

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MÁRCIO CECCONELLO

**EXCERTO ORQUESTRAL PARA VIOLINO DO POEMA SINFÔNICO *DON JUAN*
Op. 20 DE RICHARD STRAUSS:
UM ESTUDO TÉCNICO-INTERPRETATIVO**

Belo Horizonte
2013

MÁRCIO CECCONELLO

**EXCERTO ORQUESTRAL PARA VIOLINO DO POEMA SINFÔNICO *DON JUAN*
Op. 20 DE RICHARD STRAUSS:
UM ESTUDO TÉCNICO-INTERPRETATIVO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientador: Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade

Belo Horizonte
2013

C388e Ceconello, Márcio.

Excerto orquestral para violino do poema sinfônico *Don Juan Op. 20* de Richard Strauss [manuscrito] : um estudo técnico-interpretativo / Márcio Ceconello. – 2013.

130 f., enc.

Orientador: Edson Queiroz de Andrade.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Música para violino – análise musical 2. Concertos (Violino com orquestra) – análise musical. 3. Strauss, Richard, 1864-1949. I. Andrade, Edson Queiroz. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.1



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno MÁRCIO CECCONELLO, em 07 de junho de 2013, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. André Cavazotti e Silva
Universidade Federal de Minas Gerais

À minha mãe, Liana, ao meu pai, Adair, e aos
meus irmãos Adriana e Rafael.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu professor e orientador Dr. Edson Queiroz de Andrade, pela admirável e sempre pronta atenção, dedicação, paciência, compreensão e pelos preciosos ensinamentos que tive o prazer de receber ao longo destes quatro semestres.

À minha amiga, colega de orquestra e pianista Ayumi Shigeta, pela paciência, pela alegria (pelas risadas compartilhadas com os programas de humor na rádio durante os engarrafamentos na ida às aulas...), enfim, pela agradável e enriquecedora companhia durante a preparação deste programa tão belo que preparamos juntos.

Aos *spallas*, regentes e a todos os violinistas entrevistados nesta pesquisa, por colaborarem tão sollicitamente para a elaboração deste trabalho e sem qualquer retribuição financeira.

A toda minha família, em especial à minha mãe, por ser exemplo, por sempre me incentivar, acreditar e se doar completamente, incondicionalmente, à mim e ao que me dediquei, desde o princípio. Aos meus irmãos, Ninha e Rafa, por me acompanharem, me cuidarem, por sempre acreditarem em mim e me incentivarem. Ao meu pai, por confiar no caminho que escolhi e por ter me ajudado em momentos que precisei.

A todos meus amigos e colegas de orquestra, por compartilhar experiências e que, mesmo sem saberem, me ajudam e me inspiram a continuar, em especial, ao Fabrício Basso que, aparte de tudo, tanto me ajudou em minhas pesquisas.

À Lívia Espírito Santo, pelo carinho, pela alegria, pela companhia, pelo aprendizado e pelas preciosas dicas que tanto me ajudaram a repensar minha maneira de escrever.

"Talvez alguns acreditem que haja mais bons violinistas de orquestra do que solistas."

Leopold Mozart (1719 – 1787)

RESUMO

Este trabalho consiste em um estudo técnico-interpretativo sobre o excerto orquestral formado pelos primeiros 62 compassos da parte de primeiro violino do poema sinfônico *Don Juan Op. 20* de Richard Strauss. Através de entrevistas com violinistas profissionais brasileiros, regentes e *spallas* de diferentes nacionalidades, foi levantado um panorama da situação atual do estudo de excertos orquestrais para violino, como também especificidades relacionadas à performance deste tipo de repertório no âmbito das audições para orquestras. Com os depoimentos e sugestões colhidos nas entrevistas, confrontados sobretudo com os trabalhos de Rodney Friend e Willian Preucil, foi elaborada uma proposta de realização de fundamentos técnico-interpretativos para o excerto em estudo. Esta proposta teve como resultado final a confecção de uma edição deste excerto, com o objetivo de auxiliar violinistas em fase de preparação para audições para orquestras.

Palavras-chave: Excerto orquestral. Violino. Audições para orquestras. *Don Juan Op. 20*. Richard Strauss.

ABSTRACT

This work is a study of technical elements and interpretation regarding the orchestral excerpt formed by the first sixty-two bars of the first violin part of Richard Strauss symphonic poem *Don Juan Op. 20*. Interviews with Brazilian professional violinists and conductors and concertmasters of several nationalities allowed us to report an overview of the current practice of orchestral excerpts for violin. They also helped us with specific issues about the performance of this kind of repertoire in the context of orchestral auditions. With the statements and suggestions collected in these interviews and having the works of Rodney Friend and Willian Preucil as main references, guidelines for technical approach and interpretation of this excerpt were proposed. This proposal resulted in an edition of that excerpt, with the aim of helping violinists to prepare for orchestra auditions.

Keywords: Orchestral excerpt. Violin. Orchestral auditions. *Don Juan Op. 20*. Richard Strauss.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – Richard Strauss, Sonata para violino e piano Op. 18. Terceiro movimento, compassos 298 a 312. Parte do violino.....	41
Exemplo 2 – Richard Strauss, Sonata para violino e piano Op. 18. Primeiro movimento, compassos 37 e 38. Parte do violino.....	42
Exemplo 3 – Richard Strauss, Sonata para violino e piano Op. 18. Primeiro movimento, compassos 164 e 165. Parte do violino.....	42
Exemplo 4 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compassos 45 e 46. Parte de primeiro violino.....	42
Exemplo 5 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Um compasso antes de letra <i>Dd</i> de ensaio. Parte de primeiro violino.....	42
Exemplo 6 – Richard Strauss, <i>Don Quixote Op. 35</i> . Quatro compassos de número 57 de ensaio. Parte de primeiro violino.....	43
Exemplo 7 – Richard Strauss, <i>Also Sprach Zarathustra Op. 30</i> . Anacruse de número 15 de ensaio. Parte de primeiro violino.....	43
Exemplo 8 – Richard Strauss, Sonata para violino e piano Op. 18. Primeiro movimento, compassos 122 e 123. Parte do violino.....	44
Exemplo 9 – Richard Strauss, Sonata para violino e piano Op. 18. Primeiro movimento, compassos 142 e 143. Parte do violino.....	44
Exemplo 10 – Richard Strauss, <i>Also Sprach Zarathustra Op. 30</i> . Cinco compassos antes do número 5 de ensaio. Parte de primeiro violino.....	44
Exemplo 11 – Richard Strauss, <i>Tod und Verklärung Op. 24</i> . Compassos 14, 15 e 16 depois da letra <i>S</i> de ensaio. Parte de primeiro violino.....	44

Exemplo 12 – Richard Strauss, <i>Ein Heldenleben Op. 40</i> . Compasso 2 ao 5 depois do número 12 de ensaio. Parte de primeiro violino.....	45
Exemplo 13 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compasso 22 com anacruse ao compasso 24. Parte de primeiro violino.....	45
Exemplo 14 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compassos 27 e 28. Parte de primeiro violino.....	45
Exemplo 15 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compassos 9 e 10. Parte de primeiro violino.....	45
Exemplo 16 – Richard Strauss, <i>Also Sprach Zarathustra Op. 30</i> . Compassos 4 ao 7 depois do número 13 de ensaio. Parte de violino 1a.....	45
Exemplo 17 – Richard Strauss, <i>Macbeth Op. 23</i> . Compassos 44, 45 e 46. Parte de primeiro violino.....	45
Exemplo 18 – Richard Strauss, Sonata para violino e piano Op. 18. Terceiro movimento, compasso 250 ao 266. Parte do violino.....	46
Exemplo 19 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Onze compassos antes da letra F de ensaio até três compassos antes da letra G. Parte de primeiro violino.....	46
Exemplo 20 – Richard Strauss, <i>Ein Heldenleben Op. 40</i> . Dois compassos antes do número 89 de ensaio até sete compassos do número 93 de ensaio. Parte de primeiro violino.....	47
Exemplo 21 – Richard Strauss, <i>Till Eulenspiegel Lustige Streiche Op. 28</i> . Compassos 12 ao 14 depois do número 14. Parte de primeiro violino solo.....	48
Exemplo 22 – Richard Strauss, <i>Ein Heldenleben Op. 40</i> . Dois compassos antes do número 25 de ensaio. Parte de primeiro violino solo.....	48

Exemplo 23 – Richard Strauss, <i>Ein Heldenleben Op. 40</i> . Compassos 8 ao 12 antes do número 31 de ensaio. Parte de primeiro violino solo.....	48
Exemplo 24 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compassos 11 ao 15. Parte de primeiro violino.....	49
Exemplo 25 – Richard Strauss, <i>Ein Heldenleben Op. 40</i> . Um compasso antes do número 10 de ensaio até cinco depois do número 11 de ensaio. Parte do primeiro violino.....	49
Exemplo 26 – Richard Strauss, <i>Also Sprach Zarathustra Op. 30</i> . Dois compassos antes de número 8 de ensaio até segundo compasso de 8 de ensaio. Parte de violino 1a.....	50
Exemplo 27 – Richard Strauss, <i>Ein Heldenleben Op. 40</i> . Compassos 4 ao 8 depois do número 35 de ensaio. Parte do primeiro violino em <i>divisi</i>	50
Exemplo 28 – Richard Strauss, <i>Also Sprach Zarathustra Op. 30</i> . Oito compassos depois do número 28 de ensaio até dois compassos antes do número 29 de ensaio. Partes de primeiros e segundos violinos em <i>divisi</i>	51
Exemplo 29 – Richard Strauss, <i>Ein Heldenleben Op. 40</i> . Quatro compassos do número 39 de ensaio. Parte de primeiro violino.....	51
Exemplo 30 – Richard Strauss, <i>Ein Heldenleben Op. 40</i> . Seis compassos depois do número 39 de ensaio. Parte de primeiro violino.....	52
Exemplo 31 – Richard Strauss, <i>Ein Heldenleben Op. 40</i> . Quatro compassos depois do número 40 de ensaio. Segundos violinos em <i>scordatura</i>	52
Exemplo 32 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compasso 6, primeiro violino, versão original.....	53
Exemplo 33 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compasso 6, primeiro violino, edição de Friend (2006).....	53

Exemplo 34 – Richard Strauss, <i>Ein Heldenleben Op. 40</i> . Número 66 de ensaio. Parte de primeiros violinos em <i>divisi</i>	53
Exemplo 35 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compassos 1 e 2. Parte de primeiro violino.....	54
Exemplo 36 – Richard Strauss, <i>Till Eulenspiegel Lustige Streiche Op. 28</i> . Compassos 2 ao 4 depois do número 24 de ensaio. Parte de primeiro violino.....	54
Exemplo 37 – Richard Strauss, <i>Don Quixote Op. 35</i> . Compasso 9 e 10. Parte de primeiro violino.....	54
Exemplo 38 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compasso 47. Parte de primeiro violino.....	64
Exemplo 39 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compasso 1 ao 5. Parte de primeiro violino.....	68
Exemplo 40 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compassos 6 ao 8. Parte de primeiro violino.....	72
Exemplo 41 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compassos 9 ao 16. Parte de primeiro violino.....	74
Exemplo 42 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compassos 17 ao 20. Parte de primeiro violino.....	76
Exemplo 43 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Quarto tempo do compasso 20 ao primeiro tempo do compasso 23. Parte de primeiro violino.....	77
Exemplo 44 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Terceiro tempo do compasso 23 ao primeiro tempo do compasso 27. Parte de primeiro violino.....	79

Exemplo 45 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compasso 27 ao primeiro tempo do compasso 32. Parte de primeiro violino.....	80
Exemplo 46 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Segundo tempo do compasso 32 ao compasso 36. Parte de primeiro violino.....	82
Exemplo 47 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compasso 37 ao compasso 42. Parte de primeiro violino.....	84
Exemplo 48 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compasso 43 ao compasso 49. Parte de primeiro violino.....	85
Exemplo 49 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Compasso 50 ao segundo tempo do compasso 51. Parte de primeiro violino.....	87
Exemplo 50 – Richard Strauss, <i>Don Juan Op. 20</i> . Quarto tempo do compasso 51 ao compasso 62. Parte de primeiro violino.....	88

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
1.1	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	20
1.2	METODOLOGIA.....	24
2	EXCERTOS ORQUESTRAS	26
2.1	CONCEITO.....	26
2.2	PROCESSO SELETIVO DE MÚSICOS POR ORQUESTRAS: AUDIÇÕES.....	27
2.2.1	Método.....	27
2.2.2	Repertório.....	28
2.3	EXCERTOS ORQUESTRAS COMO REPERTÓRIO EXIGIDO EM AUDIÇÕES PARA ORQUESTRAS.....	29
2.4	PECULIARIDADES SOBRE A PERFORMANCE DE EXCERTOS ORQUESTRAS.....	31
2.5	UMA BREVE PESQUISA SOBRE O ESTUDO DE EXCERTOS ORQUESTRAS NO MEIO ACADÊMICO NO BRASIL.....	33
3	RICHARD STRAUSS: NOTAS BIOGRÁFICAS, CARREIRA MUSICAL E OBRA	36
3.1	OS POEMAS SINFÔNICOS DE RICHARD STRAUSS.....	37
3.1.1	<i>Don Juan Op. 20</i>	38
3.2	R. STRAUSS E O VIOLINO: ESTILO DE ESCRITA.....	40
3.2.1	A abordagem do violino na orquestração das obras sinfônicas de R. Strauss.....	48
4	EXCERTO ORQUESTRAL PARA VIOLINO DO POEMA SINFÔNICO <i>DON JUAN OP. 20</i> DE RICHARD STRAUSS	56
4.1	CARÁTER MUSICAL.....	57
4.2	ANDAMENTO.....	58
4.3	SONORIDADE.....	61
4.4	DINÂMICA.....	62
4.5	RITMO.....	62
4.6	ARTICULAÇÃO E TÉCNICAS DE ARCO.....	63
4.7	TÉCNICAS DE MÃO ESQUERDA.....	66

4.8	PROPOSTA DE REALIZAÇÃO DE ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DO EXCERTO ORQUESTRAL PARA VIOLINO <i>DON JUAN OP. 20</i>	67
4.8.1	Trecho 1: correspondente aos cinco primeiros compassos do excerto <i>Don Juan Op. 20</i>	68
4.8.2	Trecho 2: compasso 6 ao 8 do excerto <i>Don Juan Op. 20</i>	72
4.8.3	Trecho 3: compasso 9 ao 16 do excerto <i>Don Juan Op. 20</i>	74
4.8.4	Trecho 4: compasso 17 ao 20 do excerto <i>Don Juan Op. 20</i>	76
4.8.5	Trecho 5: quarto tempo do compasso 20 ao primeiro tempo do compasso 23 do excerto <i>Don Juan Op. 20</i>	77
4.8.6	Trecho 6: terceiro tempo do compasso 23 ao primeiro tempo do compasso 27 do excerto <i>Don Juan Op. 20</i>	79
4.8.7	Trecho 7: compasso 27 ao primeiro tempo do compasso 32 do excerto <i>Don Juan Op. 20</i>	80
4.8.8	Trecho 8: segundo tempo do compasso 32 ao compasso 36 do excerto <i>Don Juan Op. 20</i>	82
4.8.9	Trecho 9: compasso 37 ao 42 do excerto <i>Don Juan Op. 20</i>	84
4.8.10	Trecho 10: compasso 43 ao compasso 49 do excerto <i>Don Juan Op. 20</i>	85
4.8.11	Trecho 11: compasso 50 ao segundo tempo do compasso 51 do excerto <i>Don Juan Op. 20</i>	87
4.8.12	Trecho 12: quarto tempo do compasso 51 ao compasso 62 do excerto <i>Don Juan Op. 20</i>	88
5	CONCLUSÃO	91
	REFERÊNCIAS	94
	ANEXO A – Relatório das entrevistas.....	99
	ANEXO B – Edição do excerto <i>Don Juan Op. 20</i> com prefácio.....	105
	ANEXO C – <i>Don Juan Op. 20</i> . Parte de primeiro violino completa e não editada...	110
	ANEXO D – Partitura de <i>Don Juan Op. 20</i> . Primeiros 64 compassos.....	118
	ANEXO E – Excerto do poema <i>Don Juan</i> de Nicolaus Lenau (1802-1850). Versão original em alemão.....	129
	ANEXO F – Versão em inglês do poema <i>Don Juan</i> de Nicolaus Lenau (1802-1850). Traduzido por Stanley Appelbaum	130

1 INTRODUÇÃO

Desde as minhas primeiras experiências como estudante de violino, sempre voltado ao interesse da prática orquestral, pude observar que o estudo do repertório orquestral recebia pouco espaço dentro das escolas de música por onde passei. Ainda, participando frequentemente de diversos festivais de música pelo Brasil, também percebi que a grande maioria dos violinistas, estudantes e profissionais de diversas partes do país, compartilham desta mesma experiência. Nessas oportunidades, reparei que a execução de excertos orquestrais, especialmente ligada ao contexto das audições para orquestras, tem sido um tema cercado de dúvidas e incertezas que recaem, principalmente, sobre como realizar alguns fundamentos básicos da performance musical, como andamento, dinâmica e articulação acerca deste repertório.

Atuando ininterruptamente como violinista profissional de orquestra desde 2001, tenho tido a oportunidade de conhecer e trabalhar com o repertório orquestral na prática. Além disso, também pude vivenciar a realidade das audições nas diversas orquestras, nacionais e internacionais, das quais participei. Atualmente, trabalhando como violinista da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG), também tive a oportunidade de fazer parte da banca examinadora de audições para esta orquestra em diversas ocasiões entre maio de 2010 e março de 2013. A partir desta experiência, tenho constatado que a maioria dos violinistas apresenta um desempenho na performance dos excertos do repertório orquestral muito inferior em comparação à que apresentam na parte de repertório *solo*.¹ E é justamente por esta razão que, apesar da frequente realização de audições para o preenchimento de vagas para violinistas dentro da OFMG, essas não têm sido totalmente ocupadas. Neste sentido, Fábio Mechetti, regente titular e diretor artístico desta orquestra, aponta que, em sua experiência, “o número de músicos que toca o repertório *solo* de maneira aceitável, ou até brilhante, e depois apresenta dificuldades básicas nos excertos, é, infelizmente, bastante grande”.²

Diante deste cenário, cabe o seguinte questionamento: por que a grande maioria dos violinistas que se candidatam a uma vaga para uma orquestra profissional apresenta uma

¹ *Solo*, (It. “sozinho”). Termo que identifica, numa partitura, uma passagem que deve ser executada por um só intérprete (em vez dobrada por outros), ou aquelas partes de um concerto denominadas pelo solista. O termo também é usado para uma peça executada por um único instrumentista, ou, no período barroco, um único instrumento com acompanhamento do contínuo. A expressão “sonata solo” pode ter qualquer um desses significados [...] (SADIE, 1994, p. 884). Este trabalho cita o repertório *solo* fazendo referência a qualquer peça na qual o violino seja protagonista, podendo ser uma peça para violino *solo*, sonata para violino com acompanhamento de piano ou mesmo um concerto para violino e orquestra, por exemplo.

² MECHETTI, Fábio. **Inédito**. [12 dez. 2011]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Belo Horizonte.

discrepância de qualidade de performance tão grande entre o repertório *solo* e o de excertos orquestrais? E ainda, conteriam os excertos orquestrais peculiaridades de escrita e de performance diferentes do repertório *solo*, que representem demandas técnicas adicionais e que, portanto, devam ser consideradas como importante e essencial objeto de estudo?

Na busca por respostas para essas perguntas, cremos que uma das causas para esta realidade seja a pouca atenção dada pelas escolas de música, dentro ou fora da universidade, ao estudo de excertos orquestrais. Ainda, acreditamos que a escassez de um material didático de qualidade referente a este assunto também tenha relação com o fraco desempenho na performance de excertos orquestrais de muitos violinistas envolvidos na prática da música orquestral.

Muitas compilações de repertório orquestral contêm uma seleção de excertos ou até partes completas e parcialmente editadas. Este material é válido para o estudante se tornar familiar ou até treinar leitura à primeira vista do repertório orquestral. No entanto, essas compilações de excertos orquestrais não oferecem, apenas através da edição, uma assistência didática para a solução de problemas técnico-interpretativos. Uma boa edição deve conter não apenas sugestões de dedilhados e sinais de arcadas, mas também sinais de articulações, sugestões de golpes e divisão de arco e recomendações de andamento, como as edições publicadas por Ivan Galamian³ ou Max Rostal⁴ em peças e estudos para violino (BRANDOLINO, 1997).

No que se refere à categoria de excertos orquestrais para violino, o trecho formado pelos primeiros 62 compassos da parte de primeiro violino do poema sinfônico *Don Juan Op. 20* de Richard Strauss é, certamente, o excerto orquestral que tem aparecido com maior frequência nas listas de repertório dos editais de audição para orquestras do mundo nos últimos anos. No portal *Musical Chairs*⁵ podem ser encontrados 121 anúncios de vagas abertas para violino em orquestras de diferentes países desde fevereiro até julho de 2012. Pudemos constatar que o excerto orquestral *Don Juan Op. 20* constou na lista de aproximadamente 90% daqueles anúncios. Em uma seleção dos excertos orquestrais mais

³ Violinista e professor norte-americano, de origem iraniana. Estudou em Moscou e Paris (estreia em 1924). Após mudar para os EUA em 1937, foi nomeado para o Curtis Institute em 1944 e para a Julliard School em 1946. Sua abordagem racional e analítica foi útil para alunos como Perlman, Zukerman, Laredo e Zukovsky (SADIE, 1994, p. 354).

⁴ Violinista britânico, de origem austríaca. Estudou com Flesh e Rosé, dando recitais a partir de 1911. Foi professor da Hochschule de Berlim, 1930-33, e ensinou na Guild-hall School of Music and Drama, de Londres, 1944-58; Yfrah Neaman e membros do Quarteto Amadeus foram alguns de seus alunos. Em 1958 tornou-se professor do conservatório de Berna (Ibid. p. 801).

⁵ O site <www.musicalchairs.info> é internacionalmente conhecido por publicar anúncios de audições para orquestras de todo o mundo.

comumente exigidos para cada instrumento, feita por Roger Frish (2003), *Don Juan Op. 20* aparece como o primeiro na lista para violino. Ainda, em um levantamento feito por Lawrence Brandolino (1997), de 26 excertos orquestrais para violino que mais aparecem na lista de audições de 18 orquestras dos Estados Unidos de diferentes categorias, *Don Juan Op. 20* é o que ocorre com maior frequência, sendo requisito obrigatório de 16 delas. Mais recentemente, Michael O’Giblyn lançou uma compilação com os dez excertos para violino mais requisitados em audições.⁶ Nesta compilação, *Don Juan Op. 20* consta como primeiro da lista.

Num processo de modernização e de adaptação a um padrão internacional de audições, a maioria das principais orquestras brasileiras também começou a incluir o excerto *Don Juan Op. 20* nas listas dos editais de suas audições para violino. A Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, por exemplo, vem realizando frequentemente audições para preencher o seu quadro de músicos. Em todas as audições para violino, desde sua fundação, em 2008, até os dias atuais, o excerto orquestral *Don Juan Op. 20* constou na lista dos 26 excertos exigidos. Outras importantes orquestras do cenário musical nacional, como a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e a Orquestra Sinfônica Brasileira, também vêm incluindo este excerto na lista de repertório das audições que realizaram nos últimos 12 anos, aproximadamente.

A partir desta realidade, este trabalho tem como objetivo a realização de um estudo que forneça subsídios e contribua para a compreensão de elementos técnico-interpretativos necessários para uma boa performance do excerto *Don Juan Op. 20* de R. Strauss. Junto a isto, os elementos técnico-interpretativos abordados deverão contribuir para a compreensão das especificidades da performance de qualquer excerto orquestral, contextualizando esta prática sobretudo no âmbito das audições para orquestras. Além disso, este trabalho também visa contribuir e enriquecer o estudo e a pesquisa sobre excertos orquestrais no meio acadêmico, discutindo e reavaliando a importância que este tipo de estudo deve ter dentro dos currículos das escolas de música no Brasil.

Para a realização deste trabalho foram utilizados diversos tipos de referências para obter informações a respeito dos temas abordados, como fontes de Internet, gravações, artigos, folhetos não publicados, partituras e livros. No entanto, verificamos que realmente “faltam trabalhos abordando o idiomatismo dos instrumentos de cordas do ponto de vista da prática orquestral” (FERREIRA, 2006, p. 659) e uma maior diversidade de bibliografias mais específicas, relacionadas aos excertos orquestrais. Assim, este fato influenciou de maneira

⁶ A compilação feita por Michael O’Giblyn está disponível gratuitamente para *download* através do *website* <www.violinexcerpts.com>.

determinante a nossa opção pela realização de entrevistas com *spallas*,⁷ regentes e violinistas profissionais brasileiros, como forma de nos apoiarmos em embasamentos mais sólidos e voltados, também, à realidade de uma demanda nacional.

Neste sentido, a figura dos *spallas* entrevistados foi essencial para a construção deste trabalho. Salles (1998) lembra que as marcações de arcadas devem ser feitas exclusivamente pelo intérprete e/ou *spalla*. Segundo Ferreira (2006), se o regente deve comunicar suas intenções musicais e a sonoridade desejada, cabe ao *spalla* interpretar tecnicamente essas intenções tomando decisões, por exemplo, sobre arcadas e golpes de arco mais apropriados a serem utilizados. Sob esta perspectiva, acreditamos que a participação de violinistas *spallas* é fundamental para o processo de elaboração de uma edição do excerto *Don Juan Op. 20* com indicações de arcadas, dedilhados e demais sugestões técnico-interpretativas.

Após a introdução do assunto, a apresentação de algumas das principais referências bibliográficas que deram embasamento a esta pesquisa e a exposição da metodologia utilizada, o segundo capítulo se reserva a abordar aspectos gerais sobre excertos orquestrais e excertos orquestrais para violino. Neste sentido, este capítulo visa conceituar e delimitar o objeto de estudo deste trabalho, contextualizando-o sempre no âmbito das audições para orquestras. Também serão abordadas algumas especificidades, tanto de escrita como de performance, intrínsecas à prática de excertos orquestrais. Ainda no segundo capítulo, como parte do desenvolvimento deste trabalho, apresentamos uma breve pesquisa sobre o estudo de excertos orquestrais no meio acadêmico no Brasil.

Para compreender o excerto *Don Juan Op. 20* dentro do seu contexto histórico e estético-musical, o terceiro capítulo é dedicado a apresentar brevemente notas biográficas sobre Richard Strauss, abordando principalmente a relação e o contato que este compositor teve com o violino. Além disso, também observamos brevemente os poemas sinfônicos de Strauss e a importância que representou este gênero dentro de sua obra. Em seguida, veremos apenas o poema sinfônico *Don Juan Op. 20*, em seu contexto musical e histórico. Ainda neste terceiro capítulo, analisamos a maneira como Strauss desenvolveu sua escrita para violino, desde suas primeiras obras para música de câmara, passando por sua sonata para violino Op. 18, chegando ao ápice da sua sofisticação com os poemas sinfônicos. Continuando,

⁷ *Spalla*, (It. “ombro”): termo internacionalmente utilizado para designar o principal primeiro-violino de uma orquestra; [...] O *spalla* em geral senta-se na cadeira externa da primeira fila da seção de primeiros violinos e é responsável pela execução das indicações técnicas do regente, tais como marcação das arcadas nas partes. Ele normalmente executa passagens para violino *solo*, serve como regente substituto, organiza ensaios por naipes e funciona como elemento de ligação entre a orquestra e sua direção [...] (SADIE, 1994, p. 891).

observamos a maneira como este compositor inovou na utilização do violino na orquestração de suas obras sinfônicas.

O quarto capítulo desta dissertação reserva-se exclusivamente a tratar do excerto para violino *Don Juan Op. 20*. Assim, depois de, nos capítulos anteriores, abordarmos as especificidades de um excerto orquestral e de compreendermos histórica e esteticamente onde se situa a obra de Strauss a ser trabalhada, tratamos sobre os principais aspectos técnico-interpretativos deste excerto. Nesta linha, apresentamos um estudo que visa encontrar o andamento mais apropriado para a execução deste excerto. Finalmente, com o embasamento adquirido nos capítulos anteriores, expomos uma proposta de realização de fundamentos técnico-interpretativos para a performance do excerto *Don Juan Op. 20*, tendo como base uma edição deste excerto elaborada a partir deste trabalho.

1.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Excertos orquestrais podem ser encontrados em compilações de repertório orquestral tradicional para os mais diversos instrumentos de orquestra. As primeiras compilações de excertos orquestrais, exclusivamente para os instrumentos de sopro, datam da primeira metade do século XIX. No caso das compilações de excertos orquestrais para violino, a mais antiga encontrada nesta pesquisa data de 1894, feita por Friedrich Hermann, intitulada *Orchesterstudien für 1. Violine*.⁸ A partir de então, diversas compilações de excertos orquestrais para grande parte dos instrumentos da orquestra foram publicadas por diferentes editoras. A compilação para violino mais conhecida e tida como referência atualmente no mercado é a editada por Josef Gingold,⁹ publicada pela editora International Music Company, sendo a primeira edição do ano de 1953. Atualmente, esta edição está disponível no mercado em três volumes. Ainda, em 2012, Martin Wulforth publicou *The Orchestral Violinist's Companion*, pela editora Barenreiter-Verlag Karl Votterle, em dois volumes. Neste material, o autor aborda questões técnicas, estilísticas e da prática orquestral que envolve o violinista desde o momento da preparação para audição até a realidade da rotina de trabalho diário neste meio.

