



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

PRISCILA PLATA RATO

**ASPECTOS TÉCNICOS E ESTRATÉGICOS DE PREPARAÇÃO PARA
INTERPRETAÇÃO DA *FANTASIA CARMEN*, DE PABLO DE
SARASATE**

Salvador
2017

PRISCILA PLATA RATO

**ASPECTOS TÉCNICOS E ESTRATÉGICOS DE PREPARAÇÃO PARA
INTERPRETAÇÃO DA *FANTASIA CARMEN*, DE PABLO DE
SARASATE**

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 de título de Mestre em Música na área de interpretação musical.

Orientador: Professor Dr. Alexandre Casado

Salvador
2017

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

R236 Rato, Priscila Plata
Aspectos técnicos e estratégicos de preparação para
interpretação da Fantasia Carmen, de Pablo de Sarasate / Priscila
Plata Rato.- Salvador, 2017.
69 f. : il. Color.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Casado
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade
Federal da Bahia. Escola de Música, 2017.

1. Música - Instrução e estudo. 2. Violino. 3. Música para violino.
I. Casado, Alexandre. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 787.2

PRISCILA PLATA RATO

**ASPECTOS TÉCNICOS E ESTRATÉGICOS DE PREPARAÇÃO PARA
INTERPRETAÇÃO DA *FANTASIA CARMEN*, DE PABLO DE SARASATE**

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 de título de Mestre em Música na área de interpretação musical.

Aprovado em: _____ de 2017

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Alves Casado — Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Professor Doutor José Maria Brandão

Professor Mestre Teodoro Salles

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o Professor Alexandre Casado, pelo extenso conhecimento e pela praticidade nas orientações.

À minha família, em especial, aos meus pais, Nieves Plata Rato e Carlos Seabra Rato, por sempre terem me apoiado de forma incondicional sem nunca medirem esforços para minha formação.

Ao meu companheiro, Marco Catto, quem sempre me apoiou também de forma incondicional e quem foi o grande incentivador para a realização do mestrado.

À querida professora e amiga Suzana Kato, que foi a primeira pessoa a me receber na Bahia, durante o tempo em que morei em Salvador. Agradeço a acolhida, a motivação e a amizade.

À querida professora e amiga Bia Alessio, também pela amizade e pelas dicas musicais valiosas que muito me ajudaram a estruturar meus trabalhos acadêmicos. Agradeço também por realizar o recital de conclusão do curso de piano e violino.

Aos meus colegas de mestrado e da Orquestra Sinfônica da Bahia, que sempre demonstraram sinceros votos de torcida na minha vida musical e na minha conclusão de curso.

Agradeço a todos que direta ou indiretamente me ajudaram nesta jornada.

RESUMO

Este trabalho é o resultado do curso de Mestrado Profissional na área de criação e interpretação musical e contém:

- um memorial descritivo;
- um artigo acadêmico;
- Produto Final que consiste em um recital de violino e piano a ser realizado na semana da defesa do artigo;
- relatórios das práticas supervisionadas com o Professor Alexandre Casado.

O artigo supracitado é sobre a preparação técnica da *Fantasia Carmen*, de Pablo de Sarasate. A escolha dessa peça se deu pelo fato de eu ter recebido convite para tocar com a Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ sob regência de Felipe Prazeres. Por se tratar de uma peça que demanda um nível técnico avançado, achei primordial estruturar o trabalho de preparação antes mesmo de iniciar a leitura da obra.

O artigo começa com uma contextualização histórica da ópera *Carmen*, de G. Bizet, seguida de Pablo de Sarasate. Optei em dividir o artigo em partes, destinando cada uma a cada movimento da obra. (Introdução, 1º, 2º, 3º e 4º movimentos) e em cada movimento separei os pontos críticos de preparação, abordando um, fazendo minha sugestão de preparação, baseada em métodos expoentes na escola violinística, como Carl Flesch, e, também, na minha experiência pessoal, citando o que aprendi com meus professores.

Palavras-chave: Pablo de Sarasate; *Carmen Fantasia Op. 25*; artigo acadêmico; Sarasate. Violino, Performance.

ABSTRACT

This work is the result of the Professional Master's degree in the area of musical creation and interpretation and contains:

- a descriptive memorial;
- an Academic Article;
- final product consisting of a violin and piano recital to be held in the week of article defense;
- reports of practices supervised with Professor Alexandre Casado.

The present article is about the technical preparation of *Carmen Fantasy* of Pablo de Sarasate. The choice of this piece was due to the fact that he received the invitation to pitch with the Symphonic Orchestra of the “Escola de Música da UFRJ” conducted by Felipe Prazeres.

Because it is a piece that demands an advanced technical level, I found it essential to structure the preparation work before even beginning to read the work. I searched for technical and idiomatic points of the violin. The article begins with a historical contextualization of the opera *Carmen* by G. Bizet followed by Pablo de Sarasate. I chose to divide the article in parts, and in each part destined to each movement of the work (Introduction, 1st, 2nd, 3rd and 4th movements) and in each movement, I separated which critical points of preparation, approaching each point, making my suggestion of preparation, based on methods exponent in the violin school like for example Carl Flesch and also, for the my personal experience citing what I learned from my teachers.

Keywords:

Pablo de Sarasate; Carmen fantasy op. 25; Sarasate; Violin, Performance.

SUMÁRIO

1 MEMORIAL.....	8
2 MEMORIAL DO CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL.....	14
3 MEMORIAL DA PREPARAÇÃO DO RECITAL	15
4 RELATÓRIO DE PRATICAS SUPERVISIONADAS	16
5 ARTIGO	18
5.1 INTRODUÇÃO	18
5.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA ÓPERA <i>CARMEN</i> , DE GEORGE BIZET	18
5.3 A <i>FANTASIA CARMEN</i> OP. 25, DE PABLO DE SARASATE,.....	19
5.4 PREPARAÇÃO DA <i>FANTASIA CARMEN</i> OP. 25, DE PABLO DE SARASATE	20
5.4.1 Aspectos Técnicos	20
CONCLUSÃO	42
BIBLIOGRAFIA	44

1 MEMORIAL

Meu contato com a música vem de berço. Venho de uma família de músicos. Minha avó materna, Iracema de Oliveira Plata, é pianista e estudou, por intermédio de uma bolsa de estudos cedida pelo governo do estado do Rio Grande do Norte, na Instituição Nacional de Canto Orfeônico, hoje a atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Uni-Rio), onde obteve aulas de regência com Vieira Brandão e teoria musical com um dos nossos maiores compositores da história: Heitor Villa-Lobos. Formou-se bacharel pelo Conservatório Brasileiro de Música, em piano, na classe de Maria Antonieta Tordino Brandão. Minha mãe formou-se em Licenciatura em Música (piano) na Universidade Federal do Rio de Janeiro e desde sempre se dedicou ao ensino de educação musical e piano. Hoje atua como educadora musical na Escola José de Anchieta, voltada para ensino para crianças excepcionais. Meu pai, o flautista Carlos Seabra Rato, foi fundador do Quinteto Villa-Lobos, primeiro flautista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e professor de flauta transversal na Uni-Rio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), também foi formado pela Escola de Música da UFRJ em 1970 – Bacharel em flauta).

