solisti Aquilani, I Virtuosi Italiani, i Solisti di Pavia, la London Philharmonic Orchestra e l'Orchestra Mozart di Bologna. Dal 2003 al 2006 è stata membro effettivo dei Festival Strings Lucerne come Primo Contrabbasso effettuando tournée in Svizzera, Germania, Messico, Spagna, Thailandia, Croazia, Rep. Ceca, Turchia e Nord America. Nel 2006 è risultata prima idonea all'audizione per contrabbasso di fila presso l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Roma, ove ha collaborato per l'intera stagione 2006/2007 e 2007/2008. Dal 2004 collabora con la Mahler Chamber Orchestra con la quale ha suonato in importanti teatri in Italia e all'estero sotto la direzione d'illustri direttori quali il M° Claudio Abbado ed il M° Daniel Harding. Nel 2008 ha ricevuto l'idoneità all'audizione presso il Teatro dell'Opera di Roma. Collabora con la Human Rights Orchestra.

Nel 2008 entra a far parte dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia classificandosi prima al concorso per contrabbasso e un anno dopo si aggiudica il concorso per lo stesso ruolo alla London Philharmonic Orchestra a Londra. Dal marzo

2010 ricopre il ruolo di secondo contrabbasso presso l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma.

Michelangelo Mercuri

Nato a Como, Michelangelo si diploma al conservatorio “ G.Verdi “ di Milano, a 19 anni vince l'audizione come primo contrabbasso dell'Orchestra Giovanile Italiana (OGI) e poi diventa membro dell'Orchestra Giovanile dell'Unione Europea (EUYO).

Nello stesso periodo risulta idoneo in numerose audizioni, e collabora così con importanti orchestre come la “Filarmonica della Scala” a Milano, “l'Orchestra Nazionale della RAI” di Torino, “l'Orchestra Nazionale dell'Accademia di S.Cecilia” a Roma, la “Philharmonia Orchestra” e la “London Symphony Orchestra” a Londra, avendo modo così di lavorare con grandi direttori come Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Daniele Gatti, Sir Colin Davis, Vladimir Ashkenazy, Antonio Pappano, Valery Gergiev, Riccardo Chailly e molti altri.

Segue inoltre numerosi corsi e masterclass con i più importanti contrabbassisti internazionali come Franco Petracchi, Klaus Stoll, Alberto Bocini, Francesco Siragusa e Giuseppe Ettore, e partecipa ai corsi dell'Accademia Mahler.

Dal 2009 al 2018 è primo contrabbasso dell'Orchestra Haydn con la quale ha partecipato a tournée in Italia e all'estero e a diverse produzioni discografiche tra cui il ciclo completo delle sinfonie di Schumann, Brahms, e Beethoven e con la quale si esibisce anche come solista.

Nel 2019 è vincitore del concorso per contrabbasso di fila presso il “Teatro alla Scala” e l'orchestra “Filarmonica della Scala” di Milano dove attualmente lavora. Contestualmente al suo lavoro in orchestra, Michelangelo svolge una regolare attività cameristica in quintetto, quartetto e Trio in Italia e all'estero dedicandosi anche al repertorio contemporaneo e alla musica popolare.

Francesco D'Innocenzo

Diplomato nel 2015 col massimo dei voti sotto la guida di Massimo Giorgi presso il Conservatorio di musica S.Cecilia di Roma, nel 2017 ottiene il Master en Interprétation Musicale con Alberto Bocini presso la Haute école de musique di Ginevra.

Si è perfezionato inoltre con Antonio Sciancalepore, Amerigo Bernardi, Giuseppe Ettore e Francesco Siragusa.

Nel 2012 e nel 2014 vince il secondo premio alla IX e alla X edizione del Concorso Nazionale di esecuzione per contrabbasso “Werther-Emilio Benzi” di Alessandria.

Negli anni risulta idoneo a molteplici audizioni e collabora con diverse orchestre italiane quali: Orchestra Haydn di Bolzano e Trento, Orchestra del Teatro Petruzzelli di Bari, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra regionale della Toscana.

Nel 2018 e nel 2019 è finalista ai concorsi per contrabbasso di fila del Teatro alla Scala di Milano e da allora collabora assiduamente con l'Orchestra e con la Filarmonica del Teatro alla Scala.

