

# **Relatório de Projeto Artístico**

“Direção absoluta *versus* Direção partilhada”

**Paulo Jorge de Barros Areias**  
Mestrado em Música

Julho 2023

Professor Orientador Jean Marc Burfin

# **Relatório de Projeto Artístico**

“Direção absoluta *versus* Direção partilhada”

**Paulo Jorge de Barros Areias**

Relatório de Projeto Artístico apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Música, conforme Decreto-Lei nº107/2008 de 25 de Junho.

Julho 2023

Professor orientador Jean Marc Burfin

## Resumo

A função de um maestro é muito ampla. Sendo a orquestra o seu instrumento e tendo como objetivo final uma interpretação musical de excelência, compete-lhe gerir um grupo de pessoas, motivá-las e extrair delas o seu máximo potencial. A análise detalhada da obra e, conseqüentemente, da partitura é fundamental para que se consiga elaborar uma ideia clara da sua interpretação e, posteriormente, transmiti-la aos músicos. A comunicação é também, por isso, um aspeto fundamental para o sucesso do trabalho de um maestro. Uma nuance importante ao *modus operandi* de um maestro surge quando se aborda uma obra com solista, neste caso, a interpretação deixa de se basear apenas na sua visão e passa a ser o fruto da partilha de sensibilidades e ideias entre ele e o solista. A forma como se devem gerir todos estes pormenores é o cerne da reflexão deste estudo. O meu projeto artístico será a apresentação pública da Abertura da Ópera Fidelio e o Concerto para Violino em Ré maior, ambas as obras do compositor Ludwig Van Beethoven. Recorrendo a entrevistas a maestros conceituados, pretendo encontrar algumas respostas que me ajudem a refletir e a enfrentar a preparação do já referido projeto artístico da melhor forma possível.

## **Abstract**

The role of a conductor is very broad. As the orchestra is its instrument and has as its final objective an excellent musical interpretation, it must manage a group of people, motivate them, and extract their maximum potential. Detailed analysis of the work and, consequently, of the score, is essential for me to develop a clear idea of your interpretation and transmit it to the musicians. Communication is therefore also a fundamental aspect of the success of a conductor's work. An important nuance to a conductor's *modus operandi* appears when approaching a work with a soloist, in this case, the interpretation is no longer based merely on his vision and becomes the fruit of the sharing of sensibilities and ideas between him and the soloist. The way in which all these details should be managed is the core of this study's reflection. My artistic project will be the public performance of the Opera Fidelio Overture and the Violin Concerto in D Major, both works by the composer Ludwig Van Beethoven. Using interviews with renowned conductors, I intend to find some answers that will help me to reflect and face the preparation of the aforementioned artistic project in the best possible way.

## Índice

I. Introdução.....	6
I.1. Descrição geral dos objetivos do trabalho .....	6
I.2. Enquadramento teórico .....	6
I.2.1. Revisão da Literatura e Questões Associadas .....	6
I.2.2. Justificação do Projeto.....	8
I.3. Metodologia .....	9
II. Desenvolvimento .....	9
II.1. Análise às entrevistas .....	9
II.2. O processo de construção do projeto artístico .....	29
III. Conclusão .....	38
IV. Referências Bibliográficas .....	44
V. Anexos.....	46
Anexo A (L. V. Beethoven – Abertura da Ópera Fidélio, Op.72) .....	46
Anexo B (L. V. Beethoven – Concerto para Violino, em Ré Maior, Op.61).....	65

## **I. Introdução**

### **I.1. Descrição geral dos objetivos do trabalho**

Os aspetos relacionados com a liderança e as suas diferentes abordagens são um tema que evidentemente está muito ligado à área da direção orquestral e pelos quais me sinto atraído e motivado em descobrir com maior pormenor. A dificuldade técnica do gesto da direção, que é de facto o meio de comunicação primordial entre o maestro e a orquestra, obriga-me a refletir constantemente. A gestão dos ensaios e a resolução dos problemas técnicos dos músicos também, mas a direção de obras com solista é um aspecto que, pela minha curta experiência prática, me suscita especial atenção. Atribuo o significado de direção absoluta à interpretação de uma obra orquestral cuja responsabilidade é exclusiva do maestro. A direção partilhada, por seu lado, refere-se às obras em que essa interpretação é resultante da fusão da visão conceptual do maestro e do solista.