Meus pais sempre me incentivaram a estudar música e o interesse pelo violino veio de minha parte, de forma muito espontânea. Iniciei meus estudos, em 1997, aos 9 anos de idade, com o violista e professor Nayran Pessanha (violista aposentado da Orquestra Sinfônica Brasileira e atual violista no quarteto de Cordas da Universidade Federal Fluminense – UFF). Sua forma primorosa de ensinar violino e teoria musical para crianças despertou em mim um compromisso forte com a música que carrego até hoje.

Em meados de 1998, prossegui meus estudos de violino com o violinista e professor Bernardo Bessler, com quem estudei por 12 anos. Seu ensino metódico e altamente organizado fez com que eu criasse uma consciência de disciplina no estudo e desenvolvesse o gosto pelo trabalho detalhista no instrumento. Toda base técnica foi desenvolvida nesse trabalho.

Meu primeiro concerto foi com a Camerata Jovem de Niterói, grupo de jovens músicos e alunos do Professor Bernardo Bessler. O concerto foi realizado no Teatro Municipal de Niterói – no Rio de Janeiro – tendo no programa “As quatro estações”,

de Vivaldi, com os solistas Edson Sheid de Andrade e João Carlos Ferreira sob regência de Bernardo Bessler.

Era a mais nova de grupo e meus colegas da Orquestra eram uma inspiração para mim, pois almejava estar no mesmo nível deles.

Meu primeiro concerto como solista foi com esse grupo, por uma decisão de meu professor. No momento inicial não tinha gostado da idéia, mas não podia me opor a tal decisão, afinal tinha 10 anos. Toquei o concerto em Lá menor de Vivaldi RV 356. Desde então, criei essa gana por novos desafios e busca por oportunidades que me colocassem à frente de situações em que estivesse exposta, como solista ou camerista, pois esse é a maior forma de inspiração na minha vida musical.

Minha primeira experiência em concursos foi no concurso para jovens solistas da Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ. Já era aluna do curso intermediário da instituição e fiquei entre os vencedores. Como prêmio, toquei o concerto em Mi Maior de J.S. Bach para violino e orquestra de cordas, sob regência do maestro e compositor Ernani Aguiar.

Em 2002, integrei o naipe de primeiros violinos da Orquestra Sinfônica Brasileira Jovem – instituição que foi de suma importância para minha formação de musicista e ser humano – e em 2006 passei a atuar como *spalla* da orquestra.

Em 2003 participei do Concurso para solistas da OSB Jovem e também do III Concurso para jovens solistas da Orquestra Sinfônica da Bahia, com o Concerto em Sol menor de Max Bruch, para violino e orquestra. Os concerto de premiação foram respectivamente na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, sob regência de Yeruham Scharovsky, e no Teatro Castro Alves, em Salvador, sob regência de Piero Bastianelli.



Legenda foto:

No mesmo ano, fui convidada para tocar o mesmo concerto com a Orquestra Sinfônica Brasileira em concerto de comemoração dos 50 anos da empresa de canetas Compactor, realizado no Golden Room do Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, sob regência do maestro Ira Levin.

Em 2008 ingressei na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde me formei no curso de Bacharel em violino no ano de 2012.

Sempre participei de festivais, cursos e *master classes*, entre eles:

– Festival de inverno de Campos dos Goytacazes (1997 e 1998).

– Festival de inverno de Campos do Jordão (2004, 2005, 2006), em que tive a oportunidade de tocar peças solo em recitais dos alunos, além de concertos de música de câmara e *master classes* com renomados músicos, como Boris Belkin, Daniel Hope e Quarteto Borodin.

– Nordic Music Academy – 2006 e 2007. Nesse curso, tive a oportunidade de tocar com grupos de câmara quartetos de Mozart (A caça) e Quarteto de Villa-Lobos n. 5. Foi onde me despertou a vontade de dar continuidade a meus estudos fora do país.

Após minha formatura na UFRJ, em 2010, ingressei na Orquestra Sinfônica Brasileira e em 2011 fui admitida da Academia Menuhin, em Genebra. Estudei com grades mestres e ídolos por aproximadamente dois anos, sob orientação de Liviu Prunaru (*spalla* da Concertgebown de Amsterdã), Maxim Vengerov, um dos maiores gênios e violinistas lendários vivos, e Oleg Kaskiv, premiado nos maiores concursos para violino, como o de Montreal e Rainha Elizabeth. Nessa Instituição obtive valiosos ensinamentos e oportunidades únicas de dividir o palco com esses grandes nomes da música.

Como aluna, participava da Camerata Menuhin, grupo formado pelos alunos da academia. Com esse grupo, realizei concertos por grande parte da Suíça, além de concertos em Portugal e Mônaco.



Tonnerre d'applaudissements pour le Menuhin Academy Orchestra

Puissant et vibrant. Le Menuhin Academy Orchestra, accompagné du très célèbre violoniste Maxim Vengerov, a délivré une prestation saisissante des œuvres du concerto n° 1 de Mendelssohn et des œuvres romantiques de Tchaïkovski. Tantôt soutenue, tantôt apaisante, il était impossible de rester indifférent à l'harmonie qui se dégageait de la scène. Pour le plus grand plaisir des passionnés réunis dans la cour d'honneur du Palais princier, l'Orchestre s'est attardé sur scène pour interpréter les célèbres Danses Hongroises n° 1 et n° 5 du compositeur autrichien Brahms.



L'émotion et les frissons étaient au rendez-vous lors du passage du Menuhin Academy Orchestra.
(Photo Gaëtan Lucé / Palais Princier)



No sentido horário:

Foto 1 – Priscila Plata Rato, Liviu Prunaru e Maxim Vengerov em Gstaad, 2011.

Foto 2 – Matéria sobre concerto da Academia Menuhin em Monte Carlo, 2012.

Foto 3 – Camerata Menuhin, sob direção de Oleg KAskiv e Liviu Prunaru, na Victoria Hall em Genebra, 2011.

No final de 2013, já de volta ao Brasil, retornei à Orquestra Sinfônica Brasileira e, junto com amigos, formamos o Quarteto de Cordas A Priori, cuja formação era:

- Priscila Rato e Marco Catto, *violinos*
- Karolin Broosch, *viola*
- Pablo de Sá, *violoncelo*

O concerto de estréia do quarteto foi eleito como um dos 10 melhores concertos do ano de 2013.



Concerto de estréia do Quarteto A Priori, no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ.

Em 2014, surgiu a vontade de me inscrever no Mestrado Profissional na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Em julho de 2014 fui aprovada do concurso para *spalla* da Orquestra Sinfônica da Bahia, onde toquei por dois anos. Durante esse período, tive a preciosa oportunidade de atuar como *spalla* da orquestra e como solista em diversos concertos na cidade de Salvador.

Alguns meses depois, fui aprovada no Mestrado Profissional na UFBA, iniciando o curso em 2015. Durante esse período, realizei alguns concertos de música de Câmara com excelentes músicos e colegas de turma do mestrado.

Paralelamente, realizei também alguns concertos como solista da Johann Sebastian Rio, orquestra de que faço parte atualmente.



Johhan Sebastian Rio. Solista: Priscila Rato, violino. Inverno Portenho de Piazzolla. Local: Sala Cecília Meireles.

Em março de 2016, retornei ao Rio de Janeiro como concertino – por meio de um concurso (Categoria 3) da Orquestra Sinfônica Brasileira (liderando os naipe dos segundos violinos periodicamente).

No início de 2017, junto com a pianista Kátia Balloussier, formei um duo violino-piano, com concerto de estréia na comemoração dos 80 anos do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

2 MEMORIAL DO CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL

O curso de mestrado profissional da UFBA foi realizado em forma de módulos. Seis módulos espaçados no ano de 2015 e início de 2016, em que tivemos, a cada semana intensa de aulas, a conclusão de um módulo.