Nel 2021 vince il concorso per contrabbasso di fila presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Renzo Schina

Si diploma con lode in contrabbasso presso il Conservatorio di Napoli "S. Pietro a Majella" nella classe del Maestro Ermanno Calzolari. Nel 2010 vince VIII edizione del Concorso Nazionale di esecuzione contrabbassistica "Werther-Emilio Benzi", premio unico, categoria inferiore. Partecipa ed ottiene il diploma di merito presso l'Accademia musicale Chigiana, in cui si esibisce da solista. Nel 2010/2011 vince il "Premio Nazionale delle Arti", categoria contrabbasso. Viene ammesso all'Accademia Walter Stauffer di Cremona, dove prosegue i suoi studi con il Maestro Franco Petracchi. Nel 2013 vince l'audizione per l'Orchestra L. Cherubini (1° contrabbasso) diretta dal Maestro Riccardo Muti, con la quale inizia una lunga collaborazione. Dal 2013 si susseguono collaborazioni con numerose orchestre e festival come: Orchestre de Paris (1° contrabbasso), Teatro Massimo di Palermo (1° contrabbasso), Teatro San Carlo di Napoli, Arena di Verona (1° contrabbasso), Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, Festival Pucciniano (1° contrabbasso), Orchestra Filarmonica del Teatro la Fenice di Venezia. Vincitore del concorso 2017, lavora stabilmente presso l'Istituzione Sinfonica Abruzzese e presso l'Accademia di Santa Cecilia Educational come docente collaboratore.

ANEXO 3: Programas de Audição



AUDIZIONE PER STRUMENTISTI AGGIUNTI IN ORCHESTRA E/O NEL COMPLESSO MUSICALE DI PALCOSCENICO

La Fondazione Teatro alla Scala indice una audizione per strumentisti aggiunti **nell'orchestra e/o nel complesso musicale di palcoscenico** del Teatro per eventuali necessità connesse alla realizzazione dei programmi di attività per le stagioni 2012/2013 e 2013/2014 o per singole produzioni delle stesse.

CONTRABBASSO DI FILA con obbligo della 5a corda

Esecuzione del Primo e Secondo movimento a scelta del candidato fra i seguenti:

G. Bottesini	Concerto n.2
S. Koussevitzky	Concerto op.4
K. Ditters von Dittersdorf	Concerto n.2

Esecuzione dei seguenti "passi":

J.S. Bach	Adagio dal Concerto per violino in mi magg.
L. van Beethoven	Sinfonia n. 5
W.A. Mozart	Sinfonia KV 551 "Jupiter"
G. Verdi	Otello - Atto 4°
	Aida (solo)
	La Traviata
	Falstaff
A. Bruckner	Sinfonia n. 4

(Audição Teatro alla Scala de Milão - Ano 2012/2013)



**AUDIZIONE E CONCORSO INTERNAZIONALE A POSTI
NELL'ORCHESTRA DEL TEATRO ALLA SCALA**

Art. 1

La Fondazione Teatro alla Scala indice un'audizione e concorso internazionale relativa ai seguenti strumenti:

CONTRABBASSO DI FILA con obbligo della 5^a corda

Per l'esame di CONTRABBASSO DI FILA con obbligo della 5^a corda

G. Bottesini	Elegia in Re
I. Caimmi	Dai 20 studi di Tecnica superiore, studio n. 10
F. Schubert	I movimento della Sonata in la minore "Arpeggione" D 821

Esecuzione dei seguenti "passi":

J.S. Bach	Adagio dal Concerto per violino in mi magg.
L. van Beethoven	Sinfonia n.4
	Sinfonia n. 5
	Sinfonia n. 7
J. Brahms	Sinfonia n. 1
W.A. Mozart	Sinfonia KV 551 "Jupiter"
R. Strauss	Till Eulenspiegel
G. Verdi	Otello – IV Atto
	Aida – IV Atto
	La Traviata
	Messa da Requiem (Dies Irae)
	Falstaff
	La Forza del destino - Sinfonia
A. Bruckner	Sinfonia n. 4
G. Mahler	Sinfonia n. 2
R. Wagner	Die Meistersinger (Ouverture)

Eventuale lettura di ulteriori "passi" a prima vista.

N.B.

Tutte le prove del concorso dovranno essere sostenute con accordatura d'Orchestra (Sol-Re-La-Mi).

Si precisa che i brani di Bottesini e Schubert risulteranno un tono sotto, rispettivamente in Do maggiore e Sol minore.