O número crescente de publicações de compilações lançadas nas últimas décadas está relacionado, certamente, a uma crescente demanda de instrumentistas que tem a orquestra como mercado de trabalho. Reflexo desta realidade é o fato de que grande parte das últimas

⁸ Tradução: “Estudos orquestrais para primeiro violino”.

⁹ De acordo com Walter Kolneder (1998), Josef Gingold (1909-1995) foi um violinista russo, aluno de Ysaÿe. Foi *spalla* da orquestra de Detroit e *spalla* durante 13 anos da orquestra de Cleveland, sob regência de Szell. Exerceu intensa atividade como solista, camerista e docente na Indiana University Jacobs School of Music.

publicações de compilações de excertos orquestrais encontradas no mercado busca atender justamente a esta demanda. Neste sentido, é visível que, como critério de seleção de excertos destas compilações, as editoras utilizam muito mais a frequência com que determinados excertos são requisitados do que a preocupação em abranger diferentes aspectos técnico-interpretativos para fins de aperfeiçoamento.

Além do aumento do número de publicações de compilações, nos últimos anos alguns instrumentistas de renome no meio orquestral também começaram a lançar gravações dos excertos orquestrais mais requisitados em audições, incluindo comentários de fundo pedagógico. Estas gravações, aliadas a comentários pedagógicos e boas edições, são eficientes no sentido de criar uma referência sonora que auxilie estudantes a absorver mais facilmente informações sobre a realização de elementos técnico-interpretativos. Entretanto, cabe ao estudante lembrar, sempre, que aquela é apenas uma referência, e por isso deve ser compreendida como uma interpretação, não como a única maneira possível de se executar um determinado repertório.

Mais recentemente, o violinista Nathan Cole, atual assistente de *spalla* da Orquestra Sinfônica de Los Angeles, inovou no sentido de promover e facilitar o estudo de excertos orquestrais.¹⁰ Nesta mesma linha, podemos constatar que nos últimos anos também foram lançados alguns *websites*¹¹ que têm o objetivo de auxiliar instrumentistas na preparação para audições. Estes *sites* disponibilizam gratuitamente alguns excertos orquestrais para *download*, *links* para acesso a gravações de performances, videoaulas sobre excertos orquestrais no portal *YouTube* e tópicos abertos para a discussão sobre o assunto. Entretanto, é preciso estar atento a este tipo de fonte de publicações. Da mesma forma que o acesso a este conteúdo, através da Internet, é relativamente fácil, ele pode não ser necessariamente confiável. A informalidade desse tipo de publicação pode disponibilizar informações de qualidade duvidosa, produzida, algumas vezes, por profissionais de qualificação contestável.

A partir deste panorama, embora escassa a produção de material didático de qualidade sobre excertos orquestrais, selecionamos as fontes que consideramos mais apropriadas e que melhor se encaixaram no perfil e na metodologia idealizada para a elaboração deste trabalho. Assim, para a investigação de alguns aspectos relacionados à prática e à realidade atual de excertos orquestrais, sobretudo no âmbito das audições para orquestras nacionais e

¹⁰ Através do portal Artist Work, Nathan Cole disponibiliza sua biblioteca de gravações e partituras e se propõe a dar aulas sobre excertos orquestrais via vídeo, *online*. Desta forma, os violinistas estudantes que quiserem usufruir do material ou ter aulas com Cole devem se inscrever neste *website* através de pagamento via cartão de crédito.

¹¹ A título de exemplo, alguns dos principais *websites* dedicados ao violino são: <www.violinexcerpts.com>, <www.ovationpress.com> e <www.violinist.com>.

internacionais, foi necessário recorrer a algumas fontes da Internet. Neste sentido, o portal Musical Chairs contém anúncios de audições para orquestras atualizados, onde se pode verificar quais os excertos orquestrais que estão sendo requisitados. A partir desta fonte, é possível obter um panorama do padrão de método e repertório de audições que vem se aplicando em orquestras do mundo todo.

No intuito de obtermos uma referência sobre as expectativas de um regente enquanto membro de banca examinadora, que avalia violinistas candidatos a membro de uma orquestra sinfônica profissional, analisamos *Ensaio sobre Ensaaios e Concertos*, de Fábio Mechetti, diretor artístico e regente titular da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. A partir deste material, observamos também algumas especificidades de performance de excertos orquestrais relacionadas a audições para orquestra.

Certamente, a fonte bibliográfica que mais contribuiu para a elaboração deste trabalho foi *Orchestral Excerpts for violin with spoken commentary*, de William Preucil (1998). Trata-se de um registro sonoro do excerto para violino *Don Juan Op. 20* executado por um violinista *spalla* de renome no cenário internacional. Esta gravação nos fornece uma importante referência sobre todos os aspectos técnico-interpretativos ligados à performance deste excerto. Além de tocar, Preucil também comenta detalhadamente sobre algumas questões específicas, tanto de técnica violinística relacionada à execução do excerto, como de fatores ligados à execução de excertos em audições para orquestra. Desta forma, as informações obtidas através desta fonte foram um referencial importante para a elaboração tanto do segundo como do quarto capítulo desta dissertação.

Mais especificamente para a elaboração do terceiro capítulo, encontramos informações sobre a vida, a carreira e a obra de Richard Strauss principalmente no artigo de Stéphane Goldet contido no livro de Jean e Brigitte Massin, *História da Música Ocidental*. Além deste livro, outras fontes, como o livro de Charles Youmans, *The Companion to Richard Strauss*, também foram essenciais para situar *Don Juan Op. 20* no seu contexto histórico e estético-musical.

Ainda para a elaboração do terceiro capítulo, nos apoiamos também na tese de doutorado de Pei-Chun Tsai, *Richard Strauss's violin writing in his Early Years from 1870 to 1898 – The influence of the violin sonata*. Neste trabalho, autor faz uma análise detalhada da maneira como a escrita para violino de Richard Strauss evoluiu desde os primeiros anos de sua carreira até a sua Sonata para violino Op. 18, peça concluída meses antes da estreia de *Don Juan Op. 20*. Através destas fontes, verificamos a importância que os poemas sinfônicos

representaram na carreira de Strauss, sobretudo em termos de inovação em orquestração, e como isso influenciou diretamente na sua escrita para o violino.

Para a obtenção de referenciais técnico-interpretativos relacionados a caráter musical e andamento, também foi essencial a partitura do poema sinfônico *Don Juan Op. 20*. Além disso, esta fonte serviu de base para compreender o papel que a parte de primeiro violino, objeto de estudo desta dissertação, ocupa dentro da orquestração deste poema sinfônico.

A edição do excerto para violino *Don Juan Op. 20* feita por Rodney Friend, *The Orchestral Violinist*, serviu de base para a comparação com as sugestões de arcadas e dedilhados feitas pelos *spallas* entrevistados, e com algumas indicações de Preucil (1998). Algumas sugestões de caráter musical, tipo de sonoridade e andamento, feitas por este autor, também foram confrontadas com as demais fontes utilizadas neste trabalho.

O folheto de Marco Antonio Lavigne e Paulo Gustavo Bosisio, *Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola*, faz um apanhado geral de questões da técnica moderna do violino. Embasando os conceitos relacionados à realização de técnicas do violino, sobretudo dos tratados de grandes pedagogos da história do instrumento, como Galamian e Rostal, esta fonte faz uma comparação destes conceitos com suas nomenclaturas. Nesse sentido, além desta fonte, utilizamos também o livro *Principles of violin playing and teaching*, de Ivan Galamian, para definir, delimitar e padronizar as nomenclaturas e sinais dos golpes de arco adotados para a elaboração da edição do excerto *Don Juan Op. 20* ao longo do quarto capítulo.

Baseada em tratados de importantes autores sobre técnica violinística, como Ivan Galamiann, Carl Flesch e Marx Rostal, a autora Mariana Salles, no livro *Arcadas e golpes de arco: a questão da técnica violinística no Brasil*, contribui significativamente com o tema no que diz respeito à nomenclatura do arco em língua portuguesa. A partir desta fonte, encontramos algumas observações sobre a tradição da utilização do arco na orquestra e suas nomenclaturas.

Poucas bibliografias abordam os fundamentos técnicos do violino direcionados à prática do repertório orquestral. Entretanto, o *Manual of Orchestral Bowings*, de Charles Gigante, e o livro *Orchestral Bowings and Routines*, de Elizabeth Green, são duas fontes extremamente úteis neste aspecto. Através delas abordamos alguns mecanismos da utilização do arco tendo como base alguns padrões de escrita específica do repertório orquestral. Assim, através desse material, investigamos padrões de arcadas que se apliquem ao excerto *Don Juan Op. 20*, a fim de encontrar arcadas e golpes de arco mais apropriados.

1.2 METODOLOGIA

De maneira geral, o método utilizado para o desenvolvimento da maior parte deste trabalho foi o de confronto das informações obtidas através das diversas fontes bibliográficas com os dados coletados nas entrevistas.¹² Estas entrevistas foram realizadas com dois grupos de profissionais: o primeiro formado por oito *spallas* e cinco regentes, brasileiros e estrangeiros, que atuam no meio orquestral tanto no Brasil quanto no exterior; o segundo formado por 41 violinistas brasileiros, profissionais, com titulação mínima de bacharel e que cursaram a graduação em performance musical em instituições brasileiras. Neste sentido, o objetivo deste método é o de fazer uma relação entre algumas fontes bibliográficas com observações feitas por maestros, *spallas* e violinistas profissionais envolvidos com a prática orquestral. Esta relação entre esses dois tipos de fonte pretende construir um estudo que esteja pautado em padrões nacionais e internacionais da prática orquestral e apoiado em fontes bibliográficas confiáveis. Desta forma, este estudo é direcionado, mais especificamente, à realidade de uma demanda nacional de violinistas que têm a orquestra como mercado de trabalho.

A partir disso, os 41 violinistas profissionais brasileiros entrevistados responderam questões relativas às suas demandas e expectativas como profissionais que têm o estudo de excertos orquestrais como via para entrar no mercado de trabalho do meio orquestral. Assim, os depoimentos destes profissionais foram confrontados com as observações feitas pelos *spallas* e regentes que, enquanto membros de bancas examinadoras de orquestras, revelaram a maneira como julgam esses violinistas enquanto candidatos. Desta maneira, foi feito então um cruzamento de informações referentes aos parâmetros que determinam se um candidato pode ser membro de uma orquestra, com as demandas de violinistas que são avaliados sob estes mesmos parâmetros. Logo, os depoimentos colhidos de alguns regentes entrevistados serviram para contextualizar e obter algumas referências em relação à execução de excertos orquestrais em audições e, mais especificamente, sobre o excerto *Don Juan Op. 20*.

O terceiro capítulo desta dissertação apoiou-se unicamente em fontes bibliográficas e serviu prioritariamente para colocar *Don Juan Op. 20* em seu contexto histórico e estético-musical. A partir disto, toda investigação voltada a conhecer a vida e obra de Richard Strauss e sua relação com o violino foi direcionada no sentido de compreender a maneira como esse compositor escreveu para esse instrumento e o tipo de sonoridade referente à sua corrente estética. Após investigarmos os primeiros anos de sua carreira, compositores e filósofos que o

¹² O relatório das entrevistas realizadas consta no anexo A.

influenciaram, analisamos, a partir desta perspectiva, como a escrita para o violino se desenvolveu ao longo de sua carreira. Desta forma, observamos não apenas traços de escrita idiomática para o violino, mas, sobretudo, o papel que Strauss deu a este instrumento em suas obras orquestrais, analisando especificidades e efeitos de sonoridades em termos de timbre e articulação. Assim, com um olhar apoiado sobre estes parâmetros, observamos mais especificamente a escrita do excerto para violino *Don Juan Op. 20*.

A partir disto, munido de uma contextualização histórico-estética que nos dá também uma referência de estilo, sonoridade e uma ideia de andamento, voltamos as atenções do quarto capítulo à busca de subsídios e ferramentas para elaborar uma proposta de realização do excerto *Don Juan Op. 20*. Com isso, voltando ao modelo de confronto de fontes bibliográficas com dados coletados através das entrevistas, construímos, como resultado deste estudo, uma edição deste excerto, com arcadas, sinais específicos de região de arco, dinâmicas, tipos de sonoridade e articulação, dedilhados e andamento.

2 EXCERTOS ORQUESTRAS

Diante da necessidade de conceituar o termo “excerto orquestral”, a fim de delimitar e compreender melhor o objeto de estudo deste trabalho, constatamos que estudos e publicações acadêmicas sobre este assunto ainda são extremamente escassos. Neste contexto, conferimos que o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie e John Tyrrell, um dos mais importantes dicionários enciclopédicos de música, tido como referência na pesquisa acadêmica na área da música em todo o ocidente, não possui um verbete para o termo “orchestral excerpt”.¹³ Da mesma forma, não encontramos o mesmo verbete em outras fontes confiáveis como, o *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, editado por Friedrich Blume e Ludwig Finscher.

A partir desta realidade, optamos por tomar o senso comum como critério para conceituar o termo “excerto orquestral”, visto que este é termo em uso no meio musical brasileiro dentro do contexto das audições para orquestras.

2.1 CONCEITO

Sabe-se que excerto¹⁴ é o termo utilizado no meio musical para a denominação de um trecho de uma determinada obra do repertório orquestral. Neste contexto, o uso do termo excerto, ao invés de trecho ou fragmento, é derivado do costume de se traduzir diretamente do inglês, *excerpt*, para o português. Isto se deve ao fato de que a grande maioria das compilações de excertos orquestrais disponíveis no mercado é publicada por editoras¹⁵ estadunidenses ou europeias em língua inglesa, com a denominação de *orchestral excerpts*. Somando-se a isso, a escassez de publicações sobre este tema em língua portuguesa também corrobora para a incorporação deste termo no vocabulário musical para a denominação de trechos orquestrais.

A partir disso, definimos então que: excerto orquestral é um trecho de um determinado número de compassos de uma obra escrita para orquestra. Conseqüentemente, um excerto orquestral para violino é um trecho de um determinado número de compassos da parte de primeiro ou de segundo violino de uma obra escrita para orquestra.

Estabelecido este conceito, temos, portanto, como objeto de estudo técnico-interpretativo deste trabalho, o excerto orquestral para violino formado pelos primeiros 62

¹³ Termo em inglês, que significa “excerto orquestral”.

¹⁴ A palavra vem do latim *excerptu* e significa “trecho”, “fragmento” ou “extrato”.

¹⁵ *International Music Company, Theodore Presser Company e Barenreiter-Verlag Karl Votterle* são algumas das editoras que se dedicam à publicação de excertos orquestrais.

compassos da parte de primeiro violino do poema sinfônico *Don Juan Op. 20*, de Richard Strauss (1864-1949).

2.2 PROCESSO SELETIVO DE MÚSICOS POR ORQUESTRAS: AUDIÇÕES

O procedimento mais comum utilizado como processo de seleção de músicos candidatos a vagas em orquestras profissionais, semiprofissionais e até mesmo orquestras acadêmicas jovens de todo mundo, consiste na realização de audições: “Embora reconhecida no meio musical como não sendo a maneira ideal de identificação de profissionais, audições são usadas internacionalmente como o modelo aceito para definir aqueles que integrarão uma orquestra” (MECHETTI, 2012, p. 9). Por ser repertório obrigatório exigido nessas audições, é dentro deste âmbito que acontece, quase que exclusivamente, o estudo e a performance de excertos orquestrais.

Para justificar a razão pela qual os regentes necessitam ouvir músicos executarem o repertório orquestral sozinhos, Isaac Karabtchevsky, ex-regente da *Tonkünstler Orchestra*, Viena, Áustria, e de algumas das mais importantes orquestras brasileiras, argumenta: “Em uma audição, prevalecem a justeza da afinação e o conceito de fraseado. Todas essas qualidades são mais bem percebidas quando expostas individualmente, dissociadas da grande massa sonora da orquestra”.¹⁶ Evidentemente, além desses elementos, a capacidade do músico demonstrar domínio técnico-interpretativo do seu instrumento em aspectos como qualidade sonora, precisão rítmica, noções de diferentes estilos musicais, por exemplo, também são elementos cruciais observados em uma audição.

A exemplo da grande maioria das orquestras internacionais, as mais importantes orquestras brasileiras também têm se adequadado a um modelo padrão de realização de audições, tanto em termos de método como de repertório requisitado.

2.2.1 Método

Nessas audições, o músico deve executar o repertório previamente divulgado pela orquestra diante de uma banca examinadora, o que pode ocorrer em várias etapas. Na maioria dos casos, em pelo menos uma dessas etapas, o músico executa o repertório exigido naquela ocasião atrás de um biombo. Para Mechetti (2012), tal procedimento tem o objetivo de oferecer a todo candidato uma oportunidade justa, eficaz e não intimidadora de demonstrar sua capacidade e habilidade. Ainda, os biombo impedem que os membros da comissão

¹⁶ KARABTCHEVSKY, Isaac. **Inédito**. [27 out. 2011]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Belo Horizonte.

juulgadora façam algum tipo de distinção entre os candidatos, ainda que inconscientemente, de qualquer ordem – cor, sexo, idade, etc. – que não seja a de suas habilidades como instrumentista de orquestra. Além disso, algumas orquestras também utilizam um tapete no lugar onde o candidato caminha, evitando assim, através do ruído do andar, o reconhecimento do sexo do candidato, sobretudo no caso de mulheres, que normalmente usam sapato de salto.

Atualmente, algumas orquestras também recebem audições gravadas em formato de áudio ou vídeo. Embora, através das gravações, o músico não demonstre na íntegra as mesmas características sonoras que demonstraria em uma audição ao vivo, orquestras que recebem um número muito grande de inscritos por vaga costumam solicitar gravações apenas em uma primeira etapa, como forma de pré-selecionar os melhores candidatos para as etapas seguintes. Depois do candidato aprovado, dependendo do sistema de cada orquestra, ele poderá ainda passar por um estágio probatório, uma última etapa que consiste de um período provisório de experiência como membro da orquestra.

2.2.2 Repertório

Dependendo do perfil de uma orquestra, ela terá diferentes prioridades para estabelecer a escolha do repertório. Assim, “o candidato que decide prestar uma audição, deve ter consciência das expectativas que cada orquestra tem em relação ao seu pessoal em termos de experiência, qualificação e potencial” (MECHETTI, 2012, p. 9). De qualquer maneira, conforme observado no *Musical Chairs*, basicamente, o repertório exigido para todos os instrumentos consiste de duas categorias: a primeira, repertório específico do instrumento; a segunda, excertos orquestrais, também específicos para aquele instrumento.

Para o violino, na categoria repertório específico do instrumento, normalmente são requisitadas uma partita ou sonata para violino solo de J. S. Bach e um concerto para violino, muitas vezes de W. A. Mozart. Essas obras podem ser requisitadas na íntegra ou apenas um ou alguns de seus movimentos, como é mais comum. Quando o candidato concorre a vagas de liderança dentro da orquestra, como a de *spalla*, assistente de *spalla* ou chefe de naipe de segundos violinos, elas podem exigir, além do repertório para músico de seção, também a execução de obras de maior envergadura. Estas peças podem ser um grande concerto para violino, como os de Beethoven, Tchaikovsky, Brahms ou Sibelius, e ainda alguma peça virtuosística.

Já na segunda categoria, o candidato deve executar excertos orquestrais. Estes excertos consistem em trechos de alguns compassos de partes significativas de obras do repertório sinfônico relativas a cada instrumento da orquestra. O número de excertos solicitados por

cada orquestra pode variar. Algumas exigem apenas três excertos, outras chegam a solicitar aproximadamente 30.

Quando o candidato presta audição para uma vaga de *spalla* ou assistente de *spalla*, também lhe é solicitada a execução de importantes *solos* de *spalla* do repertório sinfônico, como o os *solos* de violino da suíte sinfônica *Sheherazade Op. 35*, de Rimsky-Korsakov, por exemplo.

Ainda, como parte das últimas etapas, eventualmente utilizada como critério de desempate entre candidatos, é exigida uma leitura à primeira vista. Nesta etapa as bancas examinadoras costumam exigir a leitura de um excerto orquestral incomum, não divulgado com antecedência, e selecionado exclusivamente para aquela audição.

2.3 EXCERTOS ORQUESTRAS COMO REPERTÓRIO EXIGIDO EM AUDIÇÕES PARA ORQUESTRAS

A tarefa de um violinista (assim como o de qualquer outro instrumentista de uma orquestra), enquanto membro de uma orquestra sinfônica, é, obviamente, a de trabalhar diariamente com o repertório escrito para esta formação. Uma análise, ainda que superficial, revela evidentes diferenças de idiomatismo entre as partes de violino de obras do repertório orquestral e peças para *solo* de violino. Isso se dá por razões óbvias de diferenças do papel que o violino ocupa em distintos tipos de orquestração. Assim, é lógico e plausível que as orquestras exijam a execução deste tipo de repertório. Para Andrés Cardenes, por 21 anos *spalla* da Orquestra Sinfônica de Pittsburgh, Estados Unidos, a audição de excertos orquestrais serve “para verificar se o violinista é capaz de tocar em um naipe disciplinado de maneira a não se sobressair. Tocar muito forte ou com excesso de individualidade não é uma boa virtude para um músico de seção”.¹⁷

Neste sentido, Rommel Fernandes, *spalla* assistente da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, afirma:

É através dos excertos orquestrais que um violinista, candidato a uma vaga para uma orquestra profissional, pode demonstrar não somente seu preparo técnico, mas também, habilidades necessárias a um músico de orquestra, como conhecimento de diferentes estilos, consistência rítmica, etc.¹⁸

¹⁷ Do original: To see if they can play in a disciplined section – no “sticking out”, playing too loud, too much individuality is not a good virtue for a section player (tradução nossa). CARDENES, Andrés. **Inédito**. [30 jan. 2012]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Jaraguá do Sul.

¹⁸ FERNANDES, Rommel, L. V. **Inédito**. [12 dez. 2011]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Belo Horizonte.

Vinícius Amaral, *spalla* da Orquestra da Universidade Federal da Paraíba, chega a afirmar que para uma audição para orquestra “pode-se, inclusive, suprimir o repertório específico do instrumento, ou parte dele, substituindo-o por excertos orquestrais de estilos e demandas técnicas variadas”.¹⁹ Este posicionamento pode parecer extremo, entretanto, coincide com a prática que a maioria das orquestras vem adotando nos últimos anos, colocando apenas uma ou duas peças do repertório específico e, normalmente, no início da audição. A partir desta ótica, este procedimento é entendido como uma forma de pré-classificar o candidato no âmbito dos seus limites de habilidades técnicas do instrumento, deixando para os excertos, sobretudo, a demonstração de conhecimentos de técnicas associadas à diferentes estilos musicais.

Para Fábio Mechetti, regente titular da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, afirma que em sua experiência

[...] a ênfase em trechos orquestrais como parte fundamental das audições é absolutamente convincente. É através dos excertos que se avalia se um candidato é um violinista *solo*, (solista), ou um músico de orquestra que vai se enquadrar em todos os quesitos e exigências que a orquestra assume.²⁰

Dentro desta lógica, observamos que na lista de excertos orquestrais exigidos por uma orquestra deverá conter trechos do repertório orquestral que englobem os diferentes tipos de demandas técnico-interpretativas que o músico deverá se deparar como membro daquele grupo. Assim, é comum observarmos que as orquestras costumam exigir uma lista de excertos de obras que abranjam diferentes compositores, de diferentes períodos e estilos, em diferentes andamentos. Sobre esta questão, Fábio Mechetti acrescenta que

A escolha dos excertos segue uma lógica que busca observar os vários aspectos do desempenho do músico num espaço de tempo relativamente curto [...]. Praticamente todas as listas de audição visam cobrir os seguintes aspectos: ritmo, afinação, dinâmica, articulações e noções de estilo. Ao se deparar com a lista exigida, o músico deve analisá-la sob este aspecto [...]. Por exemplo, violinistas irão sempre encontrar nesse repertório algo clássico (como Mozart, Beethoven, Schubert) que mostre pulso constante, igualdade, articulação clara, leveza. O músico que “interpreta” esses excertos com excesso de musicalidade (*rubati*, fraseado excessivo etc.) mostra já não ser uma boa opção para a orquestra [...]. O músico que executa os trechos orquestrais sem pensar nas suas características individuais [...] não será seriamente considerado pela banca julgadora.²¹

¹⁹ AMARAL, Vinícius. **Inédito**. [26 jun. 2012]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Rio de Janeiro.

²⁰ MECHETTI, op. cit.

²¹ Ibid.

Diante destas considerações, fica evidenciado que as características peculiares de escrita e de performance, intrínsecas às partes de violino do repertório orquestral, contêm demandas muito diferentes das do repertório *solo*. Assim, é com um olhar atento a essas características que as bancas julgadoras de audições analisam seus candidatos. Portanto, é com esse mesmo olhar que a preparação para uma audição para orquestra deve ser planejada.

2.4 PECULIARIDADES SOBRE A PERFORMANCE DE EXCERTOS ORQUESTRAIS

Embora saibamos, segundo Bujes (2009), que dentro do abundante repertório orquestral existe uma infinidade de passagens que desafiam até os mais experientes músicos de orquestra, também é importante lembrar que a própria natureza de um excerto orquestral torna-o um objeto de estudo de características peculiares. Estas peculiaridades estão ligadas, mais especificamente, ao fato de trabalharmos com um trecho da parte de um único instrumento de uma obra escrita para orquestra e associado a uma situação de performance *solo*.

Um dos aspectos mais importantes que se deve levar em consideração ao se estudar um excerto orquestral para violino é o de compreender, a partir de uma visão ampla, o contexto no qual aquela parte (seja de primeiro ou segundo violino) está inserida dentro da orquestração. Saber analisar o papel que a parte que se está tocando ocupa, seja de voz principal ou de acompanhamento, é fundamental na hora de tomar decisões relacionadas à realização de aspectos técnico-interpretativos.

Sobre esta questão, Carl St. Clair, regente titular da Orquestra Sinfônica do Pacífico, ao ser perguntado sobre os erros mais comuns que tem observado como membro da banca examinadora de sua orquestra, afirma que:

O maior problema é que eles (violinistas) não sabem o que está sendo tocado à sua volta, não entendem o contexto do seu excerto. Em outras palavras, você não pode simplesmente tocar um excerto para violino (ou para qualquer outro instrumento) sem conhecer o que o restante da orquestra está tocando. [...] Você deve realmente entender a partitura completa, não apenas as suas notas.²²

Corroborando esta mesma ideia, Emmanuele Baldini, atual *spalla* da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, acrescenta:

²² Do original: the biggest thing I find is that they don't know what is being playing around, they don't understand the context of the excerpt. In other words, you cannot just play an excerpt for violin (or any other instrument) without knowing what the rest of the orchestra is playing [...] you have to really understand the whole score, not just your notes (tradução nossa). CLAIR, Carl St. **Inédito**. [23 mai. 2012]. Entrevistador: Márcio Ceconello. Belo Horizonte.

Muitos candidatos simplesmente tentam tocar a própria parte, mas fica evidente para uma banca de profissionais que não existe um conhecimento do que acontece na orquestra além da própria parte. É muito importante para todos os candidatos se familiarizarem com as obras, escutando várias versões, tentando entender quais as variáveis possíveis e, sobretudo, tentando entender o caráter próprio delas.²³

Neste sentido, Preucil (1998) também enfatiza a importância da audição de diferentes gravações da obra a ser estudada, bem como a familiarização com a partitura completa da orquestra, da parte completa do instrumento, conhecer o compositor, suas obras e seu estilo.

Para compreendermos melhor a questão do tipo de sonoridade associada à execução de um excerto orquestral para violino em uma performance *solo*, é essencial levar em conta o fato de que os instrumentos de cordas da orquestra tocam em uníssono a mesma parte em grupos, naipes, de quatro até 18²⁴ músicos. Assim, partindo do princípio, de acordo com Beament (1997), de que a sonoridade de um naipe²⁵ de violinos é muito diferente do que a de um único violino, Alex Kerr, *spalla* da Orquestra Concertgebouw de Amsterdã, Holanda, afirma que “em uma situação de audição, eu não espero ouvir um violinista tocar exatamente da mesma maneira como tocaria na orquestra. Eu espero ouvir o som geral de como um naipe soaria” (KERR apud BUJES, 2009).²⁶

A partir desta colocação, entendemos que Kerr usa a expressão *general sound*²⁷ para se referir a uma sonoridade “sintetizada”, como se o violinista sintetizasse o resultado sonoro de um naipe de violinos, em termos de dinâmica, timbre e articulação. Portanto, para a realização desta “síntese sonora”, acreditamos que o músico, durante a performance de um excerto orquestral, deve imaginar-se tocando na orquestra, interagindo com todos os elementos que fazem parte da performance de um *tutti* orquestral completo. Este processo imaginativo induziria o violinista a criar uma imagem sonora que se aproxime muito mais de uma sonoridade de violinista que toca em naipe do que a de um violinista solista. Desta forma, associamos à performance de excertos orquestrais um elemento que podemos chamar de “*tutti* orquestral imaginado”, que consideramos peculiar a esta prática. Porém, justamente por isso torna-se um elemento essencial, por interferir diretamente na realização de aspectos

²³ BALDINI, Emmanuele. **Inédito**. [02 jun. 2012]. Entrevistador: Márcio Cecconello. São Paulo.