No primeiro semestre, tivemos aulas com:

2015.1

- Professor Doutor Lucas Robatto, com a matéria “Fundamentos Teóricos e Práticos da Interpretação Musical” (MUS D43)
- Professor Paulo Costa Lima, com a matéria “Estudos Bibliográficos e Metodológicos” (MUS 501)
- Professor Doutor Alexandre Casado, com a oficina de “Prática Técnico-Interpretativa” (MUS D48)
- Prática Orquestral (MUS D49)
- Prática Camerística (MUS D50)
- Práticas supervisionadas pelo Prof e orientador Alexandre Casado.

Segundo Semestre: 2015.2

- Professora Doutora Diana Santiago: “Métodos de Pesquisa em Execução Musical” (MUS D42)
- Matéria dividida entre os Professores Doutores Beatriz Alessio, Suzana Kato e Pedro Robatto – “Estudos Especiais em Interpretação” (MUS D45)
- Continuação das matérias já citadas: MUS D48, MUS D49, MUS D50, MUS D57
- “Pesquisa orientada” (MUS D60)

Nesse semestre, realizei concerto de música de câmara, com os queridos colegas e excelentes músicos Josely Saldanha (trompa), Adriana Holtz (cello), Thais Mendes (viola), Angélica Alves (violino), Sara Fernandes (violinista convidada), Joel Gisiger (oboé), Sérgio Burgani (clarineta), Francisco Formiga (fagote), Rodolfo Lima (contrabaixista convidado).

Tocamos nas lindíssimas Igreja de São Francisco no Pelourinho, no dia 02/09/2015, na Reitoria da UFBA no dia 01/10/2015 e na Igreja Santo Antônio da Barra.. no dia 02/10/2015.

Terceiro semestre: 2016.1

- “Projeto de Trabalho de Conclusão (TCF)
- “Oficina de Prática Técnico-Interpretativa” – MUS D48

3 MEMORIAL DA PREPARAÇÃO DO RECITAL

Após inúmeras mudanças em relação ao tema do meu artigo, cheguei à conclusão de que falaria sobre uma peça que planejava estudar havia bastante tempo – *Fantasia Carmen*, de Hubay. Já havia iniciado meu trabalho escrito e tocado a peça, com a pianista Kátia Balloussier, no Rio de Janeiro. Inclusive, tocamos em um recital em comemoração aos 80 anos de Museu Nacional de Belas Artes, no RJ. No entanto, surgiu a oportunidade de tocar como solista da Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ em maio de 2017. Decidi mudar pela última vez o tema do meu artigo, definindo que fosse a *Fantasia Carmen* para violino e orquestra, de Pablo de Sarasate. Dessa forma poderia me dedicar mais integralmente a essa linda obra.

Tocar a *Fantasia Carmen*, de Hubay, ajudou-me bastante tanto nos aspectos técnicos quanto musicais, pois também é uma peça virtuosística que demanda muito trabalho. Muitos temas da ópera, mesmo que em dimensões diferentes, serviram para, de certa forma, adiantar meu estudo da obra de Sarasate.

Dividi meu tempo de estudo em três a quatro horas diárias, com pausas de 20 minutos para evitar tensões físicas e também para não saturar a mesma informação por muito tempo (meu estudo de forma geral é lento e repetitivo, mas, mesmo assim, busco ser objetiva).

Estudo a grade para saber o que está acontecendo na orquestra – tão importante quanto o estudo do instrumento. Só em visualizar e ouvir uma gravação junto com a grade, criamos o hábito de abrir nossos ouvidos e nos aprofundar na outra parte da obra.

Baixei uma gravação de um arquivo em que o acompanhamento é feito pelo piano (sem solo). Se chama “Play along”. Uma excelente forma paralela ao estudo, pois nem sempre temos um pianista conosco.

Essa preparação se iniciou em janeiro de 2017, com previsão de concertos em abril e maio:

– Concertos com Orquestra Filarmônica da USP – no Theatro Pedro II em Ribeirão Preto, sob regência de Rubens Ricciardi (25/04/2017) e Teatro Municipal em São Carlos (26/04/2017).

– Recital de conclusão do mestrado, em Salvador, em 2/5/2017, na Capela do Museu de Arte Sacra, em Salvador.

– Concerto com a Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ no dia 22/5/2017, no Salão Leopoldo Miguez, na Escola de Música da UFRJ, no RJ.

Meu estudo foi exatamente realizado como escrito no decorrer do artigo, diariamente, trabalhando isoladamente trecho por trecho.

4 RELATÓRIO DE PRATICAS SUPERVISIONADAS

Em Salvador, a prática supervisionada ocorreu com meu orientador, o Professor Alexandre Casado, violinista e professor da Escola de Música da UFBA. Até o presente momento, meu artigo era sobre outro assunto. Devido a isso, não trabalhamos necessariamente a *Fantasia Carmen*, de Sarasate. As peças trabalhadas foram excetos para uma audição na Orquestra Sinfônica Brasileira. Eu estava licenciada da OSB para realização do mestrado, mas surgiu a oportunidade de uma audição para um outro cargo, felizmente conquistado (categoria 3):

- R. Korsakov – Sheherazade (Solos)
- Brahms – Partes da Sinfonia 3 e 4
- Brahms – Solo de violino do segundo movimento da Sinfonia 1
- Mendelssohn – Primeira página do primeiro e quarto movimento da sinfonia “A Italiana”
- Mendelssohn – Primeiras páginas de “Sonho de uma noite de verão”
- Tchaikovsky – Pas de deux do ballet “O Lago do cisne” – solo de violino
- Strauss – “Uma vida de herói” – Peça completa (*tutti* e solos)

A atividade foi realizada na Escola de Música da UFBA e na sala de estudo do Teatro Castro Alves.

5 ARTIGO

TÍTULO: APECTOS TÉCNICOS E ESTRATÉGICOS DE PREPARAÇÃO PARA INTERPRETAÇÃO DA *FANTASIA CARMEN*, DE PABLO DE SARASATE.

5.1 INTRODUÇÃO

A meta deste artigo é oferecer uma visão prática de preparação técnico-interpretativa. O projeto de pesquisa tem como proposta auxiliar aos violinistas que busquem orientação técnica para preparação da *Fantasia Carmen*, de Sarasate.

5.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA ÓPERA *CARMEN*, DE GEORGE BIZET (1838-1875)

Parisiense, nascido no ano de 1838, George Bizet foi um expoente compositor de óperas. Considerada uma verdadeira obra-prima do século XIX, (1871) foi composta em quatro atos, baseada na novela homônima de Prosper Mérimée (MACDONALD, 2017). O libreto foi elaborado por Henri Meilhac e Ludovic Halévy e a narração é sobre uma cigana de beleza estonteante, volúvel, mundana, sedutora e muito apaixonada, que conquista o amor dos homens por meio de sua dança e voz.

