



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

ELINA SURIS

**AS DIFERENÇAS NO DEDILHADO E NA ARCADA ENTRE
AS PRÁTICAS SOLÍSTICA E ORQUESTRAL**

Salvador

2018

ELINA SURIS

**AS DIFERENÇAS NO DEDILHADO E NA ARCADA ENTRE
AS PRÁTICAS SOLÍSTICA E ORQUESTRAL**

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em música na área de criação e interpretação musical.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Alves Casado

Salvador

2018

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

S961 Suris, Elina
As diferenças no dedilhado e na arcada entre as práticas
solística e orquestral / Elina Suris.- Salvador, 2018.
77 f. : il. Color.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Alves Casado
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade
Federal da Bahia. Escola de Música, 2018.

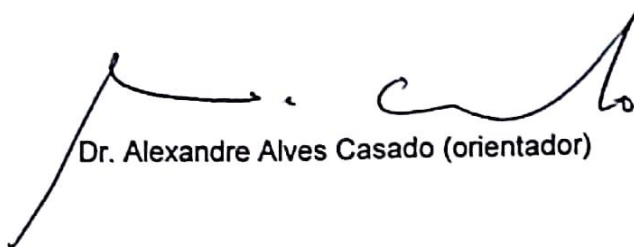
1. Violino - Técnica e manejo. 2. Música - Instrução e estudo. 3.
Instrumentos musicais - Análise musical. I. Casado, Alexandre
Alves. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 781.46



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

O memorial de **ELINA SURIS** intitulado: "As Diferenças no Dedilhado e na Arcada entre as Práticas Solísticas e Orquestral" **foi aprovado.**



Dr. Alexandre Alves Casado (orientador)



Dr. José Mauricio Valle Brandão



M.e Uibitu Smetak

Salvador, 19 de setembro de 2018

AGRADECIMENTOS

À Fundação OSESP pela oportunidade de fazer esse curso sem precisar me afastar do meu emprego, pela ajuda de custo e organização das minhas folgas.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Alves Casado, pelo apoio e a ajuda durante o Curso.

Ao meu querido filho Vadim Harlamov por ter me ajudado na correção linguística e formatação.

À minha grande amiga e pianista da OSESP, Olga Kopylova, que me auxiliou na preparação do recital.

Aos meus pais, graças a quem sou quem eu sou.

A todos os professores que me ensinaram e formaram de mim uma profissional.

RESUMO

Esse trabalho é um resultado das experiências profissionais e acadêmicas da autora no período de dois anos durante o mestrado profissional em Música. Contem quatro partes. A primeira parte é um memorial sobre a vida profissional da autora, tendo como início a época dos estudos no colégio de música, como continuação o período da faculdade e a própria trajetória profissional, e, finalmente, como conclusão, o tempo atual incluindo a pós-graduação e as experiências que foram obtidas pela autora durante todo esse período. A segunda parte apresenta o produto profissional desenvolvido, que é um Recital de violino, cujo repertório é baseado nas obras dos compositores russos e representantes da Escola Russa de violino, assim como uma pequena descrição do seu processo preparatório. A terceira parte inclui um artigo acadêmico, no qual a autora levanta os assuntos específicos da técnica de violino aplicando sua experiência como musicista de orquestra sinfônica com intuito de ajudar aos jovens músicos na sua adaptação às demandas profissionais. Na última parte são apresentados os relatórios das práticas supervisionadas com o detalhamento das atividades realizadas.

Palavras chave: *técnica de violino; orquestra; arcadas; dedilhado.*

ABSTRACT

This work is a result of the author's professional and academic experiences in the period of two years during the professional mastership in music. Contains four parts. The first part is a memoir about the author's professional life, beginning the time of studies in the music school, continuing the period of music college and the very professional trajectory, and finally, as a conclusion, the current time including graduation and the experiences that were obtained by the author during that whole period. The second part presents the product developed, which is a violin recital whose repertoire is based on the pieces of Russian composers and representatives of the Russian violin School, as well as a brief description of its preparatory process. The third part includes an academic article in which an author raises the specific subjects of violin technique applying her experience as a symphony orchestra musician in order to help the young musicians in their adaptation to the professional demands. The last part presents the reports of supervised practices with details of the activities carried out.

Keywords: *violin technique; orchestra; bowings; fingering.*

SUMÁRIO

1. MEMORIAL	7
1.1 Formação e primeiras experiências profissionais.....	7
1.2 As grandes mudanças.....	11
1.2.1 Rumo ao Brasil.....	11
1.2.2 O ingresso na OSESP.....	13
1.2.3 Experiências extracurriculares	16
1.2.4 Retorno aos estudos.....	23
2. PRODUTO FINAL.....	28
2.1 Recital de violino	28
2.2 Preparação ao recital.....	29
3. ARTIGO	31
3.1 Motivação	31
3.2 Histórico.....	32
3.3 O dedilhado.....	35
3.3.1 Função de timbre.....	36
3.3.2 Função de articulação.....	37
3.3.3 Função dinâmica	38
3.3.4 Função técnica.....	38
3.4 Arcadas e golpes de arco.....	41
3.5 Conclusões	50
3.6 Referências bibliográficas.....	53
Apêndice A – Relatório da disciplina MUSD 49 – Prática Orquestral (2016.1)	i
Apêndice B – Relatório da disciplina MUSD 49 – Prática Orquestral (2016.2)	iv
Apêndice C – Relatório da disciplina MUSD 49 – Prática Orquestral (2017.1)	vii
Apêndice D – Relatório da disciplina MUSD 50 – Prática Camerística (2016.1).....	x
Apêndice E – Relatório da disciplina MUSD 50 – Prática Camerística (2016.2)	xii
Apêndice F – Relatório da disciplina MUSD 50 – Prática Camerística (2017.1).....	xiv
Apêndice G – Relatório da disciplina MUSD 48 – Oficina de Prática Técnico-Interpretativa (2016.1).....	xvi
Apêndice H – Relatório da disciplina MUSD 48 – Oficina de Prática Técnico-Interpretativa (2016.2).....	xviii
Apêndice I – Relatório da disciplina MUSD 48 – Oficina de Prática Técnico-Interpretativa (2017.1)	xx
Apêndice J – Relatório da disciplina MUSD 53 – Preparação de Recital/Concerto Solístico (2017.1).....	xxii

1. MEMORIAL

1.1 Formação e primeiras experiências profissionais

No momento da inscrição para o curso de Mestrado Profissional eu já havia completado 11 anos de estudo musical profissionalizante no Colégio Especial de Música da República Moldova, 5 anos de formação em violino na Faculdade de Orquestra do Conservatório Tchaikovsky de Moscou e 30 anos de atividade profissional como violinista de orquestra sinfônica e professora de violino.

O rumo da minha trajetória profissional foi definido cedo. Minha mãe era professora de violino e muitas vezes me levava para a escola onde trabalhava. Meu desejo de tocar violino foi expresso por mim de maneira firme e decisiva quando eu tinha 3 anos, ainda que contra a vontade da minha mãe. Ela me via como pianista e, de certa forma, acabou acertando. Durante todos os longos 11 anos de estudo na escola eu passava várias horas por dia tocando piano e somente algumas horas por semana prestando atenção ao violino. O domínio do piano e o estudo de literatura apropriada ampliou meu horizonte, desenvolveu ouvido harmônico (eu tinha ouvido absoluto nato), deu a habilidade de leitura da primeira vista rápida e fácil, ajudou no estudo de harmonia, polifonia e contraponto. O processo de estudo de violino foi fácil e natural.

A primeira apresentação solo com a Orquestra Sinfônica Filarmônica da Moldova surgiu quando eu tinha 12 anos (Sinfonia Espanhola, de Lalo). Passados 3 anos, na idade de 15, eu me tornei a intérprete mais nova da Moldova, vencendo um concurso regional de violinistas do país. Nos próximos três anos, logo após minha formatura, prestei vestibular e entrei na Faculdade de Orquestra do Conservatório Tchaikovsky. A seleção foi rigorosa, com 200 candidatos por vaga. Os melhores jovens violinistas de toda a URSS lutaram pelo direito de estudar com professores renomados e se apresentar na famosa Sala Grande do Conservatório. Desses 200, somente 10 alunos foram selecionados. Eu entrei no departamento de professor Leonid Kogan, o que implicou em 2 aulas por semana com um professor assistente e 1 vez com o próprio Kogan.

Contudo, para o grande pesar de todos os alunos e colegas professores, Prof. Kogan faleceu 2 meses após o início do ano letivo e eu ingressei para a classe de Eugenia Tchiugaeva. Professora assistente de Kogan, ela fora discípula e assistente de Yuri Yankelevich, docente

aclamado da escola russa de música e discípulo de A. Yampolsky. Tchiugaeva havia sido tutora de vários famosos laureados de concursos internacionais, como Viktor Tretiakov, Vladimir Spivakov, Viktoria Mullova, Ilia Gruber, Ilia Kaler. Posteriormente, ela mudou para Viena, onde passou a lecionar na Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Foi ela que passou para mim as tradições da Escola de violino Russa, os segredos de técnica de som e o vibrato “russo”.

O foco principal na Faculdade de Orquestra era educar músicos especializados em tocar conjuntamente, dentro de uma orquestra sinfônica. Os melhores maestros das orquestras de Moscou, (*e.g.*, A.Lazarev, Y. Simonov, F. Mansurov) adestravam os alunos, repassando as minúcias da sonoridade orquestral e das técnicas de ensemble.

Após a conclusão das provas finais, fui graduada Bacharela do Conservatório Tchaikovsky e retornei à Moldova às vésperas do nascimento do meu filho. Uma semana antes do parto recebi inesperadamente um convite de emprego na Companhia Estatal de Rádio e TV da Moldova, na condição de 1º violino de Quarteto de Cordas. A proposta foi muito tentadora para uma jovem violinista recém-formada, que se viu diante de boas oportunidades de gravações para a Fundação Rádio Moldova, participações nos programas de TV, turnês, entre outras.

Quarteto de cordas representa uma fase intermediária entre um solista e um músico de orquestra. Por um lado, isso implica na interpretação solo com a preparação técnica e musical correspondente. Por outro lado, é uma espécie de música de câmara, pois pressupõe a cooperação de quatro solistas num grupo regido por leis diferentes, onde torna-se necessário subjugar sua personalidade aos interesses do grupo e fazer ela funcionar em prol do resultado coletivo.

Não pude recusar, portanto. Oportunidades semelhantes para jovens músicos são extremamente raras. Tampouco não tinha tido nenhuma experiência de “sobrevivência” de mãe trabalhadora. Aceitei, pois, o convite com muita alegria.

Concederam-me um mês para resolver meus problemas pessoais e, passada uma semana, nasceu meu menino. Mais três semanas e vi-me empregada na Companhia de Rádio e TV Moldova.

Nesses três anos que passei trabalhando no Quarteto, participei, como 1º violino, das gravações de seguintes obras, que atualmente fazem parte do acervo da Companhia de Rádio e TV:

1. L. van Beethoven. Romance em Fa Maior para violino e orquestra (Orquestra Sinfônica Filarmônica da Moldova sob regência de Robert Luther);
2. L. van Beethoven. Romance em Sol Maior para violino e orquestra (Orquestra Sinfônica Filarmônica da Moldova sob regência de Robert Luther);
3. J. Haydn. Quartetos de cordas no. 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29;
4. N. Rimski-Korsakov. Quarteto de cordas em FA maior;
5. N. Rimski-Korsakov. Quarteto de cordas em Sol Maior;
6. J. Brahms. Quinteto de piano em fá menor, op.34;
7. C. Franck. Quinteto de piano em fá menor;
8. V. A. Mozart. Quinteto para trompa e quarteto de cordas. KV 407;
9. V. A. Mozart. Quinteto para clarinete e quarteto de cordas. K 581;
10. V. A. Mozart. Quarteto de cordas em ré menor. K 421;
11. D. Shostakovich. Quarteto de cordas no.8 em do menor. Op. 110;
12. F. Kramarj. Quarteto de cordas em Fá Maior;
13. F. Kramarj. Quarteto de cordas em Do Maior;
14. B. Dubossarschi. Quinteto para clarinete e quarteto de cordas;
15. B. Dubossarsci. Quarteto de cordas no.3;
16. B. Dubossarschi. Quarteto de cordas no.4;
17. S. Tsintsadze. Quarteto no.9;
18. S. Lungul. Máscaras para violino e piano;
19. D. Nuriev. Quarteto de cordas;

20. S. Buzila. Duas peças para violino e orquestra;
21. S. Buzila. Sonata para violino e piano;
22. G. Ceacovschi. Quatro peças para quarteto de cordas;
23. G. Ceacovschi. Quarteto de cordas;
24. V. Rotaru. Quarteto de cordas;
25. V. Rotaru. Dez peças para quarteto de cordas;
26. V. Rotaru. Melodias populares para quarteto de cordas;
27. S. Lobel. Quarteto de cordas no.1;
28. S. Lobel. Quarteto de cordas no.2;
29. O. Negruta. Três peças para quarteto de cordas;
30. P. Tchaikovsky. Sexteto “Souvenir de Florence”.

Além desse emprego, eu recebia constantes convites para tocar na Camerata de Teatro de Balé e Opera da Moldova. Com essa orquestra gravei uma parte significativa de repertório camerístico e participei das turnês pela Moldova, Rússia, Ucrânia e Romênia.

Desde 1932, todas as repúblicas soviéticas possuíam as chamadas Uniões dos Compositores, assim como Uniões dos Escritores e Pintores. Para se tornar um membro ativo de uma União era necessário ter formação correspondente e obras próprias publicadas. Ao membro eram dadas oportunidades de executar suas obras e publicá-las sem precisar gastar recursos financeiros próprios, com despesas pagas pela União. A partir de 1987 tornei-me violinista residente da União dos Compositores da Moldova e toquei todas as peças recém-escritas para formações diferentes. No Festival Internacional da Música Contemporânea (sediado anualmente em Moldova e patrocinado pela União dos Compositores), voltado para a execução de obras recentes, interpretei a maioria das que possuíam o violino na grade.

Minha vida profissional foi muito intensa até o mês de agosto de 1990, quando o Quarteto parou de existir, por várias razões. Uma delas era a criação de uma orquestra sinfônica pela Companhia de Rádio e TV. O Quarteto foi automaticamente mesclado com a nova

orquestra, que atenderia todas as demandas da Rádio e TV. Os músicos do Quarteto foram integrados na orquestra como chefes de naipe das cordas e eu tornar-me-ia *spalla*, caso tivesse aceitado a proposta.

Na mesma época, a vaga de segundo *spalla* da Orquestra Sinfônica Filarmônica da Moldova ficou disponível. Essa orquestra era uma das melhores da União Soviética e acabei optando por disputar a vaga, ainda que pudesse ter sido *spalla* da Orquestra da Rádio e TV. A decisão não foi fácil, mas o fato de poder me tornar parte de um conjunto ilustre acabou prevalecendo. Fiz e passei no teste, entrando assim na Orquestra Filarmônica como segundo *spalla*.

Após dois anos e meio de experiência prática, tocando numa orquestra profissional, vi-me diante da oportunidade de disputar a recém-disponível vaga de *spalla*. Ao concorrer com mais quatro candidatos, ganhei por unanimidade.