(Concurso e Audição Teatro alla Scala de Milão - 2018)

**CONCORSO INTERNAZIONALE A POSTI
NELL'ORCHESTRA DEL TEATRO ALLA SCALA**

Art. 1

La Fondazione Teatro alla Scala indice un concorso internazionale relativo ai seguenti strumenti:

TIMPANI N. 1 POSTO

CONTRABBASSO DI FILA OBBLIGO 5^a CORDA N. 1 POSTO

Per l'esame di CONTRABBASSO DI FILA con obbligo della 5^a corda

G. Bottesini	Elegia in Re
I. Caimmi	Dai 20 studi di Tecnica superiore, studio n. 10
F. Schubert	I movimento della Sonata in la minore "Arpeggione" D 821

Esecuzione dei seguenti "passi":

J.S. Bach	Adagio dal Concerto per violino in mi magg.
L. van Beethoven	Sinfonia n.4
	Sinfonia n. 5
	Sinfonia n. 7
J. Brahms	Sinfonia n. 1
W.A. Mozart	Sinfonia KV 551 "Jupiter"
R. Strauss	Till Eulenspiegel
G. Verdi	Otello – IV Atto
	Aida – IV Atto
	La Traviata
	Messa da Requiem (Dies Irae)
	Falstaff
	La Forza del destino - Sinfonia
A. Bruckner	Sinfonia n. 4
G. Mahler	Sinfonia n. 2
R. Wagner	Die Meistersinger (Ouverture)

Eventuale lettura di ulteriori "passi" a prima vista.

(Concorso Teatro alla Scala de Milão - 2019)

**CONCORSO INTERNAZIONALE A POSTI
NELL'ORCHESTRA DEL TEATRO ALLA SCALA**

Art. 1

La Fondazione Teatro alla Scala indice un concorso internazionale relativo ai seguenti strumenti:

CONTRABBASSO DI FILA OBBLIGO 5^a CORDA N. 1 POSTO

Per l'esame di CONTRABBASSO DI FILA con obbligo della 5^a corda

G. Bottesini	Elegia in Re
I. Caimmi	Dai 20 studi di Tecnica superiore, studio n. 10
F. Schubert	I movimento della Sonata in la minore "Arpeggione" D 821

Esecuzione dei seguenti "passi":

J.S. Bach	Adagio dal Concerto per violino in mi magg.
L. van Beethoven	Sinfonia n.4
	Sinfonia n. 5
	Sinfonia n. 7
J. Brahms	Sinfonia n. 1
W.A. Mozart	Sinfonia KV 551 "Jupiter"
R. Strauss	Till Eulenspiegel
	Aida – IV Atto
	La Traviata
G. Verdi	Otello – IV Atto Messa da Requiem (Dies Irae)
	Falstaff
	La Forza del destino - Sinfonia
A. Bruckner	Sinfonia n. 4
G. Mahler	Sinfonia n. 2
R. Wagner	Die Meistersinger (Ouverture)

Eventuale lettura di ulteriori "passi" a prima vista.

N.B.

Tutte le prove del concorso dovranno essere sostenute con accordatura d'Orchestra (Sol-Re-La-Mi).

Si precisa che i brani di Bottesini e Schubert risulteranno un tono sotto, rispettivamente in Do maggiore e Sol minore.

(Concorso Teatro alla Scala de Milão - 2020)

SELEZIONE PER STRUMENTISTI AGGIUNTI IN ORCHESTRA

La Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia indice, ai sensi dell'articolo 4, comma 2, del Contratto Collettivo di Lavoro per il personale dipendente dalla Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia, una selezione per eventuali assunzioni a termine per le stagioni sinfoniche 2018/19 e 2019/20 per i seguenti ruoli:

Violoncello di fila

Contrabbasso di fila

per il ruolo di Contrabbasso di fila

- a) J.B. Vanhal Concerto per contrabbasso **“Primo tempo senza cadenza del concerto in re maggiore (rev. di F. Petracchi); il relativo estratto verrà reso disponibile sul sito internet della Fondazione secondo quanto previsto dall'articolo 3 del presente bando”(*)**.
- b) esecuzione dei seguenti passi tratti dal repertorio sinfonico a scelta della Commissione:

J.S. Bach	Concerto per violino in mi magg., Adagio
W.A. Mozart	Sinfonia n. 40, Primo movimento
	Sinfonia n. 41, Primo e Quarto movimento
L.van Beethoven	Sinfonia n. 5, Terzo movimento
	Sinfonia n. 7, Primo movimento
J. Brahms	Sinfonia n. 1, Primo e Quarto movimento
	Sinfonia n. 2, Primo e Quarto movimento
R. Strauss	Don Giovanni
G. Mahler	Sinfonia n. 2, Primo e Terzo Movimento
- c) eventuale lettura a prima vista
- d) **“Tutte le prove d'esame dovranno essere effettuate con l'accordatura da orchestra” (*)**.