Em contraste com a personagem-título da obra, a camponesa Micaela é uma jovem de personalidade sentimental e ingênua e noiva do soldado do Dom José, homem de boa índole, que inicialmente se mantém arranjado com seu noivado plácido. Tais perspectivas entram em conflito no decorrer de toda a ópera, quando o soldado se vê transformado por uma paixão desmedida e obsessiva pela cigana. Tornam-se amantes e a história oscila continuamente entre ódio e amor, após Carmen declarar seu amor ao famoso toreador Escamillo. A rejeição desencadeia um perigoso duelo entre o toureiro e o soldado, que é interrompido por Carmen e que salva a vida de Escamillo, demonstrando também que não se submeteria às chantagens e súplicas de José. Tal comportamento o deixa colérico e permeado pelo desejo doentio de possuí-la totalmente a qualquer custo. No ápice de sua loucura e ira, mata sua amada com uma facada no estômago, dando um fim trágico à ópera.

Para Renato Nunes Bittencourt – Doutor em Filosofia pelo PPGF-UFRJ –, é possível analisar o teor estético da ópera a partir da ótica do conceito trágico de Nietzsche em seus dois impulsos estéticos: o Apolíneo e o Dionisíaco – respectivamente representados por Micaela e Carmen, que giram em torno das ações de José.

Para ele, Don José era um homem simples e tinha uma vida de acordo com a ética moral de sua época, levada de forma racional e onírica. Ao conhecer Carmen, é seduzido e desvirtuado pelo impulso dionisíaco de sua conduta, de forma emocional e impulsiva¹ (NIETZSCHE, 1872).

5.3 A FANTASIA CARMEN OP. 25, DE PABLO DE SARASATE

Pablo de Sarasate (1844-1908) foi um importante violinista e compositor espanhol. Nascido na cidade de Pamplona (Navarra), fez sua estréia pública aos oito anos de idade e aos doze, por intermédio de uma bolsa de estudos agraciada pela Rainha Isabel II da Espanha, ingressou no renomado Conservatório de Paris. Sua carreira como violinista alcançou grande sucesso internacional em 1859 e há importantes obras do repertório violinístico dedicadas a ele, como a Fantasia Escocesa e o Concerto n. 2 de Max Bruch; a Introdução e o Rondo Caprichoso, além dos concertos n. 1 e n. 3 de Camille Saint-Saëns.

Suas composições, em grande parte para violino, representam claramente um forte nacionalismo na música folclórica espanhola, além de demandarem uma expressiva técnica virtuosística. A *Fantasia Carmen* op. 25 para violino é uma de suas obras mais conhecidas e tocadas hoje em dia.

A *Fantasia Carmen* é uma adaptação para violino e orquestra da ópera *Carmen*, de George Bizet. Sarasate destacou alguns dos principais temas da ópera, recombinao-os com sua maneira virtuosística e idiomática do violino. Do mesmo

¹ Vale ressaltar que Friedrich Nietzsche foi um dos principais apologistas de Bizet, considerando a ópera uma obra-prima, pois tratava o amor de forma real e autêntica. Em suas palavras (1888), “finalmente, o amor, o amor novamente traduzido na linguagem da natureza! Não o amor de uma ‘virgem superior’! Nenhum sentimentalismo! Senão o amor como *fatum*, como fatalidade, cínico, inocente, cruel e, precisamente por ele, todo ele natural! O amor que em seus meios é a guerra, e no fundo o ódio mortal dos sexos!” (RIBEIRO, 2009).

modo que fez com a ópera *Don Giovanni* de W.A. Mozart e *La Forza del Destino* de G. Verdi.

5.4 PREPARAÇÃO DA *FANTASIA CARMEN* OP. 25, DE PABLO DE SARASATE

Inicialmente devemos ressaltar alguns pontos importantes na preparação de uma nova peça no repertório. De forma geral, esses pontos serão fundamentais na aplicação das técnicas de preparação de que falaremos neste capítulo. Além disso, trataremos da importância de haver um conhecimento sobre a vida do compositor e o título de sua obra (estilo e caráter) para compreensão dos aspectos musicais.

5.4.1 Aspectos Técnicos

Foco, organização e qualidade no estudo: o compilamento das informações precisa ser feito de forma racional e concentrada, sabendo identificar os erros técnicos e anatômicos que possam vir a bloquear alguma passagem específica no decorrer da obra.

A prática de estudo lento ou extremamente lento deve ser entendida como uma plataforma sistemática e padronizada para efetivamente fixar aquilo que foi estudado. Itens fundamentais a serem trabalhados:

- Afinação
- Qualidade de som
- Distribuição de peso e velocidade de arco
- Memorização do caminho feito para solucionar o problema técnico e não o resultado por si só
- Memorização das distâncias

A repetição como importante ferramenta de estudo, desde que seja feita de forma correta.

Cada passagem é composta por diferentes dificuldades e devemos isolar cada problema de forma clara e objetiva, sabendo detectar os erros, para que a repetição

não os fixe definitivamente. Devemos usar do senso comum para descobrir o momento certo de apressar o andamento, seja no estudo de arco ou na mão esquerda.

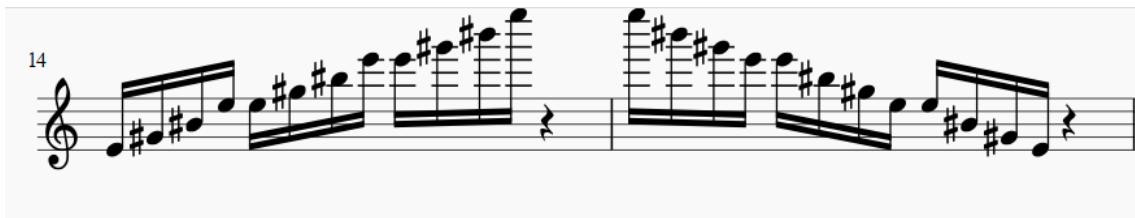
A Repetição é a mãe do conhecimento somente se a passagem é repetida corretamente (GERLE, 1983).

Uma vez entendida a importância da qualidade do estudo lento e de repetição, devemos criar, então, diferentes formas de estudo como:

– Combinações rítmicas:

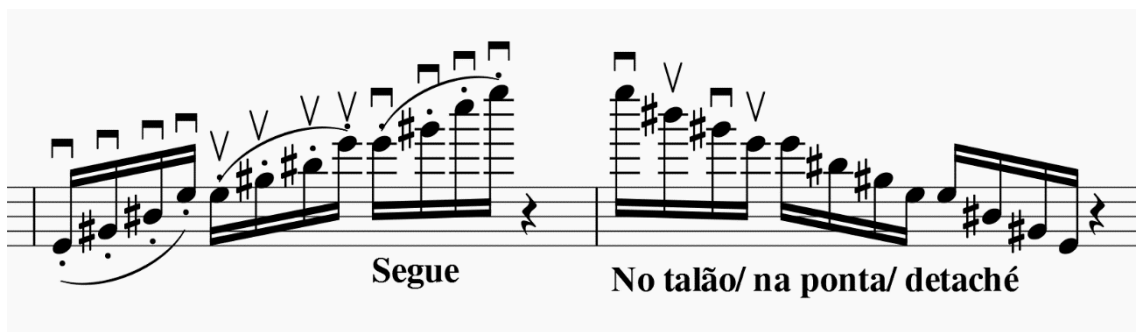


– Inversão na ordem métrica:



Compasso 67

– Tocar o mesmo trecho em diferentes regiões no arco, com diferentes arcadas, articulações e golpes de arco:



Compasso 67

Desta forma enviamos novos comandos ao cérebro, desenvolvendo uma visão panorâmica e maior entendimento de um trecho antes limitado.