²⁴ Este número pode variar sensivelmente dependendo do naipe e da obra a ser executada.

²⁵ Uma orquestra sinfônica tradicional completa é formada por dois naipes de violinos, primeiros e segundos, que se distinguem unicamente por executarem vozes diferentes dentro da orquestração. Cada um destes naipes é formado, em média, por 14 a 16 violinistas.

²⁶ Do original: “In an audition situation, I am not expecting to hear somebody exactly the way they play in the orchestra. I am expecting to hear the general sound of what a group would sound like” (tradução nossa).

²⁷ Expressão que vem do inglês e significa “som geral”.

de produção sonora deste tipo de repertório, diferenciando violinistas de orquestra de violinistas solistas.

2.5 UMA BREVE PESQUISA SOBRE O ESTUDO DE EXCERTOS ORQUESTRAIS NO MEIO ACADÊMICO NO BRASIL

No intuito de obter um panorama sobre a prática e o estudo de excertos orquestrais no Brasil nos últimos anos, realizamos uma pesquisa com 41 violinistas brasileiros com titulação mínima de bacharel em performance musical e que cursaram a graduação em instituições brasileiras entre a década de 90 e 2011. Nesta mesma pesquisa também levantamos opiniões de oito *spallas* e cinco regentes sobre a relevância do estudo de excertos orquestrais no Brasil.

Primeiramente, ao observarmos a frequência com que os violinistas entrevistados obtiveram o estudo de excertos orquestrais nos seus cursos de graduação, verificamos que 22 (53,6%) dos 41 entrevistados nunca tiveram estudo de excertos orquestrais nos seus cursos de graduação, enquanto que nove violinistas (21,9%) responderam que o tiveram raramente, oito (19,5%) esporadicamente e apenas dois (4,8%) frequentemente.

A respeito da opinião dos entrevistados sobre o quão importante consideram o estudo de excertos orquestrais durante o curso de graduação, verificamos que 39 dos 41 entrevistados afirmaram que o estudo de excertos orquestrais nesta fase de aperfeiçoamento é essencial, e apenas dois disseram que não é essencial.

Her Agapito, graduado pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, acredita que a “graduação deve se objetivar na formação técnica e na musicalidade do estudante, para isto, utilizando-se do repertório solístico²⁸ e estudos progressivos”.²⁹

Por outro lado, Tiago Ribas, graduado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, afirma:

O estudo de excertos orquestrais é muito importante, pois o repertório de orquestra possui particularidades que diferem do repertório *solo* ou camerístico, exigindo assim um trabalho focado e especializado, além de ser um repertório muito vasto e variado em linguagens e estilos.³⁰

Ainda sobre isso, Keeyth Viana, graduada pela UNIRIO, ressalta:

Nossas grades curriculares possuem disciplinas de muito menos importância. O estudo sistematizado de excertos orquestrais e simulação de provas para orquestra

²⁸ Referente ao repertório *solo*.

²⁹ AGAPITO, Her. **Inédito**. [01 mar. 2012]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Rio de Janeiro.

³⁰ RIBAS, Tiago Sabino. **Inédito**. [01 mar 2012]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Porto Alegre.

proporcionaria um melhor preparo para os violinistas enfrentarem o mercado de trabalho.³¹

Para Helena Picazzio, graduada pela Uni-FIAM,

O curso de graduação deve preparar o violinista não apenas para entrar em uma orquestra, mas também para manter-se nela. Neste sentido, o foco deve ser dado primordialmente ao ensino do repertório orquestral e à prática de música de câmara, que forma o ouvido do músico, a atenção para a sua função no conjunto, o que é fundamental para uma boa atuação na orquestra.³²

Ainda nesta pesquisa, observamos que entre os oito *spallas* e cinco regentes entrevistados, 11 deles afirmaram considerar “essencial” a inclusão do estudo de excertos orquestrais no currículo escolar das universidades brasileiras, enquanto que um regente considerou “muito importante” e um *spalla* considerou apenas “importante”.

À parte destas constatações, outra questão importante ligada ao estudo do repertório orquestral durante a formação acadêmica que observamos nos depoimentos destes profissionais foi a da prática orquestral durante o curso de graduação. De acordo com alguns depoimentos, verificamos que estudar excertos orquestrais apenas de maneira isolada não é o suficiente para que o estudante adquira uma noção, ainda que aproximada, de como deve soar um determinado excerto orquestral. A experiência de tocar em orquestra é insubstituível para este aprendizado. Carl St. Clair acredita ainda que “o repertório orquestral na universidade deve ser ensinado por profissionais que já se sentaram em uma cadeira de orquestra”.³³ Vinícius Amaral considera que,

De alguma forma, as disciplinas de prática de orquestra e estudo de excertos orquestrais deveriam ser integradas. Na realidade atual não se prepara bem nem a parte individual (excertos orquestrais), nem a questão coletiva (prática de orquestra).³⁴

Para Mechetti, “o estudo de repertório orquestral e prática de orquestra deveriam ser quesitos obrigatórios de toda escola de música que prima pela formação de músicos profissionais”.³⁵

Embora esta pesquisa abranja uma amostra relativamente pequena de profissionais entrevistados, os dados levantados nela apontam para uma evidente demanda por uma maior

³¹ VIANA, Keeyth Annie Vieira. **Inédito**. [02 fev. 2012]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Jaraguá do Sul.

³² PICAZZIO, Helena. **Inédito**. [01 mar 2012]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Belo Horizonte.

³³ CLAIR, op. cit.

³⁴ AMARAL, op. cit.

³⁵ MECHETTI, op. cit.

ênfase no estudo de excertos orquestrais para violinistas que buscam o meio orquestral como mercado de trabalho. Fica evidente que, para a grande maioria desses músicos, a ênfase que obtiveram sobre o estudo de excertos orquestrais durante a graduação não foi compatível com a realidade que enfrentam enquanto profissionais do meio orquestral na atualidade no Brasil. Da mesma forma, *spallas* e regentes entrevistados também apontam para uma maior relevância no estudo de repertório orquestral de qualidade durante o curso de graduação.

3 RICHARD STRAUSS: NOTAS BIOGRÁFICAS, CARREIRA MUSICAL E OBRA

Richard Georg Strauss nasceu em Munique, Alemanha, em 11 de Junho de 1864, e morreu em Garmisch-Partenkirchen, Alemanha, no dia 8 de setembro de 1949. Por sua longevidade, participou dos séculos XIX e XX, tendo sido contemporâneo tanto das últimas criações de Brahms e Liszt quanto das composições de Pierre Boulez.

Sua família era relativamente abastada e lhe proporcionou uma boa formação musical. Strauss recebeu as primeiras lições de piano aos quatro anos, compôs suas primeiras peças aos seis e, aos oito, teve suas primeiras aulas de violino com Benno Walter (1847-1901), primo de seu pai e *spalla* da orquestra da Corte de Munique, na qual ambos trabalhavam. Nos anos seguintes, Strauss já participava dos saraus musicais da família de sua mãe, os Pschorrs. Segundo Willi Schuh (1982), nesses encontros musicais, Strauss e seus primos revezavam-se nas partes de primeiro e segundo violino de quartetos de cordas de Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert.

Seu pai, Franz Strauss (1822-1905), proveu-lhe uma educação musical baseada principalmente nos clássicos vienenses, e, de acordo com Schuh (1982), mesmo quando já era um compositor maduro, Richard Strauss nunca deixou de reportar suas realizações musicais ao pai. Franz era primeiro trompista da orquestra da Corte de Munique e regente da orquestra amadora Wilde Gung'l, na qual, a partir de 1882, Richard participou como violinista, e onde seu interesse pela música orquestral cresceu – tocando ou assistindo aos ensaios, ele pôde aprender orquestração, na qual se tornaria um mestre e um revolucionário na prática.

Em 1885, Strauss foi contratado como assistente do renomado pianista e regente Hans Von Bülow,³⁶ em Meiningen, Alemanha. Ali iniciou sua carreira de regente, respeitado pelos músicos, sobretudo pelo seu amplo conhecimento dos instrumentos – embora não tivesse recebido formação em regência até então – e por sua gentileza.

O celebre violinista Alexander Ritter³⁷, então *spalla* da orquestra de Meiningen, teve uma influência decisiva sobre a formação de Strauss como compositor. O pai, Franz Strauss, tinha um gosto musical mais conservador, que se refletiu na educação musical do filho e na

³⁶ Regente e pianista alemão, estudou com Wieck, Eberwein e Hauptmann, tornando-se um paladino da Nova Escola Alemã, conhecendo Liszt em Weimar, 1849. Procurou Wagner em 1850, estudou com Liszt a partir de 1851 e fez sua primeira turnê de concerto em 1853; casou-se com a filha de Liszt, Cosima, em 1857. Como regente da ópera da Corte de Munique, regeu a estréia de *Tristão e Isolda* (1865) e *Os Mestres Cantores de Nuremberg* (1869). Transformou a orquestra da Corte de Meiningen (1880-1885) em uma das melhores da Alemanha (SADIE, 1994, p. 145).

³⁷ Compositor e violinista alemão. Sobrinho de Wagner por casamento, estudou com Ferdinand David no Conservatório de Leipzig. Foi segundo *Konzertmeister* sob direção de Liszt em Weimar e sob a de Bülow em Meiningen, onde conheceu o jovem Richard Strauss, sobre quem exerceu forte influência. Também trabalhou em Stettin, Schwerin e Würzburg [...] (Ibid. p. 789).

escolha do repertório da orquestra Wilde Gung'l, o que possibilitou ao jovem compositor conhecer em profundidade a música de Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert. Ritter, por outro lado, foi o responsável por apresentar a ele a nova música alemã, representada por Liszt e Wagner. Segundo Strauss, “foi Ritter quem fez de mim um músico do futuro” (STRAUSS apud GOLDET, 1997, p. 870).

Goldet (1997) afirma ainda que, sob a influência de Ritter, Strauss percebeu que a forma sonata e a divisão tradicional da orquestra não davam mais conta das novas formas de expressão: às novas ideias literárias (fortemente influenciadas por Nietzsche) corresponderiam novas formas musicais e, portanto, o poema sinfônico deveria criar a sua própria estrutura. A partir de então, Strauss produziu uma série de grandes poemas sinfônicos: *Aus Italien Op. 16* (1886), considerado pelo compositor uma “fantasia sinfônica”, *Macbeth Op. 23* (1886-8), *Don Juan Op. 20* (1888), *Tod und Verklärung Op. 24* (1888-1889), todos contemporâneos dos Lieder Op. 10 ao Op. 22; depois, *Till Eulenspiegel Lustige Streiche Op. 28* (1894-5), *Also Sprach Zarathustra Op. 30* (1895), *Don Quixote Op. 35* (1897) e *Ein Heldenleben Op. 40* (1898), os quatro contemporâneos dos Lieder Op. 27 ao Op. 49.

Compostos paralelamente aos poemas sinfônicos, os Lieder de Strauss revelaram a propensão do compositor para a ópera. Este gênero musical constitui a reunião dos dois domínios explorados pelo compositor até então – a voz, sobretudo feminina, e a orquestra. Dentre suas principais óperas destacam-se: *Salomé* (1905), *Elektra* (1909), *Das Rosenkavalier* (1911) e *Ariadne Auf Naxos* (1916).

Nos anos após a Segunda Grande Guerra, Strauss produziria ainda *Metamorfoses*, de 1945, um vasto movimento lento para 23 instrumentos de cordas solistas e os quatro últimos Lieder. Strauss morreu em 1949, aos 85 anos, como um dos compositores mais significativos do final do século XIX e início do século XX (GOLDET, 1997).

3.1 OS POEMAS SINFÔNICOS DE RICHARD STRAUSS

Como destaca David Larkin (2010), embora em suas primeiras obras, de inspiração clássica, Strauss demonstrasse um grande domínio técnico, foi somente no seu primeiro ciclo de poemas sinfônicos que ele atingiu a originalidade de sua escrita, e deve sua fama sobretudo a estas obras. Seus poemas sinfônicos integram até hoje o repertório das principais orquestras pelo mundo.

Para Youmans (2010), em termos de complexidade e amadurecimento composicional, os poemas sinfônicos de Strauss podem ser divididos em dois ciclos: o primeiro formado por *Macbeth Op. 23*, *Don Juan Op. 20* e *Tod und Verklärung Op. 24*; e o segundo por *Till*

Eulenspiegel Lustige Streiche Op. 28 (1894-5), *Also Sprach Zarathustra Op. 30* (1895), *Don Quixote Op. 35* (1897) e *Ein Heldenleben Op. 40* (1897-8).

Os poemas sinfônicos de Strauss foram as obras orquestrais mais significativas e influentes de sua década e podem ser vistos como sendo a fusão da invenção de Liszt com as ideias wagnerianas de drama musical. Inclusive, na trajetória de sua carreira musical, alternaram-se períodos em que sua produção era basicamente de música sinfônica, com outros em que compunha óperas.

O principal mérito destas obras não está apenas no âmbito da forma musical, mas reside, sobretudo, no novo espírito orquestral que carregam. Strauss ampliou o virtuosismo em todos os instrumentos e utilizou combinações sonoras pela primeira vez em uma orquestra. O resultado foi uma sonoridade orquestral jamais ouvida anteriormente, simultaneamente utilizada em transparência e potência, requintada e sonora. “Característicos da vertente heroica de Strauss, os poemas sinfônicos rapidamente se impuseram no repertório das principais orquestras europeias” (GOLDET, 1997, p. 871). Na segunda metade do século XX as gravações dos poemas sinfônicos passaram a servir como demonstrações de poderio tecnológico da indústria fonográfica, e foram aos poucos sendo apropriadas pela cultura popular, especialmente ligada ao cinema. Com isso, muitos acadêmicos consideraram que os poemas sinfônicos não eram material digno de estudos sérios. Goldet (1997) coloca que este cenário começou a mudar apenas nas duas últimas décadas, quando os dois ciclos foram reconsiderados para discussões e sua interpretação passou a ser repensada. Hoje em dia estas obras permanecem vivas no repertório das grandes orquestras, tanto no gravado como no de concerto.

3.1.1 *Don Juan Op. 20*

Michael Steinberg, em texto sobre a obra *Don Juan Op. 20*, traz informações importantes sobre a composição de Richard Strauss. Steinberg afirma que, segundo o próprio compositor, os primeiros temas de *Don Juan Op. 20*, seu segundo poema sinfônico, foram criados no pátio do mosteiro de San Antonio, em Pádua, na Itália, em maio de 1888. A obra foi concluída em 30 de setembro do mesmo ano. No entanto, sabe-se que as primeiras sementes de *Don Juan Op. 20* foram plantadas já em 1885, quando Strauss e Von Bülow assistiram em Frankfurt à apresentação da peça teatral de Paul Heyse, *O Fim de Don Juan*. Apesar disso, a fonte direta foi um verso inacabado da peça de Nicolaus Franz Niembsh Von Strehlenau, conhecido como Nicolaus Lenau.

Ainda sobre a primeira edição impressa de *Don Juan Op. 20*, publicada em junho de 1890, Steinberg (2011) agrega outras informações relevantes. Ela trazia em seu prefácio três trechos do poema de Lenau.³⁸ Nas primeiras performances, Strauss fez questão que essas linhas fossem impressas no programa. Porém, mais tarde, desistiu de tais guias. A música em si, sendo tão estimulante à imaginação, faz com que seja fácil de imaginar o personagem Don Juan sem que se tenha lido uma palavra do poema de Lenau.

A estreia da obra, dedicada a seu amigo e compositor austríaco, Ludwig Thuille, aconteceu em 11 de janeiro de 1889, em Weimar, regida pelo próprio Strauss, aos 25 anos de idade.

Em carta a seu pai, escrita em 8 de janeiro, Strauss revela um grande entusiasmo com relação aos primeiros ensaios:

Ontem ensaiei pela primeira vez *Don Juan*. Soava lindo, e para minha satisfação, posso ver que fiz grande progresso em orquestração. Tudo soa magnífico apesar da grande dificuldade que a peça demanda. [...] Por sorte a peça é curta. A orquestra aparentemente gostou da obra, apesar de parecerem, compreensivelmente, atônitos (STRAUSS apud ROTH, 1949 p. 12).³⁹

Em nova carta a seu pai, enviada quatro dias após a estreia, Strauss relata seu contentamento com o resultado:

O que mais posso escrever sobre *Don Juan*? Você deveria ter ouvido aquilo! [...] Todos disseram que foi maravilhoso. [...] O que ainda me impressiona é o unânime sucesso com todo o público. Nunca tive tal experiência com nenhuma obra anterior. A orquestra também, depois de ter se recuperado do primeiro choque, estava muito entusiasmada. [...] Bülow estava encantado e enormemente satisfeito com meu sucesso com *Don Juan* (Ibid. p. 12).⁴⁰

Larkin (2010) afirma que a maneira com que Strauss trabalhou a relação texto-música nesta obra não foi uma questão resolvida com total convicção logo de início. Apesar de aparentemente, existir um casamento satisfatório entre os enredos dramático e musical, Strauss nunca indicou estes paralelos extensivos entre sua música e as “cenas dramáticas” de

³⁸ Vide Anexo E.

³⁹ Do original: Yesterday I held the first partial rehearsal of *Don Juan*. It comes off beautifully and to my satisfaction I can see that I have made further progress in orchestration. Everything sounds magnificently though it is awfully difficult [...]. Fortunately the piece is short. [...] The orchestra seemed to like it in spite of their understandable astonishment (tradução nossa).

⁴⁰ Do original: What else shall I say about *Don Juan*? You should have heard it! What still amazes me is the unanimous success with the whole public. I have not experienced it with any of my former works. The orchestra, too, after having recovered from the first shock was very enthusiastic. Bülow was charmed and enormously pleased with my *Don Juan* success (tradução nossa).

Lenau. Por exemplo, os três excertos do poema incluídos no prefácio para a partitura publicada revelam aspectos da filosofia e do humor de Don Juan, ao invés de mencionarem eventos específicos. A questão de quanta informação as plateias precisavam e qual seria a melhor forma de entregar estas informações ocupou Strauss durante toda a sua carreira de compositor de poemas sinfônicos. Ainda segundo Larkin (2010), como outros compositores de música programática, Strauss estava preso entre estas duas posições conflitantes. De um lado, a convicção de que a música é inefável, e que o seu conteúdo poético principal transcendia a explicação verbal; por outro lado, Strauss acreditava que a coerência musical e o foco no conteúdo poético não eram incompatíveis com a ilustração de eventos dramáticos específicos.

3.2 R. STRAUSS E O VIOLINO: ESTILO DE ESCRITA

Ao analisar a relação que Richard Strauss teve com o violino ao longo de sua carreira, logo entendemos por que ele escreve para esse instrumento com notável desenvoltura. Quando observamos, por exemplo, as partes de violino dos seus poemas sinfônicos, e até mesmo a propriedade com que este compositor transcorre sobre a questão de arcadas e dedilhados para violino em sua revisão ao tratado de orquestração de Berlioz (1948), imediatamente percebemos que estamos diante de um compositor violinista.

Strauss, exímio pianista, teve o piano como seu primeiro instrumento. Apesar disso, também conhecia profundamente as possibilidades técnicas do violino que, não por acaso, obteve um papel de destaque em suas composições. Nas palavras do próprio Strauss: “minha mãe dizia que quando eu era criança, reagia ao som da trompa com sorrisos e com rios de lágrimas ao som do violino” (STRAUSS apud SCHUH, 1982, p. 12).⁴¹ Tamanha intimidade com o violino certamente se deve não apenas pela considerável experiência prática que teve com o instrumento, mas também por sua relação muito próxima e de colaboração com o violinista e compositor Alexander Ritter.

A escrita para violino de Strauss se desenvolveu rapidamente nos primeiros anos de sua carreira, com suas obras para música de câmara, passando pela sonata para violino e chegando até seus primeiros poemas sinfônicos. O desenvolvimento de seu estilo musical na escrita para violino pode ser visto através de aspectos composicionais, como o aumento da complexidade harmônica, rítmica e melódica, aumento do grau de dificuldade técnica, extensa amplitude de dinâmicas e ampliação de instruções relacionadas a sinais de expressão.

⁴¹ Do original: ⁴¹ “My mother says of my earliest youth that I reacted to the sound of the horn with smiles and to that of the violin with floods of tears” (tradução nossa).

Como afirma Tsai (2010), suas obras iniciais apresentam uma estética composicional com tendências classicistas, correspondentes a de compositores como Haydn, Mozart e Beethoven. Além disso, estas obras apresentam aspectos técnicos idiomáticos do violino, como a predominância do uso de tonalidades que favorecem o uso de cordas soltas como Lá maior, Ré maior e Mi maior, explorando uma sonoridade mais brilhante do instrumento.

Durante o último ano no *Ludwigs-Gymnasium*,⁴² em 1882, Strauss escreveu seu primeiro e único concerto para violino, que foi publicado como *Op. 8* e teve sua estreia em Colônia, Alemanha, em 1890, interpretado pelo violinista e seu professor de violino Benno Walter.

Para Tsai (2010), o Quarteto com piano *Op. 13*, de 1883, é considerado a obra de música de câmara mais madura de seus primeiros anos. Nesta peça, ritmo, contornos melódicos e sinais de dinâmicas já se assemelham àqueles que aparecem nas obras mais avançadas do compositor. Apesar da parte de violino deste quarteto não ser tão complexa como a da sonata para violino, esta obra já representa um rápido avanço no estilo de sua escrita, apresentando longas linhas melódicas e a utilização frequente de curtos motivos musicais.

Já em sua Sonata para violino e piano em Mi bemol maior *Op. 18*, de 1888, concluída meses antes da estreia de *Don Juan Op. 20*, Strauss apresenta uma linguagem musical muito particular. Embora ainda seja possível reconhecer alguns traços de linguagem esteticamente mais classicista, como podemos observar no exemplo 1, aqui ele já antecipa o estilo heroico que apareceria logo depois em suas obras orquestrais. Estas características podem ser observadas nos exemplos 2, 3, 8 e 9.

Exemplo 1 – Richard Strauss, Sonata para violino e piano *Op. 18*. Terceiro movimento, compassos 298 a 312.

Parte do violino.

Fonte: <<http://imslp.org/>>.

⁴² Ludwigs-Gymnasium, Escola onde Richard Strauss concluiu o equivalente ao ensino médio em Munique, Alemanha.

Nesta sonata, no que se refere a aspectos técnicos, Strauss não apenas abre mão das tonalidades que priorizam cordas soltas, mas também expande a capacidade técnica do violino em sua escrita, utilizando o instrumento de maneira muito mais sofisticada. Além disso, é possível observar uma forte recorrência de ritmos pontuados (♩.), escalas rápidas e ascendentes, cromatismos e o uso de motivos melódicos que podem ser reconhecidos como marca registrada do compositor, muito recorrentes nos seus poemas sinfônicos que viriam em seguida.

A seguir, podemos observar a similaridade entre algumas figuras melódicas recorrentes na Sonata para violino e piano Op. 18 e alguns de seus poemas sinfônicos. Esta similaridade pode ser observada em alguns motivos melódicos rápidos, principalmente escalas ascendentes, exemplos 2 ao 7. Normalmente essas escalas são utilizadas como anacruse, mas, mais do que isso, se tornaram um importante e característico elemento melódico que acrescenta movimento e dramaticidade na música de Strauss.

Exemplo 2 – Richard Strauss, Sonata para violino e piano op. 18. Primeiro movimento, compassos 37 e 38. Parte do violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 3 – Richard Strauss, Sonata para violino e piano op. 18. Primeiro movimento, compassos 164 e 165. Parte do violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 4 – Richard Strauss, *Don Juan* Op. 20. Compassos 45 e 46. Parte de primeiro violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 5 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Um compasso antes de letra *Da* de ensaio. Parte de primeiro violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 6 – Richard Strauss, *Don Quixote Op. 35*. Quatro compassos de número 57 de ensaio. Parte de primeiro violino.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 7 – Richard Strauss, *Also Sprach Zarathustra Op. 30*. Anacruse de número 15 de ensaio. Parte de primeiro violino.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Outra célula rítmica que aparece com muita frequência na obra de Strauss, e que já é amplamente utilizada na Sonata para violino e piano Op. 18, é aquela referida por musicólogos, como Youmans (2010), como “motivo heroico” (♩♩). Esta célula aparece de diferentes formas. Do exemplo 8 ao 11 observamos combinada com amplos intervalos melódicos, em *legato* e em anacruse, seguido de movimento melódico descendente por grau conjunto.

Exemplo 8 – Richard Strauss, Sonata para violino e piano Op. 18. Primeiro movimento, compassos 122 e 123.
Parte do violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 9 – Richard Strauss, Sonata para violino e piano Op. 18. Primeiro movimento, compassos 142 e 143.
Parte do violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 10 – Richard Strauss, *Also Sprach Zarathustra* Op. 30. Cinco compassos antes do número 5 de ensaio.
Parte de primeiro violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 11 – Richard Strauss, *Tod und Verklärung* Op. 24. Compassos 14, 15 e 16 depois de letra S de ensaio.
Parte de primeiro violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Nas partes de violino dos poemas sinfônicos, o “motivo heroico” também aparece de maneira mais afirmativa com graus conjuntos ou intervalos de terça, repetindo a nota de chegada e continuando o movimento em sequência. Porém, nestes casos, hora o motivo aparece com articulação ligada, como nos exemplos 12 e 13, hora separada, como nos exemplos 14 ao 17. Às vezes esta separação entre as notas é reforçada com uma pequena pausa de separação entre as notas, ou com o uso do sinal de acentuação.

Exemplo 12 – *Ein Heldenleben Op. 40*. Compasso 2 ao 5 depois de número 12 de ensaio. Parte de primeiro violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 13 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compasso 22 com anacruse ao compasso 24. Parte de primeiro violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 14 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compassos 27 e 28. Parte de primeiro violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 15 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compassos 9 e 10. Parte de primeiro violino.



Fonte: <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 16 – Richard Strauss, *Also Sprach Zarathustra Op. 30*. Compassos 4 ao 7 depois de número 13 de ensaio. Parte de violino 1a.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 17 – Richard Strauss, *Macbeth Op. 23*. Compassos 44, 45 e 46. Parte de primeiro violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Outra característica marcante observada na evolução da escrita de Strauss para violino a partir da Sonata Op. 18 é a construção de longas linhas melódicas, com o uso predominante de figuras rítmicas mais lentas, intercalando graus conjuntos com amplos saltos melódicos e, normalmente, explorando o registro agudo do violino, como nos exemplos 19, 20 e 21. Em alguns poemas sinfônicos que seguiram a sonata para violino, esta característica foi levada ao extremo, conforme observamos nos exemplos 20 e 21.

Exemplo 18 – Richard Strauss, Sonata para violino e piano Op. 18. Terceiro movimento, compasso 250 a 266.

Parte do violino.

The musical score for Example 18 shows two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (G minor), and a 3/4 time signature. The tempo marking is *molto espr.*. The melody consists of long, sweeping lines with wide intervals. The second staff continues the melody, with a *cresc.* marking below it. The dynamics range from *p* to *f*.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 19 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Onze compassos antes de letra *F* de ensaio até três compassos antes de letra *G*. Parte de primeiro violino.

The musical score for Example 19 shows four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 3/4 time signature. The tempo marking is *poco a poco più vivente*. The melody consists of long, sweeping lines with wide intervals. The second staff continues the melody, with a *p* marking below it. The third staff continues the melody, with a *cresc.* marking below it. The fourth staff continues the melody, with a *f* marking below it. The dynamics range from *p* to *f*. The tempo marking is *un poco più lento* and the dynamics include *fff*, *3 espr.*, *3*, *dim.*, and *pp*.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 20 – Richard Strauss, *Ein Heldenleben Op. 40*: Dois compassos antes do número 89 de ensaio até sete compassos do número 93 de ensaio. Parte de primeiro violino.

The musical score shows five staves of music. The first staff starts at measure 89 with a dynamic of *p* and the instruction *(Alle.) sehr getragen*. The second staff continues with *cresc. poco a poco* and *allmählich im Zeitmass etwas steigern*. The third staff begins at measure 91 with *molto espr.* and *pp*. The fourth staff starts at measure 92 with *f* and *Ziemlich lebhaft. molto espress.*. The fifth staff ends at measure 93 with *rit. poco a poco più*, *molto espr.*, *dim. - pp*, and *lange Pause*.

Fonte: <<http://imslp.org/>>.

Segundo Tsai (2010), se na Sonata Op. 18 Strauss alcançou a fluência e familiaridade com o violino, é nos poemas sinfônicos que ele atinge sua máxima excelência e sofisticação na escrita para este instrumento. As partes de violinos dos poemas sinfônicos contêm importantes demandas técnicas, tanto de mão esquerda como de arco. Arpejos e escalas rápidas em diversas tonalidades, saltos melódicos que geram difíceis mudanças de posição ou extensão de mão esquerda, trechos extremamente agudos e longas sequências de semicolcheias em andamento rápido são algumas demandas para a técnica de mão esquerda do violino. Ainda, complicadas combinações entre arco e mão esquerda, passagens com rápidas trocas de corda, assim como a utilização de grande variedade de golpes de arco, como longos *legati*, *martelé*, *colé*, *spiccato*, são algumas das técnicas de arco avançadas que um violinista requer para execução destas obras.