(Audição Accademia Nazionale di Santa Cecilia Roma - Ano de 2018)

CONCORSO PUBBLICO INTERNAZIONALE PER EVENTUALE ASSUNZIONE A TEMPO INDETERMINATO NEL RUOLO DI CONTRABBASSO DI FILA (2 POSTI) NELL'ORCHESTRA DELLA FONDAZIONE ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA.

La Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia bandisce un concorso pubblico internazionale per eventuale assunzione a tempo indeterminato nel ruolo da assegnare al seguente profilo professionale:

- **CONTRABBASSO DI FILA**, con inquadramento nel 4° livello dell'area artistica (orchestra) del CCdL vigente per il personale dipendente dalla Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia **(2 posti)**.

Articolo 4 – Programma d'esame

Il programma d'esame è il seguente:

1. Prova eliminatoria in anonimato

A. Concerto (con accompagnamento al pianoforte)

G. Bottesini Concerto n.2, Primo movimento

B. Passi d'orchestra tratti dal repertorio sinfonico a scelta della commissione tra i seguenti:

(Concorso Accademia Nazionale di Santa Cecilia Roma - Ano de 2019)

CONCORSO PUBBLICO INTERNAZIONALE PER TITOLI ED ESAMI PER EVENTUALE ASSUNZIONE A TEMPO INDETERMINATO NEL RUOLO DI CONTRABBASSO DI FILA (3 POSTI) NELL'ORCHESTRA DELLA FONDAZIONE ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA.

La Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia bandisce un concorso pubblico internazionale per titoli ed esami per eventuale assunzione a tempo indeterminato nel ruolo da assegnare al seguente profilo professionale:

- **CONTRABBASSO DI FILA**, con inquadramento nel 4° livello dell'area artistica (orchestra) del Contratto Collettivo di Lavoro vigente per il personale dipendente dalla Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia (3 posti).

Articolo 4 – Programma d'esame

Il programma d'esame è il seguente:

1. Prova eliminatoria in anonimato

A. Concerto (con accompagnamento al pianoforte)

G. Bottesini Concerto n.2, Primo movimento

B. Passi d'orchestra tratti dal repertorio sinfonico a scelta della commissione tra i seguenti:

J.S. Bach Concerto per violino in mi maggiore BWV 1042

W.A. Mozart Sinfonia n.40

L. van Beethoven Sinfonia n.5

R. Strauss Don Juan

J. Brahms Sinfonia n.1

G. Mahler Sinfonia n. 2

2. Prova finale

A. Studio

A. Mengoli Studio n. 5 dai "20 Studi di Concerto"

B. Passi d'orchestra tratti dal repertorio sinfonico a scelta della commissione tra i seguenti:

W.A. Mozart Sinfonia n.41

L. van Beethoven Sinfonie n.7 e n.9

J. Brahms Sinfonia n.2

G. Mahler Sinfonia n.5

R. Strauss Ein Heldenleben

A. Bruckner Sinfonia n.7

D. Shostakovic Sinfonia n.5

C. Eventuale lettura a prima vista.

Tutte le prove dovranno essere eseguite con la normale accordatura da orchestra.

(Concorso Accademia Nazionale di Santa Cecilia Roma - 2020/2021)



**AUDIZIONE PUBBLICA
per aggiunti in ORCHESTRA**

La Fondazione Teatro di San Carlo indice un'audizione finalizzata all'accertamento dell'idoneità artistica per eventuali assunzioni, a tempo determinato e con contratti di tipo subordinato, relativamente alle esigenze di produzione che dovessero presentarsi nella stagione 2013/2014, anche in riferimento ad una singola produzione, per:

- OTTAVINO;
- CLARINETTO BASSO, con obbligo del Clarinetto di fila;
- FAGOTTO DI FILA;
- CONTROFAGOTTO, con obbligo del Fagotto di fila;
- PERCUSSIONI;
- PRIMA ARPA, con obbligo della Seconda;
- VIOLA DI FILA;
- VIOLONCELLO DI FILA;
- CONTRABBASSO DI FILA, con l'obbligo della quinta corda.