Além disso devemos criar uma série de repetições de um trecho curto e tecnicamente problemático. A meta dessa modalidade é que as repetições sejam feitas 100% de forma correta, eliminando qualquer tipo de falha, focando a memorização e consolidação do acerto. Por exemplo, se a meta for de cinco repetições e houver um erro na quarta repetição que desestruture a qualidade da passagem, a contagem deve ser reiniciada.

Por exemplo (compassos 1 ao 18 do IV movimento):

Violino.

Moderato.

IV

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains several measures of music with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The second staff continues the piece, featuring a *cresc.* (crescendo) marking. The third staff includes a *dim.* (diminuendo) marking. The fourth staff concludes with a fermata. The fifth staff is a single measure, also ending with a fermata.

The image displays ten numbered musical examples for guitar, arranged in two columns. Examples 1 through 6 are written in bass clef, while examples 7 through 10 are in treble clef. Each example shows a sequence of chords and notes with specific fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes. Examples 1 and 2 include triplet markings (3) and 8. Examples 3 and 4 also feature triplet markings. Examples 5 and 6 include dynamic markings: 'cresc.' (crescendo) and 'dim.' (diminuendo). Examples 7, 8, 9, and 10 show more complex rhythmic patterns and fingerings, with some including accents (>) and slurs.

Exemplos 1 e 2: compassos 2, 3 e 4

Exemplos 3 e 4: Compassos 6, 7 e 8

Exemplos 5 e 6: Compassos 10, 11 e 12

Exemplos 7, 8, 9 e 10: Compassos 13 ao 16

O reflexo também deve ser trabalhado e desenvolvido. Embora a base estrutural da técnica se consolide por meio de um trabalho minucioso e lento, é também indispensável uniformizar o estudo trabalhando o reflexo da mão esquerda, sempre com a noção do controle muscular. São duas formas de estudo que se complementam. Primeiro, é importante que, em uma determinada passagem rápida, se conheça a sequência das notas, a distribuição dos dedos, as mudanças de posição e as mudanças de cordas. A partir daí deve se tocar o mais rápido possível, de forma articulada, clara e livre. Deve-se manter a mão esquerda livre de qualquer pressão excessiva dos dedos sobre as cordas, por restringir a liberdade de movimento ao tocar. Essa forma de estudo nos auxilia a tocar passagens extremamente rápidas com clareza. Sugiro que o estudo seja feito por partes, como mostra o exemplo acima e das seguintes formas.

1º) Tocar o mais rápido possível o grupo de notas que esteja inserido em uma mesma posição.

2º) Tocar o mais rápido possível o grupo de notas que esteja inserido em uma única corda.

3º) Se necessário, dividir em partes o trecho melódico, tocando o mais rápido possível cada uma, e posteriormente tocá-la do início ao fim da mesma forma.

Allegro Moderato

A introdução da Fantasia é o entreato do terceiro para o quarto ato da ópera. A melodia de característica espanhola é apresentada pelo oboé seguido das madeiras. Na ópera esse entreato é complementado com uma dança do corpo de baile. Trata-se de uma melodia enérgica e rítmica, com acompanhamento de castanholas.

The musical score is written in 3/8 time and one flat key signature. It consists of four staves. The first staff is marked 'INTROD.' and 'Allº modº 14', with a '4ème Corde.' instruction and a 'mf' dynamic marking. The second staff is marked '4ème Corde.' and '1'. The third staff is marked '4ème et 3ème Cordes.' and '1'. The fourth staff is marked '3' and '2'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Compassos 29 a 32: trecho melódico no registro agudo das cordas ré e sol, com intervalos de oitavas e padrões de dedilhado que descende por compasso.

Dificuldades:

Afinação do intervalo de oitava ascendente e descendente, mudança de posição em conjunto com frase melódica.

Preparação:

Executar os intervalos de oitavas usando cordas duplas.

Para uma melhor memorização digital da mão esquerda, em qualquer circunstância, neste caso com as oitavas, uma boa opção é levantar todos os dedos, com exceção do polegar, e colocá-los novamente na posição que estavam (oitava) repetindo por algumas vezes consecutivas, se afinado. Caso contrário, descobrir o erro e antecipar mentalmente a forma correta do movimento e das respectivas distâncias para que na próxima tentativa o intervalo saia afinado.

Compassos 41 ao 49

Dificuldades: frequentes mudanças de posição súbita, seguidas de uma passagem rápida.

Preparação: esse trecho deve ser trabalho sistematicamente, como sugestões de estudo citados anteriormente no tópico sobre reflexo.

Além disso, procurar em manter os dedos próximos à corda e focar na mudança de arco conectadas, sem que haja ruídos. Para isso, sugiro que as mudanças rápidas de corda sejam estudadas mantendo os dois dedos nas cordas vizinhas, em duplas. Desse modo o arco não terá por que hesitar ou esperar, nem tocar a próxima corda antes de o dedo da mão esquerda chegar à corda.

Compassos 50 ao 65

Dificuldades: utilização de arpejos seguidos de cordas duplas em sextas – ambos em passagens rápidas.

Preparação das sextas: segundo Leopold Auer, a aplicação das sextas no estudo de escalas deve ser feita de maneira em que o violinista mantenha os dedos na corda o máximo possível, para que a passagem possa ser tocada em *legato*. (AUER, 1921, página 48)

Compassos 126 ao 132

Dificuldades: manter vigor nas retomadas rápidas de arco.

Preparação: a quantidade de arco a ser gasta em cada colcheia deve ser bem distribuída para que não se perca o contato e comprometa a qualidade do som. O ataque dos acentos deve ser feito a partir da corda, evitando jogar o arco. O estudo deve ser feito com paradas. Primeiro, dedilha-se a mão direita e depois posiciona-se o arco respectivamente. É importante realizar o estudo com essas paradas, para que haja um entendimento independente entre mão esquerda e direita.

Compassos 133 ao 138

Dificuldades: coordenação entre *pizzicato* da mão direita e esquerda.

Preparação: a maior dificuldade nesse trecho pode ser no pizzicato na mão esquerda. Procure utilizar o máximo de carne da falange distal dos dedos – neste caso, do quarto dedo. O “beliscar” não depende de força/pressão, e sim da distribuição de um bom contato, e que seja retirado com impulso em direção à voluta do instrumento.

Obs: *m.g.* = mão esquerda, *m.d.* = mão direita.

Compassos 139 ao 154

Dificuldades: o tema da melodia é apresentado em uma sequência de harmônicos. Segundo Carl Flesch, a dificuldade dos harmônicos está presente tanto na mão esquerda quanto na mão direita.

Preparação:

Mão esquerda – a quantidade de pressão entre o dedo que pressiona solidamente a nota base o outro dedo que realiza o intervalo de quarta a partir da base, por sua vez posicionado sem nenhuma pressão (somente leve contato), deve ser extremamente balanceada. Utilizar mais carne da falange distal pode ajudar na estabilidade da produção do harmônico.

Mão direita: o arco precisa ser usado com uma boa distribuição de peso e de quantidade. Não deve ser com muita pressão, todavia não excessivamente brando. O importante é manter um bom contato das crinas (em boas condições e com resina suficiente) sobre as cordas e perto do cavalete. O controle do arco é essencial, pois a pressão distribuída sobre a corda pode comprometer a afinação das notas em harmônico, sejam individuais ou em conjunto.

Por fim, FLESCH (2000) afirma: “[...] a utilização dos exercícios dados no meu ‘sistema de escalas’ deve ser suficiente” (apud KAKIZAKI, 2014).