Os anos 1990 representaram para mim um período de grandes oportunidades frente ao panorama geral complicado, considerando as mudanças geopolíticas do Leste Europeu. Como *spalla*, toquei quase todo o repertório sinfônico, era convidada para tocar numa orquestra de ópera, constantemente tocava recitais de música de câmara e em quartetos de cordas, além de duos com piano. Uma página especial da minha vida foi ter tocado como solista os concertos para violino e orquestra: Vieuxtemps, Lalo, Brahms, Tchaikovsky, Beethoven, Mozart, Bruch, Mendelssohn...

Todo o conhecimento antes recebido durante os longos anos de estudo e, posteriormente, aplicado e desenvolvido na prática, repassei aos alunos da Academia de Música da Moldova e Colégio de Música Rachmaninov, onde comecei a lecionar a partir de início dos anos 90. Hoje meus ex-alunos moram e trabalham em continentes diferentes, em países como Croácia, Grécia, Estados Unidos, Israel, Japão.

1.2 As grandes mudanças

1.2.1 Rumo ao Brasil

Em 1997, mudanças administrativas no Ministério da Cultura da República Moldova e na própria orquestra iniciaram um período de decadência dela, resultando no êxodo de diversos músicos, que acabaram por emigrar para outros países. Naquela época eu vinha

recebendo convites de trabalho na Espanha, Itália, Romênia, Alemanha, alguns dos quais bastante tentadores. Um destes fora feito por um professor e maestro da orquestra da Universidade Gardner Webb (Carolina do Norte, EUA), cujo nome, para meu grande arrependimento, não guardei. O convite era para fazer mestrado naquela universidade, com a possibilidade de lecionar e tocar em sua orquestra. Outra, feita pela Eugenia Tchugaeva, minha professora no Conservatório Tchaikovsky, convidando a retomar os estudos com ela na Hochschule Wien Musik e integrar uma orquestra de câmara. No entanto, a necessidade de criar meus filhos, o tempo e os encargos financeiros decorrentes disso, constituíram um grande obstáculo para uma mudança de vida tão abrupta.

A única proposta viável foi o convite de Roberto Minczuk, então maestro titular da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, por oferecer bolsas de estudos para filhos dos músicos estrangeiros, além dos outros benefícios. O clima da cidade, quente e seco, recomendado ao meu filho pelos médicos, também pesou na hora de tomar a decisão. O visto de trabalho saiu em novembro de 1998, a tempo de tocar no concerto de encerramento da temporada, já no Brasil.

Não posso dizer que a nossa adaptação foi fácil. Uma viagem saindo do inverno gelado do leste europeu para o verão quente brasileiro, sem dominar a língua, vivendo no ócio durante quase três meses de recesso, sem receber o ordenamento – tudo isso complicou a situação. Devo expressar minha gratidão aos amigos Alexandr e Margareta Chicilov pelo suporte e ajuda naquele momento difícil. Eles haviam chegado em Ribeirão Preto um ano antes e o apoio deles fora vital.

Após um período probatório de alguns meses, fui efetivada a *spalla* da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, permanecendo assim até o maio de 2003. Essa época foi uma das mais gratificantes da minha vida, tanto no sentido pessoal, pelos amigos novos feitos, quanto no profissional. Neste período toquei como solista vários concertos com a orquestra: Beethoven (maestro Claudio Cruz), Brahms (Roberto Minczuk), Bach em Mi Maior (Norton Morozowicz), Bach para violino e oboé com Alexandre Barros (Fábio Costa). Na inauguração da Escola de Música da USP de Ribeirão Preto foram tocados Duos de Mozart para violino e viola e Passacaglia de Handel com Alexandr Chicilov. Na categoria de primeiro violino do quarteto de cordas toquei vários concertos em Franca, Bebedouro, Uberlândia, Araraquara, Campinas.

Paralelamente, ministrei aulas particulares de violino e alguns dos alunos meus atualmente são músicos da Orquestra de Ribeirão Preto.

1.2.2 O ingresso na OSESP

Apesar da vida profissional bastante rica, um sentimento de realização inadequada das minhas habilidades sempre esteve presente. Assim, em março de 2003, tomei ciência do concurso de ingresso para a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, sem muita hesitação, inscrevi-me. O tempo de preparo foi breve, por volta de uma semana, mas acabei não desistindo e fui recompensada com a aprovação no teste. Tornei-me violinista da Orquestra Municipal um mês depois, um emprego que durou três meses. Ao ser anunciado o teste para a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, o cenário se repetiu: após um tempo de preparo intenso, passei na prova e entrei na OSESP em agosto de 2003. Naquela época, John Neschling era maestro titular e Roberto Minczuk, seu maestro assistente.

Maestro John Neschling entrou na história do Brasil como uma pessoa que revelou um lado desconhecido deste País ao mundo. Para isso, ele teve que reestruturar a OSESP e, mantendo a base antiga, erguer uma nova estrutura de orquestra sinfônica que correspondesse aos mais rigorosos padrões modernos. Se, por um lado, não foi difícil encontrar bons sopros, com as cordas a situação era diferente. A quantidade de músicos nacionais que tocavam instrumentos de cordas num nível comparável ao dos sopros era insuficiente para uma orquestra grande. Foi então aberto um concurso internacional, realizado nos EUA em 1997, o qual resultou na seleção de músicos de excelente nível, sendo que alguns deles fazem parte da OSESP até hoje.

A OSESP é uma orquestra sinfônica de porte grande. Em comparação a uma orquestra de tamanho convencional, tal fato implica na maior quantidade de músicos e na especialização em sinfonias de larga escala. Geralmente, é um repertório do fim do século XIX, XX e XXI; repertórios pré-clássicos e clássicos são raramente executados. Seria estranho, tendo oito trompas e oito estantes de primeiros violinos, não aproveitar esses recursos em sua plenitude, ainda que exceções existam: por exemplo, a Filarmônica de Berlim, que, apesar de grande, executa Sinfonias de Mozart com frequência. Assim, o repertório da OSESP é composto, na maior parte, pela música de Mahler, Tchaikovsky, Bruckner, Shostakovich, Brahms, sem mencionar a música moderna. Todo ano a orquestra convida um compositor vivo como

residente. Dessa forma, a OSESP mantém seu público atualizado sobre os últimos eventos no mundo da música.

Sendo a orquestra principal do País, a OSESP sempre toca e grava as obras dos compositores brasileiros, fazendo propaganda da arte brasileira no mundo. Assim, nos últimos anos a orquestra, conduzida por Isaac Karabtchevsky, gravou todas as sinfonias de Villa-Lobos, baseando-se nas grades originais, corrigidas e publicadas pela própria editora da OSESP.

Um repertório deste tipo não pode deixar de afetar a maneira de execução, qualidade de som, o uso de arcada e dedilhado. Para as cordas, isso significa a busca por recursos sonoros, onde a potência e o volume de som estão em primeiro plano, muitas vezes em detrimento da qualidade. Evidentemente, quando 14-16 violinistas estão tocando juntos, os detalhes individuais mínimos são mascarados sob a pressão do som grandioso geral. Os movimentos de arco são, via de regra, largos, grandes, rápidos, o que impede atentar para a pureza e a beleza do som.

A Sala São Paulo, sede da OSESP, graças à acústica generosa dela, permite aos Tutti tocar dispensando o controle demasiado da qualidade de som. Tal característica, embora de certa forma confortável, tem seu lado negativo. Nas turnês, tocando em salas com a acústica natural, onde se ouve qualquer imprecisão, os músicos são obrigados a aguçar sua atenção e se adaptar aos efeitos acústicos inéditos, estranhos, controlando sua execução.

A música de Haydn, Mozart, Rossini funciona da mesma maneira. Muitas vezes depois de tocar uma sinfonia ou abertura de Mozart, os violinistas reclamam da necessidade de tocar, durante todo o concerto, com a mão direita suspensa, isto é, sem o suporte, sem a pressão sobre instrumento. Isso faz mudar a posição da mão direita e usar mais a musculatura pequena em detrimento da grande, tornando a execução mais difícil.

Pensando na qualidade instrumental dos músicos e, ao mesmo tempo, visando entreter o público, o maestro Neschling diversificou a programação anual adicionando duas séries de concertos da música de câmara. Uma delas, feita de concertos de orquestra de câmara, revezava músicos diferentes da OSESP, isto é, não era um conjunto permanente. Seus concertos eram executados uma vez por mês na Sala Grande de orquestra. A segunda série – *Um Certo Olhar* – eram concertos de conjuntos pequenos (duo, trio, quarteto etc.). Esses concertos duravam

cerca de uma hora e eram tocados antes de concertos da OSESP durante uma semana por mês na Sala do Coro. Posteriormente, um quarteto já existente (integrado por C. Cruz, I. Sarudiansky, H. Schaefer, J. Gramsch) foi transformado no quarteto fixo da OSESP. Para os músicos, a criação das séries representou uma oportunidade de se ouvir “in natura”, e também sentir prazer em participar de um conjunto de câmara, percebendo o quanto é complicada essa comunicação musical. Após a demissão de J. Neschling da OSESP, os concertos de música de câmara foram, aos poucos, descontinuados. Atualmente sobrou somente um projeto de quarteto de cordas, o de menor custo, fato que, sem dúvida, teve um impacto negativo na qualidade da orquestra.



Figura 1: Músicos estrangeiros da OSESP.

Convidar músicos estrangeiros com boa formação teve por fim o fortalecimento dos naipes de cordas, bem como a transmissão do conhecimento e da experiência aos jovens músicos aprendizes brasileiros. Com esse propósito foi fundada a Academia da OSESP, na qual os solistas da orquestra são ministrantes. Ademais, muitos dos meus colegas lecionam na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP). Os frutos desse trabalho deles são evidentes – o nível e a qualidade de interpretação dos músicos jovens aumentaram e muitos deles continuam seus estudos no exterior.

1.2.3 Experiências extracurriculares

Em 2004, Rodrigo Vitta, compositor e maestro paulistano, ofereceu-me um trabalho de monitoria na camerata de alunos da FIAM-FAAM Centro Universitário. Ele estava à procura de um músico profissional de cordas que tivesse uma experiência orquestral e pedagógica e eu fui indicada para ele. A partir daquele momento começou nossa colaboração, que perdura até hoje.

Rodrigo sonhava em reger sua orquestra profissional, elaborar projetos de concerto e vendê-los. Tive, então, a ideia de chamar meus colegas da OSESP, juntando-os numa camerata. Durante os próximos anos a Camerata participou com sucesso no projeto “Violão Sinfônico”, comprado pelo SESC SP e apresentado em todos os teatros paulistanos da sociedade. Nossos solistas foram alguns dos violonistas brasileiros e estrangeiros renomados. A cooperação conjunta de Rodrigo Vitta com compositor e arquiteto Flávio Romano resultou em outro projeto, no qual Rodrigo fazia arranjos da música de Flávio para a camerata e regia a orquestra. Por fim, houve o chamado “Projeto Russo”, ao longo do qual os músicos, nativos da Rússia, executavam música russa. Infelizmente, por conta da recessão, a quantidade dos concertos sofreu severos cortes até a Camerata cessar sua atividade em 2012.

Em setembro de 2015, passados três anos, Rodrigo Vitta contactou-me para participar de uma reunião com o coordenador da Faculdade de Música da FMU/FIAM FAAM, prof. Paulo Rocha que estava à procura de um violinista profissional de orquestra. O problema dele não era fácil de resolver. Em São Paulo, violinistas de orquestra bons e com dotes pedagógicos geralmente não pensam em seguir carreira acadêmica. Por outro lado, os professores de cordas do corpo docente pecavam na experiência pedagógica e interpretativa. A FIAM FAAM, por ser uma faculdade particular, dependente da quantidade de alunos, via seu número decrescer, alegando baixa qualidade das aulas de violino e viola. A tentativa de convidar ao trabalho Emmanuele Baldini, então *spalla* da OSESP, não teve sucesso devido à formação de Baldini.



Figura 2: Meus alunos da FMU FIAM FAAM.

Dessa maneira, aceitei a oferta do cargo de monitor sob a condição de ser efetivada para professora titular após concluir um curso de mestrado, o qual já estava nos meus planos. Aproveitei a parceria entre o Departamento Educacional da OSESP e a Universidade Federal da Bahia (UFBA) para ingressar no curso de Mestrado Profissional em Música. A parceria possui valor inestimável aos músicos da OSESP, por permitir conciliar o trabalho com os estudos sem que haja algum prejuízo a ambos.

O planejamento da carreira de músico ocorre relativamente cedo, logo após ingressar no ensino superior. Há dois caminhos principais, o de intérprete, e outro, seguindo a carreira acadêmica. Ao decidir se tornar um músico profissional, o pupilo praticamente fecha a porta para a pesquisa. Tal escolha é necessária, pois é praticamente impossível conciliar a interpretação com academia, ao menos no início da carreira profissional. A falta de experiência do aluno e pouca, senão nenhuma bagagem de repertório orquestral obrigam o jovem músico a dedicar a maioria esmagadora de seu tempo à exploração desse material, não sobrando horas vagas nas quais ele pudesse trabalhar na pesquisa. Para mim, portanto, a pós-graduação foi uma rara oportunidade de poder dar alguns passos ao longo daquele caminho que desprezei na minha graduação, o da academia. A volta ao estudo é vista por mim como uma forma de renovação, uma atualização do acervo interior, um fortalecimento das bases teóricas.

Ao ser contratada pela FMU/FIAM FAAM em novembro de 2015, assumi uma turma de 12 alunos bastante desnivelada. Na ausência de um sistema de ensino musical básico e unificado, os alunos que entram nas instituições de ensino musical inevitavelmente possuem níveis da base teórica e do instrumento diferentes. Os critérios da seleção baseiam-se na vontade de estudar e em alguma noção mínima sobre o instrumento escolhido. Evidentemente, em quatro anos de faculdade, é impossível aprender a tocar um instrumento de cordas num patamar que conceda alguma chance de aprovação do egresso no teste para uma orquestra profissional. A escassez da base teórica também afeta o ritmo de aprendizagem do instrumento, ainda que o interesse e a dedicação de aluno possam minimizar as desvantagens da iniciação tardia em música.

Nas aulas, além da resolução de problemas técnicos, musicais e estilísticos, eu preciso preencher as lacunas na base teórica de aluno. Por exemplo, descobri que alguns alunos não pensam em notas, o que leva ao desentendimento da lógica musical. Por parte deles, ocorre a memorização mecânica da música, isso é, memorizando a melodia pelo ouvido e o dedilhado e a arcada, através da memorização mecânica. Como seria possível explicar para aluno que os intervalos aumentados precisam ser afinados mais largo e os diminutos mais estreito, se o aluno tem noção vaga sobre a afinação temperada e cromática, sem falar de ouvido harmônico? Para a interpretação de obras de Bach é necessário o conhecimento da harmonia básica, compreensão da diferença entre a linha melódica horizontal e a vertical do contraponto, o conhecimento da forma musical.