* * *

**CONTRABBASSO DI FILA
con l'obbligo della quinta corda**

K. Ditter Von Dittersdorf Esecuzione del I e II movimento del concerto n. 2 per contrabbasso e orchestra.

Esecuzione dei seguenti "passi d'orchestra":

G. Rossini	Il barbiere di Siviglia, ouverture
G. Verdi	Aida, andante mosso dal quarto atto (scena del giudizio)
	Otello, "soli" dal quarto atto
	La Traviata
W. A. Mozart	Sinfonia n. 41 KV 551 "Jupiter"
J. S. Bach	Concerto in Mi magg. x violino e archi, Adagio
L. van Beethoven	Sinfonia n. 5
R. Strauss	Don Juan

Eventuale lettura a prima vista dal repertorio lirico – sinfonico.

Per entrambe le prove e' prevista l'accordatura d'orchestra.

(Audição Teatro San Carlo de Nápoles 2013/2014).

Procedura selettiva pubblica per l'eventuale assunzione a tempo indeterminato di n. 1 posto nel ruolo di I Contrabbasso con obbligo della V corda e della fila inquadramento nel livello II dell'area artistica del CCNL vigente per il personale dipendente delle Fondazioni Lirico Sinfoniche
La Fondazione Teatro di San Carlo

ART. 6 PROGRAMMA D'ESAME

I "passi" ed "a solo" d'orchestra saranno disponibili e scaricabili direttamente sul sito del Teatro www.teatrosancarlo.it senza necessità di richiesta preventiva.

Concerti e brani solistici

- K. S. von Dittersdorf, Concerto n. 2 in Re maggiore, Primo movimento con cadenza (Gruber)
- G. Bottesini, Concerto n. 2 in La minore
- A. Mengoli, Studio n. 12 da 20 studi da concerto

Soli d'orchestra

- G. Verdi, Rigoletto
- G. Verdi, Otello
- F. J. Haydn, Sinfonia n. 31 in Re maggiore
- F. J. Haydn, Sinfonia n. 45 in Fa diesis minore
- I. Stravinskij, Pulcinella (Vivo)
- G. Mahler, Sinfonia n. 1 in Re maggiore (terzo movimento)
- S. Prokof'ev, Lieutenant Kijé, op. 60
- S. Prokof'ev, Ivan il Terribile op. 116
- A. Ginastera, Variazioni concertanti (Ripresa del Tema del Contrabbasso)

Passi d'orchestra

- G. Rossini, Il barbiere di Siviglia
- G. Puccini, Madama Butterfly
- G. Verdi, Traviata
- G. Verdi, Falstaff
- J. S. Bach, Concerto per violino in Mi maggiore BWV 1042 (Adagio)
- F. B. Mendelssohn, Sinfonia n. 3 in La minore "Scozzese", op. 56
- F. B. Mendelssohn, Sinfonia n. 4 in La maggiore "Italiana", op. 90
- J. Brahms, Sinfonia n. 2 in Re maggiore, op. 73
- W. A. Mozart, Sinfonia n. 35 in Re maggiore, "Haffner" K 385
- W. A. Mozart, Sinfonia n. 40 in Sol minore, K 550
- W. A. Mozart, Sinfonia n. 41 in Do Maggiore, "Jupiter" K 551
- L. van Beethoven, Sinfonia n. 5 in Do minore, op. 67
- L. van Beethoven, Sinfonia n. 7 in La maggiore, op. 92
- L. van Beethoven, Sinfonia n. 9 in Re minore per soli, coro e orchestra, op. 125
- R. Strauss, Don Juan
- G. Mahler, Sinfonia n. 2 in Do minore "Risurrezione"

Eventuale lettura a prima vista del repertorio lirico sinfonico

Tutte le prove si effettueranno con accordatura d'orchestra

La Commissione potrà, a suo insindacabile giudizio, chiedere ai candidati l'esecuzione di tutta o parte della prova d'esame, ovvero interrompere a propria discrezione la prova del candidato/s in qualsiasi momento lo ritenga opportuno.

ANEXO 4: Grade do I Movimento da Sinfonia 41 de Mozart

1

Mozart
Symphony No. 41
in C Major
K. 551
"Jupiter"

Allegro vivace.

Flauto.

Oboi.

Fagotti.

Corni in C.

Trombe in C.