Compasso 161

Dificuldades: Pablo de Sarasate utiliza glissando de mão esquerda em muitas peças de seu repertório. A maior dificuldade é obter o controle do glissando.

Preparação: de forma extremamente lenta e de preferência com metrônomo¹, o glissando da mão esquerda deve ser estudado como vibrato lento (uma oscilação

por nota). No momento de movimento descendente do vibrato, deve-se mudar de nota, seguindo o cromatismo da série.



Compasso 161

PRIMEIRO MOVIMENTO

Moderato

O famoso tema de Carmen – a “Habanera” – é uma dança binária, de origem cubana, e é introduzida no primeiro movimento da *Fantasia*. A idéia é compreender o contexto da obra e adentrar na personalidade do personagem para que musicalmente a interpretação seja fiel para interpretá-la com toda a expressão e a dramaticidade dionisíaca que a obra requer.

Claramente Carmen era uma mulher convicta que não se entregaria aos padrões ditados pela sociedade na época vistos como ideais para a mulher, como, por exemplo, submeter-se ao homem. Não devemos interpretar que a liberdade defendida por Carmen no decorrer de toda a ópera seja representada de forma vulgar devido às suas convicções amorosas.

Sua liberdade dionisíaca demonstra que Carmen se deixava afetar com de forma livre e liberal com pessoas que, para ela, proporcionariam alegrias e liberdade (BITTENCOURT, 2000).

A melodia é destinada integralmente ao violino solo, representando a personagem, e distribuída com diferentes variações técnicas, em que o tema é seguido por:

ORNAMENTOS

Compassos 4 ao 19

Dificuldades: Os ornamentos escritos por Pablo de Sarasate no primeiro movimento não demandam grandes dificuldades técnicas. Porém não devemos negligenciar os trechos mais simples tecnicamente.

Preparação: O ornamento não deve ser destacado de forma a que a melodia seja camuflada. Ao mesmo tempo, não deve ser tocado rápido demais. O equilíbrio e o bom senso musical são componentes que devem estar em mente no decorrer da obra de forma geral. As colcheias que dão o tema são o motivo da frase e destacam-se se vibrarmos equilibradamente cada uma delas. A ideia é se aproximar ao máximo do timbre vocal.

Moderato.

The musical score consists of five staves. The first staff is the main melody, starting with a forte (f) dynamic and moving to piano (p). The second staff is the first violin part, starting with a piano (p) dynamic and moving to forte (f). The third staff is the second violin part, starting with a piano (p) dynamic and moving to forte (f). The fourth staff is the third violin part, starting with a piano (p) dynamic and moving to forte (f). The fifth staff is the fourth violin part, starting with a piano (p) dynamic and moving to forte (f). The score includes various ornaments and dynamics, and is marked 'Moderato.'

CORDAS DUPLAS EM FORMAS DE ACORDES

Compassos 20 ao 60; 88 ao 121 (final do primeiro movimento)

Dificuldades: Como dito anteriormente, devemos isolar os pontos que demandam maiores dificuldades técnicas e/ou musicais para trabalharmos e aperfeiçoarmos as dificuldades de cada passagem de forma direcionada. O primeiro e IV movimento são repletos de sequências harmônicas e melódicas de intervalos/acordes em cordas duplas.

Preparação: de acordo com Leopold Auer, para fortalecer os dedos da mão esquerda e ao mesmo tempo torná-los flexíveis, devemos praticar o estudo de cordas duplas, não deixando de lado o estudo de escalas com notas individuais.

Para afinação, Auer sugere que as notas em cordas duplas sejam fragmentadas e depois tocadas simultaneamente.

Ampliando a forma de estudo, o próximo passo é tocar devagar, conforme o exemplo abaixo. A intenção, agora, além da afinação, é trabalhar as mudanças de posição, que devem ser maneira inaudível, sem glissando entre uma mudança e outra. O caminho, para Auer, é:

– Manter o segundo e quarto dedo imóveis e, na mudança, pressionar direcionando o primeiro e terceiro dedo o mais próximo possível contra os outros dois, mudando rapidamente de posição. A mesma linha de pensamento para movimentos descendentes (AUER, 1921).

Intervalos de sextas: a aplicação das sextas no estudo de escalas deve ser feita de maneira que o violinista mantenha os dedos na corda o máximo possível, para que a passagem possa ser tocada em *legato*. Quando se levantam os dois dedos ao mesmo tempo, pode-se ouvir a corda solta.

Oitavas Simples: Leopold Auer recomenda que as oitavas sejam estudadas da seguinte forma:

– O primeiro dedo deve ser a referência e guia do quarto dedo. A atenção sobre a nota referência deve ser auditiva e muscular.

SEGUNDO MOVIMENTO

Lento Assai

Dificuldades: diferentemente dos outros movimentos, o Lento Assai possui dificuldades relacionadas à forma de tocar o “legato”. Para desenvolver uma técnica de arco natural nas mudanças de arco e expressiva é necessário ter uma dimensão de: contato, quantidade, velocidade e pressão de arco.

Preparação: apesar de a dinâmica em geral ser entre *pp* e *p* (*ff* somente na segunda metade do compasso 37), o som deve ser consistente, mantendo um bom ponto de contato.

1. **Lento assai.**

2.

Exemplo 1: Compassos 1 ao 13.

Exemplo 2: Compassos Anacruse de 18 ao 26.

O tema se repete constantemente do início ao fim do “Lento Assai”. Por isso podemos criar uma regra de pensamento que se padronize no decorrer de todo o movimento.

Por questões físicas, a arcada para baixo, na região inferior do arco, é beneficiada pela força da gravidade na mesma direção e também pelo peso adicional do talão. Todavia, é mais fácil e mais confortável em aspectos físicos e naturais que a arcada para cima seja mais fraca e com menos contato, criando-se a sensação do tempo forte ou até mesmo acentos sejam sempre nas notas de arcadas para baixo.

Formas de estudo: no estudo de escalas, podemos criar infinitas formas de possibilidades para estudar todos os golpes de arco.

Exemplo:



Como sugere Carl Flesch, no livro *Urstudien (basic studies)* para violino, começamos a escala utilizando todo o arco, no entanto, sugiro começarmos o tempo forte para cima, como mencionei no exemplo. Começamos com um arco por nota, focando no ponto de contato, sem que haja diferença na projeção do som nas arcadas para cima e para baixo.

O segundo passo é fazer o estudo em *detaché* da mesma forma.

Outra possibilidade de estudo é tocar a escala com arco de cabeça para baixo, mantendo-se fiel às direções e distribuição de peso. É uma excelente forma de conscientização do peso dos dedos sobre o talão, pois o estudo torna-se muito mais difícil porque mudamos o ponto de equilíbrio do arco.

Quantidade/Velocidade de arco e proporção de peso:

Para emissão de um som consistente na dinâmica de *pp* e *p* (solo), deve-se focar no ponto de contato e mentalizar e entender que a projeção do som não vem da força, e sim da proporção de peso natural do braço direito com a velocidade de arco.

Com uma boa utilização do arco e bom senso, as arcadas mais velozes podem ajudar na liberdade e na qualidade de som no “Lento Assai”.

Os acentos marcados nas colcheias na segunda metade dos compassos dos exemplos 1 e 2 acima, mesmo se tratando de marcações técnicas, devem se manter fiéis às intenções expressivas do compositor. Essas colcheias devem ser uma ponte de ligação para a chegada do próximo compasso.

pp

Pouco mais de quantidade de arco em relação à nota anterior

Pouco mais de quantidade de arco em relação à nota anterior

O importante é a chegada no próximo compasso

Exemplo acima: Anacruse do compasso 5 ao 8.