Já nos solos de violino de *Till Eulenspiegel Op. 28*, *Also Sprach Zarathustra Op. 30* e *Ein Heldenleben Op. 40*, por exemplo, apresentado nos exemplos 21 a 23, Strauss demonstra ainda mais intimidade com o violino. Há passagens extremamente virtuosísticas, com a utilização de técnicas sofisticadas, como *ricochet*, glissando, harmônicos, escalas, arpejos, cordas duplas e triplas. Além disso, aqui Strauss é ainda mais específico quanto ao uso de indicações de expressão, como *tranquillo*, *appassionato*, *calando*, chegando a colocar indicações em cada frase.

Exemplo 21 – Richard Strauss, *Till Eulenspiegel Lustige Streiche Op. 28*. Compassos 12 ao 14 depois do número 14. Parte de primeiro violino solo.

1. Solov.
f > p
glissando
cresc.
Erstes Zeitmass. (Sehr lebhaft.)
ff

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 22 – Richard Strauss, *Ein Heldenleben Op. 40*. Dois compassos antes do número 25 de ensaio. Parte de primeiro violino solo.

zart, etwas sentimental
leichtfertig
viel lebhafter
übermütig
Wieder sehr ruhig; voll Sehnsucht.
cresc.
calando
ff sehr scharf
dim. getragen

Fonte: <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 23 – Richard Strauss, *Ein Heldenleben Op. 40*. Compassos 8 ao 12 antes do número 31 de ensaio. Parte de primeiro violino solo.

allmählich nachlassen
dim.

Fonte: <<http://imslp.org/>>.

3.2.1 A abordagem do violino na orquestração das obras sinfônicas de R. Strauss

Ao observarmos a maneira como Strauss utiliza os naipes de violinos no âmbito da orquestração percebemos que também nesse aspecto ele atinge inovação e originalidade. Hollis (2009) destaca que quando estudou regência com Hans Von Bülow, Strauss foi exposto às principais figuras da Nova Escola Germânica, incluindo Berlioz, Liszt e Wagner. Assim como Berlioz, Strauss usou cores sonoras como um elemento crucial para dar expressão às suas ideias poéticas em suas obras sinfônicas.

No intuito de criar novas colorações sonoras, Strauss chega a escrever algumas passagens para os violinos em suas obras sinfônicas uma oitava acima do que Beethoven escreveu. Enquanto Beethoven, ao compor algumas notas acima do F4, logo passava as notas

seguintes uma oitava abaixo, Strauss escreve uma oitava ainda acima disso, como podemos observar nos exemplos 24 a 26. Normalmente, em Strauss, os naipes das cordas estão escritos, correspondentemente, mais agudos do que nas obras de compositores precedentes e até contemporâneos a ele. Ainda, na busca por diferentes variedades sonoras, divide os naipes de violinos em três ou mais vozes diferentes.

Exemplo 24 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compassos 11 ao 15. Parte de primeiro violino.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em http://imslp.org/.

Exemplo 25 – Richard Strauss, *Ein Heldenleben Op. 40*. Um compasso antes do número 10 de ensaio até cinco depois de número 11 de ensaio. Parte do primeiro violino.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em http://imslp.org/.

Exemplo 26 – Richard Strauss, *Also Sprach Zarathustra Op. 30*. Dois compassos antes do número 8 de ensaio até segundo compasso do número 8 de ensaio. Parte de violino 1a.

Fonte: <<http://imslp.org/>>.

Ainda na busca de novas sonoridades, Strauss foi extremamente claro quando quis ressaltar uma determinada voz dentro da orquestração. Para isso, usou o recurso do *divisi* com bastante cuidado e precisão. No exemplo 27, observamos o violino *solo* na voz superior, a metade do naipe entrando uma oitava abaixo do *solo* no quinto compasso do número 35 de ensaio, e somente no sexto compasso o restante do naipe entrando em uníssono com o *solo*. Desta forma, adicionando uma metade do naipe por vez, ele consegue uma amplitude ainda maior para dinâmica em *crescendo*, além, é claro, de enriquecer a sonoridade do naipe em termos de timbre e coloração sonora.

Exemplo 27 – Richard Strauss, *Ein Heldenleben Op. 40*. Compassos 4 ao 8 depois do número 35 de ensaio. Parte do primeiro violino em *divisi*.

Fonte: <<http://imslp.org/>>.

No exemplo 28 observamos ainda mais riqueza de sonoridade, explorada juntamente com uma relação contrapontística entre a quantidade incomum de 12 vozes em *divisi* dentro dos naipes de primeiros e segundos violinos.

Exemplo 28 – Richard Strauss, *Also Sprach Zarathustra Op. 30*. Oito compassos depois do número 28 de ensaio até dois compassos antes do número 29 de ensaio. Partes de primeiros e segundos violinos em *divisi*.

Fonte: <<http://imslp.org/>>.

Extremamente minucioso com a sonoridade desejada, também há casos em que Strauss determina que não quer o uso do *divisi*, embora pareça apropriado para uma determinada passagem, como no exemplo 29. Neste trecho, ele escreve “*nicht geteilt*”,⁴³ expressão mais comumente utilizada em italiano (*non divisi*) por outros compositores.

Exemplo 29 – Richard Strauss, *Ein Heldenleben Op. 40*. Quatro compassos de número 39 de ensaio. Parte de primeiro violino.

Fonte: <<http://imslp.org/>>.

Além de trabalhar com o recurso do *divisi* como ferramenta para buscar determinadas sonoridades, Strauss também utilizou outros recursos, como indicando o uso da surdina ou em qual corda do violino ele preferia que fosse executada uma determinada passagem. No exemplo 30 observamos a indicação de “G-Saite” (al. corda Sol).

⁴³ Expressão alemã que quer dizer não dividido.

Exemplo 30 – Richard Strauss, *Ein Heldenleben Op. 40*. Seis compassos depois do número 39 de ensaio. Parte de primeiro violino.



Fonte: <<http://imslp.org/>>.

Ainda em relação a sonoridades específicas e recursos originais, observamos que em *Ein Heldenleben Op. 40* Strauss fez uso da *scordatura*⁴⁴ para o naipe de segundos violinos. No exemplo 31, três compassos antes do número 40 de ensaio, Strauss indicou que o naipe de segundos violinos deve abaixar a afinação da corda Sol em um semitom para a execução da nota Sol bemol 2 e retornar à afinação tradicional da corda – Sol natural 2 – 9 compassos antes do número 45 de ensaio. Esta nota poderia ser facilmente executada pelo naipe de violas sem a necessidade do uso da *scordatura*. Entretanto, por razões estéticas específicas de seu esquema de orquestração e timbre, ele fez questão de que seja executada pelos segundos violinos, ainda que isto acarrete obrigatoriamente o uso de um recurso extremamente raro em passagens orquestrais.

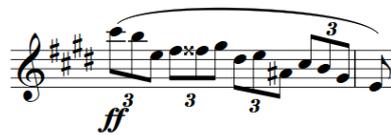
Exemplo 31 – Richard Strauss, *Ein Heldenleben Op. 40*. Quatro compassos depois do número 40 de ensaio. Segundos violinos em *scordatura*.

Fonte: <<http://imslp.org/>>.

⁴⁴ *Scordatura* [descordato, discordato] (it. de *scordare*, “discordar”). Uma “desafinação” de instrumentos de cordas, especialmente alaúdes e violinos. Foi usada pela primeira vez no séc. XVI e esteve em voga entre 1600-1750, mas hoje é recurso raro. A *scordatura* foi usada para ampliar em direção dos graves a extensão de um instrumento, através da afinação da corda mais grave um tom abaixo, para facilitar a execução de certas passagens, criar efeitos especiais, aumentar o brilho ou ainda produzir sonoridades combinadas. Aplicava-se em geral a instrumentos isolados, mas ocasionalmente vários do mesmo conjunto são executados em *scordatura* (SADIE, 1994, p. 848).

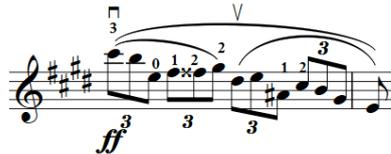
Com relação às passagens com articulações em *legato*, fica claro que Strauss escreveu as ligaduras muito mais pensando na frase musical e na ideia de *legato* que pretende do que a arcada em si, deixando a cargo do violinista, no caso o *spalla*, a tarefa de determinar a arcada mais apropriada, ou ainda, quando necessário, dividir uma ligadura para executar uma determinada frase ou gesto musical em *legato*. No exemplo 32 observamos que, para realizar as 13 colcheias ligadas e mantendo a dinâmica em *ff*, é necessário dividir a passagem em duas arcadas, como sugere a edição de Friend (2006) no exemplo 33.

Exemplo 32 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compasso 6, primeiro violino, versão original.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Exemplo 33 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compasso 6, primeiro violino.



Fonte: edição de Friend (2006).

Já em relação às passagens de notas articuladas, ou separadas, Strauss, eventualmente, era bastante específico. No exemplo 34 ele escreveu “*mit springendem Bogen*” (al. com arco saltado), sugerindo a realização da voz superior em arco *spiccato*.

Exemplo 34 – Richard Strauss, *Ein Heldenleben Op. 40*. Número 66 de ensaio. Parte de primeiros violinos em *divisi*.



Fonte: <<http://imslp.org/>>.

Além da rica coloração sonora, complexidade harmônica e rítmica, uma das principais marcas registradas de Strauss é a sua habilidade em criar desenhos melódicos reconhecíveis, como afirma Hollis (2009). Em *Don Juan Op. 20*, a “cascata” de semicolcheias ascendentes em uníssono dos naipes das cordas, desenhando um gesto rápido e impetuoso que abre a peça

(exemplo 35), é um exemplo do virtuosismo orquestral do compositor, evocando o próprio herói Don Juan em seu desejo de conquista. De acordo com Steinberg (2011), Strauss tinha o dom de retratar um personagem com apenas um gesto musical.

Exemplo 35 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compassos 1 e 2. Parte de primeiro violino.



Fonte: <<http://imslp.org/>>.

Já o motivo que representa o travesso e imprevisível *Till Eulenspiegel* é apresentado através de um rápido gesto melódico, com raros saltos de quinta diminuta e décima quinta menor, revelando a eloquência deste personagem.

Exemplo 36 – Richard Strauss, *Till Eulenspiegel Lustige Streiche Op. 28*. Compassos 2 ao 4 depois do número 24 de ensaio. Parte de primeiro violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

No exemplo 37, o motivo melódico ascendente em gesto galante, acompanhado da indicação de *grazioso*,⁴⁵ revela o caráter elegante e cavalheiresco típico do personagem Don Quixote.

Exemplo 37 – Richard Strauss, *Don Quixote Op. 35*. Compasso 9 e 10. Parte de primeiro violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Evidentemente, todos estes motivos, assim como outros e de outros poemas sinfônicos de Strauss, também são apresentados na orquestração por outros instrumentos, inclusive pelos naipes de sopros. Por isso, estes desenhos melódicos não podem ser considerados de escrita idiomática exclusiva para os violinos. No entanto, o profundo conhecimento técnico que

⁴⁵ Palavra italiana que significa “gracioso”.

Strauss possuía sobre todos os instrumentos da orquestra, sobretudo do violino, permitiu que criasse motivos musicais que pudessem ser executados por diversos instrumentos da orquestra, sem representar problemas técnicos de execução insolúveis para nenhum deles.

4 EXCERTO ORQUESTRAL PARA VIOLINO DO POEMA SINFÔNICO *DON JUAN OP. 20* DE RICHARD STRAUSS

Ao analisarmos a primeira página⁴⁶ da parte de primeiro violino do poema sinfônico *Don Juan Op. 20*, ou ao escutar um violinista executando este excerto, é possível perceber por que ele é requisitado com tanta frequência por bancas examinadoras. São apenas 62 compassos de música em andamento rápido, formado sobretudo por suntuosas passagens rápidas em movimentos escalares, intercalando cromatismos, grandes saltos melódicos e arpejos que exploram amplamente a tessitura do violino. Em outras palavras, para Bujes (2009), uma sequência de passagens que demandam as mais variadas e sofisticadas técnicas de arco e mão esquerda, comparáveis às de um grande concerto para violino.

Neste sentido, Emmanuelle Baldini afirma que

Trata-se de um excerto muito complexo e completo pois nele podem ser evidenciadas várias características de um candidato, como ritmo, pulsação, grande variedade de dinâmicas, caráter (pois a peça é repleta de ardor juvenil, que precisa aparecer), afinação e articulação, além de um controle de arco muito preciso. Tudo isso em apenas uma página. Não são muitas as páginas do repertório sinfônico que podem mostrar todas essas características ao mesmo tempo.⁴⁷

Ao fazer recomendações de como este excerto deve ser executado numa situação de audição, Preucil comenta que

Don Juan é um dos excertos em uma audição para orquestra em que você terá a chance de mostrar brilhantismo em sua performance. Ele deve soar brilhante e ainda assim com sonoridade refinada. O ritmo tem que ser bom, a articulação deve ser clara, e sim, você tem que tocar afinado (PREUCIL, 1998).⁴⁸

Além disso, Haapaniemi (2011) acrescenta que a execução deste excerto também requer grande desafio mental e pode impressionar muito quando um candidato consegue executá-lo de maneira confortável, pois, além de ser uma peça de difícil execução técnica, também contém um caráter musical intenso e vibrante.⁴⁹

⁴⁶ De acordo com a edição presente em: STRAUSS, Richard. *Don Juan: tone poem after Nicolaus Lenau*. Boca Raton: Edvin f. Kalmus, 1993. 1 partitura. Parte de primeiro violino.

⁴⁷ BALDINI, op. cit.

⁴⁸ Do original: “Don Juan” is one of the pieces in an orchestra audition that you will have the chance to show off some brilliance in your playing. It should be brilliant and it still must be polished. The rhythm must be good, the articulation must be clear and yes you do have to play in tune (tradução nossa). Citação retirada da faixa número 2 do *Orchestral Excerpts for violin with spoken commentary*, de William Preucil, que consta nas referências.

⁴⁹ HAAPANIEMI, op. cit.

Levantamos estas questões diante dos violinistas entrevistados nesta pesquisa. Do total de 41 entrevistados, 23 consideraram este excerto de difícil execução, enquanto que 17 consideraram muito difícil e apenas um considerou de nível regular.

Dentro do objetivo deste trabalho, estas observações reforçam a necessidade de um estudo aprofundado e detalhado sobre os fundamentos técnico-interpretativos (caráter musical, andamento, sonoridade, dinâmicas, ritmo, articulações, mão esquerda) relativos a este excerto. Neste sentido, são apresentadas a seguir as abordagens de cada um destes fundamentos trabalhados neste excerto. Embora sejam apresentados separadamente, ressaltamos que estes aspectos estão sempre interligados um ao outro. O estabelecimento e a convicção de um determinado caráter musical são indissociáveis da escolha de um andamento, articulação, que, por consequência, interferem diretamente na sonoridade e na realização de técnicas de arco. Também, a escolha de um determinado dedilhado, observado em aspectos de técnica de mão esquerda, interfere diretamente na questão de produção sonora, por exemplo. Em outras palavras, todos os aspectos estão, de alguma forma, intimamente interligados, e, portanto, assim devem ser compreendidos e trabalhados.

4.1 CARÁTER MUSICAL

Neste excerto, segundo Karabtchevsky (2011), aparece de maneira sintetizada a parte que revela o caráter apaixonado e inconstante do personagem Don Juan de Nicolas Lenau, imaginado por Richard Strauss.⁵⁰ Podemos observar claramente que, de maneira concisa, dois caracteres contrastantes são apresentados: do início até o compasso 43, o Don Juan herói, impetuoso e jovial, retratado sobretudo através de passagens rápidas em escalas ou arpejos, predominantemente em movimento ascendente; já do compasso 44 até o 49, o seu lado romântico, conquistador, galanteador e afável, representado por distintas figuras pontuadas em *legato*, predominantemente em dinâmica de *p*, e andamento sensivelmente mais lento; em seguida, a partir do compasso 50, retornando ao caráter inicial, que imediatamente se emenda a uma passagem modulatória, de transição para uma nova sessão temática, que se iniciará no compasso 71. Portanto, todo o esforço em resolver questões de demandas técnicas do violino deve estar direcionado no sentido de alcançar a realização destes dois caracteres musicais, representativos da personalidade e do humor instável deste personagem.

⁵⁰ KARABTCHEVSKY, op. cit.

4.2 ANDAMENTO

O andamento de uma obra musical é um dos elementos fundamentais e intrínsecos a ela. A escolha de um andamento correto influencia diretamente os demais aspectos técnico-interpretativos de uma obra. Assim, a partir da análise de três diferentes gravações de *Don Juan Op. 20*, e também de duas edições desta mesma obra, este estudo visa encontrar o andamento mais apropriado para a execução do excerto *Don Juan Op. 20* no âmbito das audições para orquestras.

Através do aplicativo *Sonic Visualiser*⁵¹ analisamos o trecho correspondente aos primeiros 62 compassos de música de *Don Juan Op. 20* das seguintes gravações: a primeira, realizada em estúdio, pela Orquestra Filarmônica de Berlim, regida por H. Von Karajan, através da gravadora Deutsche Gramophon, em 1973, em Hamburgo, Alemanha; a segunda gravação é de uma performance ao vivo, realizada em 2003, pela Orquestra Jovem das Américas, regida por Christoph Wilkins, no Palacio de Bellas Artes, na Cidade do México, México; e a terceira gravação foi realizada em 1998, em estúdio, por um violino *solo*, executando o mesmo trecho da parte de primeiro violino. O violinista que executa esta gravação é Willian Preucil, *spalla* da Orquestra Sinfônica de Cleveland, Estados Unidos. A partir destas três amostras de gravações, temos três exemplos distintos entre si de características estilísticas de performance, ligadas a épocas e regiões geográficas diferentes, a diferentes realidades de gravação (estúdio e ao vivo) e, principalmente, a diferentes realidades de performance: *tutti* orquestral e *solo*. Além disso, os dados levantados nesta análise são confrontados com algumas indicações de andamento observadas em duas edições de *Don Juan Op. 20*: uma do excerto para violino, de Friend (2006); e a outra da partitura do poema sinfônico completo.⁵² Esta última, de acordo com o editor Stanley Appelbaum, contém algumas indicações feitas posteriormente pelo próprio compositor e que não constaram na primeira edição, publicada em 1890, embora este editor não especifique quais são, exatamente, estas indicações.

Para iniciar este estudo, partimos da primeira informação relevante que temos na partitura, que é a fórmula de compasso (), compasso binário que determina a mínima () como figura que mede a unidade de tempo. Juntamente com a proposta de caráter indicada pelo compositor, *Allegro molto con brio*, estas duas informações já estabelecem uma noção

⁵¹ *Sonic Visualiser* é um aplicativo utilizado para visualizar e analisar o conteúdo de arquivos de áudio.

⁵² Edição presente em: STRAUSS, Richard. **Tone poems: Don Juan. Tod und Verklärung. Don Quixote.** New York: Dover Publications, 1979.

aproximada de andamento e de agógica musical, através da contagem do andamento em dois pulsos por compasso. A única exceção é no compasso 30, no qual temos um compasso ternário (3/4) indicando a semínima (\downarrow), como unidade de tempo. Nele, temos três pulsos por compasso, porém, cada pulso com a metade da duração da unidade de tempo do compasso C . Desta forma, entendemos que esse compasso se caracteriza apenas como um recurso expressivo, de quebra da métrica, utilizado para enfatizar o maior clímax musical dentro deste excerto, que ocorre no compasso 31 e que é sublinhado ainda pela explosão do *tutti* orquestral em *fff*, *fortissíssimo*. Por esta razão, a proporção de $\downarrow = \downarrow$ deve ser mantida. Assim, este compasso em 3/4, isolado dentro de uma métrica predominantemente binária, não deve interferir na sensação de andamento dentro do excerto como um todo. Por isso, utilizamos a mínima (\downarrow) como unidade métrica de tempo para analisar o andamento destas gravações.

Em uma primeira análise das três gravações selecionadas, levantamos o tempo total de duração, compreendido nestes primeiros 62 compassos de música. Assim, o tempo total de cada uma das gravações para este trecho foi de: Filarmônica de Berlim: 1 min. 33 s.; Orquestra Jovem das Américas: 1 min. 28 s.; Willian Preucil: 1 min. 26 s.

Em seguida, para melhor compreendermos as nuances de andamento que ocorrem neste excerto, optamos por demarcá-lo em dois pontos, que, por consequência, o subdividem em três trechos menores. O critério que utilizamos para delimitar estes três trechos é a nuance de andamento mais lento e logo o retorno para o andamento mais rápido, muito próximo ao inicial, nos últimos compassos deste trecho de 1 min. 30 s. de música, aproximadamente. A partir desta demarcação, nomeamos os trechos de *A*, *B* e *C*, respectivamente.

Então, a partir de uma segunda análise, observamos que, apesar da indicação de *tranquillo* no compasso 48, já no compasso 44 todas as gravações apresentam uma considerável queda de andamento decorrente da mudança natural de caráter da música – correspondente à mudança de humor do personagem Don Juan. Assim, determinamos que o trecho *A* corresponde aos compassos 1 ao 43; trecho *B* aos compassos 44 ao 49; e trecho *C* aos compassos 50 ao 62, demarcado pela indicação de *molto vivo* e evidenciado, nestas gravações, pela volta a um andamento mais rápido.

De acordo com esta observação, no trecho *A*, as três gravações oscilam o andamento aproximadamente entre $\downarrow = 89$ e $\downarrow = 91$. No trecho *B*, os andamentos oscilam entre $\downarrow = 70$ e $\downarrow = 76$. Já no trecho *C* observamos uma ligeira tendência de retorno ao andamento mais rápido que o inicial, certamente em decorrência da indicação de *molto vivo*. Neste último

trecho, as três gravações apresentam andamentos que variam entre $\text{♩} = 88$ e $\text{♩} = 93$, aproximadamente.

A edição do excerto *Don Juan Op. 20* de Friend (2006) sugere o andamento aproximado de $\text{♩} = 80$, bem abaixo das outras gravações analisadas. Esta sugestão de um andamento mais cômodo pode ser em razão de se tratar de uma edição com fins didáticos, direcionada a violinistas não profissionais, em fase de formação. Este autor também sugere no compasso 44 a indicação de $\text{♩} = 72$, aproximadamente, ou seja, um andamento bem próximo ao das gravações analisadas. Já no trecho *C*, Friend (2006) indica como “Tempo I”, referindo-se ao andamento inicial. Já na edição da partitura⁵³ há a marcação apenas no início da peça de $\text{♩} = 84$, o que pode ser considerado um andamento intermediário entre Friend (2006) e as gravações analisadas. Nesta partitura, não há nenhuma indicação de andamento nos compassos que correspondem aos trechos *B* e *C*.

A partir destas observações, e da análise das três gravações, acreditamos que a indicação de andamento que melhor se aproxima aos objetivos desta dissertação para o trecho *A* é a de $\text{♩} = 86$. Este andamento, apesar de ser sensivelmente mais lento que aquele executado pelo violinista Willian Preucil, se aproxima muito das demais gravações e da edição da partitura completa utilizada neste estudo.

Em relação ao trecho *B*, optamos pela marcação de $\text{♩} = 76$ por duas razões. Primeiro, por entendermos que este andamento mantém uma relação mais próxima com o tempo do trecho *A*, considerando que não há nenhuma indicação do compositor. Segundo, porque, apesar disso, a tradição de se diminuir o andamento de acordo com a mudança de caráter da música, observada nas três gravações e também na indicação de Friend (2006), nos leva a crer que, ainda que mais sutil, uma variação de andamento mais lenta deve ser colocada em prática já no compasso 44. Logo, tomamos a liberdade de acrescentar uma indicação de *poco rit*, no compasso 48, que coincide com a marcação de *tranquillo*, feita por Strauss.

Para o trecho *C*, optamos pela indicação de $\text{♩} = 88$, por acreditarmos que o andamento a partir deste ponto não deve ser igual ao do trecho *A*, como sugere Friend (2006), mas ligeiramente mais rápido. A ideia de estabelecer uma diferença de andamento entre trecho *A* e o trecho *C*, ainda que quase imperceptível, se faz necessária se levarmos em consideração a indicação de *molto vivo*, feita pelo próprio Strauss. Ainda, conforme analisado nas gravações,

⁵³ Edição presente em: STRAUSS, Richard. **Tone poems: Don Juan.** Tod und Verklärung. Don Quixote. New York: Dover Publications, 1979.

as três interpretações praticam esta volta a um andamento sutilmente mais rápido que o do início da peça.

A partir deste estudo, estabelecemos marcações de andamento que se enquadrem dentro dos objetivos deste trabalho, de maneira a alcançar uma proposta de execução confortável que, ainda assim, esteja dentro da ideia de caráter musical da peça. Além de relativamente próximo das marcações originais feitas pelo compositor na primeira edição da partitura publicada em 1889, esta proposta de andamento também se aproxima daquelas praticadas em algumas performances desta obra, realizadas por intérpretes de reconhecido mérito no meio musical da atualidade.

4.3 SONORIDADE

Conforme as características estéticas da obra de Strauss, observadas no capítulo 3, sobretudo a partir da Sonata para violino Op. 18, pertencente ao período romântico tardio influenciado pela então Nova Escola Germânica, sabemos que a sonoridade desta tendência estética caracteriza-se por ser intensa, maciça e encorpada. Ao transpormos esse conceito para os termos de produção sonora do violino, observamos que a melhor maneira de atingir tal sonoridade é procurando sempre um som focado, mantendo uma pressão constante do arco sobre as cordas. Além disso, o uso total da crina do arco próximo ao cavalete, reservando o arco *sul tasto* apenas para passagens em *p* ou *pp*, também corroboram neste sentido.

Sobre este aspecto, Friend (2006) afirma que a melhor contribuição que o violinista pode dar para uma boa performance deste excerto, além do ritmo preciso, é atingir uma sonoridade plena. Reafirmamos esta ideia quando observamos que, de acordo com Rostal apud Lavigne (1999), ao classificar diferentes tipos de *detaché*, qualifica o “*detaché* alemão” como mais encorpado e sem variação de pressão. Em outras palavras, este tipo de *detaché* caracteriza-se por uma sonoridade volumosa, produzida a partir de uma pressão intensa e constante do arco sobre a corda.

Aliado a isto, deve estar o uso do *vibrato*, que, de acordo com a escola moderna do violino, recomenda-se utilizar como recurso que acrescenta expressão e variação de coloração sonora. Segundo Galamian (1962), o *vibrato* terá sempre que se adaptar à dinâmica do arco, ficando mais intenso e amplo conforme a dinâmica aumenta em direção ao *f*, e menos intenso conforme a redução da dinâmica. Portanto, de acordo com esta premissa, o *vibrato*, na maior parte deste excerto, deve ser intenso, já que está escrito predominantemente na dinâmica de *ff*.

4.4 DINÂMICA

A maior parte deste excerto está escrita na dinâmica de *ff*, porém podemos observar uma grande amplitude de dinâmicas em algumas passagens, que vão de *pp*, *pianíssimo*, *p*, *piano*, *mf*, *mezzoforte*, *f*, *forte* e até *fff*, *fortíssimo*. Alguns *crescendi* também ocorrem. A maioria é curta, indicando apenas o *crescendo* de um gesto ou de um motivo musical, como no compasso 30, e apenas um de maior amplitude, como o que começa no compasso 56 e culmina na última nota do excerto em *ff*, primeira colcheia do compasso 62.

Como já observamos anteriormente, é sempre importante lembrar que as dinâmicas escritas nas partes individuais em Strauss se referem a um *tutti* orquestral completo, em amplitude e volume sonoro, muito diferente de um violino *solo*, e, por isso, devem ser relativizadas. Uma maneira eficiente de estabelecer esses limites é, primeiramente, observar a gradação de dinâmicas de maneira decrescente, do ponto mais *forte* até o mais *piano*. Em seguida, encontrar o limite sonoro que o instrumento suporta e estabelecê-lo como sendo o ponto mais *forte*. No caso deste excerto, este ponto é o do compasso 31, no qual a dinâmica escrita é de *fff*. Tendo este limite estabelecido e tomado como parâmetro, logo são medidas as demais gradações de dinâmica a partir daquele ponto.

Eventualmente, neste excerto, também é necessário criar “efeitos” de dinâmica. Exemplo disso ocorre no compasso 4, no qual optamos por colocar entre parênteses uma indicação de dinâmica não original. Neste caso, no intuito de enfatizar ou sublinhar o *crescendo* dentro de um trecho todo em *ff*, indicado pelo compositor, optamos por iniciar a nota Sol#4 em *mf* para não extrapolar o limite de produção sonora do violino. Este tipo de procedimento é eficiente sobretudo para a execução de excertos orquestrais, pois sublinha as breves nuances de dinâmica sem ultrapassar o limite de produção sonora do instrumento e, ainda assim, mantém a impressão da permanência de um longo trecho em dinâmica de *ff* ou *fff*.