Comecei a pensar no assunto seriamente quando um dos meus alunos escolheu como o tema do TCC dele o ensino musical básico na URSS, consultando-me e meus colegas compatriotas. Eu poderia abordar e desenvolver esse tópico ao longo de um eventual doutoramento, refletindo sobre a adaptação, à realidade brasileira, de um sistema de educação musical consolidado e comprovado pelo resultado mostrado por vários solistas famosos e orquestras soviéticas de excelência.

FMU FIAM FAAM tem um corpo docente composto por profissionais entusiasmados com sua profissão, com coordenador, professor Paulo Rocha, sempre dando suporte a ideias inovadoras. Neste momento, com o apoio dele, está sendo desenvolvido um novo sistema de ensino integrado, no qual os professores irão ministrar tanto as aulas instrumentais individuais,

quanto as de cunho teórico e coletivo. Isso implica numa seleção rígida de professores, cuja base musical teórica e instrumental é sólida a ponto de repassar esses conhecimentos aos alunos. Inserida nesse projeto a partir de 2019, eu irei assumir, além das aulas de violino e viola, as de música de câmara, de quarteto de cordas e a monitoria na Camerata de estudantes; possivelmente, ministrarei também aulas de piano complementar e percepção. O intuito é mostrar aos alunos a necessidade da base teórica firme como um suporte à prática instrumental cotidiana.



Figura 3: Ensaios com a Banda Sinfônica de Cubatão para o concerto na Sala São Paulo, em setembro 2017.

Paralelamente, minha colaboração com Rodrigo Vitta ganhou mais um capítulo. Em 2010 Rodrigo havia composto um Concerto “Grito da Natureza” para violino e orquestra em três movimentos. Interpretei a parte de violino solo acompanhada pela Orquestra Metropolitana e regida pelo próprio compositor. A primeira apresentação ao público, no SESC Vila Mariana de São Paulo, deu-se em setembro de 2013.



Figura 4: Concerto “Grito de Natureza”, de Rodrigo Vitta, na Sala São Paulo, em setembro de 2017.

Rodrigo, sendo maestro titular da Banda Sinfônica de Cubatão, recebeu um convite para reger um concerto de comemoração do aniversário da Banda na Sala São Paulo no dia 10 de setembro de 2017. Para tal, Rodrigo optou por obras recém compostas da música moderna brasileira, incluindo o Concerto “Grito da Natureza”, o qual, originalmente escrito para violino e orquestra, teve de ser adaptado para a banda sinfônica. Meu particular receio, de que o volume excessivo da banda fosse ofuscar o som do violino solo, não se materializou. A maestria do compositor fez com que o som de violino tenha ganhado destaque sobre a sonoridade de sopros. Após a apresentação bem-sucedida, recebemos uma proposta de gravar essa obra para um videoclipe, cujo tema é ligado à proteção da natureza. Além disso, houve mais uma apresentação do “Grito” com a minha participação em Santos, no dia 6 de maio de 2018. Vejo essas apresentações, de tocar uma obra brasileira, como uma forma de expressar minha gratidão ao Brasil e aos brasileiros pela hospitalidade. Sinto-me prestigiada por tocar como solista na Sala SP. Poucos músicos foram premiados com essa honra e fico feliz que tinha tido oportunidade de expressar esse sentimento tocando a música brasileira.



Figura 5: Duo de Mozart com Francisco Éderson Fernandes Pereira, no Festival *Eleazar de Carvalho* em julho de 2018.

Quero contar sobre a minha participação no Festival Eleazar de Carvalho em Fortaleza como professora de violino. A organização desse Festival foi assumida pela viúva do maestro Eleazar de Carvalho, a dona Sônia Muniz, renomada pianista brasileira. A ideia e o objetivo desse Festival é convidar professores e intérpretes famosos para Fortaleza, para que eles consigam, num prazo exíguo de três semanas, passar um pouco da sua maestria para alunos com sede insaciável por conhecimento.

Pelo fato de o nível de sopros brasileiros ser elevado, professores de Brasília, São Paulo, Rio e Natal são alguns dos convidados. Os professores de cordas vêm da Europa e dos EUA, com a participação do Quinteto Paraíba. Professores de percussão são brasileiros, pianistas vêm dos EUA, os violonistas são do Brasil e dos EUA.

Por sua vez, alunos de violino vêm para o Festival de toda a região de nordeste (Natal, Teresina, Salvador, Maceió, Aracaju, entre outros), bem como de outras regiões do Brasil. Muitos participam no Projeto Música para Todos, como, por exemplo, alunos da Teresina, e

mostram bons resultados. Para vários, o festival é a única oportunidade de ter aulas profissionais gratuitas.

O nível dos alunos é diferente. Há autodidatas que tocam obras complexas (como o Concerto de Brahms) desprovidos de técnica necessária, sem ajuda de um professor. Há os que estão no começo do método Suzuki. A maioria tem nível de aluno de conservatório e somente alguns já são músicos de orquestra profissionais.

Evidentemente, a dimensão do Festival Eleazar de Carvalho dificilmente se compara com a do Festival de Campos do Jordão. No entanto, a relevância de um festival que atenda uma região afastada do centro cultural do país é comparável, senão maior que a de um festival em SP, onde não há falta de professores e a situação financeira dos alunos é geralmente melhor.

No âmbito do Festival, há as aulas coletivas, nas quais o professor pode optar pelas aulas individuais, praticando o repertório solo, ou escolhendo a música em conjunto, isto é, duo, trio etc. A maioria das aulas eu passei resolvendo os problemas técnicos, estilísticos e interpretativos e repassando um repertório de violino solo inédito para os alunos.

Como as aulas são dadas forma bem concentrada, o aluno precisa saber processar a quantidade imensa de informação; já o professor deve saber selecionar os pontos chave do conhecimento necessário e encontrar maneiras de abordagem individual. Havendo excesso de informação, a distração inevitável do aluno gerará resultados medíocres; o contrário acarreta desperdício de tempo. Sendo assim, é crucial conseguir avaliar rapidamente as possibilidades e habilidades de cada aluno, compreender quais são as dificuldades dele e escolher a maneira de ensino apropriada.

Além das aulas, os alunos participam no Concurso de Jovens Solistas; há, também, ensaios diários de orquestra sinfônica durante o Festival para dois concertos de orquestra em duas partes cada um.

Toda noite os professores tocam um recital para instrumento solo ou concerto de música de câmara. O repertório é vasto – de barroco ao Cage, com preferência à música brasileira. Particpei, em 2016, de dois recitais. No primeiro foram tocados Três Divertimentos de Martinu em conjunto com violista americano da origem russa Yaroslav Kargin. No segundo foi apresentado Quarteto de cordas nº1 de Vila Lobos, no qual fiz a parte do 1º violino, Ronedilk

Dantas representou o 2º violino, Yaroslav Kargin tocou a parte da viola e Dora Utermohl de Queiroz, a de violoncelo. Já no Festival de 2017, devido a um imprevisto, tivemos que alterar o repertório para o recital de violino. Em vez de tocar o programado (uma série de peças para violino e piano de Francisco Mignone), toquei Sonata em sol menor em 4 movimentos e Chaconna de Bach.



Figura 6: Minha apresentação como solista no Festival *Eleazar de Carvalho*, em julho de 2018.

Para um professor considero essencial ter experiência prática de intérprete. É praticando que se mantém a boa forma e eleva a habilidade de demonstrar ao aluno a técnica. Jamais uma interpretação ao vivo pode ser substituída por uma explicação baseada em palavras apenas, estas que apenas complementam a prática. Para um músico de orquestra, a prática de solo mantém a forma e a qualidade de interpretação, eventualmente degradada pela prática cotidiana de orquestra.

1.2.4 Retorno aos estudos

Sendo musicista de orquestra sinfônica, professora e ocasional solista, sinto-me realizada por poder aproveitar todos os aspectos profissionais possíveis de um músico, tanto a prática orquestral e pedagógica, quanto a profissionalização. Graças ao curso de Mestrado Profissional e ao convênio com a OSESP surgiu mais uma oportunidade de expansão de

interesses profissionais e renovação de base teórica: um curso de mestrado com viés profissional, aplicado. Ele não constitui pesquisa científica pura. É uma análise de atividade cotidiana de muitos anos do mestrando, bem como algo que ele gostaria de compreender e aperfeiçoar, ou facilitar, ou modernizar para ajudar aos colegas. É como criar uma base teórica para a prática já existente. No meu caso, é uma justaposição de técnica orquestral à técnica solo para o uso consciente subsequente da segunda na prática orquestral.

Tomei conhecimento do curso em 2015, quando o coordenador do departamento educacional da OSESP anunciou essa nova oportunidade, enviando e-mail aos músicos da orquestra. Gostei da proposta, mas considerei o prazo para escrever o anteprojeto demasiado curto. Havia decidido deixar essa ideia por um tempo indeterminado.

A primeira turma de alunos foi selecionada. Eles contavam com entusiasmo sobre as suas viagens para Salvador, sobre as aulas e os professores, sobre o tema dos seus futuros artigos. Escutava atentamente, guardando essas informações para um momento oportuno. Finalmente, o convite para trabalhar na FMU FIAM FAAM, atrelado à exigência de fazer pós-graduação, serviu como um impulso inicial para tomar a decisão de ingressar no mestrado. Fui para Salvador em 2016, juntamente com alguns colegas meus, para participar do processo seletivo.

O Curso de Mestrado Profissional em Música é organizado em módulos. Desta forma, surge a possibilidade de conciliar o estudo com a atividade profissional. Graças ao convênio com OSESP, os alunos podem aproveitar suas semanas de folga para as viagens para Salvador. O material didático mensal é estudado nas aulas presenciais semanais na Escola de Música da UFBA. Antes de cada módulo o aluno recebe uma lista de textos a serem lidos e preparados para o trabalho posterior nas aulas. Depois de cada módulo, há lição de casa baseada no material elaborado.

A vantagem de tal modo de ensino em relação de ensino on-line é óbvia. A comunicação humana viva, energia viva, troca de informação, as perguntas e os temas surgidos espontaneamente – tudo isso está ausente no ensino on-line.

As turmas de alunos estão apresentadas por músicos de diversos estilos: músicos de orquestra sinfônica, e professores de música nas escolas e colégios, nos projetos educacionais,

são representantes da música popular, compositores, músicos de banda militar. A base comum para todas as especializações é a mesma – a Música. Os temas de aulas precisam ser interessantes e úteis para os músicos, independentemente do estilo.



Figura 7: Encontro dos amigos da turma de mestrado na Sala São Paulo.

O lado técnico do processo escrito foi apresentado por aula de Estudos Bibliográficos dada pelo prof. Pedro Amorim, que discorreu sobre o uso da bibliografia, sobre a leitura e discernimento de textos, sobre a introdução de citações em artigo de acordo com as regras acadêmicas estipuladas, formatação de texto e uso de combinações fraseológicas comuns na literatura científica acadêmica.

Nas aulas de Música, Sociedade e Profissão do prof. Lucas Robatto, o tema principal discutido foi o papel da música na vida social, a influência dela no indivíduo e na sociedade, a

conformidade dos estilos musicais aos gostos dos determinados grupos sociais e, também, a música como o meio de comunicação, dado em forma de codificação que pode ser decifrado de maneira diferente.

As aulas das prof. Beatriz Alessio e Suzana Kato tocaram nas questões de interpretação, tradições na prática interpretativa, métodos de ensino.

Prof. Diana Santiago ajudava em organização de trabalho sobre a pesquisa artística.

Foi curioso e instrutivo observar os estilos de ensino diferentes de cada um dos professores e a condução ao resultado necessário, feita de maneiras distintas.

Pedro Amorim, ao designar um tópico, impulsionava a discussão e direcionava os comentários. Desta forma, as aulas dele possuem certa flexibilidade, limitadas apenas pelo tema central e pelos tópicos relacionados. A ementa da matéria tem aplicação prática: como escrever um artigo de acordo com as regras de formatação estipuladas no meio acadêmico, como aproveitar a bibliografia de forma eficiente, quais são as fontes de pesquisa do material bibliográfico necessário etc.



Figura 8: Aula do prof. Pedro Amorim, na UFBA.

As professoras Beatriz e Suzana detêm um estilo semelhante ao prof. Amorim de condução das aulas. A forma flexível, propícia às discussões é totalmente consonante com os assuntos da interpretação. As questões discutidas nessas aulas eram relacionadas ao tema do meu artigo, o que as tornava especialmente úteis para mim.

Em contraponto, o estilo e os métodos dos professores Lucas e Diana são fundamentalmente diferentes, sendo mais rigorosos e seguindo um roteiro pré-determinado. As aulas da professora Diana abordam as práticas de escrita de um artigo, pouco flexíveis e subordinadas às regras acadêmicas.

Os tópicos abordados por professor Lucas são, possivelmente, mais volumosos, bem como a bibliografia relacionada. Consistem em tratar a música como um meio de comunicação, uma parte da vida política e econômica da sociedade. A música é considerada como sendo uma categoria filosófica, como uma das formas epistemológicas de cognição; um meio codificado de comunicação, a semiótica e semântica musical; como uma ferramenta política, uma arma ideológica com seu próprio sistema de codificação; por fim, como uma representação dos diferentes estratos sociais.

Minha experiência de comunicação com meu orientador Alexandre Casado é baseada no respeito mútuo de dois profissionais, na coordenação discreta do meu raciocínio na direção correta ao caminho de alcance do resultado necessário, na confiança em competência profissional.

É incrível o quanto mudou a atitude das pessoas da minha geração e da geração mais nova em comparação com as pessoas idosas. Sumiu a sensação de que após os 45 anos a vida vira para o final. Tantas coisas interessantes podemos conhecer, tanto podemos fazer... Nos meus planos está a continuação de aperfeiçoamento profissional, o doutorado.

Enquanto isso – estou de férias!

2. PRODUTO FINAL

2.1 Recital de violino

O produto final do meu mestrado é um recital de violino e piano. O principal objetivo foi demonstrar a interpretação de violino solo por um músico de orquestra, confirmando o alto nível técnico e artístico desse profissional.

O repertório foi escolhido cuidadosamente com intuito de agradar a todos os gostos. Sendo obras da música clássica, as peças selecionadas são de fácil entendimento e relativamente curtas. Todo esse repertório é unido por uma mesma ideia: pertence à música russa ou aos representantes da escola de violino russa.

1. Suíte no estilo antigo de Alfred Schnittke, compositor russo, foi composta no período de 1965 a 1972 e consiste em cinco partes. Uma estilização de música barroca foi planejada como uma série de peças instrumentais didáticas. Mais tarde algumas das peças foram usadas como trilha sonora em dois filmes russos e somente nos anos 1970 a Suite foi finalizada e se tornou peça de concerto.
2. Polonaise de Concert em Re Major op.4 (1852) de Henryk Wieniawski é uma peça brilhante baseada na dança polonesa, repleta de técnica virtuosa. Wieniawsky, um compositor polonês, era professor do Conservatório de São Petersburgo, um dos fundadores da escola de violino russa.
3. Valsa Scherzo op.34 de Piotr Tchaikovsky (1877) é um desafio para os virtuosos de violino, foi escrita sob a influência da Sinfonia Espanhola de Lalo.
4. Vocalise op.34 nº14 de Serghei Rachmaninov foi escrito em 1915 e dedicado a renomada cantora russa Antonina Nezhdanova. Uma curiosidade: Vocalise é mais famoso na interpretação instrumental do que na vocal. Há mais de 20 arranjos da obra para vários instrumentos assim, como versões orquestrais.
5. Melodia op.42 nº3 de Piotr Tchaikovsky (1878) faz parte do ciclo de miniaturas para violino e piano.