TERCEIRO MOVIMENTO

Allegro moderato

O solo da primeira flauta inicia o movimento com o tema principal, passando a melodia para a parte do violino solo. A dinâmica de ambos estão *pp* e *p*, respectivamente, e o acompanhamento da orquestra é de caráter simples e harmônico, o que requer que o tema seja tocado de forma doce, *cantabile* e ao mesmo tempo, nos *staccatos*, com caráter.

III

Allegro Moderato

Compassos 1 ao 20

Dificuldades: O Allegro moderato possui algumas questões técnicas tanto de arco quanto de mão esquerda.

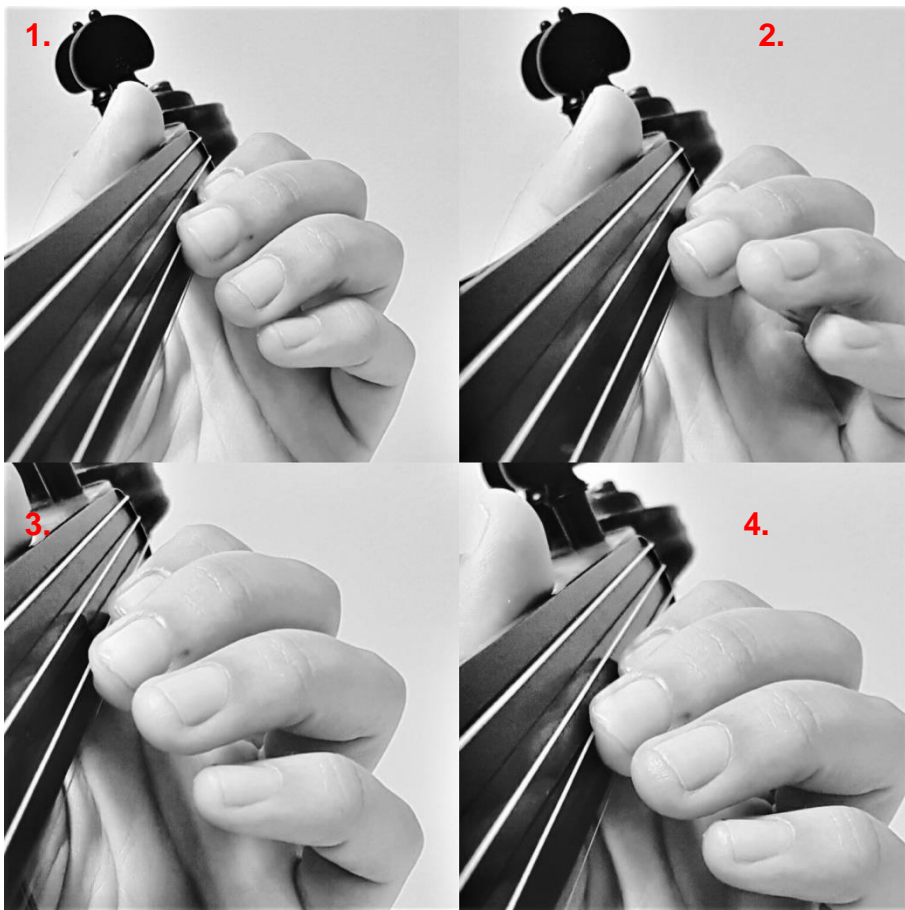
Primeiro ponto: trilos em sequência no decorrer de uma melodia.

Preparação: o estudo deve ser primeiramente feito sem os *trinos* ou *trilos* – nota por nota, mantendo o dedilhado original como consta no modelo acima. Uma vez

entendida e decorada as distâncias das notas, sugiro que ao adicionar os trinados/trilos, a preocupação seja do relaxamento da mão esquerda, sem que haja demasiada pressão dos dedos sobre as cordas. (No exemplo anterior, anacruse do compasso 21 ao 24).

Visando a que o resultado venha de acordo com a forma e qualidade de estudo, presume-se que, se estudamos a base, ou seja, as escalas, arpejos, mudanças de posição etc. de uma forma *x*, todo o aprendizado e formação será tocado daquela forma *x*. Se estudamos sempre as mudanças de posição com *gliss* com mesma pressão dos dedos da mão esquerda da saída até chegada de outra nota, dificilmente conseguiremos realizar mudanças de posição de forma imperceptível, ou seja, sem glissando de chegada. Importante frisar que não estamos falando sobre glissando de expressividade, e sim de aspectos técnicos em mudanças de posição.

Formas de estudo: no momento de uma mudança de posição, principalmente quando é com o mesmo dedo, sugiro o processo seja feito da seguinte forma (obs.: mesmo sem os trilos, já devemos realizar o estudo com as dinâmicas. Ou seja, planejando e aplicando as técnicas de arco para o fraseado de crescendo e decrescendo, escritos pelo compositor):



A pressão dos dedos sobre a corda deve ser retirada significativamente no momento de uma mudança de posição. E novamente colocada (pressão natural, e não forçada) na chegada da outra nota. Isso faz com que tenhamos, de forma geral, uma mão esquerda mais relaxada, pois a dosagem de pressão dos dedos sobre a corda é naturalmente estabelecida e as mudanças, por sua vez, tornam-se mais rápidas e facilmente imperceptíveis se assim quisermos.

Depois de separarmos esses pontos, acrescentamos os trilos, apressando o andamento aos poucos. Deve-se ter o controle abaixo citado, para que possamos apressar o tempo, até chegar no andamento estabelecido pelo compositor.

mudanças de posição X trilos

divisão de arco

Compassos 30 ao 36

Os arpejos em fusas desses compassos possuem dificuldades de coordenação entre arco X mão esquerda. Por serem extremamente rápidos, temos que ter certeza da digitação, mas principalmente da colocação do arco sobre as determinadas cordas e mudanças de cordas.

Preparação: antes mesmo da mão esquerda, podemos iniciar o estudo somente das mudanças de cordas, conforme o exemplo abaixo. As mudanças devem ser com arcadas todas soltas e depois com a ligadura como original. Uma vez entendida e memorizadas as mudanças, podemos focar na digitação da mão esquerda.

This block shows the musical notation for measures 30-36. The top staff is labeled 'Original' and the bottom staff is labeled 'Estudo do arco'. Red arrows point to the bow changes in both versions. The 'Original' version includes dynamics markings like *p* and *f*, and a trill. The 'Estudo do arco' version focuses on the bowing patterns without the left hand.

This block shows another set of musical notation for measures 30-36. The top staff is labeled 'Original' and the bottom staff is labeled 'Estudo do arco'. Red arrows point to the bow changes in both versions. The 'Original' version includes dynamics markings like *p* and *f*, and a trill. The 'Estudo do arco' version focuses on the bowing patterns without the left hand.

Compassos 45 ao 50



Dificuldades: harmônicos interligados de uma sequência de arpejos em fusas.

Preparação: como dito antes, devemos isolar os problemas e solucioná-los de forma cerebral para que haja um entendimento e memorização muscular do trecho específico.

Arpejos: vamos trabalhar as mudanças de corda da mesma forma de estudo dos compassos 30 ao 36.

Harmônicos: já foi citado anteriormente como estudar os harmônicos; nesse trecho, uma possível ajuda, é tocar os harmônicos na parte inferior no arco, com articulação curta, porém não chegando a se tornar um *spiccato*, próximo ao cavalete e com uma quantidade boa de arco, obviamente relativa ao andamento.