4.5 RITMO

Este excerto é composto por uma variedade bastante grande de células rítmicas. Estas células são formadas por diferentes combinações de grupos e figuras rítmicas, como grupos de semicolcheias seguidos de mínima e grupos de colcheias em quiálteras de três seguidos de semínima. Tudo isso combinado também com pausas curtas ou longas, ataques em contratempo e uma frequente recorrência de figuras pontuadas. A execução precisa da divisão rítmica destas células e motivos, no sentido de manter a proporção correta e dentro de um andamento estável.

Um desses motivos é justamente aquele que representa o personagem Don Juan, que ocorre nos compassos 1, 37 e 50: .

Assim, uma cuidadosa observação dessas células e motivos e a maneira como elas estão combinadas neste excerto contribui significativamente para a compreensão e, portanto, uma boa realização deste fundamento.

Muito recorrente em *Don Juan Op. 20* também é o motivo heroico . Ao longo deste excerto, esta célula aparece de variadas formas: hora com articulação mais separada e acentuada –  –, hora com variações de articulação em *legato* – .

A falta de precisão na execução deste fundamento é justamente um dos erros mais comuns apontados por Mechetti, em sua experiência como membro de banca examinadora. Ele exemplifica este problema afirmando que muitos violinistas executam, por exemplo, a célula  de maneira “atercinada”, ou seja, como .⁵⁴

Ainda, não menos importante é a contagem precisa das pausas. De acordo com Haapaniemi⁵⁵ e Clair,⁵⁶ um erro bastante comum observado em audições é o de candidatos que não contam corretamente o tempo durante as pausas. Nesse sentido, Haapaniemi é categórico ao afirmar que um violinista pode ter uma ótima sonoridade e excelente afinação, porém, sem uma boa precisão rítmica, nenhuma banca examinadora de uma orquestra profissional o levará em consideração.

4.6 ARTICULAÇÃO E TÉCNICAS DE ARCO

A execução deste excerto demanda uma diversidade bastante variada de articulações. Cada tipo de articulação será relacionado a um golpe de arco específico. Este fundamento deve receber atenção especial, visto que é a “mão direita, a mão do arco, a qual geralmente causa a maior parte dos problemas técnicos e interpretativos de um violinista” (SALLES, 1998, p. 19).

Assim, confrontando algumas indicações feitas pelos *spallias* entrevistados, a edição de Friend (2006), as observações feitas em aula prática e algumas referências sonoras disponíveis, como a gravação de Preucil (1998), constatamos que os golpes de arco utilizados para a execução deste excerto são o *legato*, *detaché*, *martelé*, *collé* e o *spiccato*. Além disso,

⁵⁴ MECHETTI, op. cit.

⁵⁵ HAAPANIEMI, op. cit.

⁵⁶ CLAIR, op. cit.

identificamos quatro diferentes variações de *detaché*: o *detaché simples*, *detaché simples/retrógrado*, *detaché acentuado* e o *detaché articulado/compacto*.

Em relação às nomenclaturas para os golpes de arco, Eliseu Ferreira lembra que “não há um consenso por parte de professores, instrumentistas e maestros, devido às várias escolas de arco existentes” (FERREIRA, 2006, p. 658). Por isso, sobretudo com base nos conceitos de Galamian (1962) e nos apontamentos feitos por Lavigne (1999), apresentamos a seguir uma breve explanação sobre a realização de cada golpe de arco empregado neste trabalho com sua respectiva nomenclatura.

Segundo Galamian (1962), o *legato* consiste em ligar duas ou mais notas no mesmo movimento de arco. Indicado por uma ligadura (♬), pode ocorrer entre notas da mesma corda, abrangendo cordas diferentes, como também com uma mudança de posição entre as notas e até combinando mudança de posição e mudança de corda. De qualquer forma, o resultado sonoro de um bom *legato* deve ser sempre igual ao do *legato* que ocorre na mesma posição e na mesma corda. Em outras palavras, os “obstáculos” representados tanto por mudanças de posição ou trocas de corda devem ser minimizados ao máximo. A aplicação do *legato* neste excerto ocorre de diversas formas, tanto sequencias de colcheias ligadas (compassos 6 e 32 e 33), como em figuras mais melódicas (compassos 47 e 48). De um modo geral, as passagens em *ff* requerem o uso de um arco inteiro, amplo e com sonoridade intensa em toda sua amplitude. Em diversos pontos, a ideia de *legato*, indicada pelas ligaduras, deverá ser mantida mesmo quando optamos por dividir estas ligaduras em uma ou mais arcadas. Um exemplo claro disso ocorrerá no compasso 47, exemplo 38, no qual optamos por dividir uma passagem que liga seis notas em três arcadas. Desta forma, a divisão de arco decorrente deste procedimento facilita a execução do *decrescendo* que a passagem requer.

Exemplo 38 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compasso 47. Parte de primeiro violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

O *detaché simples* é indicado neste trabalho por um traço sobre a nota: ♬. De acordo com Galamian (1962), esta é uma articulação que ocorre a partir de um movimento de arco para cada nota. Cada um desses movimentos deve ser suave e homogêneo do princípio ao fim, sem nenhuma variação de pressão. Exemplo desta articulação ocorre na segunda metade do primeiro compasso do excerto e eventualmente em figuras semelhantes ao longo da peça.

Já o *detaché simples/retrógrado* é indicado também com o mesmo sinal do *detaché simples*, porém, acrescentando uma seta apontando para a esquerda sob ou sobre as notas que o abrangem (por exemplo: ). A articulação resultante deste tipo de *detaché* é exatamente igual ao do *detaché simples*, porém com “o deslocamento progressivo da região do arco a partir do local onde a arcada começa [...]”. As notas que recebem maior quantidade de arco para que a mudança de região seja realizada não devem ser mais acentuadas que as outras” (LAVIGNE, 1999, p. 22). As primeiras três semicolcheias do excerto são realizadas desta forma na execução do motivo “Don Juan”, que ocorrerá mais duas vezes neste excerto.

O *detaché acentuado*, por sua vez, é representado neste trabalho pelo sinal de traço sobre acento: . Segundo Galamian (1962), esta articulação ocorre pelo aumento repentino tanto de pressão como de velocidade, sem recorrer ao *martelé*, que ocorre a partir da beliscada da crina do arco na corda. Este golpe de arco é quase sempre contínuo, sem nenhum silêncio entre as notas.

Outro tipo de articulação é o que chamamos de *detaché articulado/compacto*. O *detaché articulado* é descrito por Galamian (1962) como uma articulação que ocorre a partir do movimento repentino de pressão e velocidade do arco, sem silêncio entre as notas. Já o termo “compacto” é referido por Fernandes⁵⁷ como um tipo de *detaché* produzido com pouca quantidade de arco na parte inferior do mesmo. Haapaniemi⁵⁸ refere-se a este tipo de articulação usando a expressão “not too off”,⁵⁹ referindo-se a um *spiccato* não tão fora da corda. Em síntese, este golpe de arco acontece em condições bem específicas: com o arco posicionado na região do ponto de equilíbrio do mesmo, com pressão constante aplicada sobre uma sequência de notas rápidas e sobre uma dinâmica de *mf* a *ff*. A partir deste movimento, resultante da combinação da quantidade de pressão, velocidade e quantidade de arco, acontece ainda um sutil repique da vareta do arco, porém sem que a crina perca o contato com a corda. Neste trabalho, esta articulação é indicada com o sinal de traço sobre o ponto de diminuição , como a sequência de colcheias que ocorre do compasso 23 ao 26 deste excerto.

O *martelé*,⁶⁰ de acordo com Galamian (1962), é um golpe de arco percussivo com um acento forte, consoante e sempre com um silêncio entre um golpe e outro. O acento neste golpe requer uma preparação preliminar: o arco deve “beliscar” a corda antes de começar o movimento, através de um aumento de pressão, e logo um movimento seco e veloz. Neste

⁵⁷ FERNANDES, op. cit.

⁵⁸ HAAPANIEMI, op. cit.

⁵⁹ Expressão que vem do inglês. Significa “não tão fora” (tradução nossa).

⁶⁰ Expressão que vem do francês. Significa “martelado”.

trabalho indicaremos este golpe com o sinal . Esta articulação aparece com frequência nesta peça, sobretudo nas notas curtas do motivo heroico . De acordo com Preucil (1998), uma boa execução desta célula rítmica, com arco veloz na semicolcheia, som focado e precisão rítmica, é a melhor maneira de se atingir o “brilhantismo” necessário para a performance deste excerto.

Quanto ao *collé*, Galamian (1962) explica que ele é empregado na metade inferior do arco e sua execução se assemelha muito a uma pulsação da corda, provocada por uma espécie de “*pizzicato* de arco”. Neste golpe o arco começa fora da corda, sobre as cordas e no momento do ataque as cordas são “beliscadas” rápida e intensamente, através de um movimento veloz e seco. Logo, o arco é retirado da corda em preparação para o ataque seguinte. Neste excerto, este golpe é aplicado uma única vez, no compasso 8, indicado por uma cunha sob ou sobre a nota: .

Por fim, o *spiccato* é indicado por um ponto sobre as notas () “caracteriza-se por um movimento cíclico, elástico e pendular, que faz com que as crinas do arco saiam da corda após cada nota” (LAVIGNE, 1999. p. 24). Neste excerto, ocorrerá em uma passagem entre os compassos 52 e 58 em dinâmica de *p*. Como já observado anteriormente, Richard Strauss eventualmente denominava este tipo de articulação com a expressão *mit springenden bogen*,⁶¹ referindo-se ao repique do arco sobre as cordas. Embora este compositor não use esta expressão em *Don Juan Op. 20*, o uso do ponto de diminuição (*staccato*), aliado à dinâmica de *p*, sugere a aplicação do *spiccato* a partir do compasso 52.

4.7 TÉCNICAS DE MÃO ESQUERDA

Os elementos de técnica de mão esquerda observados neste excerto não são menos variados. Há uma predominância de motivos melódicos formados por arpejos e escalas em diversas tonalidades, com combinações destes nas mais variadas formas. À uma primeira vista, as demandas decorrentes dessas passagens rápidas, em combinações de escalas e arpejos, representam o problema técnico de maior dificuldade neste excerto. Entretanto, é na verdade, a combinação os elementos de mão esquerda, escalas e arpejos, com os de arco, trocas de cordas e golpes de arco, que tornam essas passagens de difícil execução.

Ainda, em algumas passagens faz-se necessário o uso de extensão superior do quarto dedo, inferior com o primeiro dedo e outras superiores com terceiro ou quarto dedo. Do

⁶¹ Expressão que vem do alemão. Significa “com arco saltado”.

compasso 27 ao 31 também encontramos cordas duplas, em intervalos de terça, quarta, quarta aumentada, quinta e sextas maiores e menores, que, neste caso, não representam maiores dificuldades de execução.

A partir do compasso 52 também encontraremos uma longa passagem com cromatismos intercalados com graus conjuntos e intervalos de terça. Neste caso, também é importante reconhecer que o elemento gerador da dificuldade na execução também é a combinação do cromatismo em região aguda com o golpe de arco *spiccato*.

Além disso, também ocorrem diversos tipos de mudanças de posição, tanto ascendentes como descendentes e, por ser um excerto orquestral, o *portamento*, que é resultante de uma mudança de posição, e até utilizado como recurso expressivo na música do período Romântico, deve ser utilizado com parcimônia. Em outras palavras, escondido, ou “camuflado” ao máximo, pois o excesso ou a má utilização do *portamento* não caracteriza um violinista enquanto membro de um naipe de uma orquestra, já que este recurso é utilizado mais comumente no âmbito da performance do repertório *solo*.

Ainda, em algumas passagens faz-se necessário o uso de extensão superior do quarto dedo, inferior com o primeiro dedo e outras superiores com terceiro ou quarto dedo. Do compasso 27 ao 31 também encontramos cordas duplas, em intervalos de terça, quarta, quarta aumentada, quinta e sextas maiores e menores, que, neste caso, não representam maiores dificuldades de execução.

4.8 PROPOSTA DE REALIZAÇÃO DE ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DO EXCERTO ORQUESTRAL PARA VIOLINO *DON JUAN OP. 20*

Para melhor compreender e trabalhar sobre os aspectos técnico-interpretativos relacionados a este excerto optamos por dividi-lo em 12 pequenos trechos e trabalhar separadamente cada um deles. Cada trecho é representado por um número (trecho 1, trecho 2, etc.). Embora os trechos sejam abordados separadamente, o texto referente ao conteúdo técnico-interpretativo sobre eles é apresentado de maneira contínua. Assim, o critério utilizado para esta divisão é o que consideramos mais apropriado para o isolamento de trechos para estudo de elementos técnicos. Desta forma, eventualmente esta divisão nem sempre coincide exatamente a uma divisão de ideias musicais e fraseológicas. Ainda, no decorrer desta proposta, faz-se referência à partitura de *Don Juan Op. 20*, que pode ser consultada em anexo.

4.8.1 Trecho 1: correspondente aos cinco primeiros compassos do excerto *Don Juan Op. 20*

Exemplo 39 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compasso 1 ao 5. Parte de primeiro violino.

Allegro, molto con brio
(♩=86)

ff ← (m.s.) 1 3 (m.) 1 3 (m.) 1 3 (t.) 1 3 4 (p.) 3 (mf) 3 fff

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Os primeiros compassos que abrem o poema sinfônico *Don Juan Op. 20* apresentam de maneira súbita e impetuosa o próprio Don Juan, com todo caráter heroico e jovial típico do personagem. O motivo formado por sete semicolcheias em movimento ascendente, começando em tempo fraco em direção à mínima (Mi4), seguida de três colcheias em quíalteras de três e semínima na nota Si4, é o motivo musical que representa este personagem, e aparecerá inúmeras vezes durante a peça. Neste excerto, no entanto, aparecerá, além do primeiro compasso, também no compasso 37 e 50.

Segundo Clair (2012),⁶² já nestes primeiros compassos são apresentadas muitas demandas técnicas importantes para qualquer violinista, como ampla tessitura, partindo rapidamente da nota mais grave do violino até o registro agudo, além de complexidade rítmica e virtuosidade na coordenação de arco com mão esquerda.

Um senso rítmico firme e decidido é o fator que determina o andamento e, principalmente, o caráter deste início. Portanto, uma vez começada a execução dos primeiros compassos, estes aspectos estarão imediatamente estabelecidos. Para isso, Gigante (1986) e Preucil (1998) enfatizam a importância de começar este tipo de passagem com o arco já posicionado na corda. Em seguida, Preucil (1998) e Andrés Cardenes (2012)⁶³ sugerem ainda que se faça um pequeno espaço depois da mínima (Mi4) do primeiro compasso e um pequeno acento sobre o Fá#4, primeira nota do compasso seguinte. Desta forma, é mais fácil estabelecer claramente o andamento desejado – este pequeno espaço, indicado na edição por uma pequena vírgula, acontecerá naturalmente com a mudança de corda e de posição entre as notas. Neste sentido, Haapaniemi (2011)⁶⁴ ressalta que justamente um dos erros mais comuns que tem observado como membro de banca examinadora é que muitos violinistas executam a nota Mi4 do primeiro compasso muito curta e aceleram o andamento no primeiro grupo de

⁶² CLAIR, op. cit.

⁶³ CARDENES, op. cit.

⁶⁴ HAAPANIEMI, op. cit.

quialteras do compasso 2. Esta desproporção entre as figuras rítmicas impede que se estabeleça claramente o tempo da peça.

Dentro do contexto da orquestração, este trecho representa a voz principal, sendo coberta pelos naipes de metais a partir do segundo tempo do quarto compasso e ao decorrer da nota Sol#4. Neste ponto também entram violoncelos, violas, segundos violinos e harpa, em um *crescendo* que culmina no primeiro tempo do compasso 5, juntamente com os demais naipes de sopros e o tímpano em *tremulo*. A anacruse de sete semicolcheias é escrita em uníssono com os segundos violinos, violas e violoncelos em oitava abaixo. A partir da mínima, Mi4 do primeiro compasso, entram os contrabaixos, junto com os naipes das madeiras, trompas e trombones, abrindo o acorde de dó maior.

Considerando que o trecho todo está escrito em *ff* e, além disso, há um *crescendo* na nota Sol#4 do compasso 4 ligada até a primeira colcheia do compasso 5, observamos que é melhor começar o grupo de tercinas do compasso 4 em *mf*. Desta forma, é possível criar um “efeito” de *crescendo*, começando na ponta, com arcada para cima, economizando arco no início da nota e aplicando gradativamente a extensão do arco conforme o aumento da velocidade e pressão. Além disso, é importante manter o ponto de contato do arco próximo ao cavalete para extrair o máximo de sonoridade do instrumento. Assim, é possível construir um *crescendo* que entre em equilíbrio com o restante da orquestra. Em uma audição, este é o efeito que deve aparecer, um *ff*, que explora amplamente a sonoridade do instrumento sem extrapolar o seu limite, realizando o *crescendo* do final da passagem com *vibrato* que se intensifica à medida que se chega ao fim da nota.

A arcada para baixo para começar é o procedimento mais apropriado, conforme sugestão da maioria dos *spallas* entrevistados nesta pesquisa e também como observado na edição de Friend (2006). De outra forma, começando para cima e executando as semicolcheias na metade superior, não sobra uma quantidade de arco suficiente para manter a nota mínima Mi4 em *ff* em direção à ponta. Cardenes (2012)⁶⁵ e Preucil (1998) enfatizam ainda a importância de começar com o arco preso na corda. Neste caso, começando com arcada para baixo, será necessário alcançar a primeira mínima (Mi4) na ponta e para cima. Desta forma, esta nota terá a quantidade de arco suficiente para manter a dinâmica em *ff* sem usar absolutamente todo o arco, chegando ao ponto mais apropriado para iniciar o compasso seguinte. Observamos também que não é apropriado começar com o arco na extrema ponta

⁶⁵ CARDENES, op. cit.

por duas razões: primeiro, porque nesta região o braço direito encontra-se quase esticado,⁶⁶ numa posição desfavorecida para uma mobilidade que permita uma boa execução do movimento rápido das primeiras semicolcheias; segundo, por razões de distribuição de peso do arco, a extrema ponta do arco não é o melhor ponto para produzir o som *ff* focado que a passagem requer. Portanto, observamos que o ponto mais apropriado do arco para começar este excerto é no meio superior do arco, aproximadamente a um palmo acima do meio do arco.

A dinâmica em *ff* pode levar o violinista a aplicar excessiva pressão e pouca quantidade de arco nas primeiras semicolcheias. Para o ouvido do executante, este procedimento pode dar a falsa impressão de se estar produzindo uma sonoridade satisfatória. Entretanto, para o ouvinte posicionado a certa distância, esta sonoridade chega de forma desfocada, com falta de nitidez. Observamos assim que, além de regular a pressão e o ponto de contato apropriado ao *ff* no *detaché* simples/retrogrado, deve-se aplicar também horizontalidade ao movimento do arco, usando uma quantidade de arco generosa nas semicolcheias. Desta forma, torna-se mais fácil a chegada do arco na ponta para a execução da mínima Mi4 do primeiro compasso, fazendo com que a projeção sonora das semicolcheias fique muito mais nítida e convincente.

No segundo compasso, a nota Si4 do segundo tempo deve ser executada com pouca quantidade de arco, a fim de evitar alcançar a próxima nota na metade inferior, pois a melhor região para começar o quarto tempo, nota Mi5, é o meio do arco em direção à metade superior, na qual o braço direito tem melhor mobilidade para notas rápidas. Para isso, recomendamos usar maior quantidade de arco possível nas colcheias para baixo do primeiro grupo de tercinas deste compasso. Em seguida, no quarto tempo do segundo compasso, optamos por conectar as duas notas para baixo, colcheia pontuada seguida de semicolcheia, esta última com o golpe *martelé*. Assim, é possível alcançar a nota Sol#5 do compasso seguinte acima da metade superior do arco, dando a ela a quantidade de arco suficiente para ser executada em *ff* de maneira confortável.

No terceiro compasso, observamos um acento na nota Si5, tanto na partitura como na edição do excerto de Friend (2006), o qual também pode ser observado na execução de Preucil (1998). Esta é uma nota de chegada dentro do contexto da frase, a mais aguda desta passagem, alcançada com arco para baixo e precedida por um movimento rápido escalar. Para

⁶⁶ Evidentemente, esta condição varia sensivelmente de pessoa para pessoa, conforme cada biotipo, arco e a escola técnica que orienta a postura a ser utilizada.

ênfatizar este acento, recomendamos ainda um pequeno espaço entre a primeira e a segunda nota deste compasso, como aponta Andrés Cardenes.⁶⁷

Em seguida, no compasso 4, observamos que a melhor opção de arcada é aquela recomendada por Cardenes (2012),⁶⁸ Hitchcock (2012)⁶⁹ e Fernandes (2011).⁷⁰ Apesar de não seguir a articulação original, o que não acarreta nenhum prejuízo no resultado final da soma desta voz no contexto da orquestração, a opção de ligar apenas as duas primeiras colcheias para cima e separar a última para baixo possibilita alcançar a nota Sol#4 na extrema ponta do arco, reservando, assim, maior extensão de arco para a realização do *crescendo* contido nesta nota.

Observando que a tessitura deste início parte da nota mais grave do violino (Sol2) subindo até o Si5, na região aguda do instrumento, o arco passa rapidamente por todas as cordas e permanece na corda Mi do segundo ao terceiro compasso. Por isso, no intuito de manter a dinâmica em *fortissimo*, com sonoridade intensa e focada, é muito importante também observar o ponto de contato do arco em cada uma das cordas até chegar à corda Mi, aproximando gradativamente o arco ao cavalete conforme atinge o registro agudo.

Preucil (1998) considera que é mais fácil começar a segunda metade do primeiro compasso (Dó3) já em terceira posição. Desta forma, do grupo de quatro semicolcheias do arpejo de Dó maior, executa-se duas notas na corda Sol e duas notas na corda Ré, alcançando a mínima (Mi4) com o segundo dedo. Este dedilhado, também recomendado por Fernandes (2011),⁷¹ Hitchcock (2012)⁷² e na edição de Friend (2006), não apenas proporciona uma melhor configuração de relação entre arco e mão esquerda, como também permite alcançar a nota longa Mi4 com segundo dedo, que, anatomicamente, favorece a execução de um *vibrato* intenso.

Em seguida, aproveitando o pequeno espaço entre a última mínima do primeiro compasso e o início do compasso 2, retornamos à primeira posição, na corda Mi, conforme recomendam Hitchcock (2012)⁷³ e Fernandes (2011).⁷⁴ Ainda no segundo compasso, aproveitamos a pausa de semínima do terceiro tempo para realizar a mudança de posição e alcançar o quarto tempo, nota Mi5, com primeiro dedo e as notas subsequentes com segundo,

⁶⁷ CARDENES, op. cit.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ HITCHCOCK, Byron. **Inédito**. [15 mai. 2012]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Belo Horizonte.

⁷⁰ FERNANDES, op. cit.

⁷¹ FERNANDES, op. cit.

⁷² HITCHCOCK, op. cit.

⁷³ FERNANDES, op. cit.

⁷⁴ HITCHCOCK, op. cit.

terceiro e quarto dedo, respectivamente. A nota Si⁵, porém, do terceiro compasso, pode ser alcançada também com o terceiro dedo, em caso de dificuldade de *vibrato* com quarto dedo. Logo em seguida, aproveitamos para executar a primeira nota do grupo de tercinas do compasso 4 (Mi⁴), em corda solta, para retornar a mão esquerda para primeira posição e finalizar a frase na corda Mi, com a sonoridade mais brilhante possível.

4.8.2 Trecho 2: compasso 6 ao 8 do excerto *Don Juan Op. 20*

Exemplo 40 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compassos 6 ao 8. Parte de primeiro violino.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Na sequência, depois do compasso 5 de pausa, os violinos entram nos compassos 6 e 7 com uma sequência de 13 colcheias em tercinas ligadas em *ff*. Ao analisar a partitura, podemos observar que esta passagem é uma continuação do desenho melódico que se inicia no compasso anterior, com os naipes das madeiras, e emenda no compasso seguinte (compasso 6), com os violinos e violas em uníssono e violoncelos entrando na segunda metade do compasso. Portanto, ao executar esta passagem, é importante ouvir mentalmente, durante o compasso 5, de pausa, a passagem das madeiras, e atacar o compasso 6, imbuído deste contexto melódico e de orquestração.

Conforme observamos anteriormente, Strauss escreve uma ligadura da primeira à última colcheia, indicando o gesto inteiro em *legato*. Entretanto, no contexto do volume sonoro orquestral deste compasso, não é possível manter a dinâmica com uma sonoridade plena em *ff* utilizando apenas uma arcada. Por isso, conforme as indicações de Friend (2006) e dos *spallas* Fernandes (2011)⁷⁵ e Hitchcock (2012),⁷⁶ optamos por dividir a passagem em duas arcadas, começando para baixo, usando todo arco até a sexta colcheia e continuando para cima da sétima colcheia até a primeira do compasso seguinte. Além disso, recomendamos também acrescentar um *crescendo* no final da passagem, na arcada para cima. Isto se deve ao fato de que a passagem é escrita em movimento melódico descendente. Como o violino possui uma projeção muito maior na corda Mi, o *crescendo* no final da passagem, nas cordas

⁷⁵ FERNANDES, Rommel, L. V. **Inédito**. [12 dez. 2011]. Entrevista concedida a Márcio Ceconello. Belo Horizonte.

⁷⁶ HITCHCOCK, Byron. **Inédito**. [15 maio 2012]. Entrevistador: Márcio Ceconello. Belo Horizonte.

Lá e Ré, ajudam a compensar esta diferença de projeção sonora entre as cordas no sentido de manter o *ff* brilhante e audível até a última nota.

Esta passagem não representa grandes problemas relacionados a dedilhado. Neste aspecto, ao optarmos pelas sugestões de Fernandes (2011)⁷⁷ e Cardenes (2012),⁷⁸ observamos que ao começarmos em terceira posição a primeira nota (Dó#5), com terceiro dedo, retornamos para a primeira posição durante a terceira colcheia (Mi4), corda solta. A nota Lá#3 do terceiro grupo de quiálteras deve ser alcançada com o primeiro dedo em extensão inferior, mantendo a mão em primeira posição, sem recuá-la para meia posição. Desta forma, evitamos um movimento desnecessário da mão esquerda que comprometa a afinação.

Em seguida, a chegada da primeira colcheia do compasso 7 com a nota Mi3 coincide com o ataque do tímpano, marcando três colcheias em tercinas seguida de semínima, mesma célula rítmica que aparece no início do segundo compasso. Continuando, no compasso 7 e 8, consideramos que é importante compreender onde se encaixam na orquestração os dois ataques seguintes, curtos, em cordas duplas e intercalados por pausas. Se observarmos a partitura no compasso 7, vemos que depois do terceiro tempo de pausa geral o ataque de semínima, Mi3 e Si3, no quarto tempo, coincide com a anacruse dos trompetes, que iniciam uma nova melodia, que será continuada pelos violinos no compasso 9. Todos os *spallas* entrevistados nesta pesquisa ressaltam a importância de diferenciar com clareza a articulação dos dois ataques: o primeiro, no quarto tempo do compasso 7, de semínima em *detaché* e sem acento; e o segundo, no compasso 8, de colcheia e com acento, sendo, assim, o segundo ataque mais curto que o primeiro e com acento. Neste sentido, observamos que este último ataque deve ser executado com arco *collé*.

A arcada sugerida pelos *spallas* entrevistados, e também pela edição de Friend (2006), para estes dois ataques, compassos 7 e 8, é para baixo. Este procedimento coincide também com a regra número XI de arcadas de Green (1990). A autora aponta que em uma sequência de acordes separados por pausas, independentemente se escritos em tempo forte ou em tempo fraco, devem ser executadas para baixo. Embora as intervenções dos compassos 7 e 8 do excerto *Don Juan Op. 20* não sejam acordes e sim notas duplas, esta regra é perfeitamente aplicável a este caso. Green (1990) acrescenta ainda que este tipo de ataque deve começar com o arco preso na corda.

⁷⁷ FERNANDES, op. cit.

⁷⁸ CARDENES, op. cit.

4.8.3 Trecho 3: compasso 9 ao 16 do excerto *Don Juan Op. 20*

Exemplo 41 - Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compassos 9 ao 16. Parte de primeiro violino.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Esta é a passagem mais lírica deste excerto. Como já observado anteriormente, a primeira nota do compasso 9 é a continuação da melodia iniciada pelos trompetes no compasso 8 com anacruse. O lirismo vibrante deste trecho certamente representa a vivacidade e o espírito heroico e conquistador de Don Juan. Este caráter deve ser evidenciado numa performance que explore sonoridade forte e brilhante, com *vibrato* intenso e contínuo. Em termos de performance violinística, este trecho é, também, uma ótima oportunidade para o violinista demonstrar o “brilhanismo” que Preucil (1998) sugere em relação a este excerto.

Ao analisarmos a partitura neste trecho, observamos uma textura homofônica, em que esta melodia é protagonizada apenas pelos naipes de violinos em oitavas paralelas. Ainda assim, mesmo com todo restante da orquestra em figuras de acompanhamento, a melodia não perde força sonora dentro desta orquestração. A harpa e os demais naipes das cordas em *pizzicati* atacam com acordes em momentos pontuais, hora no primeiro tempo do compasso, hora nos contratempos que sublinham e dão ênfase a determinados pontos da melodia. Paralelo a isto, flautas, oboés, clarinetas, fagotes, terceira e quarta trompas dão o suporte rítmico e harmônico em uma pulsação agitada de um coral de figuras constantes de tercinas que perduram o trecho todo. O restante dos naipes de metais apenas sublinham, sem muita interferência, dois pontos da melodia com uma mínima em *crescendo* do compasso 12 ao 13 e do compasso 14 ao 15.