6. Variações sobre um Tema original op.15 de Henryk Wieniawski é uma das mais brilhantes e difíceis peças de repertório violinístico, apresenta diversas técnicas de violino além das melodias românticas encantadoras.

2.2 Preparação ao recital

01/08/2018

Seleção do repertório. Não foi fácil de escolher entre tantas obras brilhantes somente seis obras para o recital. O critério principal nesse caso foi a diversidade técnica, o que relacionava com os assuntos levantados no meu artigo. Foram selecionadas 10 peças.

02/08/2018

Leitura e seleção definitiva. Separei 6 peças.

03/08/2018

Preparação técnica diária tocando as 24 escalas incluindo os arpejos e a corda dupla. Nessa etapa foi útil o repertório técnico (Kreutzer Estudo nº9, Dont Estudos nº 1, 4, 8, Paganini Capricho nº6, Paganini Perpetuum Móbile). Sempre antes de estudar o repertório, toquei algumas das Sonatas e Partitas de Bach o que ajuda melhorar a sonoridade, trabalhando a técnica de acordes para as Variações de Wieniawski.

04/08/2018

Depois de uma hora preparatória, como foi dito, comecei trabalhar sobre as Variações. A peça é repleta de vários tipos de técnica, tais como: corda dupla, acordes, passagens rápidas, uso de posições agudas, bariolage, pizzicato da mão esquerda, glissando na corda dupla, spiccato, staccato, ricochet entre outros. Trabalho de afinação no andamento lento. Para mudar o tipo de dificuldade estudei Vocalise. Técnica sonora usando son file da mão direita e portamento da mão esquerda.

05/08/2018

A afinação e as arcadas na Suíte e Melodia. Experimentando várias possibilidades de arcadas e golpes de arco.

06/08/2018

Arcadas e dedilhado no Polonaise e Valse Scherzo. Andamento lento.

07/08/2018

Primeira leitura com piano no andamento lento.

08/08/2018 a 12/08/2018

Estudos diários sobre as dificuldades técnicas na busca da qualidade de som e pureza de afinação.

13/08/2018

Segundo ensaio com piano definindo a dinâmica e os andamentos.

14/08/2018 a 19/08/2018

Golpes de arco, tais, como staccato na corda (Wieniawski), staccato volant, spiccato, ricochet. A aplicação dos golpes de arco nas escalas, visando a uniformidade de tais. Execução do repertório nos andamentos médios e lentos.

20/08/2018

Terceiro ensaio com piano. Na busca de timbres especiais.

21/08/2018 a 28/08/2018

Aperfeiçoamento técnico. Tentativa de tocar nos andamentos certos revelando os pontos fracos. Há três semanas pela frente. Reta final. Últimas correções e últimos ensaios.

3. ARTIGO

AS DIFERENÇAS NO DEDILHADO E NA ARCADA ENTRE AS PRÁTICAS SOLÍSTICA E ORQUESTRAL

Elina Suris

elinasuris@yahoo.com.br

Universidade Federal da Bahia – UFBA/PPGPROM

Mestrado Profissional em Música

Resumo: A época atual foi marcada pela evolução tecnológica acelerada, sendo que nossa sociedade vem sistematicamente alcançando níveis cada vez mais elevados de desempenho, o que naturalmente acaba refletindo em todos os aspectos da vida. Nesse contexto, as técnicas da música clássica não poderiam permanecer estagnadas; cresce, então, a demanda por um músico violinista com especialização orquestral e que, ao mesmo tempo, possua habilidades solísticas. Em vista disso, o presente artigo tem como objetivo discernir e caracterizar as diversas técnicas de interpretação violinística, estudando sua aplicação à orquestra através de uma pesquisa bibliográfica e a prática orquestral profissional da autora, e, posteriormente, repassando essas técnicas a jovens músicos, cuja finalidade é o aperfeiçoamento dos conhecimentos técnicos e eventual ingresso numa orquestra.

Palavras chave: instrumento de cordas, dedilhado, arcadas, golpes de arco, orquestras sinfônicas, OSESP

3.1 Motivação

O artigo levanta questões técnicas de interpretação de violino solo e orquestral. Quase toda a bibliografia usada neste artigo é escrita em russo. A autora considera extremamente interessante o uso da experiência dos representantes da escola de violino russo-soviética, tendo em conta o significado dela para a cultura musical mundial. Na bibliografia, é impossível não reparar na enorme quantidade de artigos e desenvolvimentos metódicos dedicados ao violino como um instrumento solo. Há escassez de registros literários que consideram o violino como um instrumento integrante da orquestra. Na maioria das vezes, a bibliografia não trata especificamente dos problemas técnicos do violino, focando apenas no papel das cordas como um todo dentro da orquestra.

É implícito que o músico, tendo sido admitido na orquestra, deve ter um conhecimento perfeito da técnica instrumental, além da preparação teórica apropriada. A técnica de instrumento é aquela que o músico desenvolve praticando repertório solo.

A transição entre os séculos XX e XXI foi marcada pelo rápido desenvolvimento na qualidade das orquestras sinfônicas do Brasil. Esse processo foi iniciado pelo maestro John Neschling, fundador da nova Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP). Logo após a reestruturação da OSESP, orquestras importantes como a Sinfônica Brasileira (OSB) e a Filarmônica de Minas Gerais (OFMG) seguiram o mesmo curso de evolução. Tal reestruturação levou a fama de a OSESP ser considerada a melhor Orquestra da América Latina e uma das melhores do mundo.

Devido à crescente demanda por músicos violinistas nas orquestras sinfônicas do Brasil, surge, então, a necessidade do ensino na área de formação do violinista de orquestra. Há, no entanto, uma divergência entre os ideais de um violinista, que se vê como intérprete solista, e a realidade, que cada mais demanda músicos com formação orientada para a interpretação orquestral.

O objetivo deste artigo é atrair os jovens violinistas brasileiros pela ideia de preparação orquestral especializada. Tendo como base a análise da própria vasta experiência orquestral, a autora tem por finalidade o aproveitamento e a canalização de tal experiência de forma a transmitir como herança aos jovens violinistas brasileiros.

3.2 Histórico

Comparando o papel e as tarefas do violino solo com o papel e as tarefas do violino de orquestra, deve-se notar a grande diferença na solução das tarefas técnicas atribuídas aos intérpretes. Para determinar essas mesmas tarefas técnicas, é necessário entender o objetivo definido para um violinista solista e para um músico de orquestra. Para tanto, uma pequena excursão ao passado se faz necessária.

Na época medieval, a música possuía um caráter aplicado a diversas atividades, ao invés de ser tratada como ramo artístico de vida própria. Era empregada para animar desfiles, dar ritmo à poesia proclamada, alegrar festas e jantares, despertar o espírito guerreiro durante as marchas militares. Algumas gravuras da época trazem imagens de pequenos grupos de trovadores que empregavam violinos para disseminar sua arte. Contudo, tais trupes musicais dificilmente poderiam ser chamados de orquestras primárias, por não possuir um conjunto fixo de instrumentos musicais nem uma divisão bem estabelecida por naipes.

Em meados do século XVI, na região norte da Itália deu-se a formação do violino moderno. O século seguinte viu o violino se tornar um instrumento de interpretação solo. Arcangelo Corelli é considerado como o fundador da interpretação artística de violino, enquanto seus sucessores Torelli, Tartini e Locatelli contribuem para o desenvolvimento da técnica de violino.

Na época barroca, o violino torna-se o principal instrumento musical devido à proximidade de seu timbre com o timbre da voz humana e ao potencial de exercer forte impacto nas emoções do público. O registro agudo fez com que o violino passasse a ser o instrumento mais adequado para a interpretação da linha melódica.

O termo "orquestra" só foi cunhado num momento em que os compositores passaram a direcionar suas obras instrumentais não apenas para ocasiões em que a música desempenhava um papel secundário (como festas e marchas), mas para exibições em que o público vinha pela música em si. Essa alteração do papel da música na sociedade levou ao desenvolvimento da música instrumental e, eventualmente, contribuiu para o surgimento de diversos gêneros como ópera e bale, oratória e, mais tarde, sinfonia e concerto. Dessa forma, o fim do século XVI e o início do século XVII marcaram o começo da história da música orquestral.

A história da orquestra poderia ter sido muito diferente caso o violino não tivesse existido no século XVI. Naquele tempo, o cartel musical era formado por violas e alaúdes. O violino, ao ser introduzido nas primeiras orquestras, foi gradativamente ocupando o papel da viola, tendo alterado de forma significativa o estilo orquestral dos anos por vir.

Um dos papéis mais importantes no desenvolvimento orquestral pertence à arte de alguns poucos intérpretes virtuosos. Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, Farina, Corelli, Vivaldi, Torelli, Pisendel, entre tantos, revelam o enorme potencial musical do violino ao introduzir inovações na técnica da interpretação. Tal fato, por sua vez, incentivou os compositores a empregar técnicas novas ao compor suas obras, resultando num enriquecimento exponencial da música sinfônica e servindo de forte impulso a sua evolução posterior (ROGAL-LEVITSKY, 1953).

O papel cada vez mais relevante do violino dentro das orquestras do século XVIII teve por consequência a expulsão do baixo cifrado do conjunto. Os naipes de cordas e de sopros formaram uma base harmônica e o cravo, de uso obrigatório até então, viu-se obsoleto.

A busca contínua por timbres inéditos se dá ao longo do século XIX. Nessa época, a grande composição da orquestra sinfônica foi estabelecida como definitiva, com orquestras cada vez maiores e repertório de maior complexidade. Não podemos esquecer a contribuição de grandes virtuosos de violino como Paganini, que expandiram as possibilidades técnicas do violino, incorporadas pelos compositores ao repertório orquestral (EFREMENKO, 1997). O início do século seguinte foi marcado pelo surgimento de orquestras de primeira classe.

* * *

A crescente complexidade de obras sinfônicas e, por consequência, das técnicas necessárias para sua interpretação, exigia uma constante evolução de maestria das orquestras sinfônicas modernas. Tal “seleção natural” fez com que os músicos que integram essas orquestras sejam de alto perfil e seu nível de desempenho em pouco difere dos níveis mais altos dos músicos de performance solo. Contudo, há significativas diferenças entre o repertório de violino orquestral e solo. Os problemas de caráter técnico são, também, bastante distintos entre as duas categorias.

O objetivo primário de uma interpretação de violino solo, dentro do contexto da tradição clássica, é destacar a parte solo sobre o fundo orquestral. Para tanto, além do instrumento de som brilhante e rico em timbres, é necessário que o músico solista tenha domínio técnico altamente desenvolvido sobre esse instrumento, a fim de revelar o máximo das

propriedades acústicas do violino e resolver os problemas musicais impostos pelo compositor. Tal fato requer a elaboração de um dedilhado especial, com intuito de reforçar o som e enriquecer o timbre. Além disso, é imprescindível o domínio de todas as técnicas de arco, de maneira a tornar a interpretação virtuosa e brilhante.

Contrastando com o violino solo, o objetivo do violino de orquestra consiste em sintonizar o som de diversos violinos em um timbre harmonioso, compondo uma das vozes orquestrais sem, contudo, se impor em relação às demais. Dessa forma, a escolha certa do dedilhado e da arcada é primordial para atender às necessidades interpretativas orquestrais.

A época atual foi marcada pela evolução tecnológica acelerada, sendo que nossa sociedade vem sistematicamente alcançando níveis cada vez mais elevados de desempenho, o que naturalmente acaba refletindo em todos os aspectos da vida. Nesse contexto, as técnicas da música clássica não poderiam permanecer estagnadas; cresce, então, a demanda por um músico violinista com especialização orquestral e que, ao mesmo tempo, possua habilidades solísticas. Atender essa demanda pelos músicos "ambidestros" implicaria aumentar significativamente a qualidade do som orquestral como um todo.

3.3 O dedilhado

Em busca da literatura, a atenção da autora foi chamada pela quantidade significativamente maior de desenvolvimentos metódicos dedicados à escolha correta de arcadas, em detrimento dos dedicados às questões de dedilhado. As questões relativas à análise das técnicas da mão direita e esquerda não serão abordadas nesse artigo. O mesmo padrão curioso pode ser traçado na definição das funções de *spalla* de orquestra. Estas incluem a correção de arcada, enquanto as indicações de dedilhado são extremamente raras. Neste caso, os violinistas tutti têm liberdade total de escolha de dedilhado. Tal fato, por um lado, demonstra o papel secundário de timbre individual de cada violino de orquestra; por outro lado, com a abordagem certa, poderia ajudar na busca de uma única sonoridade do grupo como um todo e a melhor unificação de timbres de cada violino de orquestra, tão diferentes na sua qualidade.

As principais funções do dedilhado são artísticas (a função de timbre, de articulação, de dinâmica) e técnicas. Dessas, a mais importante é a do timbre (BELOVA, 2014).

3.3.1 Função de timbre

Os autores da maioria das obras-primas do repertório clássico de violino confiavam ao editor violinista ou um grande intérprete a escolha de dedilhado. Assim, por exemplo, o Concerto de F. Mendelsohn foi escrito em cooperação com um proeminente violinista alemão Ferdinand David¹; o Concerto de Brahms, com Joachim²; o Concerto de Khachaturian, com Oistrakh³. Isso teve um grande impacto sobre o caráter da composição das partes solo dos Concertos. Outros compositores publicavam suas obras sem definir o dedilhado (*e.g.*, o Concerto para violino e orquestra de Beethoven).

Algumas obras para violino foram escritas para um ou outro grande violinista, levando em consideração suas habilidades interpretativas. A Sinfonia Espanhola, de Lalo, o Concerto Nº3, Havanaise e Introdução e Rondo Capriccioso, de Saint-Saëns foram compostos especificamente para P. Sarasate. O famoso violinista espanhol possuía mãos pequenas, tinha dificuldade de tocar oitavas e quase não praticava corda dupla. Por conta disso, essas obras estão repletas de técnica pequena brilhante.

Uma vez que é impossível determinar as intenções verdadeiras de autor sobre as cores do timbre, é necessário falar sobre as tradições de interpretação. Por outro lado, a técnica avançada de violino abre novos horizontes para os artistas da música clássica modernos, permitindo tratar a interpretação tradicional mais livremente.

O dedilhado deve ter em conta as seguintes características do timbre de violino (GUREVICH, 1988):

- i) Cor diferente do timbre de cada corda;
- ii) Heterogeneidade de som de diferentes registros de uma corda (isso não se aplica à corda Mi, soando igualmente em todos os seus registros);

¹ Ferdinand David (1810-1873): violinista, compositor alemão, professor do Conservatório de Leipzig.

² Joseph Joachim (1831-1907): violinista e compositor húngaro.