Uma vez compreendido e com mudanças decoradas de arco muscularmente entendidas, podemos tocar o trecho inteiro, sempre apressando o tempo aos poucos.

Compassos 92 ao 95

Dificuldades: oitavas com dedilhado 1-3.

Preparação: antes de tocarmos o trecho com a escrita original, precisamos entender as distâncias entre uma oitava e outra. Para isso, devemos esquecer

qualquer golpe de arco ou arcada marcada e trabalhar unicamente a afinação e memorização do movimento, distâncias e pressão dos dedos da mão esquerda.

Original:



Estudo 1:



Estudo 2:



Compassos 92 a 95

QUARTO MOVIMENTO

Moderato

Tecnicamente, este movimento é bastante complexo por apresentar uso de terças constantes e arpejos aumentados e diminutos em um andamento rápido.

Dificuldades compassos 1 ao 46

Preparação: uma questão positiva nessa primeira parte do IV movimento é que é dividido em duas partes, em tonalidades diferentes, porém com as mesmas distribuições de dedilhados, articulações e induções musicais de fraseado e direções. Uma vez entendido, ganhamos tempo, pois a única mudança é na tonalidade.

Terças: já citado anteriormente como estudá-las, vamos focar na região e golpe de arco.

Preparação: estudo em cordas soltas, focando a precisão do antebraço direito e relaxamento dos dedos da mão direita mantendo-os firmes, porém sem tensão.

Original:

Estudo:

Original

Estudo:

Compassos: 86 ao 128

Dificuldades: qualidade de som neste trecho final. Coordenação entre mão direita e esquerda, quando há uma série intervalos distantes entre si.

Preparação:

Desde o primeiro contato com este trecho, devemos estudar, mesmo que lentamente, na mesma região e quantidade de arco que faremos no andamento original.

Estudo com paradas:

1) Devemos antecipar mentalmente e fisicamente os acordes da mão esquerda. Isto é, antes de o arco fazer a mudança de corda, a mão esquerda já deve estar colocada na nota a ser tocada. Somente depois, faremos o movimento de arco. Essa antecipação e pausas entre um acorde e outro fazem com que o domínio de coordenação das duas mãos esteja naturalmente sincronizado. Aos poucos, no decorrer do progresso e da memorização neuromuscular, diminuimos o tempo das paradas, até o momento de não mais existirem. Depois, podemos pensar em apressar o andamento, pouco a pouco, como enfatizado desde o início deste artigo.

Compassos 97 ao 105

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the violin, starting with the instruction 'pressez' and 'ff' (fortissimo). It contains a series of rapid sixteenth-note passages with various accidentals. The bottom staff is for the piano, marked '4ème C.' (4th measure rest) and '80%', indicating a specific tempo or dynamic. It features a similar rhythmic pattern with frequent ledger lines below the staff.

Dificuldades: saltos distantes de uma corda a outra.

Preparação: cotovelo direito será a chave do problema. Antecipar o movimento da mudança de corda com cotovelo ajudará na precisão e na rapidez da mudança.

Para saltos distantes para corda aguda, abaixamos levemente o cotovelo antes da mudança de corda. O movimento deve ser contínuo e arredondado.

Para saltos distantes para cordas graves, o movimento deve ser ascendente da mesma forma – contínuo e arredondado.

Quantidade de arco: por se tratar de um trecho rápido, formado por uma longa sequência de colcheias e semicolcheias, a proporção de pressão/velocidade e quantidade de arco deve ser inteligentemente proporcional ao andamento e decisões

musicais. De forma geral, este trecho deve ser tocado com pouco arco, mantendo sempre o contato e clareza na projeção do som.

CONCLUSÃO

Embora nosso cérebro seja educado/treinado a alcançar nossos objetivos estabelecidos, buscando sempre o progresso e os acertos, o recebimento do esperado é naturalmente bem vindo. O problema é quando ocorre o inesperado, automaticamente acontece uma rejeição do nosso cérebro com o eventual ocorrido. Um dos maiores triunfos de nós, músicos intérpretes, é poder sentir a inspiração em transmitir nossa mensagem por meio da música. Passamos uma vida inteira de muito estudo, dedicação, busca pela disciplina e abdicção para nos apresentar no nosso melhor possível. O estudo repetitivo, cerebral, lento e minuciosamente técnico é essencial para o progresso musical de forma geral. No entanto, mesmo isolando e focando esses aspectos técnicos, devemos pensar única e exclusivamente na música – qual mensagem que o compositor quis transmitir na sua obra – e em como podemos melhorar cada vez mais nossa *performance* em aspectos técnicos e interpretativos. O controle físico e psicológico sobre o domínio das notas e sobre toda parte estrutural da obra deve ser trabalhado para que possamos obter nosso melhor. A plateia inicia o julgamento de nossa *performance* conscientemente ou não. Isso não deve ser uma preocupação, e sim uma forma de inspiração. A postura mental trata-se de um propósito estabelecido para um objetivo certo. Por isso, devemos treinar, além de tudo, o pensamento positivo e nos permitir nos inspirar e, sim, mudar musicalmente o que tanto trabalhamos. Claro que sempre com bom senso em relação à obra e ao estilo. Quando mentalizamos todas informações, impressões e conexões da música, estamos prontos a desafiar nosso cérebro e praticar o inesperado, fazendo com que, cada vez, possamos fazer algumas mudanças de interpretação da obra.

Fantasia Carmen é uma peça brilhante, virtuosística, que demanda muita dedicação e desafios técnicos. Por outro lado, uma excelente peça para que nós, violinistas, possamos evoluir tecnicamente no instrumento.

A sua reação positiva pode retornar do público em ondas indefinidas, mas reais, inspirando-os e encorajando-os a uma altíssima *performance*, para a qual sua prática positiva o preparou (GERLE, Robert. *A arte de praticar violino*)

BIBLIOGRAFIA

AUER, Leopold. *Violin playing as I teach it*. Dover publications, 1980.

FLESCH, Carl. *The art of violin playing*. Carl Fischer Music Publisher, 2000.

GALAMIAN, Ivan. *Principles of violin playing and teaching*. Dover Publications, 2013.

GERLE, Robert. *A arte de praticar violino*. – Trad. João Eduardo Titton. Ed. UFPR, 2015.

MARTENS, Frederick H. *Violin Mastery*. Dover publications, 2006

PILGER, Hugo Vargas. *O violoncelo e seu idiomatismo*. CRV, 2013.

Internet:

<http://teatroguairacarmen.blogspot.com.br/2009/07/resumo-da-opera.html>

<http://www2.uol.com.br/spimagem/opera/carmen/sinopse.htm>

<http://www.jstor.org.ezproxy.depaul.edu/stable/pdf/746191.pdf>

https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc5498/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf

<http://gradworks.umi.com/35/08/3508716.html>

http://www.revistaexagium.ufop.br/PDF/Edicoes_Passadas/Numero9/6.pdf

<http://www.columbia.edu/itc/music/NYCO/carmen/librettists.html>

http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4864

<http://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/wp-content/uploads/2013/03/Dams.pdf>

<http://filosofiadodesign.com/notas-sobre-apolineo-e-dionisiaco/>

<http://www.afilosofia.com.br/post/apolineo-e-dionisiaco/392>

<http://www.scielo.br/pdf/pc/v26n1/03.pdf>