O projeto artístico que me proponho desenvolver tem como objetivo a apresentação em concerto da Abertura *Fidélío* e do Concerto para Violino em Ré maior do compositor Ludwig Van Beethoven. Durante todo o processo de construção artística e recorrendo a entrevistas com maestros reputados, procurarei esclarecer as diferenças entre a direção absoluta e a direção partilhada.

### **I.2. Enquadramento teórico**

#### **I.2.1. Revisão da Literatura e Questões Associadas**

Sobre as funções de um maestro, Luck (2011) afirma de forma pragmática: “...the modern conductor is still expected to provide temporal information to the ensemble, combining this with expressive information regarding their interpretation of the music.” (p.159).

Exercer a função de maestro implica assumir uma posição de liderança e de coordenação dos músicos, que são obviamente singulares nas suas qualidades e defeitos. Conseguir que um grupo se una e atinja o seu máximo rendimento artístico é um objetivo constante.

Quais serão as características que um maestro deve possuir para ser bem sucedido no seu trabalho? Múltiplas questões se levantam, como, por exemplo: pode aprender-se a

liderar? No ano de 1983, Pierre Boulez, um célebre compositor e maestro francês, parece referir-se à direção de orquestra como uma tarefa quase divina e de aptidão nata: “There is almost nothing to teach or to learn about conducting” (Ponsonby, R., 2008, P.2).

Como pode um maestro ganhar o respeito dos músicos e quais são as expectativas deles? Ao longo da história da música, a figura de maestro esteve sempre conectada com uma aura mística. Robert Bergmann (1939, p.337) fala de Arturo Toscanini como sendo um líder inspirador, capaz de eletrizar todos os músicos. Mas nos dias que correm, passados quase 100 anos desta afirmação, quais serão as competências mais importantes de um maestro? Serão indispensáveis fatores como a disciplina, o profissionalismo, a pontualidade, as qualidades na técnica de direção, a cultura geral, o conhecimento específico de todos os instrumentos que formam a orquestra? E fatores como o carisma ou a capacidade de criar empatia com os músicos serão importantes?

Um estudo de VanWeelden (2002, p.166) debruça-se sobre a comunicação não-verbal entre o maestro e os músicos e afirma que a postura corporal influencia muito a forma como os músicos vão tocar. Diz ainda que um maestro é capaz de transmitir emoções apenas pelo olhar ou pela sua expressão facial, e VanWeelden refere mesmo que é possível influenciar os músicos pelo charme e aspeto físico. Poderá um maestro pouco evoluído do ponto de vista técnico, mas muito charmoso, educado e carismático ser o preferido da maioria dos músicos? E no sentido contrário: poderá um maestro com excelente técnica e conhecimento artístico, mas pouco amável e empático ser considerado mau líder e os músicos não se sentirem motivados a trabalhar com ele? Será que a idade de um maestro pode influenciar a forma como é respeitado? Conseguirá um líder idoso imprimir energia num grupo de músicos? Será que um maestro jovem é bem aceite por um músico muito mais velho e experiente? Na política, no desporto, no mundo empresarial, em diferentes séculos observamos distintas formas de liderança. No mundo da direção de orquestra, acontece exatamente o mesmo. Todos nos lembramos do autoritarismo de maestros como Sergiu Celibidache ou Arturo Toscanini, que são considerados astros da regência orquestral, mas que, por vezes, demonstravam pouco cuidado, ou até mesmo rispidez, na comunicação com os músicos. Ao que parece, esta falta de empatia e respeito para com os músicos não os impediu de serem altamente respeitados e admirados. Downes (1932, p.204) falava de Toscanini como um génio, um homem superior. Poderiam, nos dias que correm, estes maestros serem vistos desta forma pela sociedade?