Neste contexto de orquestração, observamos que os segundos violinos, por executarem a melodia uma oitava abaixo dos primeiros, são o naipe que realmente dá suporte sonoro e de afinação aos primeiros violinos. Como esta melodia é escrita em um registro extremamente agudo para os primeiros violinos, consideramos que, apesar da indicação de *ff*, não é necessário forçar em demasia a sonoridade do instrumento, pois o suporte dos segundos violinos em oitava abaixo e o próprio brilhanismo da corda Mi já são suficientes para atingir a sonoridade adequada. Mesmo em uma performance *solo* deste excerto, em uma situação de audição, por exemplo, forçar a sonoridade no registro agudo do violino pode distorcer o foco da sonoridade e da afinação, prejudicando, inclusive, a projeção sonora. Portanto, o mais

importante para este trecho, em termos de produção sonora, é manter o arco próximo ao cavalete sem demasiada pressão, porém constante. Da mesma forma, velocidade de arco e intensidade do *vibrato* também devem ser constantes. Nos trechos mais agudos, sobretudo, como no compasso 12, é importante controlar o *vibrato*, mantendo-o veloz e com pequena amplitude para evitar a distorção da afinação.

No quarto tempo dos compassos 9, 13 e 15, observamos novamente a célula rítmica semelhante à do compasso 2, onde optamos por executar a semicolcheia acentuada com o golpe de arco *martelé* na ponta. Porém, diferentemente do compasso 2, nestas três vezes este motivo aparece escrito com colcheia, pausa de semicolcheia seguido de colcheia. De acordo com Haapaniemi,⁷⁹ esta diferença deve ser evidenciada.

Observamos também a importância de ressaltar a diferenciação dos acentos escritos nesse trecho. Os acentos colocados nas semicolcheias indicam uma acentuação curta, rápida e seca, e, como mencionado anteriormente, são executados em *martelé*. Já os acentos sobre as mínimas, como nos compassos 13, 14 e 15, são, evidentemente, acentos melódicos, de agógica musical. A intensificação do *vibrato*, aliada ao aumento de pressão e velocidade de arco no início da nota, é uma forma de ressaltar esse tipo de acento.

Com o objetivo de encontrar recursos para manter a sonoridade plena e constante desejada nesta passagem, optamos por modificar algumas ligaduras originais, acatando as sugestões de arcadas coincidentes de Cardenes (2012),⁸⁰ Hitchcock (2012),⁸¹ Fernandes (2011),⁸² que coincidem com a edição de Friend (2006). Ao observarmos estas sugestões de arcadas, constatamos que estão diretamente relacionadas com uma questão que merece bastante atenção: a distribuição de arco. Com o intuito de manter a sonoridade brilhante, constante em *ff*, o violinista pode, erroneamente, usar o arco inteiro em todas as arcadas. Este procedimento gera acentuações equivocadas e desproporcionais dentro da lógica de direcionamento da frase. Neste sentido, a melhor maneira de medir se a distribuição de arco está adequada é utilizar a sensibilidade auditiva, para manter a intensidade sonora constante, encontrando o equilíbrio entre velocidade, pressão, ponto de contato e quantidade de arco. Como resultado, optamos por cortar a ligadura original do quarto tempo do compasso 12 até a primeira colcheia do compasso 13 (assim como do compasso 14), mantendo apenas o quarto tempo com arco para baixo e a colcheia seguinte para cima. Este procedimento facilita a execução do *crescendo* requerido para esta figura, pois utiliza-se maior quantidade de arco,

⁷⁹ HAAPANIEMI, op. cit.

⁸⁰ CARDENES, op. cit.

⁸¹ HITCHCOCK, op. cit.

⁸² FERNANDES, op. cit.

além de proporcionar maior liberdade para o braço direito com a arcada para cima na colcheia.

O dedilhado que escolhemos para esta passagem também coincide em vários pontos entre os *spallias* acima mencionados. A maioria das mudanças de posição que acontecem em decorrência desta escolha se justifica pela intensão de evitar que algumas notas longas, como a mínima do compasso 11, sejam alcançadas com o quarto dedo, um dedo fraco para se manter o *vibrato* intenso.

4.8.4 Trecho 4: compasso 17 ao 20 do excerto *Don Juan Op. 20*

Exemplo 42 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compassos 17 ao 20. Parte de primeiro violino.

The musical score shows four measures of music for the first violin. Measure 17 begins with a melodic phrase in G major, marked '(m.i.)' and 'mf'. Measures 18 and 19 consist of a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked 'simile' and 'non divisi'. Measure 20 concludes with a melodic phrase marked '(t.)' and 'ff'.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Os violinos finalizam a melodia no compasso 17 com a mesma nota (Fá#4), e iniciam a figura de acompanhamento em pedal que perdura até o compasso 20. Esta figura cumpre o mesmo papel de orquestração que a família das madeiras executou no trecho anterior. Desta vez, os primeiros violinos em notas duplas (Si3 e Fá#4), juntamente com as demais seções das cordas, assumem esse mesmo papel em dinâmica de *mf*, para acompanhar a melodia das trompas e dos trompetes. Em diálogo com trompas e trompetes, a família das madeiras agora responde com o mesmo desenho melódico que apareceu no compasso 5, com duas intervenções progressivas, até culminar no compasso 21, no qual as cordas protagonizarão novamente.

Esta passagem, apesar de relativamente fácil, não deve ser negligenciada. Nela, o violinista pode demonstrar, além da afinação precisa com as quintas justas na primeira posição, controle de arco e precisão rítmica na manutenção de articulação e pulsação estáveis. Em atenção a isto, observamos que a edição de Friend (2006) não incluiu os compassos 18 e 19, o que consideramos um erro neste sentido. Como o trecho é de apenas 4 compassos, não se justifica este procedimento. Além disso, o violinista que optar por subtrair estes compassos de sua performance em uma audição pode passar a impressão de negligência e descaso com o trecho. Portanto, como já recomendado anteriormente em alguns trechos intercalados com compassos de pausa, aqui também podemos apoiar-nos no recurso de ouvir mentalmente a orquestra, neste caso, utilizando a melodia de trompas e trompetes como referência. Este

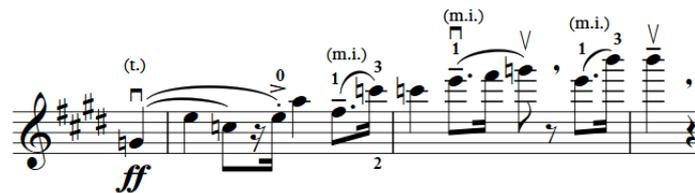
procedimento é eficaz não apenas no sentido de não perder a contagem, mas também de tornar a performance mais prazerosa e interessante.

O golpe de arco neste trecho deve ser articulado, pois como se trata de uma sequência de notas repetidas, é necessário destacá-las para torná-las melhor audíveis. Desta forma, o *detaché articulado/compacto* é o golpe que melhor se encaixa a esta situação.

Por último, observamos que é essencial manter a dinâmica em *mf*. Isso ajuda o violinista a demonstrar o interesse e o conhecimento do trecho no contexto orquestral. Além disso, ressalta e torna ainda mais efetivo o *crescendo* que ocorrerá no compasso 20 em direção à próxima passagem em *ff*.

4.8.5 Trecho 5: quarto tempo do compasso 20 ao primeiro tempo do compasso 23 do excerto *Don Juan Op. 20*

Exemplo 43 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Quarto tempo do compasso 20 ao primeiro tempo do compasso 23. Parte de primeiro violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

A sequência de notas repetidas do trecho anterior é finalizada no terceiro tempo do compasso 20, alcançando uma semínima em notas duplas Dó4 e Fá#4 em um grande *crescendo* de *mf* até *ff*. Em seguida, no quarto tempo deste mesmo compasso, violinos e violas começam uma progressão ascendente em direção ao primeiro tempo do compasso 23. Esta progressão é escrita novamente com o motivo heroico . O desenho melódico ascendente, intercalando intervalos ascendentes de quinta com graus conjuntos até a chegada no estratosférico Si5, mais uma vez revela o ímpeto heroico do personagem principal deste poema sinfônico. Enquanto isso, madeiras e trompas retornam à figura de acompanhamento de tercinas repetidas em colcheias, que no trecho anterior fora executada pelas cordas. Portanto, nesse contexto orquestral, violinos e violas voltam ao plano principal com grande evidência e, assim como no trecho 3, do compasso 9 ao 16, aqui os primeiros violinos também são sustentados pelos segundos violinos em *divisi* e pelas violas em oitava abaixo.

A arcada sugerida pelos *spallas* entrevistados, assim como na edição de Friend (2006), coincide com os trechos anteriores nos quais esse mesmo motivo apareceu. Para seguir o mesmo padrão, optamos por modificar a ligadura do compasso 22, ligando o grupo de

colcheia pontuada seguida de semicolcheia com arco para baixo e a colcheia seguinte para cima. Após a chegada da passagem anterior de notas repetidas na semínima do terceiro tempo para baixo, a semínima do quarto tempo é retomada para baixo, reposicionando o arco no talão, com o objetivo de usar o arco inteiro até o fim da terceira nota. Este procedimento coincide com regra de arcadas número III de Green (1990), a qual recomenda que anacruses ligadas com a nota do compasso seguinte devem ser executadas com arcada para baixo.

A partir da primeira figura, nos próximos motivos que aparecem depois da semicolcheia em *martelé*, observamos que não é necessário e nem recomendável a utilização do arco inteiro para execução dos motivos seguintes. Este procedimento pode causar um desequilíbrio sonoro e a desestabilidade do arco na corda, provocando, inclusive, ruídos indesejáveis. Por isso, pouco mais da metade do arco, em direção à metade superior, é suficiente para mantê-lo estável na corda e ainda assim produzir uma sonoridade forte e brilhante. Aliado a isso, assim como no trecho 3, também aqui há lirismo e, para isso, manter constantes a pressão do arco na corda e o *vibrato* intenso é fundamental.

Aqui ressaltamos também algumas diferenças de articulação entre um motivo e outro. Como mencionamos anteriormente no compasso 9, nesta passagem também aparece o motivo heroico escrito com pausa de semicolcheia entre a colcheia e a semicolcheia acentuada com arco *martelé*. Esta articulação deve ser diferenciada das subsequentes, que são mais melódicas e executadas em arco *legato*. Outra diferença importante está no terceiro tempo do compasso 22. Nele, a nota Sol⁵ é uma colcheia seguida de pausa de colcheia, diferentemente do próximo motivo, no qual a nota de chegada (Si⁵) é uma semínima seguida de pausa de semínima. Neste caso, para diferenciar um motivo do outro, é necessário sustentar ao máximo a primeira semínima do compasso 23.

Em relação ao dedilhado para esta passagem, consideramos que o mais apropriado é aquele sugerido por Cardenes (2012)⁸³ e Fernandes (2011),⁸⁴ começando com o Sol³ do quarto tempo do compasso 20 em primeira posição e subindo para terceira posição no Dó⁵ do compasso 21. Logo, subindo para sétima posição no segundo tempo do compasso 22, com o primeiro dedo na nota Mi⁵, mantendo-o fixo, como âncora, até o fim da passagem, alcançando a última nota Si⁵ com extensão de terceiro ou quarto dedo. Esta opção de dedilhado resultará em duas mudanças de posição: a primeira, da primeira posição para terceira; a segunda, da terceira para sétima. No caso da primeira mudança, ocorrerá entre duas notas ligadas, o que acarretará a necessidade de camuflar, ou minimizar, o *glissando*

⁸³ CARDENES, op. cit.

⁸⁴ FERNANDES, op. cit.

decorrente desta mudança, da mesma forma que ocorreu no trecho do compasso 9 ao 16. A segunda mudança de posição, ao contrário, ocorre entre duas notas separadas. Neste tipo de mudança de posição, por natureza, é mais fácil de esconder o *glissando*, pois a troca de direção de arco entre uma nota e outra proporciona o mínimo de espaço necessário, no qual o movimento da mão esquerda pode ocorrer de maneira inaudível.

4.8.6 Trecho 6: terceiro tempo do compasso 23 ao primeiro tempo do compasso 27 do excerto *Don Juan Op. 20*

Exemplo 44 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Terceiro tempo do compasso 23 ao primeiro tempo do compasso 27. Parte de primeiro violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Ao fim da nota Si⁵ da passagem anterior, no primeiro tempo do compasso 23, com arcada para cima, o arco alcança a região ideal para execução da próxima passagem, o ponto de equilíbrio do arco, na metade inferior. Este trecho é formado por uma sequência de dois grupos de 18 colcheias em tercinas, seguida por uma semínima em dinâmica de *ff*. Esta sequência também é executada pelos segundos violinos em uníssono e pelas violas em oitava abaixo, e acontece em diálogo com a figura melódica executada pelo naipe das madeiras.

Strauss não coloca nenhum sinal de articulação para os violinos neste trecho, porém, assim como no trecho 4, observamos a necessidade de adicionar algum tipo de articulação sobre essas notas, no intuito de separá-las de maneira sutil. Nesse sentido, acatamos a sugestão de Fernandes (2011),⁸⁵ de executar esta passagem utilizando o *detaché articulado/compacto*, com o arco próximo ao ponto de equilíbrio.

Segundo Haapaniemi (2011),⁸⁶ um erro comum observado por ele em audições é que muitos violinistas aceleram o andamento no decorrer destas duas sequências de notas rápidas. Esta é uma tendência natural e, por isso, deve ser evitada, mantendo-se concentrado no andamento estável, principalmente nas duas sequências de colcheias em escala descendente com sinal de *crescendo*, compasso 24 e 26.

Observamos que o maior desafio deste trecho, além de manter o andamento estável e encontrar a articulação correta, é a escolha de um bom dedilhado, pois a sequência de notas

⁸⁵ FERNANDES, op. cit.

⁸⁶ HAAPANIEMI, op. cit.

rápidas intercala graus conjuntos com cromatismos e alguns saltos de terças, exigindo algumas mudanças de posição relativamente desconfortáveis de serem executadas. Por isso, para manter uma coerência lógica neste aspecto, optamos por acatar a sugestão de dedilhado de apenas um violinista, Andrés Cardenes.⁸⁷ Como segunda opção, na parte inferior do pentagrama, colocamos a sugestão de Fernandes (2011).⁸⁸ Apesar de optarmos pela sugestão de apenas um dos violinistas, em diversos pontos dessa passagem os dedilhados de Cardenes e Fernandes coincidem com os de Hitchcock⁸⁹ e com a edição de Friend (2006). Uma das razões que optamos pela sugestão de Cardenes é por ela ser considerada mais “econômica”, pois acarreta apenas três mudanças de posição para o trecho inteiro, minimizando esforços desnecessários.

4.8.7 Trecho 7: compasso 27 ao primeiro tempo do compasso 32 do excerto *Don Juan Op. 20*

Exemplo 45 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compasso 27 ao primeiro tempo do compasso 32. Parte de primeiro violino.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Ao analisarmos a orquestração deste trecho, observamos que, melodicamente, não há nenhum conteúdo significativo que deva ser realmente evidenciado. Estruturalmente, entretanto, a passagem possui uma função harmônica, que tem como objetivo a modulação para Sol maior, que acontece no compasso 31, o qual será o ponto de maior culminância dentro deste excerto, tanto no sentido sonoro, de orquestração, como no sentido musical. Para ressaltar ainda mais esta culminância, Strauss prepara esta modulação com uma mudança de métrica no compasso 30, único compasso em $\frac{3}{4}$ de toda a peça, e que prepara para o único *fff* que aparece neste excerto, no compasso 31.

Os primeiros violinos executam esta figura rítmica juntamente com segundos violinos, violas, clarinetas e corne inglês. Apesar da função prioritariamente harmônica, de modulação, aqui também observamos o motivo heroico de maneira mais afirmativa. Por razões de distribuição de arco, optamos pela arcada original, arco para cima e para baixo, sugerida por todos os *spallas* entrevistados e que também coincide com a edição de Friend (2006). Assim,

⁸⁷ CARDENES, op. cit.

⁸⁸ FERNANDES, op. cit.

⁸⁹ HITCHCOCK, op. cit.

como consequência da escolha desta arcada, observamos que a distribuição do arco neste trecho deve ser rigorosamente controlada. Neste sentido, considerarmos que, apesar da dinâmica se manter em *ff*, o melhor procedimento é utilizar apenas a metade superior do arco nos dois primeiros compassos da passagem e, gradativamente, aumentar a quantidade de arco em direção ao *fff* do compasso 31. Desta forma, é mais confortável de salientar o *crescendo* do compasso 30. Portanto, este é um trecho no qual o violinista não se deve deixar influenciar pela dinâmica escrita para uma sonoridade orquestral (diferentemente das dinâmicas escritas para peças *solo*), mas sim concentrar-se, sobretudo, na impressão sonora que deve emitir, dentro dos limites de produção sonora do seu instrumento.

Ainda em relação à escolha desta arcada, observamos que a primeira mínima em notas duplas do compasso 31 é alcançada com arco para cima, procedimento incomum para este caso, no qual a nota está colocada em tempo forte, com relação à agógica musical. Por isso, o ataque desta nota, na ponta do arco, deve ser suficientemente incisivo, no sentido de simular um ataque para baixo, no talão do arco, com o objetivo de corresponder à agógica musical correta. Em seguida, antes do ataque da nota seguinte (Ré5), também acentuada, observamos na recomendação de Cárdenes⁹⁰ e na execução de Preucil (1998) uma vírgula, ou seja, uma sutil separação entre as duas mínimas deste compasso. Esta pequena separação contribui no sentido de enfatizar a acentuação da segunda mínima do compasso 31, da mesma forma que ocorreu no compasso 3.

Para uma melhor compreensão do aspecto fraseológico, observamos que estas duas figuras, do compasso 3 e do compasso 31, são análogas, considerando que representam um gesto de culminância no terceiro tempo do compasso, alcançado por intervalo melódico de terça menor entre uma nota e outra. Além disso, nos dois casos, a segunda mínima é ligada à primeira semínima do compasso seguinte, somando três tempos, e ainda sucedida por um grupo de colcheias em tercinas ligadas. Desta forma, ressaltamos a importância de observá-las em paralelo, como forma de padronizar os elementos técnico-interpretativos utilizados para a execução de ambas as passagens.

Consideramos importante observar também que todas as notas desse trecho possuem acento. A acentuação adequada contribuirá significativamente para manter a dinâmica em *ff*, mesmo sem utilizar toda a extensão do arco nos compassos 27 e 28. Sobretudo nas mínimas, estes acentos devem ser executados com a aplicação de maior velocidade de arco, juntamente com intensificação do *vibrato* no início da nota.

⁹⁰ CARDENES, op. cit.

A passagem pode ser executada toda em primeira posição, com exceção do último compasso, o 31, no qual a melhor opção é subir para terceira posição, com o objetivo de tocar Ré4 e Si4 com primeiro e segundo dedos, respectivamente, no intuito de aplicar um *vibrato* mais intenso. A nota seguinte (Ré5), mínima ligada à semínima do próximo compasso, pode ser alcançada com o terceiro dedo em extensão, também com o intuito de aplicar a ela um *vibrato* mais intenso, já que este é um ponto de grande culminância sonora. Além disso, observamos que não há a necessidade do uso do *divisi* neste trecho, mesmo quando, no compasso 27, executarmos o Mi4 com corda solta. Primeiro, porque Strauss não escreve *divisi* ou, em alemão, *geteilt*. Segundo, pela natureza sonora da passagem, em *ff*, que requer volume sonoro aliado a um timbre brilhante, mais fácil de atingir com a execução das notas duplas, tal qual está escrito. Além disso, observamos também que a versão de Preucil deste excerto é executada exatamente desta forma. Isto sugere, portanto, que o *non divisi* para esta passagem, além de necessário em termos de sonoridade, também está escrito totalmente dentro da linguagem violinística.

4.8.8 Trecho 8: segundo tempo do compasso 32 ao compasso 36 do excerto *Don Juan Op. 20*

Exemplo 46 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Segundo tempo do compasso 32 ao compasso 36. Parte de primeiro violino.

The musical score shows a sequence of arpeggiated chords and sixteenth-note patterns. It begins with a piano (p) dynamic and ends with a fortissimo (fff) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Em termos estruturais, este trecho é a continuação do ponto de culminância que foi atingido no compasso 31, com a permanência dos próximos cinco compassos na tonalidade de Sol maior, finalizada por um suntuoso gesto ascendente em *crescendo* e sucedida por uma grande pausa geral no compasso 36.

Para muitos violinistas entrevistados, essa é a passagem mais difícil deste excerto. Extremamente virtuosística, representa grande dificuldade técnica, principalmente para mão esquerda. Segundos violinos em uníssono e violas em oitava abaixo executam a mesma sequência de arpejos, enquanto violoncelos e contrabaixos sustentam notas longas em pedal, dando apoio ao acorde de Sol maior, que perdura o trecho todo até a dramática pausa geral do compasso 36. Sobre este material, madeiras e trompas executam uma sequência com a célula rítmica do motivo heroico até primeiro tempo do compasso 35. Neste ponto, trompetes,

trombones e tímpano em *tremulo*, atacam uma nota longa, ligada à primeira colcheia do próximo compasso em um grande *crescendo*, que se alia ao arpejo ascendente das cordas.

O dedilhado que optamos para esta passagem é formado por uma combinação das sugestões de todos os *spallas* entrevistados, sobretudo as de Cárdenes.⁹¹ Apesar de gerar um número maior de mudanças de posição, optamos por este dedilhado com o intuito de evitar excessivas mudanças de corda entre grupos de notas ligadas. De outra forma, permanecer em primeira posição pode acarretar desconforto e desequilíbrio para o arco.

No compasso 35, a nota Ré5, primeira semicolcheia do terceiro tempo, deve ser alcançada com extensão do terceiro dedo, que prende também a nota Sol4, a semicolcheia seguinte, em quinta justa. Imediatamente, deixando o terceiro dedo posicionado em quintas justas, a mão esquerda avança para quarta posição. Este procedimento facilita a articulação e a coordenação do arco com a mão esquerda, pois evita retirar e colocar o mesmo dedo desnecessariamente em duas cordas diferentes entre notas rápidas. Em seguida, a partir da nota Sol5, penúltima semicolcheia do compasso 35 com primeiro dedo, âncora para a posição da mão esquerda, as duas últimas notas também são alcançadas com extensão de segundo e terceiro dedo. A opção pela extensão, nesse caso, justifica-se por dar melhor apoio e conforto para a mão esquerda, no sentido de facilitar a afinação e o *vibrato* da última nota.

Em relação à articulação do trecho, de maneira geral, podemos observar que este está dividido em duas metades, com dois tipos de articulação. A primeira metade em *legato*, sendo as colcheias em tercinas dos compassos 32 e 33 ligadas em grupos de 3. A segunda metade também em tercinas de colcheias, porém separadas. No primeiro grupo, de colcheias ligadas, observamos na versão de Preucil um leve e sutil impulso no movimento horizontal do arco a cada articulação dos grupos de três notas, utilizando, prioritariamente, a metade superior do arco. Assim, acreditamos que este procedimento facilita a permanência de um andamento estável. No segundo grupo, observamos a melhor região do arco para se executar as colcheias a partir do compasso 34 até o meio do arco, pois, assim, evita-se movimentos excessivamente amplos de troca de arco. Em seguida, para executar o *crescendo* no compasso 35, observamos que o melhor procedimento começa a partir da segunda semicolcheia, em uma dinâmica reduzida, de *mf*, e aplica, gradativamente, maior quantidade de arco em cada uma das notas. Ao contrário disto, o *crescendo* atingido com excesso de pressão do arco na região extremamente aguda da corda Mi produz uma sonoridade ruidosa e desfocada.

⁹¹ CARDENES, op. cit.

4.8.9 Trecho 9: compasso 37 ao 42 do excerto *Don Juan Op. 20*

Exemplo 47 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compasso 37 ao compasso 42. Parte de primeiro violino.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Após a pausa geral do compasso 36, as cordas atacam no compasso 37 em uníssono com o mesmo motivo inicial, de Don Juan, e com o mesmo esquema de orquestração dos compassos iniciais da peça. Porém, desta vez, o motivo de sete semicolcheias segue em arpejo de Sib maior, seguido por um desenho melódico cromático ascendente que conduz à modulação para Mi maior no compasso 40. Em seguida, enquanto os primeiros violinos permanecem em pausa, do segundo tempo do compasso 40 ao terceiro tempo do 41, trompas permanecem com o motivo heroico em pedal na nota Mi. Contrabaixos, violoncelos e fagotes entram no terceiro tempo com uma escala ascendente em tercinas de colcheias até o compasso 41. Depois da chegada na modulação em letra B de ensaio, na nota Mi5, os primeiros violinos atacam em uníssono com as flautas uma rápida intervenção em *ff* com as notas Lá4 e Mi5, enquanto segundos violinos e violas permanecem em pedal de semicolcheias na nota Mi.

Por analogia, o início deste trecho deve ser executado da mesma maneira que o início do trecho 1, com mesmo golpe, mesma região e distribuição de arco. Neste, porém, diferentemente do trecho 1, optamos por seguir o grupo de tercinas em colcheias do compasso 38 continuando com a arcada para cima, conforme indicação de Cardenes.⁹² Este procedimento facilita a distribuição de arco para as figuras seguintes, que requerem o uso da extensão total do arco para a produção da sonoridade em *ff*.

Outra pequena diferença na execução deste em relação ao trecho 1 está na configuração da relação arco e mão esquerda. Diferentemente do trecho 1, aqui optamos por permanecer em primeira posição, conforme sugestão de Cardenes⁹³ e Friend, para explorar uma sonoridade mais aberta e também para evitar uma mudança de posição desnecessária. Esta opção acarreta executar uma nota na corda Sol, duas na corda Ré e uma na corda Lá no grupo de quatro semicolcheias do segundo tempo do compasso 37. Há, também, a opção de utilizar a mesma configuração adotada no trecho 1, com duas notas na corda Sol e duas na

⁹² CARDENES, op. cit.

⁹³ Ibid.

corda Ré. Neste caso, devemos executar este grupo de quatro semicolcheias em segunda posição, com o primeiro dedo na nota Sib₂, e retornando à primeira posição no compasso 38.

As semicolcheias das figuras pontuadas que seguem nos compassos 38 e 39 devem ser executadas da mesma forma como já apareceram anteriormente, como nos trechos 1 e 3, com o golpe *martelé*, enfatizando os acentos escritos sobre estas notas.

Em seguida, a figura que finaliza a frase, do quarto tempo do compasso 39 ao primeiro tempo do compasso seguinte, pode ser executada em terceira posição, com o uso da extensão do quarto dedo para execução da nota Mi₅. Desta forma, a mão esquerda permanece em terceira posição para a execução da intervenção seguinte, com uso da extensão do quarto dedo para evitar a troca de corda decorrente do intervalo de quinta justa, e também para manter a sonoridade com o mesmo timbre.

4.8.10 Trecho 10: compasso 43 ao compasso 49 do excerto *Don Juan Op. 20*

Exemplo 48 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compasso 43 ao compasso 49. Parte de primeiro violino.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Formado por três intervenções de desenhos melódicos em *legato*, este trecho contrasta com o caráter agitado que predomina nos primeiros 43 compassos da peça. De acordo com esta breve mudança de humor e caráter musical, optamos por estabelecer o andamento de $\text{♩} = 76$ a partir do compasso 44, com anacruse de semicolcheia, conforme observado em estudo de andamento realizado anteriormente. Este é, portanto, o trecho de caráter contrastante deste excerto, afável e delicado, que se difere dos temas iniciais, heroicos, afirmativos e impetuosos. Corroborando com esta ideia, no compasso 44, Friend (2006) coloca a indicação *Meno*⁹⁴ e Haapaniemi (2011)⁹⁵ anota a expressão *gentle*.⁹⁶

Ainda neste sentido, mesmo tomando a liberdade de assumirmos um andamento sensivelmente mais lento a partir do compasso 44, observamos a importância de respeitar a nuance do compasso 48 com a indicação de *tranquillo*. Portanto, ainda que não seja necessário determinar um andamento específico para apenas dois compassos – 48 e 49 –, a indicação de

⁹⁴ Palavra que vem do italiano e significa “menos”.

⁹⁵ HAAPANIEMI, op. cit.

⁹⁶ Palavra inglesa que quer dizer “gentil”, “suave”.

tranquilo e *flebile* sugere um sensível *poco ritenuto* no desenho melódico, que será continuado pela primeira flauta no compasso seguinte.