³ David Oistrakh (1908-1974): violinista e violista russo - soviético, professor do Conservatório Tchaikovsky de Moscou.

- iii) Diferença significativa entre as notas com e sem vibrato;
- iv) Características do som de cordas abertas, harmônicos naturais e artificiais.

O violinista é capaz de diversificar duas frases iguais seguidas com a ajuda do dedilhado, como que rearranjando a segunda frase. Conexão e separação de timbres é a principal questão da estratégia de timbre. Sua decisão é determinada pela compreensão das relações internas dentro de um material musical. Lei básica da lógica de timbre diz que a mesma ideia musical deve, de preferência, ser interpretada com o mesmo timbre, o que nem sempre é possível. Assim, mesmo nos casos em que o diapasão da construção melódica não excede os limites de uma corda só, a preservação de seu timbre às vezes não leva ao resultado desejado. A razão para isso jaz no excesso de mudança de posição, inevitável na preservação de timbre de uma única corda.

Todas as sutilezas do problema de timbre são quase exclusivamente relacionadas com a área de episódios lentos. Quanto aos trechos virtuosos, a principal exigência para o timbre é o brilho geral do som que aumenta com o uso das cordas abertas. É evidente também a vantagem das posições graves em relação às agudas. Manter posições graves leva à alternância mais frequente de cordas. Ao contrário do andamento lento, em um rápido esta diversidade do timbre não é apenas permissível, mas também é desejável, visto que enriquece o quadro geral sonoro. As diferenças nos modos de obtenção dos timbres dos fragmentos melódicos e virtuosos são significativas.

3.3.2 Função de articulação

Os problemas de articulação são, antes de tudo, associados com os movimentos do arco. Porém, o dedilhado também é capaz de promover ativamente a conexão e a separação de sons. Por exemplo, o deslizamento suave na mudança de posição da mão esquerda, assim como o *legato* da mão direita, resolve o problema de conexão de dois sons entre si. Portanto, a aplicação de transições melódicas da mão esquerda, bem como a mudança de posição no sentido mais amplo da palavra, deve ser coerente com os objetivos de articulação.

Um dos mais importantes recursos de articulação da mão esquerda é o *portamento*. Esta técnica é análoga à ligação vocal de sons, dando à linha melódica uma expressividade especial. O uso do *portamento* é determinado pelo gosto pessoal do artista. A questão de saber

se o violinista quer aplicar o deslizamento melodioso ou está propenso a evitá-lo leva à escolha inevitável do dedilhado certo. A tarefa de disfarçar o deslizamento onde não é artisticamente justificado é mais relevante para o violinista moderno. Há duas maneiras de evitar o *portamento*:

- i) substituí-lo pelo uso de extensões;
- ii) usar a mudança de corda.

Se a distância entre os sons é grande, o violinista pode escolher apenas o segundo caminho, sacrificando a homogeneidade do timbre, a fim de evitar o escorregamento.

O inegável mal é o *portamento* perceptível nas passagens rápidas *legato*, pois nessas passagens é necessária uma sonoridade clara e articulada, aproximando-se do som de piano. Nestes casos, torna-se relevante reduzir a quantidade de mudanças de posição na mesma ligadura e aplicar o tipo de mudança de posição mais sutil.

3.3.3 Função dinâmica

A função dinâmica do dedilhado está associada com a capacidade sonora diferente de cada corda e vários registros das cordas. As cordas extremas do violino têm maior potência sonora. As possibilidades dinâmicas de cordas médias são reduzidas à medida que o violinista se move para as posições elevadas. Os recursos dinâmicos de uma corda não devem ser medidos isoladamente de suas características de timbre. Dependendo do problema artístico, a mesma dinâmica pode ser alcançada usando várias combinações de timbres.

As funções artísticas do dedilhado interagem entre si. Às vezes há uma espécie de interpenetração da esfera de articulação e a de timbre (isto inclui a substituição de um dedo por outro no mesmo som, o caráter e a qualidade de som na passagem *legato*). A função dinâmica é estreitamente mesclada com a do timbre, porque ambas dependem do som específico de cada corda e seus registros.

3.3.4 Função técnica

A função técnica do dedilhado é baseada na necessidade de elevar cada vez mais o nível de qualidade técnica e garantir a segurança da afinação. A estabilidade de interpretação é um dos requisitos obrigatórios para uma apresentação nos tempos atuais.

O principal incentivo para aperfeiçoar as técnicas de dedilhado é uma luta constante pela pureza impecável de afinação. O principal critério é a realização da maior eficiência da mão esquerda, que se manifesta, por um lado, na redução do número de movimentos no espelho e, por outro lado, proporciona uma redução da amplitude dos movimentos na execução das mudanças de posição necessárias.

“No ano de 1738 o compositor, organista e pedagogo francês Michel Corrette, em seu trabalho didático “L'école d'Orphée”, foi o primeiro a definir a divisão clara do espelho em posições. Como base, ele dividiu o espelho de violino por tons e semitons, determinando o intervalo de quarta como tamanho de cada posição em uma corda. A localização de cada posição é determinada pela distância do primeiro dedo à pestana. Essa divisão, que a Escola Francesa de violino vem seguindo desde então, se tornou comum para todos os violinistas.

A divisão do espelho em posições é arbitrária, porém sendo um meio auxiliar racional, facilita o domínio do espelho na formação inicial, pois contribui para um senso melhor de distâncias.” (PLIUSNIN, 2009)

Por muito tempo o desafio intransponível da técnica básica da mão esquerda era o uso das posições fixas. Havia uma demanda por um melhor aproveitamento do espelho, conectando as posições de forma mais eficiente. A ideia de estabilidade absoluta da posição fixa foi seriamente comprometida no início do século XX graças à introdução de extensões e contrações. A tendência de chegar às mudanças imperceptíveis desempenhou um papel crucial nisso.

O problema de aumentar o nível de segurança de afinação com a ajuda de técnicas racionais de dedilhado é relevante para o andamento rápido, pois não há tempo para corrigir os movimentos ou fazer cálculos em movimento.

Ao comparar o dedilhado solo com o orquestral é impossível não reparar na importância variável da função de dedilhado dependendo do tipo de repertório (solo ou orquestral) ao qual a obra musical pertence. Na interpretação orquestral, na parte de violino, a função de timbre perde o seu papel dominante, dando lugar à função técnica e dinâmica. A conveniência técnica expressa na abordagem racional ao número de movimentos vem à tona no primeiro plano. Neste caso, implica numa mudança de posição. Para executar passagens rápidas complexas e grandes saltos de intervalo, a preferência é dada ao uso de todas as cordas em posições agudas. Isto tem um efeito negativo sobre a projeção e intensidade sonora, porque a

única corda que não perde o som e brilho nas posições superiores é a corda Mi, enquanto que o som das posições agudas nas demais cordas é abafado. Como compensação, o intérprete adquire velocidade maior e a precisão de afinação. É necessário destacar, como exceção, a interpretação nas posições superiores da corda grave visando melhor expressão do drama de algumas frases musicais. Nesse caso, a função do timbre tem maior importância frente à função técnica.

A habilidade de tocar em todas as cordas em posições agudas com um mínimo de mudanças de posição vem com a experiência orquestral. Via de regra, no processo de aprendizagem não se dá atenção para isso, pois, à exceção da corda Mi, as posições superiores de todas as cordas possuem som opaco, conforme mencionado acima. Na prática orquestral, as posições pares são amplamente utilizadas, enquanto numa interpretação solo, o uso das posições pares era limitado até recentemente, em virtude da menor segurança que elas oferecem.

As posições ímpares de violino são usadas muito mais do que as pares devido ao maior conforto muscular e à tradição interpretativa. Em compensação, as posições pares permitem reduzir o uso da mudança de posição, segurando a mão esquerda em uma posição e estendendo os dedos na posição vizinha ímpar, isto é, usando a extensão. Esta técnica é amplamente utilizada na prática orquestral, economizando os recursos físicos e energéticos dos violinistas e permitindo executar passagens pouco confortáveis.

Tocar em um naipe permite não cuidar do timbre e brilho do som individual de cada violinista, na medida em que é necessário na interpretação solo. É mais importante encontrar o mesmo timbre e a mesma afinação de todos, combinando o seu próprio som individual, com o som dos colegas do naipe. Para fazer isso, é importante ter a consciência da interpretação coletiva, a capacidade de ouvir seu colega de estante para a melhor conexão do seu timbre com o dele. Neste caso, torna-se inapropriada a extração sonora muito afiada e alta, a insistência na interpretação pessoal. Som de um naipe de violinos, composto de muitos timbres individuais, depende em grande parte da habilidade dos músicos e da capacidade de sacrificar a sua individualidade para a sonoridade comum em conjunto.

Há uma regra tácita para não usar cordas soltas na execução orquestral devido ao som afiado e timbre aberto de cordas, acentuadamente distinguido em comparação de cordas,

fechadas com os dedos. Os harmônicos são utilizados apenas como efeitos especiais, jamais para facilitar as mudanças de posição em decorrência de sua particular sonoridade “vazia”.

O uso de *portamento* é severamente limitado na orquestra, ao contrário da interpretação solo. Esta técnica é apenas permitida se demandada pelo compositor ou, por vezes, pelo maestro, para conferir sonoridade mais sensual ao som ou no contexto da interpretação. De encontro ao desempenho orquestral, na prática solo, o *portamento* é a técnica de mão esquerda mais usada, dando ao intérprete a possibilidade de melhor conexão das posições, aproximando assim o timbre do violino à voz humana.

Na prática orquestral, as técnicas de corda dupla e de acordes são usadas muito raramente por uma série de razões, uma das quais é a dificuldade de afinação em conjunto. Em vez de execução simultânea de corda dupla ou acorde por todos os violinistas, a técnica *divisi* é bastante comum, implicando na divisão dentro do grupo. Isto torna a interpretação mais fácil, livrando os músicos da necessidade de afinar os intervalos e traz melhoras na qualidade do som.

Pizzicato da mão esquerda é a “técnica proibida” na prática orquestral. Um dos efeitos favoritos de Paganini (EFREMENKO, 1997) perde seu significado virtuoso no desempenho orquestral por causa da impossibilidade de execução idêntica e simultânea por todos os violinistas do grupo. Um único exemplo de *pizzicato* de mão esquerda no grupo de violinos encontra-se no Capriccio Espanhol de Rimsky-Korsakov e somente usando cordas soltas, com alternância de mãos.

3.4 Arcadas e golpes de arco

Em uma série de meios instrumentais de expressividade musical – afinação, dinâmica, agogia, entre outros – a articulação de golpe de arco possui algumas das mais ricas possibilidades expressivas. Os golpes de arco são um fenômeno da origem artística, porque sua forma técnica influencia diretamente no conteúdo musical (STEINHOUSEN, 1930). A expressão do pensamento musical é inseparável das peculiaridades de sua reprodução no instrumento. Não há duas interpretações absolutamente idênticas da mesma obra musical; assim, a mesma frase musical pode ser articulada de maneiras distintas na interpretação de

diferentes músicos. Isto significa que uma solução de golpes de arco específica da frase pode ser considerada uma ação artística criativa, condicionada à interpretação individual do texto do autor. Conceitos comuns de prática musical, tais como *détaché legato*, *spiccato*, *martelé*, *sautillé* etc. não denotam padrões determinados e fechados de sonoridade, mas sim, certos modelos generalizados sonoros que podem ser implementados em uma variedade de maneiras, dependendo do objetivo artístico.

O conceito de “golpe de arco” existe como modo de extrair um som devido à uma técnica específica de contato e impacto de arco com a corda (*legato*, *détaché*, *staccato* etc.). Na obra clássica de Carl Flesch (FLESCH, 1964), diferentes golpes de arco são analisados principalmente sob a ótica de sua especificidade técnica motora. É interessante que, ao isolar o problema dos golpes da análise da extração de som, C. Flesch insere os golpes na seção onde, segundo ele, é feita a análise das “condições puramente mecânicas em que os movimentos de arco são executados”. Esta abordagem, como bem observou A. Yuryev em seu artigo “Sobre o princípio de articulação na classificação dos golpes de violino” (*in*: “Questões da arte de arco”. Moscou, Ed. Muzyka, 1980), é ditada pelo princípio metodológico original de C. Flesch: sempre partir dos elementos de técnica de violino à unificação deles e só então, aos problemas de interpretação artística.

Na literatura russa de metódica violinística este princípio por vezes recebeu críticas.

“Um processo musical interpretativo, integral por sua essência, não deve ser considerado como uma simples soma de suas habilidades e técnicas.” (FORTUNATOV, 1964, prefácio).

Seria errado considerar golpes de arco apenas como um modo específico de movimento do arco pela corda, criando um certo som, ou como uma técnica típica de extração sonora que ajuda a alcançar a sonoridade desejada. Este ponto de vista contradiz a função de golpes de arco como um meio de expressividade musical. Neste contexto, a definição do conceito de “golpe de arco” encontra-se no livro de M. Lieberman e M. Berljanichik “Cultura de som do violinista”:

“A maneira de execução de sons musicais, ditada pelo conteúdo figurativo e de entonação da melodia, alcançada pelos movimentos correspondentes do arco [...]. Ricos em suas possibilidades expressivas,

golpes de arco de violino não apenas são um dos componentes necessários de entonação artística de violino, mas desempenham um papel integrador no processo de compreensão e incorporação de diferentes lados do discurso melódico.” (LIEBERMAN & BERLJANCHIK, 1985)

No livro de M. Lieberman, M. Berljanichik “Cultura de som do violinista. Caminhos de formação e desenvolvimento” é apresentado um esquema que simula uma visão holística sobre qualquer um dos golpes de violino. Tal esquema define três componentes interconectados de golpes:

- i) as capacidades de tradução artística dos golpes;
- ii) as possibilidades de articulação e timbre;
- iii) as técnicas motoras de execução.

Há conexões diretas e inversas entre esses componentes da visão holística dos golpes de arco.

A autora deste artigo não se propõe a criar uma nova classificação e sistematização de golpes de arco de violino, tampouco fazer uma análise didática acerca das qualidades motoras deles. É mais interessante analisar as razões da escolha de golpes e reconhecer a necessidade de ensinar esta arte aos maestros e *spallas* de orquestras.

A escolha de arcadas e golpes de arco, tanto em repertório solo como em orquestral, depende em grande parte da “nacionalidade” da orquestra ou escola de violino à qual o violinista pertence. Hoje isso não é manifestado tão claramente como era ainda 30 anos atrás, quando as orquestras alemãs em 100% consistiam de alemães, as orquestras soviéticas - dos habitantes da URSS, e as ingleses dos músicos britânicos. Naquela época a questão de escolha das arcadas não era colocada. Todos os músicos tinham a mesma escola.

A postura de ambas as mãos tem papel importante na seleção de arcadas, uma sensação de conforto ou desconforto em certas posições de arco, a preferência no dedilhado. Por exemplo, em algumas escolas antigas, o 4º dedo (mindinho) da mão esquerda quase não era usado, sob

argumentos de sua fraqueza e comprimento menor em comparação com outros dedos. Hoje dispensar o uso do mindinho seria impossível devido aos requisitos técnicos modernos.