Timpani in C.G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

1 2 3 4 Bassi 5 6 7 8 Bassi 9

10 11 12 13 14 15 16

2

This musical score page contains measures 17 through 35. It is organized into two systems of staves. The first system (measures 17-25) includes a grand staff (treble and bass clefs) and four additional staves. The second system (measures 26-35) includes a grand staff and three additional staves. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamics such as *p* (piano) and *Vol.* (volume) are indicated. Measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, and 35 are printed below the corresponding staves. A first ending bracket labeled 'I.' spans measures 23 to 24 in the first system.

This musical score page contains measures 36 through 51. It is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and a basso continuo. The notation is complex, featuring many triplets, sixteenth-note patterns, and dynamic markings such as *f* (forte) and *a 2.* (accents). The score is divided into two systems. The first system covers measures 36 to 43, and the second system covers measures 44 to 51. The basso continuo part is specifically labeled 'Bassi' at the beginning of measure 37 and again at the start of measure 47. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, dynamics, articulation marks, and complex rhythmic patterns.

36 *f* Bassi 37 38 39 40 41 42 43

44 45 46 Bassi 47 48 49 50 51

4

Musical score for measures 52 through 58. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (p). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Measures 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58

Musical score for measures 59 through 66. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (p). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Measures 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66

This musical score page contains measures 67 through 83. The notation is arranged in two systems of staves. The first system (measures 67-74) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 75-83) begins with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature changes from one key to another between measures 74 and 75. The bottom staff of the second system features a complex rhythmic pattern in the final measures.

67 68 69 70 71 72 73 74

75 76 77 78 79 80 81 82 83

6

This musical score page contains measures 84 through 100. It is divided into two systems of staves. The first system (measures 84-91) includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The second system (measures 92-100) continues the vocal and piano parts, with a 'Bassi' section starting at measure 94. The piano part features a prominent bass line with eighth-note patterns. Dynamics such as *sf* (sforzando) and *p* (piano) are indicated. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

84 85 86 87 88 89 90 91

92 93 94 95 96 97 98 99 100

Bassi

8

116 117 118 119 120 121 122 123

124 125 126 127 128 129 130 131 132

Measures 133 through 140 of a musical score. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The piano part is marked *f* (forte). The string parts are marked *f* (forte) and *arco* (arco). The measures are numbered 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, and 140.

Measures 141 through 148 of a musical score. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The piano part is marked *f* (forte). The string parts are marked *f* (forte) and *arco* (arco). The measures are numbered 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, and 148.

10

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Mikado". It is a vocal score for a soprano and a piano accompaniment. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into two systems, each containing five staves. The first system covers measures 149 to 156, and the second system covers measures 157 to 165. The vocal line is written on the top staff of each system, and the piano accompaniment is written on the bottom four staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano). The lyrics are written below the vocal line.

(Para este anexo foram utilizadas as 10 primeiras páginas da Grade)

ANEXO 5: Grade do III Movimento da 5a Sinfonia de Beethoven (Trio)

This musical score is for the Trio section of the third movement of Beethoven's 5th Symphony. It is written for a woodwind and brass ensemble. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tp.), and Basses (Bassi). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The Flute, Oboe, and Bassoon parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Trumpet and Trombone parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Basses part provides a steady bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). The piece concludes with a final cadence.

This musical score page, numbered 261, contains three systems of staves for a symphonic orchestra. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The Flute and Oboe parts have melodic lines with some grace notes. The Bassoon, Cor, and Trombone parts provide harmonic support. The Trumpet part has a prominent melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the orchestration, featuring a large section of strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) with complex rhythmic patterns and dynamics ranging from *f* to *ff*. The third system includes staves for Bassoon (Fag.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.), showing further development of the woodwind and brass parts.

Symphony No. 5 in C Minor, Op. 67

The image displays two systems of musical notation for a symphony. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). Below these are staves for Violins (Viol.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Basso.). The second system continues the same instrumentation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The key signature is C minor, indicated by three flats (Bb, Eb, Ab) on the staves.

Score for page 263, featuring Basses, Oboes, Clarinets, and Bassoons.

Bassi: *f*, *dim.*, *p*

Ob.: *pp*, *pp*

Cl.: *p*, *sempre più p*, *pp*

Fag.: *pp*, *pp*

Fl.: *pp*, *sempre pp*

Ob.: *sempre pp*

Cl.: *sempre pp*, *pp*

Fag.: *sempre pp*, *pp*