Em seguida, apesar de algumas semelhanças entre os compassos 44 e 48, observamos que a execução desses compassos não se difere apenas pelo aspecto rítmico e melódico, mas também pela dinâmica e pelo caráter, mais tranquilo, mais lento e com sentido de finalização da frase. Assim, em relação à sonoridade e timbre, uma maneira de diferenciar o compasso 44 em *pp* do compasso 48 em *p* é executar o compasso 44 na corda Lá com arco *sul tasto*, produzindo uma sonoridade mais escura, em quinta posição, e o compasso 48 na corda Mi, em primeira e segunda posição, como sugere Rommel Fernandes.⁹⁷

A arcada proposta pelos *spallas* entrevistados para a primeira intervenção, no compasso 44, e para a última, no compasso 48, coincide com a edição de Friend. Esta sugestão, de começar com arcada para cima nas duas primeiras notas e logo ligar as demais para baixo, vem de encontro à ideia de finalizar o desenho melódico de maneira elegante, arredondada e decrescente. Ainda que não haja um sinal de *decrescendo* escrito no compasso 44, o próprio desenho melódico sugere esta sutil nuance frasal. Já no compasso 48, entretanto, Strauss escreve um pequeno *crescendo* e *decrescendo* dentro do terceiro tempo, sutileza que deve, portanto, ser evidenciada e diferenciada do compasso 44, no qual não há o mesmo sinal de *crescendo* e *decrescendo*.

A escala ascendente do compasso 45, em uníssono com segundos violinos, violas e violoncelos, que culmina na nota Sol#4, primeira colcheia do compasso 46, é utilizada por Gigante (2006) para exemplificar determinadas preferências de arcadas que violinistas podem ter em relação a este tipo de passagem. Segundo ele, em passagens como essa, muitos violinistas tomam decisões de arcadas baseados em uma sensação de comodidade do movimento do braço direito. A desvantagem, neste caso, é que executar esta escala com arcada para cima, começando com o arco posicionado na ponta, ocasiona o movimento em curva no sentido horário do braço direito. Por consequência, este procedimento subtrai, a cada troca de corda, quantidade de arco igual à distância entre uma corda e outra, o que desfavorece a produção sonora de uma passagem em *ff*, que demanda grande extensão de arco. Seguindo esta teoria, a arcada para baixo seria o procedimento mais apropriado. Entretanto, além de a escala ser curta, e finalizada com uma nota curta, a arcada para cima favorece a execução da escala como gesto musical em *crescendo*, que culmina nesta nota de chegada, Sol#4 (já que a arcada para cima, em qualquer situação, favorece naturalmente o

⁹⁷ FERNANDES, op. cit.

crescendo conforme o peso do braço direito é transferido gradativamente em direção ao talão do arco). Para confirmar que esta exceção à regra colocada por Gigante é o melhor procedimento para esta passagem, observamos ainda que esta lógica de seguir a naturalidade e a organicidade do movimento do braço direito como guia coincide com as sugestões de arcadas de Fernandes,⁹⁸ Hitchcock⁹⁹ e Cardenes.¹⁰⁰

Depois disso, o próximo ataque, na mínima do terceiro tempo do compasso 46, segue como continuação do gesto ascendente atingido pela escala anterior, seguindo um desenho melódico descendente e de figuras mais lentas. Conforme sugerem Fernandes (2011)¹⁰¹ e Friend (2006), optamos pelas primeiras duas semínimas em quiálteras do compasso 47, executadas com arco separado, *detaché simples* para cima e para baixo, continuando as demais semínimas ligadas em *decrescendo* até a primeira colcheia do compasso 48. Este procedimento favorece a manutenção da sonoridade em *ff* até a metade do compasso 47. Além disso, reserva apenas metade superior do arco para executar o restante da figura em *decrescendo* com maior conforto para alcançar o compasso 48 na região do meio do arco, mais apropriada para execução da próxima passagem em *p*.

4.8.11 Trecho 11: compasso 50 ao segundo tempo do compasso 51 do excerto *Don Juan Op. 20*

Exemplo 49 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Compasso 50 ao segundo tempo do compasso 51. Parte de primeiro violino.



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

Após a finalização da frase pela flauta no compasso 49, violinos e violas atacam o compasso 50, o motivo Don Juan, em Sol# maior. A indicação de *molto vivo* sugere que a retomada deste andamento possa ser sensivelmente mais rápida que o tempo inicial da peça. Por isso, conforme estudo de andamento realizado acima, optamos por reestabelecer este

⁹⁸ FERNANDES, op. cit.

⁹⁹ HITCHCOCK, op. cit.

¹⁰⁰ CARDENES, op. cit.

¹⁰¹ FERNANDES, op. cit.

ponto com o andamento de $\text{♩} = 88$, minimamente mais rápido que o inicial, porém o suficiente para respeitar a indicação de *molto vivo* do compositor.

Esta reapresentação do tema aparece com o mesmo esquema de orquestração das vezes anteriores. Entretanto, desta vez a dinâmica é de apenas *f*, e não *ff*. Mesmo com essa sensível diferença é conveniente executar este trecho com os mesmos princípios técnicos utilizados anteriormente, de região e distribuição de arco. Após a finalização do trecho anterior, na ponta e na corda Mi, aproveitamos o compasso 49, de pausa, para reposicionar a mão esquerda em terceira posição e o arco na corda Sol, na região de arco mais apropriada para a produção sonora deste trecho.

Em relação ao dedilhado, observamos que, conforme a sugestão de Friend (2006), Fernandes (2011)¹⁰² e Cardenes (2012),¹⁰³ a melhor opção é começar em terceira posição, com o segundo dedo na primeira semicolcheia (Ré#3). Este procedimento evita o uso de extensão de quarto dedo e mudanças de posição desnecessárias dentro de um trecho curto. Em seguida, para facilitar a próxima mudança de posição, em direção ao próximo trecho, os *spallas* recomendam começar o compasso 51 em quinta posição. Desta forma, o terceiro dedo, na nota Mi5, se encontrará a apenas um semitom de distância abaixo da anacruse para o próximo trecho.

4.8.12 Trecho 12: quarto tempo do compasso 51 ao compasso 62 do excerto *Don Juan op. 20*

Exemplo 50 – Richard Strauss, *Don Juan Op. 20*. Quarto tempo do compasso 51 ao compasso 62. Parte de primeiro violino.

The musical score shows two staves of music. The first staff contains measures 51, 52, and 53. Measure 51 starts with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes. Measure 52 continues with a triplet and a slur. Measure 53 ends with a crescendo marking. The second staff contains measures 54, 55, 56, and 57. Measure 54 starts with a piano (*p*) dynamic and features a triplet. Measure 55 continues with a triplet and a slur. Measure 56 features a triplet and a slur. Measure 57 ends with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>.

A reapresentação do tema de Don Juan, súbita, no trecho anterior, em uma nova tonalidade, sugere ao ouvinte que, a partir do compasso 52, aparecerá alguma espécie de reexposição do mesmo material temático do início da peça. Porém, aqui, Strauss conecta esta

¹⁰² FERNANDES, op. cit.

¹⁰³ CARDENES, op. cit.

reapresentação do motivo Don Juan com uma longa passagem de modulação e transição, a partir do compasso 52, em direção à finalização da primeira sessão temática da peça, compasso 64.

É neste trecho que as colcheias em tercinas aparecem pela primeira vez na parte de violino escritas com ponto de diminuição, ou seja, o *staccato*. A velocidade da passagem e a dinâmica em *p* sugerem que o *spiccato* é o golpe de arco que melhor se encaixa a esta situação. Dentro desta ideia, observamos que Friend (2006), em sua edição deste excerto, escreve neste trecho *light spiccato*,¹⁰⁴ o que reafirma a escolha deste procedimento para esta passagem.

Ainda, segundo a edição de Friend (2006), Cardenes (2012)¹⁰⁵ e Hitchcock (2012),¹⁰⁶ a anacruse, quarto tempo do compasso 51, deve ser tocada com arcada para baixo, repetindo a última semicolcheia no mesmo sentido com arco *martelé*, alcançando a primeira nota do compasso 52 para cima, direcionando o arco, ao decorrer desta nota, à melhor região para execução do *spiccato* em *p*, a partir da segunda nota (Si5). Este foi o ponto em que, ao fim da primeira nota do compasso 52 (Sol#5), observamos que o arco deve, sutilmente, sair da corda, para começar a primeira nota do *spiccato* fora dela, repetindo o arco para cima de maneira a igualar a articulação desta à das notas seguintes.

Essencialmente, os primeiros oito compassos deste trecho são formados por quatro intervenções, intercaladas por pausas, de colcheias em quiálteras de três e em *spiccato* seguido por colcheias em *legato* até o compasso seguinte. Os dois primeiros grupos são formados por sete colcheias em *spiccato*, seguidas por três colcheias ligadas à mínima e colcheia do compasso seguinte em movimento cromático descendente. Os dois grupos subsequentes são formados por seis colcheias, seguidas por três colcheias ligadas à primeira colcheia do compasso seguinte. Nas duas primeiras intervenções, este desenho, de colcheias ligadas à mínima e colcheia do compasso seguinte, é escrito com sinal de *crescendo* e *decrescendo*. Embora seja necessário tornar audível esta nuance de dinâmica, cabe observar que ela deve ser sutil, por ocorrer dentro da dinâmica de *p*, que perdura os cinco primeiros compassos deste trecho. Além disso, estas pequenas nuances de dinâmicas não devem influenciar na dinâmica do trecho como um todo.

Outra questão importante relacionada à dinâmica é que, no início do compasso 52, há um *p* súbito que coincide com o início da passagem em arco *spiccato*. A dinâmica anterior era

¹⁰⁴ Do inglês, “*spiccato* leve”.

¹⁰⁵ CARDENES, op. cit.

¹⁰⁶ HITCHCOCK, op. cit.

de *f*, preenchida por *tutti* orquestral. No *p* súbito do compasso 52, metade do naipe das madeiras, trompas, violoncelos e contrabaixos silencia. Isto significa que grande parte da redução de volume sonoro do *f* para o *p* já acontece naturalmente através da orquestração. Neste sentido, um erro comum, ao executarmos o excerto *solo*, seria tentar realizar a mesma redução de dinâmica, na mesma amplitude sonora de um *tutti* orquestral e com apenas um violino, buscando a sonoridade do *spiccato* exageradamente em *p*. Neste caso, é preciso reconhecer que a dinâmica na parte de violino é orquestral, e que, além disso, o próprio arco *spiccato* por si só já produz uma sonoridade reduzida. Portanto, não é necessária a busca por uma dinâmica extremamente reduzida para este *p*, pois pode acarretar descontrole do arco fora da corda.

Ao analisarmos os 11 compassos do trecho, observamos que há um grande *crescendo* que começa no final do compasso 56 e culmina em *ff* ao final do excerto, compasso 62. Portanto, não é importante apenas alcançar o compasso 56 ainda na dinâmica de *p*, mas, principalmente, compreender que o *crescendo* é gradual para toda a extensão dos seis compassos. Isto significa que o *crescendo* continua a acontecer durante as pausas dos compassos 57 e 59, indicando que cada entrada deve ocorrer gradativa e sensivelmente mais forte, uma após a outra, reservando a culminância do *ff* apenas para o último compasso. Neste ponto, após duas escalas ascendentes, formadas predominantemente por cromatismos, o excerto é finalizado com um acento na nota Sol#4, a semicolcheia anterior à última nota do excerto (Lá4).

Contar as pausas corretamente é a observação de Cardenes (2012)¹⁰⁷ para este trecho, o que vem ao encontro, mais uma vez, à ideia de manter a consciência e o foco na orquestração completa. Em outras palavras, a maneira mais eficiente e interessante de contar as pausas corretamente, na verdade, é ter a música em mente. Neste sentido, observamos que encontrar algum desenho melódico que acontece na orquestra durante os compassos de pausa é uma maneira eficiente de manter o andamento estável.

No que diz respeito às demandas de mão esquerda, a grande quantidade de cromatismos melódicos em registro agudo tornam este trecho um dos mais difíceis deste excerto, de acordo com muitos violinistas entrevistados nesta pesquisa. Por isso, com o objetivo de manter uma coerência para o trecho todo, no aspecto de dedilhados, optaremos pelas indicações de apenas um dos *spallas* entrevistados: Andrés Cardenes.

¹⁰⁷ CARDENES, op. cit.

5 CONCLUSÃO

Ao analisarmos a biografia de Richard Strauss, verificamos que o compositor teve uma importante aproximação com o violino aos oito anos de idade, desde suas primeiras aulas com Benno Walter. Alguns anos depois, tocando música de câmara em ambiente familiar e, posteriormente, integrando o naipe de violinos da orquestra amadora Wilde Gung¹.

Embora tenha tido o piano como seu primeiro instrumento, o violino sempre esteve presente durante a rica formação musical de Strauss. Deste modo, constatamos que sua significativa experiência como violinista, somada à sua relação de cooperação com os músicos de Meiningen e à marcante influência do então célebre violinista e *spalla* Alexander Ritter, pode claramente ser evidenciada tanto na excelência de sua escrita para violino, como no papel de destaque que deu a esse instrumento em suas composições.

Ao analisarmos a maneira como Strauss escreve para o violino e o utiliza no âmbito da orquestração em suas obras sinfônicas, concluímos que este compositor era extremamente consciente das possibilidades do instrumento e das sonoridades que pretendia criar. Para atingir seus objetivos estéticos, sabia exatamente como escrever e utilizou a maioria dos recursos tradicionais da técnica do instrumento, explorando com muita propriedade tanto os aspectos técnicos do violino, como novas possibilidades de divisão dos napes de violinos dentro da orquestração desejada.

Assim, entendemos que tudo em Strauss se justifica por razões musicais. Até mesmo quando observamos passagens de alto grau de virtuosismo nas suas obras sinfônicas, principalmente para os napes de violinos, concluímos que este compositor almejava muito mais criar uma atmosfera sonora que representasse uma ideia musical do que gratuitos exibicionismos de virtuosidade técnica. Ademais, seu profundo conhecimento do violino justifica, sobretudo, a ausência de problemas de idiomatismo de escrita, relativamente comuns em partes para este instrumento em obras sinfônicas.

Diante disso, analisando a importância dos poemas sinfônicos e, mais especificamente, de *Don Juan Op. 20*, verificamos que este representou não apenas um grande avanço na carreira de Strauss, mas, sobretudo, o início de um significativo avanço na sua escrita orquestral. Tal avanço pode ser claramente observado já nos primeiros 62 compassos da parte de primeiro violino desta obra. Desta forma, tendo este trecho como principal objeto de estudo deste trabalho, coube compreender e analisar as especificidades da performance de excertos orquestrais no âmbito das audições para orquestras. Neste sentido, ficou clara a influência de um elemento que chamamos de “*tutti* orquestral imaginado” como fator que interfere diretamente na realização de fundamentos técnico-interpretativos na execução de um

excerto orquestral, diferenciando-o essencialmente da execução do repertório *solo*. Portanto, a negligência deste elemento é um dos fatores decisivos, que pode eliminar a chance, até mesmo de violinistas habilidosos, de conquistar uma vaga em uma orquestra profissional.

Logo, compreendemos que a execução *solo* do excerto *Don Juan Op. 20* para violino deve estar imbuída dos parâmetros do “*tutti* orquestral imaginado” que a esta peça lhe cabe e, logicamente, contextualizada sob os preceitos estéticos e estilísticos correspondentes à Nova Escola Germânica, de Richard Strauss. Assim, no intuito de fornecer subsídios que contribuam de maneira objetiva para a compreensão deste tipo de execução, concluímos que a melhor maneira é aplicar estes parâmetros utilizando os conceitos da técnica moderna do violino como canal para a elaboração de uma nova edição deste excerto. Uma edição que contenha sinais de arcadas, região de arco, dedilhados, articulações e nomenclaturas claras, de rápida e fácil compreensão, direcionada, especialmente, para violinistas em fase de aperfeiçoamento e que buscam a orquestra como meio de trabalho.

Para iniciar este processo, analisamos a relação texto/música de *Don Juan Op. 20*. Verificamos que qualquer paralelo entre a música de Strauss e o texto de Lenau reside muito mais na representação das variações de humor, caráter e personalidade de Don Juan, do que em relatos de acontecimentos específicos de uma história. Desta forma, observamos que, dentro dos primeiros 62 compassos desta obra, são apresentados dois caracteres contrastantes da personalidade de Don Juan. O primeiro, predominantemente heroico, agitado, altivo, representado através de passagens de escalas e arpejos rápidos e em movimento ascendente. Já o segundo, em andamento sensivelmente mais lento, evidenciado através de figuras de desenhos mais melódicos e arredondados em *legato*, evocando um caráter galante e delicado. Em seguida, o rerno ao caráter inicial, porém, em andamento sensivelmente mais rápido que no início. Logo, no intuito de traduzir estes dois caracteres contrastantes do personagem Don Juan para a linguagem técnico-interpretativa da execução da parte de primeiro violino do excerto em estudo, concluímos que a edição do excerto *Don Juan Op. 20* elaborada neste estudo deve ter três diferentes marcações de andamento. Deste modo, adotamos a indicação de metrônomo para cada representação de novo caráter musical, já que Strauss não especifica o andamento através dessa ferramenta, deixando a cargo do músico a interpretação do caráter musical desejado em compasso binário através das indicações mais subjetivas como *Alegro molto con brio*, *tranquillo* e *molto vivo*.

Neste mesmo caminho, após analisarmos a escrita para violino do excerto *Don Juan Op. 20* e as declarações e sugestões dos *spallas* e maestros entrevistados, compararmos diferentes gravações e realizarmos experimentos práticos em aula, verificamos que a

execução deste excerto demanda uma variedade bastante grande de técnicas de arco e de mão esquerda. Ao traduzirmos as articulações e sonoridades pretendidas para a linguagem da escola moderna do violino, concluimos que os golpes de arco utilizados para a execução deste excerto são o *legato*, com diversas variantes de *detaché*, *martelé*, *collé* e o *spiccato*. Da mesma forma, as suntuosas passagens rápidas de escalas e arpejos em diversas tonalidades, abrangendo ampla tessitura do instrumento, demandam técnicas apuradas de mão esquerda, como habilidade para realizar rápidas mudanças de posição, assim como extensões superiores e inferiores. Todas estas técnicas devem estar associadas, também, à produção de uma sonoridade densa, com ampla gradação de dinâmicas e rico espectro de *vibrato*.

Assim, para cobrir esta ampla variedade de técnicas modernas de arco e mão esquerda, concluimos que esta edição deve conter sinais específicos, explicados através de um prefácio e uma bula, para o entendimento exato das técnicas a serem utilizadas.

A partir destas conclusões, observamos que, de fato, a execução de um excerto orquestral em um alto nível de performance, de forma a atender às necessidades de uma orquestra profissional, requer um estudo específico, que cubra, além das questões técnicas e estilísticas que envolvem a execução de qualquer obra musical, aspectos intrínsecos unicamente à prática de excertos orquestrais.

Desta maneira, as conclusões acima afirmam a necessidade de rever a importância e o espaço que o estudo deste tipo de repertório deve ocupar dentro das nossas academias de música. Conforme verificamos nas entrevistas realizadas a 41 violinistas brasileiros que passaram por 13 diferentes instituições de ensino do Brasil, foi recorrente o sentimento de que muitas das demandas que enfrentam enquanto profissionais não foram objeto de séria atenção durante seus anos de formação profissional. Neste mesmo sentido, vimos que os 13 *spallas* e regentes entrevistados nesta pesquisa são unânimes em enfatizar a importância e o papel essencial que o estudo sistematizado deste tipo de repertório deve ter no currículo escolar das universidades que primam pelo sucesso profissional de seus discentes.

Fora isso, constatamos também que estudos ainda mais abrangentes e aprofundados devem ser realizados sobre este tema. Como consequência do cenário atual que observamos nesta área, muitos estudantes que procuram aperfeiçoamento, em busca do meio orquestral como trabalho, ainda se deparam, por exemplo, com muito material didático disponível através da Internet, muitas vezes de procedência desconhecida ou duvidosa, carente de um embasamento científico mais aprofundado.

REFERÊNCIAS

- AGAPITO, Her. **Inédito** [01 mar. 2012]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Rio de Janeiro.
- ALEXANDER Ritter. In: SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução de: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 789.
- AMARAL, Vinícius. **Inédito** [26 jun. 2012]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Rio de Janeiro.
- BAKER, Theodore. **Pocket Manual of Musical Terms**. New York: Shirmer Books, 1995.
- BALDINI, Emmanuele. **Inédito**. [02 jun. 2012]. Entrevistador: Márcio Cecconello. São Paulo.
- BEAMENT, James. **The Violin Explained**: components, mechanism and sound. Oxford University Press: Nova York, 1997.
- BERLIOZ, Hector. **Treatise on Instrumentation**. Enlarged and revised by Richard Strauss. New York: Kalmus, 1948.
- BERMAN, Joel; JACKSON, Barbara; SAREH, Kenneth. **The A.S.T.A. Dictionary of Bowing Terms**: for string instruments. 3rd ed. American String Teachers Association, 1978.
- BLUME, Friedrich; FINSCHER, Ludwig (ed.). **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2nd ed. Stuttgart; Kassel: Bärenreiter-Verlag; Verlag J. B. Metzler. (1994–2007, suppl. 2008).
- BOLDIN, James. **History of Orchestral Excerpt Collections**. Disponível em: <http://hornworld.me/2010/08/26/history-of-orchestral-excerpt-collections/>. Acesso em: 8 mar. 2011.
- BOYDEN, Matthew. **Richard Strauss**. Boston: Northeastern University Press, 1999.
- BRANDOLINO, Anthony Lawrence. **A Study of Orchestral Audition Repertoire for Violin**. 1997. 203 f. (Tese de doutorado em Música), Conservatory of Music, University of Missouri-Kansas City, Missouri, 1997.
- BUJES, Paula. **Comprehensive Examination**. 2009. 14 f. (Trabalho de classe para obtenção de título de Mestrado em Música) University of Tennessee Knoxville, Knoxville, 2009.
- CARDENES, Andrés. **Inédito**. [30 jan. 2012]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Jaraguá do Sul.
- CLAIR, Carl St. **Inédito**. [23 mai. 2012]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Belo Horizonte.
- COLE, Nathan. **Online Classical Violin School with Nathan Cole**. Disponível em: <http://artistworks.com/violin-lessons-nathan-cole>. Acesso em: 8 mar. 2011.

CONCERTGEBOWORKEST. Disponível em: <http://www.concertgebouworkest.nl/>. Acesso em: 13 mar. 2011.

EXCERTO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 7. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FERNANDES, Rommel, L. V. **Inédito**. [12 dez. 2011]. Entrevista concedida a Márcio Ceconello. Belo Horizonte.

FERREIRA, Eliseu. **Planejamento de arco na prática orquestral**: considerações e aplicações em grupos semi-profissionais. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006.

FLESCHE, Carl. **Violin Fingering: its Theory and Practice**. New York: Barry and Jenkins, 1979. (Da Capo Press music reprint series).

FRIEND, Rodney. Excertos da parte de primeiro violino. In: _____. **The Orchestral Violinist**. London: Boosey & Hawkes, 2006.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of violin playing and teaching**. New Jersey: Prentice Hall, 1962.

GIGANTE, Charles. **Manual of Orchestral Bowings**. Fairfax: American String Teachers Association, 1986.

GOLDET, Stéphane. Richard Strauss (1864-1949). In: MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da Música Ocidental**. Tradução de: Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind e Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GREEN, Elizabeth A. H. **Orchestral Bowings and Routines**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.

HAAPANIEMI, Will. **Inédito**. [16 dez. 2011]. Entrevistador: Márcio Ceconello. Belo Horizonte.

HANS Freherr von Bülow. In: SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução de: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 145.

HEPOKOSKI, James. The second cycle of Ton Poems In: YOUMANS, Charles. **The Companion to Richard Strauss**. Cambridge: Cambridge Companions to Music, 2010. p.78-104.

HITCHCOCK, Byron. **Inédito**. [15 mai. 2012]. Entrevistador: Márcio Ceconello. Belo Horizonte.

HOLLIS, Deborah Lee. **Orchestral Color in Richard Strauss's Lieder**: Enhancing Performance Choices of All of Strauss's Lieder through a Study of His Orchestrated Lieder. 2009. 83 p. (Tese de Doutorado em Música). Faculty of The Graduate School at The University of North Carolina, Greensboro, 2009.

IVAN Galamian. In: SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução de: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 354.

KARABTCHEVSKY, Isaac. **Inédito**. [27 out. 2011]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Belo Horizonte.

KENNEDY, Michael, **Richard Strauss**: man, musician, enigma. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

KOBBÉ, Gustav. Richard Strauss and his music. **The North American Review**, Iowa, v. 174, n. 547, p. 785-795, jun. 1902. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25119259>
Acesso em: 12 out. 2011.

KOLNEDER, Walter. **The Amadeus book of the violin**: construction, history, and music. Portland: Amadeus Press, 1998.

LARKIN, David. The first cycle of Tone Poems. In: YOUMANS, Charles. **The Companion to Richard Strauss**. New York: Cambridge University Press, 2010. p. 50-77.

LAVIGNE, Marco Antonio; BOSISIO, Paulo Gustavo. **Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola**. Não publicado. 1999. 62 p.

MAR, Norman Del. **Richard Strauss**: a critical commentary on his life and works. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

MAX Rostal. In: SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução de: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 801.

MECHETTI, Fábio. **Inédito**. [12 dez. 2011]. Entrevistador: Márcio Cecconello. Belo Horizonte.

_____. **Ensaio sobre ensaios e concertos**. Belo Horizonte: Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Não publicado. 2012.

MUSICAL CHAIRS. Disponível em: <http://www.musicalchairs.info>. Acesso em: 8 de março de 2011.

O'GIEBLYN, Michael. **Violin Excerpts**. Disponível em: <http://www.violinexcerpts.com/>. Acesso em: 2 abr. 2013.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE MINAS GERAIS. **Audições**. Belo Horizonte, [2013]. Disponível em: <http://filarmonica.art.br//index.php/audicoes/manage>. Acesso em: 2 abr. 2013.

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA. **Audições**. Rio de Janeiro [2013]. Disponível em: <http://www.osb.com.br/paginadinamica.aspx?pagina=audicoes>. Acesso em: 2 abr. 2013.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Audições**. São Paulo, [2013]. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/portal/osesp/audicoesaudicao.aspx?audicao=34>. Acesso em: 2 abr. 2013.

PACIFIC SYMPHONY ORCHESTRA. Disponível em: <http://www.pacificsymphony.org/>. Acesso em: 02 ago. 2012.

PICAZZIO, Helena. **Inédito**. [01 mar 2012]. Entrevistador: Márcio Ceconello. Belo Horizonte.

PREUCIL, William. **Orchestral Excerpts for violin with spoken commentary**. Cleveland: Summit Records, 1998. 1CD.

REIMER, David. **Violin Performance Training at Collegiate Schools of Music and its Relevance to the Performance Professions: a critique and recommendation**, 2003. 116 f. Tese. (Doutorado em Música). Ohio State University, Ohio, 2003.

RIBAS, Tiago Sabino. **Inédito**. [01 mar 2012]. Entrevistador: Márcio Ceconello. Porto Alegre.

ROTH, Ernest. **Don Juan: some letters about the first performance**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 11-12.

SADIE, Stanley; TYRELL, John (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980.

SALLES, Mariana Isdebki. **Arcadas e golpes de arco: a questão da técnica violinística no Brasil**. Proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco. Brasília: Thesaurus, 1998.

SCHUH, Willi. **Richard Strauss: a Chronicle of the Early Years 1864-1898**. Translated by: Mary Whittall. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

SCORDATURA. In: SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Tradução de: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 848.

SOLO. In: SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Tradução de: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 884.

SONIC VISUALISER. Disponível em: <http://www.sonicvisualiser.org>. Acesso em: 30 mar. 2013.

SPALLA. In: SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Tradução de: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 891.

STEINBERG, Michael. **R. Strauss: Don Juan, Tone Poem for Large Orchestra (After Nicolaus Lenau), Opus 20**. Disponível em: <http://www.sfsymphony.org/music/ProgramNotes.aspx?id=33940>. Acesso em: 9 de ago. 2011.

STRAUSS, Richard. **Don Juan: tone poem after Nicolaus Lenau**. Boca Raton: Edwin f. Kalmus, 1993. 1 partitura. Parte de primeiro violino.

_____. Don Juan Op. 20. Intérprete: Berliner Philharmoniker; Herbert von Karajan. In: R. STRAUSS: Zarathustra, Eulenspiegel, Don Juan. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 1973. 1 CD (68 min). Faixa 11 (18 min 07 s). Acompanha livreto.

_____. **Tone poems:** Don Juan. Tod und Verklärung. Don Quixote. New York: Dover Publications, 1979.

TONKÜNSTLER ORQUESTRA. Disponível em: <http://www.tonkustler.at/>. Acesso em: 02 de ago. 2012.

TSAI, Pei-Chun. **Richard Strauss's violin writing in his early years from 1870 to 1898: the influence of the violin sonata.** 2010. 173 f. Tese. (Doutorado em Música). The City University of York. Nova York, 2010.

VIANA, Keeyth Annie Vieira. **Inédito.** [02 fev. 2012]. Entrevistador: Márcio Ceconello. Jaraguá do Sul.

WULFHORST, Martin. **The Orchestral Violinist's Companion.** Germany: Bärenreiter, 2012. v. 1.

_____. **The Orchestral Violinist's Companion.** Germany: Bärenreiter, 2012. v. 2.

YOUMANS, Charles. **The Companion to Richard Strauss.** New York: Cambridge University Press, 2010.

YOUTH Orchestra of the Americas. Turnê das Américas, 2003. Arlington: Lobo Productions, 2003. 1 CD. Faixa 2 (17 min 39 s). Acompanha livreto.