A globalização no mundo da música levou à migração de músicos e integração deles em orquestras e instituições educacionais com outras tradições, sendo a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) um excelente exemplo. A variedade de escolas e culturas por um lado enriqueceu a orquestra e por outro lado levou à heterogeneidade de timbre e dinâmica do som das cordas.

A distribuição, o ataque e a direção de arco pode servir como exemplo. Dependendo da maneira de segurar o arco, usando ou não o mindinho, pressionando ou não o arco com o indicador, o músico dá preferência à parte superior ou inferior do arco. Tal fato tem como consequência a escolha da direção do arco e da maneira de interpretação. A diferença no ataque de som é muito perceptível. Ela pode ser suave ou dura, lançando o arco na corda verticalmente, ou afundando quase horizontalmente, como pouso de um avião, discreta ou deliberadamente acentuada. A mudança de arco também pode ser discreta, velada ou, pelo contrário, acentuada.

Na OSESF todas estas "qualidades" são apresentadas na interpretação de músicos que se formaram em países diferentes. Aqui entra em vigor um fator psicológico de "aceitação" da maneira diferente de extração sonora do colega de estante, aliado à tentativa consciente de chegar a um consenso, sacrificando a sua individualidade, por uma questão de obter um som próximo por timbre. O resultado é o dobro da potência sonora do naipe.

Como Vladislav Alexandrovich Chernushenko, maestro russo, professor e reitor do Conservatório de Leningrado-São Petersburgo, escreveu no prefácio ao livro de L. N. Schinder "Arcadas das cordas de orquestra sinfônica":

"As arcadas não são apenas "para cima e para baixo", não só "*détaché* e *spiccato*". Um músico competente entende que arcada é articulação certa, discurso musical correto, que promove naturalmente o fraseado expressivo. É claro que a individualidade do artista visivelmente afeta a seleção de arcadas. No entanto, existem alguns padrões objetivos em uso de arcadas." (CHERNUSHENKO, 2000, *in*: SCHINDER, 2000, prefácio)

* * *

Aqui vale um pequeno recuo do tema do artigo. Tamanha a relevância dessa questão para os músicos, regentes e compositores que, em 1958, o Conservatório de Leningrado abriu um novo curso denominado “Arcadas das cordas de orquestra sinfônica”. L. N. Schinder, então *spalla* da Orquestra Sinfônica de Leningrado e mais tarde, da Filarmônica de Berlim, autor do livro homônimo, foi convidado para ministrar este curso. O objetivo do curso foi repassar a rica experiência de *spalla* de uma das melhores orquestras do mundo aos futuros maestros e compositores, de forma que eles aproveitassem esse conhecimento valioso na sua prática profissional, em prol da melhoria na interpretação sinfônica. Alguns dos alunos do curso tornaram-se maestros famosos: Y. Temirkanov, V. Gergiev, V. Chernushenko, Y. Simonov, A. Lazarev, M. Jansons, D. Kitayenko, V. Sinaisky, S. Bychkov. Havia mais de 200 estudantes regentes de diferentes países, bem como aspirantes a compositores e instrumentistas. Este curso contribuiu para compreensão mais profunda de possibilidades e limites dos instrumentos de cordas.

“Arcadas criam “respiração peculiar”, semelhante a respiração de canto, contribuem para a “articulação do discurso musical”, dando à música um sentido e a expressividade. [...] A solução de problemas de dinâmica, timbre e articulação reflete na escolha de arcada. A direção do arco deve servir como um reflexo às subidas e descidas no desenvolvimento da frase, enfatizar seus pontos culminantes. [...] Arcadas de cordas funcionam como um princípio organizacional importante não só em cada naipe, mas em todo o grupo de cordas como um todo”. (SCHINDER, 2000)

O princípio básico da escolha de arcadas é a conformidade com o plano do compositor. As arcadas são o principal meio de expressividade. Na maioria dos casos, as partituras já contêm as arcadas, a articulação e o fraseado do autor. Para o intérprete sobra a escolha da direção do arco e dos golpes (*spiccato* ou *staccato*, *marcato* ou *détaché*, *legato* ou *portato*). Geralmente, além das instruções do autor, cada edição está repleta de arcadas dos editores. Por vezes, famosos solistas ou professores fazem correção de arcadas das edições.

“A liberdade de nossas ações na seleção de arcadas adequadas será amplamente limitada pela vontade do compositor. Porém, imediatamente surge o questionamento: todas as instruções do compositor, expressas em ligaduras, pontos e outros sinais de articulação, realmente definem o tipo de interpretação vislumbrada pelo autor? Ou são mostrados somente aqueles momentos do caráter

musical geral que nem sempre levam em consideração a natureza do instrumento? Em muitos casos, as ligaduras do autor só apontam para o modo de articulação da frase.” (FLESCH, 1964).

No caso da interpretação solo, um critério importante após a conformidade com o plano do compositor é a conveniência individual desta ou daquela direção do arco. A escolha de arco também pode depender do dedilhado. Por exemplo, em grandes frases *legato* é preferível mudar a direção do arco junto com uma mudança de posição, especialmente em saltos grandes. Nesse caso, o *glissando* técnico possível não é ouvido.

Na orquestra, o chefe de naipe deve, em primeiro lugar, ter em conta a especificidade orquestral e as possibilidades técnicas de execução das arcadas por todo o naipe.

“Se as arcadas são colocadas de acordo com a conveniência individual, sem ter em conta as capacidades técnicas de outros músicos do naipe, muitas vezes é necessário memorizar essas arcadas, e isso é indesejável.” (SCHINDER, 2000).

A colocação de arcada é determinada pelo caráter e conteúdo da obra, bem como pelo andamento e pela dinâmica indicada pelo autor. É necessário considerar a frase musical como um todo, encontrar nela um clímax e cumprir um desenho rítmico, uma dinâmica, um andamento e todas as anotações do autor, tais como pontos, traços etc., sempre considerando outras vozes da orquestra.

Além da razão artística expressiva para a escolha de arcada, conforme relatado, há a necessidade de levar em conta as capacidades técnicas dos músicos no naipe e a possibilidade da execução conjunta da arcada selecionada. Assim, muitas vezes uma quantidade grande de notas ligadas é dividida em vários arcos para maior conveniência e condução do arco mais livre. *Son file* ou *filer le son* (franc.) é uma técnica de arco longo sustentado, usando a dinâmica diferente que implica no domínio absoluto da técnica da mão direita por todos os músicos do naipe. Tal fato é raro e, portanto, pouco aplicável na prática orquestral.

A base técnica de *son file* é composta de vários componentes. Em primeiro lugar, o papel significativo é desempenhado pelo ataque de som. Há duas maneiras de iniciar uma arcada:

- i) colocando um arco em uma corda do “ar” (*off the string*);
- ii) começando da corda (*on the string*).

O primeiro modo é mais suave, delicado; o segundo é mais sólido.

Em segundo lugar, o movimento do arco sobre a corda em *son file* após o ataque inicial é executado pela inércia, em condições de máximo relaxamento de músculos e articulações da mão direita, bem como em condições de tendência constante de limitar a velocidade de movimento da mão direita. Nesse caso, a habilidade de “suspender a mão” com o arco é de importância especial. Como já dito, a maneira de segurar o arco, pertencente a algumas escolas de violino, não implica neste tipo de técnica, dando preferência à pressão do dedo indicador sobre o arco e, portanto, à impossibilidade de manter o arco “suspenso”.

Em terceiro lugar, o acabamento de som constitui uma parcela relevante para a técnica. O termo *son file* tem como origem a palavra *fil*, fio em francês, e faz alusão à habilidade de mudar a força do som, diminuindo o volume até ficar quase inaudível (como se fosse um “fio” sonoro), bem como à habilidade de iniciar o som num “fio” sonoro e gradualmente, suavemente transformá-lo numa sonoridade potente. Desta maneira, o termo *son file* refere-se à habilidade de mudar a dinâmica de som de forte para piano e vice-versa, sem mudar neste caso a qualidade vocal do som.

A. Y. Yampolsky (1933) em seu trabalho “Sobre a questão de elevar a cultura do som dos violinistas” escreveu que há necessidade de acabamento de som (*son file*) “em quase todos os casos de final de frase separada da construção melódica subsequente por uma pausa ou respiração [...] a capacidade de reduzir a velocidade de arco em diminuindo e, especialmente, de superar o término “chato”, “sem sentido” de som antes da pausa, é um elemento essencial da cultura sonora”. Infelizmente, esta técnica é desconhecida para muitos músicos de orquestra. Com o uso do *son file* o som torna-se nobre; na ausência deste, o som resultante é primitivo e chato.

Em quarto lugar, a escolha do ponto de contato do arco com a corda, ditada pela dinâmica desejada: no *crescendo*, o arco se aproxima do cavalete, no *diminuendo*, pelo contrário, se move para o espelho.

Outro golpe que constitui uma dificuldade considerável na interpretação solo, raramente utilizado na interpretação orquestral, é *staccato*. A. Shirinsky (1983) em seu livro “A técnica dos golpes de arco no violino”, ao qualificar os golpes pela sua qualidade sonora e expressiva, define três tipos de *staccato* na interpretação de violino:

i) *staccato* na corda, relativamente lento, chamado de Spohr em referência ao violinista e compositor alemão Ludwig Spohr, um dos primeiros representantes do Romantismo;

ii) *staccato* na corda, virtuoso rápido, duro, chamado de Wieniawski em nome de violinista e compositor polonês Henryk Wieniawski, o qual empregava o golpe com frequência em suas obras, a citar: Concerto nº1, Polonaise La Major e outros;

iii) *staccato* fora da corda, chamado de volant (volátil).

Staccato na corda (Wieniawski) não é aplicado na prática orquestral devido à dificuldade de execução conjunta dentro de um naipe. A necessidade de execução de *staccato volant* é determinada exclusivamente pelo caráter do excerto musical.

O golpe de arco *spiccato* é usado com frequência em interpretações tanto solo, como orquestral. Na versão orquestral este golpe é conhecido como *staccato*. É possível tocar *spiccato* em conjunto sob uma condição: é necessário tocar a primeira nota na corda. Esse golpe é feito no meio do arco, se a dinâmica não estiver acima de forte. Quando a dinâmica sobe à *ff* e *fff*, *spiccato* é tocado no talão e torna-se *marcato*, segundo classificação de Shirinsky (1983).

Arpeggio saltato é mais um golpe raramente executado na orquestra. A complexidade desta técnica está na execução estritamente rítmica de acordes *arpegiato* em todas as quatro, raramente três cordas; o arco salta da corda, se movimentando em ambas as direções: para cima e para baixo. Este golpe é muitas vezes encontrado na literatura para violino solo: o primeiro capricho de Paganini, concertos de Mendelssohn, Sibelius, Kabalevsky etc. Na prática

orquestral o *arpeggio saltato* não é aplicável devido à impossibilidade de execução conjunta. Scheherazade, de Rimsky-Korsakov, abre uma exceção, na qual o golpe é interpretado pelo solista na cadência de violino.

No processo da definição das arcadas dentro de um naipe de violinos, deve ser levado em conta que os mesmos trechos (o mesmo desenho rítmico, uma dinâmica idêntica, ainda que em tonalidades diferentes) devem ser tocados por golpes idênticos e vice-versa. Trechos dinamicamente diferentes (com o mesmo desenho rítmico, a mesma tonalidade) requerem golpes e arcadas diferentes. Estas também podem ser usadas no *divisi*, quando o naipe é dividido em partes e cada parte executa seu próprio texto musical.

Ao falar sobre a direção do arco, é preciso lembrar que a arcada "para cima" corresponde ao natural *crescendo*, e a "para baixo", ao natural *diminuendo*. Às vezes, exceções são encontradas, a depender da estrutura da frase musical. Nesse caso, para que não aconteça *diminuendo* na arcada "para baixo", o intérprete precisa aumentar o peso do arco enquanto está se afastando do talão, pressionando o arco com a mão direita, e movê-lo mais rápido. Na direção do arco "para cima", a ação é invertida. Para evitar *crescendo* neste caso, recomenda-se gradualmente enfraquecer a pressão da mão direita no arco e reduzir a velocidade dele.

Colocando as arcadas no naipe dos primeiros violinos, é importante estar ciente sobre o que está acontecendo em outras vozes e corrigir todas as partes em conformidade. Os napes de cordas podem ter arcadas diferentes ao mesmo tempo. Correção das arcadas de um naipe de cordas em conformidade com as do outro naipe nem sempre é confortável e, portanto, não é necessária.

“Quanto ao desacordo nas arcadas entre os napes de cordas, nosso ponto de vista é que a escolha errada do lugar e da quantidade de arco é uma das principais causas de discordância. Muitos violinistas tendem ao exagero no uso da metade superior do arco, enquanto muitos violoncelistas e baixistas, pelo contrário, preferem tocar na metade inferior do arco. Uma explicação disso está no fato de que o violinista, quando toca na parte inferior do arco, tem que suspender a mão direita; o violoncelista e contrabaixista, na hora de tocar na ponta do arco, precisam manter a mão direita em uma posição estendida. Essas posições da mão direita quase sempre são indesejáveis para ambos os napes.” (STEPANOV, 1960)

Resumindo: em muitos casos as arcadas nos napes de cordas devem ser diferentes.

Um pouco sobre a preferência dos violinistas para tocar na metade superior de arco. Segundo A. Yampolsky (1933), “muitos violinistas têm dificuldade em tocar no talão e tendem a evitá-lo. Isto empobrece muito os recursos sonoros do artista”. Mesma ideia foi expressa por J. Szigeti (1969). “Os violinistas”, disse ele, “perdem muitas sutilezas e nuances na técnica de arco, confiando na “arcada larga [...] da metade superior do arco, que dá um som forte, porém monótono”. O artista eminente viu a razão para isso na “desconsideração da metade inferior do arco [...]” e recomendou “verificar a qualidade do som no talão, onde a negligência de som é particularmente perceptível”.

3.5 Conclusões

As questões levantadas neste artigo revelam ao leitor o lado invisível da arte da música – a análise interpretativa e a melhoria técnica da execução instrumental visando melhor transmissão da informação musical. Com “análise” e “melhoria”, a autora tem em mente uma abordagem racional para o problema.

Ainda no século XIX, J. Joachim e A. Moser em seu livro "Traité du violon" proclamaram os princípios que se tornaram “o espírito e o verbo”, ou seja, uma lei para seus seguidores e discípulos: "A liberdade não é uma arbitrariedade, mas sim, uma regra interior processada", “Nenhum sentimentalismo narcisista, nenhuma paixão desenfreada” e outros que reconhecem a superioridade do intelecto, do raciocínio, sobre a emoção espontânea (JOACHIM & MOSER, 1905). Estes princípios podem ser considerados tanto como uma forma de execução, bem como uma abordagem para o estudo de uma obra musical. Tal abordagem inclui uma análise multifacetada do texto, a reflexão e seleção de arcadas e dedilhado mais adequado para as tarefas musicais da obra, a preparação técnica para a implementação do texto, a busca dos meios expressivos necessários através da utilização de certas arcadas, dedilhado diferente, técnicas diversas de som e vibrato.

Retornando à ideia do primeiro parágrafo, é impossível comparar uma enorme quantidade de literatura metódica e didática, dedicada à técnica do violino em interpretação solo, com praticamente completa ausência de uma base literária que atenderia as questões do violino que surgem na execução da música sinfônica. Isso é muito surpreendente tendo em vista a porcentagem mínima de violinistas solistas frente ao vasto exército de violinistas de orquestra.

A autora não visa esclarecer as razões para tal desprezo pelos problemas instrumentais orquestrais, preferindo focar no aspecto prático da questão: facilitar a busca por recursos de expressão musical, criando uma espécie de sistema de arcadas e dedilhado apropriados para a execução orquestral, à semelhança do existente para o violino solo. Isto pode ser um trabalho bastante volumoso, que inclui o sistema de escalas e exercícios especiais para desenvolver técnicas diferenciadas. Possivelmente, o trabalho sobre o dedilhado orquestral seria o maior beneficiado com esse sistema, tendo em vista que as obras sinfônicas não são compostas exclusivamente para o violino, o que acarreta desafios técnicos distintos daqueles encontrados em obras para o violino. A técnica da mão direita permaneceria a mesma, com ligeiras limitações no uso de certas arcadas. Deve-se considerar a viabilidade de aplicar algumas arcadas durante uma execução coletiva; onde não houver tal viabilidade, alguns clichês devem ser elaborados na aplicação de arcadas numa orquestra.

A necessidade de uma abordagem metodológica na elaboração de um sistema de dedilhado e arcadas orquestrais é especialmente relevante na América do Sul e, em particular, no Brasil. A razão para isso é a falta de foco na formação de solistas violinistas nesta região. A fim de poder seguir a carreira de solista, é necessário passar por etapas obrigatórias como concursos internacionais de alto nível, onde os empresários interessados podem oferecer um contrato com sua agência para uma série de concertos solo. Há também um limite de idade tácito para a carreira de solista: assim, um violinista de 25-30 anos, se estiver ainda na fase de aprendizagem de golpes de arco e posições agudas, terá baixíssimas, se algumas, chances de conseguir uma carreira de solista.

A restrição notável nas possibilidades de escolha do caminho profissional implica numa formação técnica intensificada exatamente na direção de carreira orquestral. Isso significa que, juntamente com o repertório de violino solo pedagógico, é necessário se concentrar em estudo de partituras orquestrais. Para dominar as novas técnicas instrumentais utilizadas no repertório de violino, é preciso praticar as escalas, os exercícios e estudos. Dessa forma, deveria existir um sistema diferente de exercícios, escalas e estudos para melhorar o desenvolvimento de técnicas instrumentais de repertório orquestral, o que permitiria ao violinista aperfeiçoar sua técnica sem a necessidade de expressão emocional. Isso é plenamente possível no Brasil, pois uma parte significativa dos professores de violino toca nas orquestras sinfônicas. Dessa forma,

a transferência da experiência de interpretação orquestral pode ser feita de maneira direta, tendo por base uma metodologia desenvolvida especificamente para essa finalidade.

A autora encoraja os professores de violino, bem como se propõe a desenvolver no futuro um sistema de preparo técnico visando o aperfeiçoamento dos jovens músicos brasileiros para que possam executar a música sinfônica com maior qualidade, formando assim especialistas em interpretação orquestral.

3.6 Referências

- BELOVA, L.A. 2014. *Dedilhado e suas funções na interpretação de violino*. Monografia metódica. <https://videouroki.net/razrabotki/applikatura-i-ee-funksii-v-skripichnom-ispolnitelstve.html>, acessado em 15/03/2018
- EFREMENKO, N.B. 1997. *Sobre o segredo de Paganini. Um guia rápido para o domínio acelerado da técnica de violino*. Moscou, Ed. PAN.
- FLESCH., C 1964. *A arte de tocar violino. Tradução em russo*. Moscou, Ed. Muzyka.
- FORTUNATOV, K. 1964. *C. Flesch e seu trabalho “A arte de tocar violino”*. Moscou, Ed. Muzyka.
- GUREVITCH, L. 1988. *Arcadas e dedilhado de violino como meio de interpretação*. Leningrado, Muzyka.
- JOACHIM, J., MOSER, A. 1905. *Traité du violon*. Berlin, Ed. N. Simrock.
- LIEBERMAN, M.; BERLJANCHIK, M. 1985. *Cultura de som do violinista. Caminhos de formação e desenvolvimento*. Moscou, Ed. Muzyka.
- PLIUSNIN, D. 2009. *Noções básicas do dedilhado de violino*. Resumo. Colégio de Música Estadual “Gnesin”. <http://www.bestreferat.ru/referat-405664.html>, acessado em 24/08/2017
- ROGAL-LEVITSKY, D. 1953. *A orquestra contemporânea*. Moscou, Ed. Muzizd.
- SCHINDER, L. 2000. *Arcadas das cordas de orquestra sinfônica*. São Petersburgo, Ed. Kompozitor.
- SHIRINSKY, A. 1983. *A técnica dos golpes de arco no violino*. Moscou, Ed. Muzyka.
- STEINHAUSEN, F. 1930. *Fisiologia de movimento de arco*. Moscou, Ed. Muztorg.
- STEPANOV, A. 1960. *Princípios básicos de aplicação prática de arcadas nos instrumentos de cordas*. Moscou, Ed. Muzyka.

SZIGETI, J. 1969. *Memórias. Notas do violinista*. Moscou, Ed. Muzyka.

YAMPOLSKY, A. 1933. *Sobre a educação da cultura de som dos violinistas*. Moscou, Ed. Muzgiz.

YURYEV, A. 1980. *Sobre o princípio de articulação na classificação dos golpes de violino*. In: *Questões da arte de arco*. Moscou, Ed. Muzyka.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE POS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluna: Elina Suris

Matrícula: 216123410

Área: Criação Musical/Interpretação

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da prática
MUSD 49	Prática orquestral

Orientador(a) da prática: Professor Doutor Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática

1) Título da prática: Prática como Violino Tutti na OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Temporada 2016 (4 programas).

2) Carga Horária Total: 125 horas.

3) Locais de Realização: Sala São Paulo, São Paulo – SP.

4) Período de Realização: 26/07/2016 a 16/12/2016.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

Maestro Giancarlo Guerrero, solista Pieter Wispelwey (violoncelo).

Haydn Sinfonia no. 96 em Ré Maior “O Milagre”.

Saint-Saëns Concerto no. 1 para violoncelo em lá menor, op.33.

Saint-Saëns Concerto no. 2 para violoncelo em ré menor, op.119.

Brahms, Variações sobre um Tema de Haydn, op. 56a.

Cronograma e horários:

Estudo individual diário de 2 horas nos dias 24/07, 25/07, 26/07. **6 horas.**

Ensaios realizados nos dias 26/07, 27/07, 28/07. **15 horas.**

Concertos feitos nos dias 28/07 e 29/07 as 21 horas, 30/07 as 16:30 horas, 31/07 as 11 horas. **7 horas.**

Total de 28 horas.

Maestro Markus Stenz, solista Denise de Freitas (canto).

Henze Sinfonia no. 7.

Ravel Sheherazade.

Ravel Bolero.

Cronograma e horários:

Estudo individual diário de 2 horas nos dias 31/07, 01/08, 02/08, 03/08. **8 horas.**

Ensaios realizados nos dias 02/08, 03/08, 04/08. **15 horas.**

Concertos feitos nos dias 04/08 e 05/08 as 21 horas, 06/08 as 16:30 horas. **6 horas.**

Total de **29 horas.**

Maestro Markus Stenz, solista Paulo Álvares (piano).

Rebel Os Elementos. Caos.

Camargo Guarnieri Concerto no.4 para piano.

Mendelssohn Mar Calmo, Viagem Próspera, op.27.

Schubert Sinfonia no.8 em si menor, D 759 “Inacabada”.

Weill Der Silbersee abertura.

Cronograma e horários:

Estudo individual diário de 2 horas nos dias 06/08, 07/08, 08/08, 09/08. **8 horas.**

Ensaios realizados nos dias 09/08, 10/08, 11/08. **15 horas.**

Concertos feitos nos dias 11/08 e 12/08 as 21 horas, 13/08 as 16:30 horas. **6 horas.**

Total de **29 horas.**

Maestro Marin Alsop.

Bernstein Shivaree.

Candide - abertura.

1600 Pennsylvania Avenue Suite.

Slava! A Political overture.

CBS Music.

Wonderful Town - abertura.

On the Town. Times Square.

Danças Sinfônicas de West Side Story.

Diversos compositores: Bernstein Birthday Bouquet.

Cronograma e horários:

Estudo individual diário de 2 horas nos dias 04/12, 05/12. **4 horas.**

Ensaios e gravações realizados nos dias 06/12, 07/12, 08/12, 09/12, 10/12, 12/12, 16/12. **29 horas.**

Concertos feitos nos dias 08/12 e 09/12 as 21 horas, 10/12 as 16:30 horas. **6 horas.**

Total de **39 horas.**

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Desenvolvimento técnico adequado a cada repertório, trabalho em conjunto, auto adaptação e realização das exigências dos Maestros convidados.

7) Produtos Resultantes da Prática:

Vários concertos, gravação de CD com as obras de Bernstein e as dedicadas a ele.
Relatório e Memorial da Prática.

8) Orientação:

a. Carga horária da orientação: 8 horas.

b. Formato da Orientação:

Duas orientações presenciais nos dias 31/08/2016, 01/09/2016 e 4 orientações via Skype.

Apêndice B – Relatório da disciplina MUSD 49 – Prática orquestral

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE POS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluna: Elina Suris

Matrícula: 216123410

Área: Criação Musical/Interpretação

Ingresso: 2016.2

Código	Nome da prática
MUSD 49	Prática orquestral

Orientador(a) da prática: Professor Doutor Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática

1) Título da prática: Prática como Violino Tutti na OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Temporada 2017 (4 programas).

2) Carga Horária Total: 143 horas 30 minutos.

3) Locais de Realização: Sala São Paulo, São Paulo – SP.

4) Período de Realização: 13/02/2017 a 21/05/2017.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

Maestro Isaac Karabtchevsky
Villa-Lobos Sinfonia nº1 “O Imprevisto”.
Villa-Lobos Sinfonia nº2 “Ascensão”.

Cronograma e horários:

Estudo individual diário de 2 horas nos dias 08/02, 09/02, 10/02, 11/02, 12/02. **10 horas.** Ensaios e gravações realizados nos dias 13/02, 14/02, 15/02, 16/02, 17/02, 20/02, 21/02, 22/02, 23/02. **51 horas.**

Concertos feitos nos dias 23/02 e 24/02. 2 horas 30 minutos.
Total de **63 horas 30 minutos**.

Maestro Marin Alsop
Mahler Sinfonia nº6 “Trágica”.

Cronograma e horários:

Estudo individual diário de 2 horas nos dias 12/03, 13/03, 14/03, 15/03. **8 horas**.
Ensaios realizados nos dias 14/03, 15/03, 16/03. **15 horas**.
Concertos feitos nos dias 16/03, 17/03 as 21 horas, 18/03 as 16:30 horas. **5 horas**.
Total de **28 horas**.

Maestro Marzena Diakun, Solista Andreas Staier (piano).
Szymanowski Abertura de concerto.
Mozart Concerto nº17 para piano em Sol Maior, KV 543.
Tchaikovsky A Bela Adormecida op.66: excertos 1.
Villa-Lobos Alvorada na Floresta Tropical.
Tchaikovsky A Bela Adormecida op.66: excertos 2.

Cronograma e horários:

Estudo individual diário de 2 horas nos dias 23/04, 24/04, 25/04, 26/04. **8 horas**.
Ensaios realizados nos dias 25/04, 26/04, 27/04. **15 horas**.
Concertos feitos nos dias 27/04, 28/04 as 21 horas, 29/04 as 16:30 horas, 30/04 as 11 horas. **5 horas**.
Total de **28 horas**.

Maestro Marin Alsop, Solista Alexander Melnikov (piano).
Debussy Berceuse Héroïque.
Schumann Concerto para piano em lá menor op.54.
Tchaikovsky Francesca da Rimini op.32, Fantasia a partir de Dante.

Cronograma e horários:

Estudo individual diário de 2 horas nos dias 14/05, 15/05, 16/05, 17/05. **8 horas**.
Ensaios realizados nos dias 16/05, 17/05, 18/05. **15 horas**.
Concertos feitos nos dias 18/05, 19/05 as 21 horas, 20/05 as 16:30 horas, 21/05 as 11 horas. **5 horas**.
Total de **28 horas**.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Estudo e assimilação das obras novas, adaptação às exigências dos maestros.

7) Produtos resultantes da Prática:

Vários concertos e gravação de CD com as obras de Villa-Lobos.
Relatório e Memorial da Prática.

8. Orientação:

- a. Carga horária de Orientação: 5 horas.
- b. Formato de Orientação: 4 encontros presenciais nos dias 06/03/2017, 07/03/2017, 09/03/2017, 10/03/2017 e vários via WhatsApp. Troca de mensagens eletrônicas.

Apêndice C – Relatório da disciplina MUSD 49 – Prática orquestral

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE POS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGROM

REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluna: Elina Suris

Matrícula: 216123410

Área: Criação Musical/Interpretação

Ingresso: 2017.1

Código	Nome da prática
MUSD 49	Prática orquestral

Orientador(a) da prática: Professor Doutor Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática

1) Título da prática: Prática como Violino Tutti na OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Temporada 2017 (4 programas).

2) Carga Horária Total: 118 horas 30 minutos.

3) Locais de realização: Sala São Paulo, São Paulo – SP.

4) Período de realização: 09/09/2017 a 03/12/2017.

5) Detalhamento das atividades (incluindo cronograma):

Maestro Krzysztof Penderecki, Solista Isabelle Faust (violino).

Penderecki Hino a São Daniel.

Szymanowski Concerto nº1 para violino op.35.

Penderecki Sinfonia nº4 Adagio.

Cronograma e horários:

Estudo individual diário de 2 horas nos dias 09/09, 10/09, 11/09, 12/09. **8 horas.**

Ensaios realizados nos dias 11/09, 12/09, 13/09, 14/09. **18 horas.**

Concertos feitos nos dias 14/09, 15/09 as 21 horas, 16/09 as 16:30 horas. **5 horas.**
Total de **31 horas.**

Maestro Marin Alsop, Solista Nathalie Stutzmann (contralto).
Brahms Abertura Trágica op.81.
Brahms Rapsódia para Contralto, Coro masculino e Orquestra op.53.
Strauss Uma Vida de Herói op.40.

Cronograma e horários:

Estudo individual diário de 2 horas nos dias 15/10, 16/10, 17/10, 18/10. **8 horas.**
Ensaios realizados nos dias 17/10, 18/10, 19/10. **15 horas.**
Concertos feitos nos dias 19/10, 20/10 as 21 horas, 21/10 as 16:30 horas, 22/10 as 11 horas. **5 horas 30 minutos.**
Total de **28 horas 30 minutos.**

Maestro e solista Luis Otavio Santos (violino).
Handel Música para os Fogos de Artifício.
Bach J.S. Overture em Ré Maior, BWV 1068.
Corelli Concerto Grosso em sol menor op.6 n°8 Fatto per la Notte di Natale.
Bach C. Sinfonia em Ré Maior H 663.