ANEXO A - Relatório das entrevistas

Relatório das entrevistas

No intuito de levantar informações que contribuíssem para a elaboração deste trabalho, realizamos entrevistas a dois grupos de profissionais: um formado por regentes e *spallas*, brasileiros e estrangeiros; outro formado por violinistas com titulação mínima de bacharel em performance musical.

Esta pesquisa, realizada entre dezembro de 2011 e setembro de 2012, foi submetida à avaliação do COEP-UFMG, tendo sido aprovada sob o ponto de vista ético. Todos os entrevistados assinaram o TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO, sob a Resolução CNS N.196/96, autorizando, ou não, a divulgação de suas identidades.

1 – Primeiro grupo: regentes e *spallas* (13 entrevistados)

Tanto os cinco regentes como os oito *spallas* entrevistados responderam ao mesmo questionário, formado por sete perguntas e mais uma parte do excerto orquestral *Don Juan Op. 20* para auxílio nas respostas e sugestão de arcadas e dedilhados.

Regentes entrevistados:

KARABTCHEVSKY, Isaac: natural de São Paulo, é um dos maiores regentes do Brasil. Entre as principais orquestras que atuou como regente titular e diretor artístico constam a Orquestra Sinfônica Brasileira, Tonkünstler Orchestra, Teatro La Fenice, Orchestre National des Pays de la Loire e Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Atualmente, é regente titular da Orquestra Petrobras Sinfônica e Orquestra Sinfônica de Heliópolis.

Concedeu entrevista em Belo Horizonte no dia 21 de setembro de 2011.

MECHETTI, Fábio: nascido em São Paulo, foi regente titular da Orquestra Sinfônica de Syracuse e da Sinfônica de Spokane, da qual é, agora, Regente Emérito. Atualmente é regente titular e diretor artístico da Orquestra Sinfônica de Jacksonville e da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais.

Concedeu entrevista em Belo Horizonte no dia 12 de dezembro de 2011.

SANDERLING, Stefan: natural de Berlim, Alemanha, é diretor artístico e regente titular da Florida Orchestra. Também foi regente titular da Orchestre de Bretagne, Toledo Symphony Orchestra e Chautauqua Symphony Orchestra.

Concedeu entrevista em Belo Horizonte no dia 22 de novembro de 2011.

DOMENECH, Josep Caballé: nascido em Barcelona, Espanha, é diretor e regente titular da Colorado Springs Philharmonic Orchestra, Colorado, Estados Unidos.

Concedeu entrevista em Belo Horizonte no dia 04 de outubro de 2011.

CLAIR, Carl St.: natural de Hochheim, Texas, Estados Unidos. Dentre as principais orquestras em que trabalhou como diretor artístico e regente titular destacam-se a Komische Oper Berlin e a Staatskapelle Weimar. Atualmente é diretor e regente principal da Pacific Symphony em Costa Mesa, Califórnia, Estados Unidos.

Concedeu entrevista em Belo Horizonte no dia 23 de maio de 2012.

Spallas entrevistados:

AMARAL, Vinicius Ferreira: *spalla* da Orquestra da Universidade Federal da Paraíba. Também trabalhou como *spalla* da Orquestra Sinfônica Nacional/UFF, Niterói, Rio de Janeiro.

Concedeu entrevista no Rio de Janeiro/RJ no dia 26 de junho de 2012.

BALDINI, Emmanuele: atuou como *spalla* da Orquestra Teatro Lírico “G. Verdi” em Trieste, Itália, Orquestra Teatro Comunale di Bologna, Itália, Orquestra Sinfônica da Galícia, Espanha, e da Orquestra Filarmônica do Teatro alla Scala de Milão, Itália. Atualmente é *spalla* da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

Concedeu entrevista em São Paulo/SP no dia 2 de junho de 2012.

HAAPANIEMI, Will: atualmente é *spalla* da New World Symphony Orchestra, Miami, Estados Unidos.

Concedeu entrevista em Belo Horizonte no dia 16 de dezembro de 2011.

CARDENES, Andrés: foi *spalla* da Pittsburgh Symphony, Estados Unidos, durante 21 anos. Dentre os principais feitos de sua brilhante carreira, destaca-se o segundo lugar na International Tchaikovsky Competition.

Concedeu entrevista em Jaraguá do Sul no dia 30 de janeiro de 2012.

FERNANDES, Rommel Luiz Vilela: atuou como *spalla* da Orquestra de Câmara da UNESP, São Paulo. Atualmente é assistente de *spalla* da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais.

Concedeu entrevista em Belo Horizonte no dia 12 de dezembro de 2011.

BARROS, Eliseu Martins de: atuou como *spalla* da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto e Orquestra Sinfônica de Vitória.

Concedeu entrevista em Belo Horizonte no dia 03 de março de 2012.

HITCHCOCK, Byron: *spalla* assistente e substituto da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Concedeu entrevista em Belo Horizonte no dia 15 de maio de 2012.

Anônimo.

Concedeu entrevista em Jaraguá do Sul, em 01 de fevereiro de 2012.

Este grupo de profissionais respondeu ao seguinte questionário:

Nome: _____

Atividade atual: _____

Principais posições que ocupou: _____

- 1) Quais habilidades um violinista pode demonstrar para uma banca examinadora de uma orquestra profissional ao executar o excerto orquestral *Don Juan*?
- 2) Quais os erros mais comuns nas performances deste excerto nos processos seletivos das orquestras que você tem presenciado? (Se necessário, use a parte em anexo).
- 3) Que conselhos você daria para um violinista que se propõe a estudar este excerto com a finalidade de apresentá-lo em uma audição para uma orquestra profissional?

4) Você considera essencial a execução de excertos orquestrais, além do repertório específico do instrumento, nas audições de violino para orquestras profissionais? Por quê?

5) Você acha que pode haver sensíveis diferenças em aspectos como andamento, dinâmicas, *divisi* e articulações, entre a execução *solo* (para a situação de audição) e a execução em orquestra deste excerto? Como seriam estas diferenças e até que ponto elas seriam aceitáveis (ou até necessárias) em uma situação de audição? (Se necessário, use a parte em anexo).

6) Que grau de importância você daria para a introdução do estudo de excertos orquestrais no currículo do curso de graduação nas classes de violino das universidades brasileiras?

Sem importância

Pouco importante

Importante

Muito importante

Essencial

7) Se há algum aspecto que você considera relevante sobre esse assunto e que não foi mencionado acima, sinta-se à vontade para contribuir com suas considerações.

2 – Segundo grupo: violinistas profissionais, brasileiros e com titulação mínima de bacharel em performance musical (41 entrevistados)

O segundo grupo de entrevistados respondeu perguntas direcionadas às demandas técnicas que envolvem a performance do excerto orquestral para violino *Don Juan Op. 20*. Além disso, também responderam perguntas relacionadas às suas experiências sobre o estudo de excertos orquestrais durante o curso de graduação e suas expectativas como profissionais que enfrentam a realidade do mercado de trabalho do meio orquestral.

Os 41 violinistas entrevistados cursaram a graduação nas seguintes instituições:

- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (UFRGS): 9 entrevistados
- Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2 entrevistados
- Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba: 1 entrevistado
- Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (UFSM): 1 entrevistado

- Universidade Estadual de Campinas, Campinas (UNICAMP): 1 entrevistado
- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (UNIRIO): 9 entrevistados
- Universidade de São Paulo, São Paulo (USP): 2 entrevistados
- Universidade Estadual Paulista, São Paulo (UNESP): 3 entrevistados
- Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (UFMG): 4 entrevistados
- Universidade Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte (UEMG): 4 entrevistados
- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (UFRJ): 1 entrevistado
- Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa (UFPB): 2 entrevistados
- Faculdades Integradas Alcântara Machado, São Paulo (Uni-FIAM/FAAM): 1 entrevistado

Este grupo de profissionais respondeu ao seguinte questionário:

Nome: _____

Formação acadêmica: _____

Ano e instituição onde obteve graduação: _____

Atividade atual: _____

1) Qual o nível de dificuldade que você atribuiria á execução este excerto?

- Muito fácil
- Fácil
- Regular
- Difícil
- Muito difícil

2) Usando a parte em anexo, aponte os compassos deste excerto que lhe apresentam maior dificuldade de execução e o explique o porquê.

3) Ao ter contato pela primeira vez com este excerto, você se considerava apto(a) a prepará-lo sozinho(a) para executá-lo em uma audição para uma orquestra profissional?

- Sim
- Não

4) Quantas vezes você já teve a oportunidade de tocar com orquestra o poema sinfônico *Don Juan Op. 20* de Richard Strauss?

5) Qual a frequência com que você teve contato com o estudo de excertos orquestrais durante o curso de graduação?

Nunca

Raramente

Esporadicamente

Frequentemente

6) Você acha importante o estudo de excertos orquestrais no curso de graduação? Por quê?

7) Se há algum aspecto que você considera relevante sobre esse assunto e que não foi mencionado acima, sinta-se à vontade para expor suas considerações.

ANEXO B – Edição do excerto *Don Juan Op. 20* com prefácio

PREFÁCIO

Esta edição é produto da dissertação de mestrado “EXCERTO ORQUESTRAL PARA VIOLINO DO POEMA SINFÔNICO *DON JUAN Op. 20* DE RICHARD STRAUSS: Um estudo técnico-interpretativo” apresentada em 2013 ao programa de pós-graduação em música da escola de música da Universidade federal de Minas Gerais. As indicações de arcadas, articulações, dinâmicas e dedilhados são resultado de um estudo realizado a partir do confronto de sugestões de *spallas* entrevistados com algumas fontes bibliográficas relacionadas ao tema. Em algumas passagens, ainda é sugerida uma segunda opção de dedilhado, que aparece na parte inferior do pentagrama. Também baseadas neste estudo, algumas indicações não originais de dinâmicas, andamento e sonoridade, são colocadas entre parênteses.

Os violinistas *spallas* que contribuíram para a realização deste trabalho foram: Will Haapaniemi, *spalla* da *New World Symphony Orchestra*, em Miami, E.U.A, Andrés Cardenes, *spalla* da *Pittsburgh Symphony*, E.U.A, Rommel Fernandes, assistente de *spalla* da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais e Byron Hitchcock, *spalla* assistente e substituto da Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro, Vinicius Amaral, *spalla* da Orquestra da Universidade Federal da Paraíba, Emmanuele Baldini, *spalla* da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e Eliseu Barros, que atuou como *spalla* da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.

Além dos *Spallas*, alguns regentes também contribuíram no sentido de dar suporte à questões ligadas à especificidades da performance do repertório orquestral. Foram eles: Isaac Karabtchevsky, dentre as principais orquestras que atuou como regente titular e diretor artístico constam a Orquestra Sinfônica Brasileira, Tonkünstler Orchestra de Viena, Fábio Mecheti, regente titular e diretor artístico da Orquestra Sinfônica de Jacksonville e da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Stefan Sanderling, diretor artístico e regente titular da Florida Orchestra, Josep Caballé Domenec, regente titular da Colorado Springs Philharmonic Orchestra e Carl St. Clair diretor e regente principal da Pacific Symphony.

Juntamente com a contribuição destes profissionais, esta edição também se apoia nos trabalhos de Rodney Friend, *The Orchestral Violinist*, na gravação comentada de William Preucil, *Orchestral Excerpts for violin with spoken commentary*. Além destas fontes, outros trabalhos foram usados para abordar a questão do uso do arco relacionado ao repertório orquestral, assim como para definir parâmetros de articulações e suas nomenclaturas, como *Manual of Orchestral Bowings*, de Charles Gigante, *Orchestral Bowings and Routines*, de Elizabeth A. H. Green, *Principles of violin playing and teaching*, de Ivan Galamian e *Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola*, de Marco Antonio Lavigne e Paulo Bosisio.

GUIA DE SINAIS

Sinais de arco

▭	arcada para baixo
∨	arcada para cima
(p.)	ponta
(m.s.)	meio superior
(m.)	meio
(m.i.)	meio inferior
(t.)	talão



Sinais de mão esquerda

1	primeiro dedo
2	segundo dedo
3	terceiro dedo
4	quarto dedo

I	corda mi
II	corda lá

⊥	dedo preso auxiliar (pressionar o dedo sobre a nota indicada sem produzir som)
---	--

Sinais de articulação



Legato: duas ou mais notas ligadas no mesmo movimento de arco, sem qualquer tipo de separação ou variação de pressão entre elas. Mesmo quando houver diferentes arcadas dentro de uma ligadura, a ideia do *legato* que a ligadura abrange deve ser mantida.



Detaché simples: movimento de uma arcada para cada nota, onde cada um desses movimentos deve ser suave e homogêneo do princípio ao fim, sem nenhuma variação de pressão.



Detaché simples/retrógrado: idem ao do *detaché* simples, porém, com o deslocamento progressivo da região de arco onde começa em direção à região que se pretende chegar. Neste caso, as notas que recebem maior quantidade de arco não devem ser mais acentuadas que as outras.



Detaché acentuado: movimento que surge a partir do *detaché* simples, porém, acentuado e sem nenhum silêncio entre as notas. Esta acentuação ocorre através do aumento repentino tanto de pressão como de velocidade de arco.



Detaché articulado/compacto: o arco deve estar posicionado na região do ponto de equilíbrio do arco, (meio inferior), com pressão constante aplicadas sobre uma sequência de notas rápidas e sobre uma dinâmica de *mf* a *ff*. A partir deste movimento, resultante da combinação da pressão, velocidade e quantidade de arco, deve ocorrer um sutil repique da vareta do arco, porém sem que a crina perca o contato com as cordas.



Martelé: o acento neste golpe requer uma preparação preliminar. O arco deve “beliscar” a corda antes de começar o movimento. Em outras palavras, este golpe ocorre através de um aumento de pressão, e logo, um movimento súbito, seco e rápido, com leve separação entre as notas.



Collé: empregado na metade inferior do arco, mais comumente no talão. Neste golpe o arco começa fora da corda, e no momento do ataque as cordas são “beliscadas” rápida e intensamente, através de um movimento curto, veloz e seco. Em seguida o arco é retirado da corda, assemelhando-se um “pizzicato de arco”.



Spiccato: articulação com arco fora da corda. Ocorre com movimento cíclico, elástico e pendular, que faz com que as crinas do arco saiam da corda após cada nota.



Virgula: ligeira retirada do arco da corda.

Don Juan

Tone Poem after Nicolaus Lenau

(Excerto formado pelos primeiros 62 compassos da parte de primeiro violino.)

Richard Strauss, Op. 20
 Editada por Márcio Ceconello
 e Edson Queiroz

Allegro, molto con brio
 (♩=86)

The musical score consists of seven staves of music, numbered 1, 6, 9, 15, 21, 25, and 30. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro, molto con brio' with a metronome marking of quarter note = 86. The score includes various performance instructions and technical markings:

- Measure 1:** Starts with a forte (**ff**) dynamic. Includes a first finger trill (1) and a triplet of eighth notes.
- Measure 6:** Features a forte (**ff**) dynamic and a triplet of eighth notes.
- Measure 9:** Includes a forte (**ff**) dynamic and a trill (tr.).
- Measure 15:** Starts with a mezzo-forte (**mf**) dynamic and includes the instruction 'non divisi' and 'simile'. It features sixteenth-note runs and a forte (**ff**) dynamic at the end.
- Measure 21:** Continues with sixteenth-note runs and a forte (**ff**) dynamic.
- Measure 25:** Features sixteenth-note runs and a forte (**ff**) dynamic.
- Measure 30:** Ends with a forte (**ff**) dynamic and a triplet of eighth notes.

Technical markings include fingerings (1, 2, 3, 4), trills (tr.), and various articulations (accents, slurs). Dynamic markings range from **ff** (fortissimo) to **p** (piano).

R. Strauss — Don Juan

Violino I

calando poco

*tranq.
div.*

2

rapidamente
ff
trem.
fzpp
dim.
ppp

Solo
molto espr.
Tutti
p
molto espr.

pp
atm.
pp
pp

tranquillo
pespr.

cresc.
loco
molto espr.
pp

mfespr.
cresc.

molto espr.
dim.

R. Strauss — Don Juan

Violino I

3

(Tutti) *Violino Solo col Violino I poco a poco più vivente*

pp *pespr.* *cresc.* *molto espr.* *f*

p *cresc.* *molto appassion. e semp. un poco string.*

f *sempre cresc.* *un poco più lento* *poco calando*

Tempo vivo *poco sost. calando* *Tempo vivo* *dim.*

pp *mf* *espr.* *pp poco string.* *f*

a tempo, molto vivace *cresc.* *ff* *H* *ff*

div. *p* *f*

I pizz. *arco* *ff* *pizz.* *arco*

ff *calando* *1*

R. Strauss — Don Juan

4

Violino I

K *a tempo*

mf *dim.* *pp* *pp* *div.*

poco cal. a tempo *mf* *pp* *appass.* *f*

Tutti *p* *dim.* *pp* *Die Hälfte*

poco a poco più tranquillo *pp*

con sordino **L** *a tempo, ma tranq.* *poco rit. Cello. 7* *pp*

3 *Obor. M* *pp*

pp *cresc.* *dim.* *pp* **5**

pp *pp* *pp*

poco cal. a tempo *Obor.* *molto tranquillo* *dolce espr.*

senza string. sord. **1** **1**

R. Strauss — Don Juan

Violino I

5

The musical score for Violino I consists of several systems of staves. The top system includes the Violino I staff with dynamics *mf*, *cresc.*, *ff*, and *f*, and the Violino II staff with *sfz*. The Piano part is shown in grand staff notation with *pp* and *ff* dynamics. The Cello/Double Bass part includes *marc.* markings. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *ff*, *f*, *sfz*, *pp*, *marc.*, and *a tempo, giocoso*. Fingerings and bowings are indicated throughout the piece.

R. Strauss — Don Juan

Violino I

6

cresc. *ff* *ff* *Vivo.* *ff* *ff* *molto espr.* *cresc.* *f* *cresc.* *poco più agitato* *p* *mf* *p* *cresc. sempre molto agitato* *fff* *con sord.* *poco a poco calando sord.* *Fag.* *calando* *sf* *dim.* *pp* *senza sord.*

en - loco - do -

R. Strauss — Don Juan

Violino I

7

un poco agitato
Viol. Solo

molto tranquillo

Oboe *mf espr.*

Tempo I. *arco*

Cello. *pp*

Viola *pp*

Tutti *p*

p *mf* *cresc.*

W *ff*

ff

ff

X *6. 6. 6. 6.*

marc.

animato

f

cresc.

ff *mf* *cresc.* *ff*

R. Strauss — Don Juan

8

Violino I

Musical score for Violino I, Don Juan by Richard Strauss. The score consists of 11 staves of music in G major, 2/4 time. It includes various dynamics (ff, f, p, pp), articulations (triquets, slurs), and performance instructions like "tranquillo", "animato", and "Tempo I, poco a poco più lento". The score is marked with measure numbers 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126, 128, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 142, 144, 146, 148, 150, 152, 154, 156, 158, 160, 162, 164, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 178, 180, 182, 184, 186, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 200, 202, 204, 206, 208, 210, 212, 214, 216, 218, 220, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326, 328, 330, 332, 334, 336, 338, 340, 342, 344, 346, 348, 350, 352, 354, 356, 358, 360, 362, 364, 366, 368, 370, 372, 374, 376, 378, 380, 382, 384, 386, 388, 390, 392, 394, 396, 398, 400, 402, 404, 406, 408, 410, 412, 414, 416, 418, 420, 422, 424, 426, 428, 430, 432, 434, 436, 438, 440, 442, 444, 446, 448, 450, 452, 454, 456, 458, 460, 462, 464, 466, 468, 470, 472, 474, 476, 478, 480, 482, 484, 486, 488, 490, 492, 494, 496, 498, 500, 502, 504, 506, 508, 510, 512, 514, 516, 518, 520, 522, 524, 526, 528, 530, 532, 534, 536, 538, 540, 542, 544, 546, 548, 550, 552, 554, 556, 558, 560, 562, 564, 566, 568, 570, 572, 574, 576, 578, 580, 582, 584, 586, 588, 590, 592, 594, 596, 598, 600, 602, 604, 606, 608, 610, 612, 614, 616, 618, 620, 622, 624, 626, 628, 630, 632, 634, 636, 638, 640, 642, 644, 646, 648, 650, 652, 654, 656, 658, 660, 662, 664, 666, 668, 670, 672, 674, 676, 678, 680, 682, 684, 686, 688, 690, 692, 694, 696, 698, 700, 702, 704, 706, 708, 710, 712, 714, 716, 718, 720, 722, 724, 726, 728, 730, 732, 734, 736, 738, 740, 742, 744, 746, 748, 750, 752, 754, 756, 758, 760, 762, 764, 766, 768, 770, 772, 774, 776, 778, 780, 782, 784, 786, 788, 790, 792, 794, 796, 798, 800, 802, 804, 806, 808, 810, 812, 814, 816, 818, 820, 822, 824, 826, 828, 830, 832, 834, 836, 838, 840, 842, 844, 846, 848, 850, 852, 854, 856, 858, 860, 862, 864, 866, 868, 870, 872, 874, 876, 878, 880, 882, 884, 886, 888, 890, 892, 894, 896, 898, 900, 902, 904, 906, 908, 910, 912, 914, 916, 918, 920, 922, 924, 926, 928, 930, 932, 934, 936, 938, 940, 942, 944, 946, 948, 950, 952, 954, 956, 958, 960, 962, 964, 966, 968, 970, 972, 974, 976, 978, 980, 982, 984, 986, 988, 990, 992, 994, 996, 998, 1000.

ANEXO D – Partitura de *Don Juan Op. 20*. Primeiros 64 compassos**Don Juan.**

Tondichtung von Rich. Strauss, Op. 20.

Allegro molto con brio.

2 grosse Flöten.

3. grosse Flöte.
(auch Piccolo).

2 Oboen.

Englisch Horn.

2 Clarinetten
in A.

2 Fagotte.

Contrafagott.

1.2.
4 Hörner in E.

3.4.

1.2.
3 Trompeten in E.

3.

Posaune 1.2.

Posaune 3.
Tuba.

3 Pauken E. H. C.

Triangel.
Becken.

Glockenspiel.

Becken mit Holzschlägel

Harfe.

Metr. $\text{♩} = 84$.

ff glissando

Allegro molto con brio.

Violine 1.

Violine 2.

Viola.

Violoncello.

Basso.

This musical score is for a string quartet and piano. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in the key of E major (indicated by four sharps) and 3/4 time. The first system features a woodblock solo in the Cello/Double Bass part, marked "mit Holzschlägeln, Solo" and "ff". The piano part includes several passages marked "pizz." (pizzicato) and "divisi" (divisi). The score is heavily marked with dynamics such as "ff" (fortissimo) and "p" (piano). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

This page of a musical score contains the following elements:

- Top System:** Five staves of music. The first staff includes a *ff* dynamic marking. The second staff is labeled *Piccolo*. The third staff includes a *ff* dynamic marking. The fourth staff includes a *ff* dynamic marking.
- Middle System:** Four staves of music. The first three staves are marked *in E.* and *p*. The fourth staff includes *marc.* and *cresc.* markings.
- Bottom System:** Four staves of music. The first staff includes *marc.* and *cresc.* markings. The second staff is marked *mit Holzschl.* and *marc.*. The third staff includes *cresc.* markings. The fourth staff includes *mf* markings.
- Bottom Section:** A section with four staves of music. The first staff includes *mf* markings. The second staff includes *arco* and *tutti* markings. The third staff includes *arco div.* and *arco* markings. The fourth staff includes *arco* markings.

The musical score is written for a string quartet in E major, 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes four violin parts (labeled "in E."), two viola parts, and two cello/bass parts. The second system includes two violin parts, two viola parts, and two cello/bass parts. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). Performance instructions include "cresc.", "pizz.", "arco", "tutti", and "Tr.". A section marked "A" begins in the first system and continues through the second system.

This page of musical score, numbered 122, contains a complex arrangement of instruments. The top section features a woodwind ensemble with flutes, oboes, and bassoons, each with multiple staves. Below them are the string sections, including violins, violas, cellos, and double basses. A percussion part is also present, with the instruction "Becken gewöhnlich" (cymbals, usually). The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. Dynamic markings such as *cresc.* and *ff* are used throughout. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

The image shows a page of a musical score, page 123, in E major and 3/4 time. The score is divided into two main systems. The upper system consists of 12 staves. The first four staves are for the piano, with the right hand on the top two and the left hand on the bottom two. The next four staves are for the orchestra, with the first two for woodwinds (flute and oboe) and the last two for strings. The lower system consists of 4 staves, with the top two for the piano right hand and the bottom two for the piano left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*, *mf*), and articulation marks. A section of the piano part is marked "in E." and another section is marked "mit Schwammschlägen".

This page of a musical score, numbered 124, contains two systems of music. The upper system is a grand staff for piano, consisting of five staves (treble and bass clefs). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte) are used throughout. A section marker 'B' is placed above the first staff of the upper system. The lower system consists of three staves, likely for strings or woodwinds, with similar rhythmic complexity and dynamic markings. The notation includes various articulations, slurs, and accents, indicating a technically demanding piece.

This musical score is for a string quartet, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system includes dynamic markings such as *pp*, *pp subito*, *ff*, *p*, and *sfz*. Performance instructions include *tranquillo*, *flabile*, *con sordino*, and *E nach Fis umstimmen*. The second system continues with dynamics like *pp*, *sfz*, *pp*, *ff*, and *pp subito pizz.*, along with the instruction *sul ponticello*. The score features various musical notations including slurs, accents, and articulation marks.

C molto vivo

Fl.

17922 *un poco marcato*

espress.

in E. senza sordino

in E. senza sordino

in E.

in E.

C molto vivo

mf

p

p

p

p

The musical score on page 127 is a complex orchestral arrangement. It begins with a piano introduction in E major, 4/4 time. The piano part features intricate textures with frequent triplets and sixteenth-note patterns. The strings provide a harmonic and rhythmic foundation, with the Violoncello and Contrabasso parts showing significant melodic movement. The woodwinds, including Flute, Clarinet, and Bassoon, enter with melodic lines that often mirror the piano's texture. The score is marked with various dynamics, including *mp*, *mf*, *p*, and *pp*, along with performance directions such as *cresc.*, *molto espress.*, and *espress.*. The piece concludes with a final cadence in E major.

ANEXO E – Excerto do poema *Don Juan* de Nicolaus Lenau (1802-1850). Versão original
em alemão

Don Juan:

Den Zauberkreis, den unermesslich weiten,
Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten
Möcht' ich durchzieh'n im Sturme des Genusses,
Am Mund der Letzten sterben eines Kusses.
O Freund, durch alle Räume möcht' ich fliegen,
Wo eine Schönheit blüht, hinknien vor Jede
Und, wär's auch nur für Augenblicke, siegen.

Ich fliehe Ueberdruss und Lusterermattung,
Erhalte frisch im Dienste mich des Schönen,
Die Einzle kränkend schwärm' ich für die Gattung.
Der Odem einer Frau, heut Frühlingsduft,
Drückt morgen mich vielleicht wie Kerkerluft.
Wenn wechselnd ich mit meiner Liebe wandre
Im weiten Kreis der schönen Frauen,
Ist meine Lieb'an jeder eine andre;
Nicht aus Ruinen will ich Tempel bauen.
Ja! Leidenschaft ist immer nur die neue;
Sie lässt sich nicht von der zu jeder bringen,
Sie kann nur sterben hier, dort neu entspringen,
Und kennt sie sich, so weiss sie nichts von Reue.
Wie jede Schönheit einzig in der Welt,
So ist es auch die Lieb, der sie gefällt.
Hinaus und fort nach immer neuen Siegen,
So lang der jugend Feuerpulse fliegen!

Es war ein schöner Sturm, der mich getrieben,
Er hat vertobt und Stille ist geblieben.
Scheintot ist alles Wünschen, alles Hoffen;
Vielleicht ein Blitz aus Höh'n, die ich verachtet,
Hat tödlich meine Liebeskraft getroffen,
Und plötzlich ward die Welt mir wüst, umnachtet;
Vielleicht auch nicht; - der Brennstoff ist verzehrt,
Und kalt und dunkel ward es auf dem Herd.

Nicolaus Lenau.

ANEXO F – Versão em inglês do poema *Don Juan* Nicolaus Lenau(1802-1850). Traduzido
por Stanley Appelbaum

That magic circle, immeasurably wide, of beautiful femininity with their multiple attractions,
I want to traverse in a storm of pleasure, and die of a kiss upon the lips of the last woman. My
friend, I want to fly for a few moments. I shun satiety and the weariness of pleasure, and keep
myself fresh in the service of the beautiful; hurting the individual woman.

I adore the whole species. The breath of a woman, which is the fragrance of spring to me
today, tomorrow may oppress me like the air of a dungeon. When I wander with my changing
affections in the broad circle of beautiful women, my love for each one is different; I do not
wish to build temples out of ruins. Yes! Passion must be new each time; it cannot be
transferred from one woman to the next, it can only die in one place and arise once more in
another; and if it recognizes itself for what it is, it knows nothing of repentance. Just as every
beauty is unique in the world, so as the fiery ardors of youth still soar!

It was a beautiful storm that drove me on; it has subsided and a calm has remained behind. All
my desires and hopes are in suspended animation; perhaps a lightning bolts, from heighted.
And yet, perhaps not – the fuel is consumed and the hearth has become cold and dark.