Cronograma e horários:

Estudo individual diário de 2 horas nos dias 12/11, 13/11, 14/11, 15/11, 16/11. **10 horas.**
Ensaios realizados nos dias 14/11, 15/11, 16/11. **15 horas.**
Concertos feitos nos dias 16/11, 17/11 as 21 horas, 18/11 as 16:30 horas. **4 horas 30 minutos.**
Total de **29 horas 30 minutos.**

Maestro Isaac Karabtchevsky, Solista Boris Berezovsky (piano).
Tchaikovsky Concerto para piano em si bemol menor op.23.
Tchaikovsky Sinfonia n°5 op.64.

Cronograma e horários:

Estudo individual diário de 2 horas nos dias 26/11, 27/11, 28/11, 29/11. **8 horas.**
Ensaios realizados nos dias 28/11, 29/11, 30/11. **15 horas.**
Concertos feitos nos dias 30/11, 01/12 as 21 horas, 02/12 as 16:30 horas, 03/12 as 11 horas. **6 horas 30 minutos.**
Total de **29 horas 30 minutos.**

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Trabalho em conjunto, sonoridade apropriada, afinação.

7) Produtos resultantes da Prática:

Vários concertos.

Relatório e Memorial da Prática.

8. Orientação:
 - a. Carga horária da Orientação: 4 horas.
 - b. Formato da orientação: 3 Orientações presenciais nos dias 03/04/2017, 05/04/2017, 06/04/2017. Várias mensagens eletrônicas.

Apêndice D – Relatório da disciplina MUSD 50 – Prática Camerística

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE POS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluna: Elina Suris

Matrícula: 216123410

Área: Criação Musical/Interpretação

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da prática
MUSD 50	Prática Camerística

Orientador(a) da prática: Professor Doutor Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Recitais de vários conjuntos de música de câmara. Temporada 2016.

2) Carga Horária Total: 110 horas.

3) Locais de Realização: Teatro Celina Queiroz da Unifor – Fortaleza-SE, Sala SP – São Paulo-SP, FMU FIAM FAAM – São Paulo-SP.

4) Período de realização: de 07/07/2016 a 17/10/2016.

5) Detalhamento das atividades (incluindo cronograma):

Cronograma: foram feitos 7 ensaios de 3 horas cada um para Madrigals de Martinu, 7 ensaios de 3 horas para Quarteto nº. 1 de Villa-Lobos, 10 ensaios de 3 horas para o recital de sonatas. Carga horária: **72 horas**.

Estudo individual diário de 2 horas no período de 07/07/2016 a 12/07/2016, de 05/10/2016 a 09/10/2016, de 12/10/2016 a 16/10/2016. **32 horas**.

Concertos realizados durante o XVIII Festival Eleazar de Carvalho nos dias 18/07/2016 e 19/07/2016. **2 horas**.

Obras tocadas: B. Martinu Três Madrigals para violino e viola H.313, H. Villa-Lobos Quarteto de Cordas no. 1.

Participantes: Elina Suris, Yaroslav Kargin (USA), Ronedilk Dantas, Dora Utermohl de Queiroz.

Recital de violino e piano realizado na FMU FIAM FAAM no dia 10/10/2016 e no dia 17/10/2016 na Sala do Coro da Sala São Paulo. **4 horas.**

Obras tocadas: Beethoven Sonata no.3, Brahms Sonata no.2, Schubert Sonatina no. 2, Debussy Sonata.

Participantes: Elina Suris e Olga Kopylova.

Carga horária total: **110 horas.**

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Participação em projetos educacionais com intuito de apresentar aos jovens músicos várias obras de repertório;
organização dos ensaios e concertos incluindo a procura das partituras;
preparação para concerto em prazo curto;
adaptação aos jeitos e as escolas diferentes de cada participante do conjunto;
estabelecimento do repertório adequado;
desenvolvimento técnico.

7) Produtos resultantes da Prática:

Apresentações realizadas em vários conjuntos.

8) Orientação:

- a. Carga horária da orientação: 3 horas.
- b. Formato da orientação: 2 orientações presenciais nos dias 29/08/2016, 31/08/2016. Mensagens por e-mail.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE POS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluna: Elina Suris

Matrícula: 216123410

Área: Criação Musical/Interpretação

Ingresso: 2016.2

Código	Nome da prática
MUSD 50	Prática camerística

Orientador(a) da prática: Professor Doutor Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Recitais de vários conjuntos de música de câmara. Temporada 2016 – 2017.

2) Carga Horária Total: 105 horas.

3) Locais de Realização: Sociedade Beneficente Alemã - São Paulo-SP, FMU FIAM FAAM - São Paulo-SP, Teatro São Pedro – São Paulo-SP.

4) Período de Realização: de 30/11/2016 a 6/02/2017

5) Detalhamento das atividades (incluindo cronograma):

Cronograma: foram feitos 10 ensaios de 2 horas cada um para Quarteto nº11 de Shostakovich, 10 ensaios de 2 horas de cada um para Quarteto nº1 de Tchaikovsky, 10 ensaios de 3 horas de cada um para recital de violino e piano. **70 horas.**

Estudo individual diário de 2 horas no período de 30/11/2016 a 04/12/2016, de 14/12/2016 a 18/12/2016, de 02/02/2017 a 06/02/2017. **30 horas.**

Concerto de quarteto de cordas na Sociedade Beneficente Alemã no dia 04/12/2016 e no dia 06/02/2017 na FMU FIAM FAAM. **3 horas**.

Obras tocadas: Tchaikovsky Quarteto de cordas nº1, Shostakovich Quarteto de cordas nº11.

Participantes: Elina Suris (1º violino), Liliana Chiriac (2º violino), Francisco Ederson Fernandes Pereira (viola), Iliá Laporev (violoncelo).

Recital de violino e piano realizado no Teatro São Pedro dentro de serie dos “Concertos Russos” no dia 18/12/2016. **2 horas**.

Obras tocadas: Valse-Scherzo de Tchaikovsky, Melodia de Tchaikovsky, Scherzo de Tchaikovsky, Meditação de Tchaikovsky, Vocalise de Rachmaninov, Romance de Rachmaninov, Imprevista de Balakirev, 4 prelúdios de Shostakovich, Suíte no Estilo Antigo de Schnittke.

Participantes: Elina Suris e Olga Kopylova.

Carga Horária Total: **105 horas**.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Participação em projetos educacionais e populares.
Necessidade de manter boa forma profissional aproveitando várias formas de realização artística.
Estabelecimento do repertório.
Organização e produção dos ensaios e concertos.
Adaptação às maneiras diferentes de cada participante.
Desenvolvimento e evolução técnica e artística.

7) Produtos resultantes da Prática:

Apresentações realizadas em vários conjuntos.

8) Orientação:

- a. Carga horária de orientação: 2 horas.
- b. Formato de orientação: ligações via WhatsApp, mensagens eletrônicas.

Apêndice F – Relatório da disciplina MUSD 50 – Prática Camerística

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE POS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluna: Elina Suris

Matrícula: 216123410

Área: Criação Musical/Interpretação

Ingresso: 2017.1

Código	Nome da prática
MUSD 50	Prática Camerística

Orientador(a) da prática: Professor Doutor Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Recitais de vários conjuntos de música de câmara. Temporada 2017.

2) Carga Horária Total: 152 horas.

3) Locais de Realização: Igreja da Paz Luterana – São Paulo-SP, Teatro Celina Queiroz da Unifor – Fortaleza-SE.

4) Período de Realização: 14/05/2017 a 12/07/2017.

5) Detalhamento das atividades (incluindo cronograma):

Foram feitos 10 ensaios de 2 horas cada um para 2 Duos de Mozart (violino e viola), 5 ensaios de 2 horas cada um para Passacaglia de Handel e Romance de Sviridov (violino e viola). **30 horas.**

Estudo individual diário de 3 horas no período de 14/05/2017 a 23/05/2017 para Recital de violino e viola e no período de 14/06/2017 a 12/07/2017. **120 horas.**

Concerto realizado no dia 23/05/2017 na Igreja da Paz Luterana. **1 hora.**

Obras tocadas: Duo para violino e viola em Sol maior, KV 423 de Mozart, Duo para violino e viola em Si bemol maior, KV 424 de Mozart, Passacaglia de Handel, Romance de Sviridov.

Participantes: Elina Suris (violino) e Francisco Ederson Fernandes Pereira (viola).

Concerto realizado no dia 12/07/2017 durante XIX Festival Eleazar de Carvalho. **1 hora.**

Obras tocadas: Bach Sonata nº1 em sol menor para violino solo, Bach Chaconne da Partita nº2 para violino solo, Sonata nº3 Ballade para violino solo. **1 hora.**

Participante: Elina Suris (violino).

Carga Horária Total: **152 horas.**

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Participação em projetos populares e educacionais com intuito de apresentar ao público várias obras de estilos diferentes.

Escolha do repertório adequado.

Organização dos ensaios e concertos incluindo a procura das partituras.

Preparação em prazo curto.

Trabalho em conjunto resolvendo as dificuldades individuais.

Desenvolvimento técnico e artístico.

7) Produtos resultantes da Prática:

Apresentações realizadas em vários conjuntos.

8) Orientação:

a. Carga horária de Orientação: 1.30 horas.

b. Formato de Orientação: Várias ligações via WhatsApp, troca de mensagens eletrônicas, 1 encontro presencial no dia 23/06/2017 na Sala SP em São Paulo.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE POS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluna: Elina Suris

Matrícula: 216123410

Área: Criação Musical/Interpretação

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da prática
MUSD 48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador(a) da prática: Professor Doutor Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Aulas individuais de violino no ensino superior.

2) Carga horária total: 130 horas.

3) Locais de realização: FMU FIAM FAAM – Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas, Faculdade de Música, São Paulo-SP.

4) Período de realização: 01/08/2016 a 31/10/2016.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

156 aulas de violino e viola individuais, duração de cada aula de 50 minutos, realizadas 2 vezes por semana, às quintas-feiras das 14 horas as 18.10 horas e sextas-feiras das 10 horas as 15.50 horas.

Levantamento e triagem de bibliografia (métodos, estudos, exercícios, repertório) em arquivo pessoal, internet e lojas de partituras.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Abordagem individual para cada aluno.

Estabelecimento de repertório técnico e artístico de acordo com as necessidades e problemas particulares de cada aluno.

Busca de soluções adequadas para cada aluno com objetivo de superar as dificuldades técnicas.

Preparação de aluno para que ele alcance o nível alto o suficiente e possa seguir sua carreira profissional após a formação na faculdade.

Levar o aluno a refletir sobre o papel da música na vida humana.

7) Produtos resultantes da Prática:

Busca permanente e conhecimento de bibliografia metódica.

Busca e conhecimento do repertório de violino e viola.

Elaboração de atividades de aula.

8) Orientação:

Carga horária de Orientação: **2 horas.**

Formato de Orientação: mensagens eletrônicas, ligações via WhatsApp.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE POS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluna: Elina Suris

Matrícula: 216123410

Área: Criação Musical/Interpretação

Ingresso: 2016.2

Código	Nome da prática
MUSD 48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador(a) da prática: Professor Doutor Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Aulas individuais de violino no Ensino Superior.

2) Carga Horária: 150 horas.

3) Locais de Realização: FMU FIAM FAAM – Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas, Faculdade de Música, São Paulo-SP.

4) Período de Realização: 01/11/2016 a 10/12/2016 e 01/02/2017 a 31/03/2017.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

72 aulas de violino e viola individuais, duração 50 minutos cada, realizadas 2 vezes por semana, às quintas-feiras das 14 horas as 18.10 horas e sextas-feiras das 10 horas as 15.50 horas em novembro – dezembro de 2016. 84 aulas 2 vezes por semana, às terças-feiras e quartas-feiras das 17 horas as 22 horas.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Preparação às aulas, registro de repertório, evolução e dificuldades de cada aluno de uma aula para outra.

Explicação e demonstração na prática das diferenças técnicas do dedilhado e da arcada orquestral e solo.

Estudo de repertório para os testes de orquestra.

Ajuda bibliográfica na preparação do TCC do aluno.

7) Produtos resultantes da Prática:

Busca da bibliografia necessária para o TCC dos alunos.

Estudo individual preparatório do repertório didático para que eu possa mostrar tocando na aula.

Reflexão sobre as arcadas e os dedilhados adequadas a cada aluno particularmente.

8) Orientação:

Carga horária de Orientação: **2 horas.**

Formato da Orientação: 1 encontro presencial no dia 7/04/2017. Ligações via WhatsApp.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE POS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluna: Elina Suris

Matrícula: 216123410

Área: Criação Musical/Interpretação

Ingresso: 2017.1

Código	Nome da prática
MUSD 48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador(a) da prática: Professor Doutor Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Aulas individuais de violino no Ensino Superior.

2) Carga horária: 130 horas.

3) Locais de Realização: FMU FIAM FAAM – Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas, Faculdade de Música, São Paulo-SP.

4) Período de Realização: 01/04/2017 a 30/06/2017.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

156 aulas de violino e viola individuais, duração de 50 minutos cada, realizadas 2 vezes por semana, às terças-feiras e quartas-feiras das 17 horas às 22 horas.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Criação de músicos profissionais com o conhecimento teórico e prático sobre a interpretação musical.

Observação dos problemas gerais e individuais técnicos.

Descoberta de potencial artístico de cada aluno.

Treinamento de controle sobre as emoções e o nervosismo no palco.

7) Produtos resultantes da Prática:

Organização dos recitais da classe.

Divulgação e propaganda dos jovens talentos para o público.

8) Orientação:

Carga horária: **2 horas**.

Formato de Orientação: mensagens eletrônicas, ligações via WhatsApp.

Apêndice J – Relatório da disciplina MUSD 53 – Preparação de Recital/Concerto Solístico

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE POS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluna: Elina Suris

Matrícula: 216123410

Área: Criação Musical/Interpretação

Ingresso: 2017.1

Código	Nome da prática
MUSD 53	Preparação de Recital/Concerto Solístico

Orientador(a) da prática: Professor Doutor Alexandre Alves Casado

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Compositores – representantes da Escola Russa.

2) Carga horária: 170 horas.

3) Locais de Realização: UFBA, Salvador-BA.

4) Período de Realização: Agosto - Setembro de 2018.

5) Detalhamento das atividades (incluindo cronograma):

Busca e triagem do repertório.

Estabelecimento do repertório adequado.

Preparação técnica e artística individual diária de 3 horas.

Encontros com pianista. 10 ensaios de 3 horas.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Seleção das obras brilhantes do repertório unidas por mesmo tema.

Demonstração das qualidades sonoras solísticas de violino.

Prazer de fazer música num conjunto com uma pianista maravilhosa.

7) Produtos resultantes da Prática:

Boa forma instrumental profissional.

Possibilidade de saciar a sede de músico de orquestra tocando obras para violino e piano, difíceis tecnicamente e musicalmente.

8) Orientação:

Carga horária da Orientação: 3 horas.

Formato de Orientação: via WhatsApp, mensagens eletrônicas.