O culto à figura do maestro “superstar” como afirma Neher (2011, p.653), da pessoa quase heroica e de sapiência inquestionável deixou de fazer sentido? E um líder que seja demasiado simpático e brando perderá o respeito dos seus músicos? Ou a filosofia de trabalho em equipa, do associativismo, em que o maestro se põe ao “mesmo nível” dos músicos, é a nova realidade e única forma aceitável? No ano de 2005, o famoso maestro italiano Riccardo Muti viu-se obrigado a escrever uma carta de demissão, devido à recusa dos músicos da Orquestra do Teatro La Scala de Milão em tocarem às ordens da sua batuta. Referiam a sua atitude ditatorial, maus tratos verbais e toxicidade nos relacionamentos como fator principal para o motim. Terá esta situação escandalosa acabado com a carreira brilhante de Riccardo Muti? A resposta é não. Cinco anos depois, em 2010, o maestro italiano foi contratado para o cargo de maestro principal da Orquestra de Chicago (Estados Unidos da América).

Relativamente à direção partilhada, Itkin (2014, p.1) resume-a da seguinte forma: “these (skills) include all capabilities that we normally expect in the arsenal of the professional conductor, but also include some technical skills and specific matters of gestural nuance that are almost entirely the province of the conductor/accompanist”. Que capacidades são essas a que se refere Itkin? Quais são as competências específicas de que fala? Todas estas questões serão analisadas neste trabalho.

### **I.2.2. Justificação do Projeto**

Este Projeto Artístico tem como objetivo final a apresentação pública de um concerto onde serão interpretadas uma Abertura e um Concerto para Violino. Julgo que, durante o tempo em que frequentei o Mestrado em Música na Escola Superior de Música de Lisboa, as minhas competências enquanto maestro desenvolveram-se e este projeto representa uma oportunidade de as colocar à prova. Idealizar uma interpretação e colocá-la em prática de forma bem sucedida constitui um objetivo que qualquer maestro persegue. Contendo o repertório deste projeto uma obra de direção absoluta e outra de direção partilhada, procurei encontrar respostas e orientações, optando pela realização de entrevistas a três maestros experientes, com o intuito de me preparar da melhor forma possível para enfrentar este desafio. As entrevistas serão também uma fonte de conhecimento onde tentarei retirar conselhos importantes sobre vários aspetos

relacionados com a direção orquestral, nomeadamente, a preparação e estudo das obras, a gestão de ensaios, a comunicação e a liderança.

### **I.3. Metodologia**

A entrevista é uma ferramenta crucial de pesquisa usada na educação. Permite a recolha de dados e pode ajudar a perceber alguns fenómenos. Segundo Louis Cohen (2007), a metodologia das entrevistas baseia-se em várias perguntas colocadas a um ou mais entrevistados com a intenção de recolher informações e opiniões sobre determinados assuntos. São descritos vários tipos de entrevistas e os seus prós e contras. Neste relatório, irei utilizar a entrevista semi-estruturada, descrita por Cohen, Manion e Morrison (2018) como organizada com um guião, mas que pode sofrer alterações durante o seu decurso, se a fluidez das respostas dos entrevistados assim o sugerir. A flexibilidade das entrevistas semi-estruturadas permite aprofundar e tentar perceber melhor alguns pontos de vista dos entrevistados. Poder ouvir as experiências, perspetivas, emoções e ideias destes maestros é uma oportunidade excelente para conseguir entender melhor as questões levantadas na introdução deste projeto. Os entrevistados são personalidades com vasta experiência na área da direção e que trabalham regularmente com orquestras académicas e profissionais, são eles os maestros Jean Marc Burfin, Cesário Costa e Pedro Neves. Por razões de comodidade, uma vez que resido em Viana do Castelo, e também pela dificuldade de agenda dos referidos maestros, as entrevistas decorreram via internet, mais precisamente através da aplicação SKYPE. Todos os entrevistados aceitaram prontamente o meu pedido para gravação das conversas. Não se registaram problemas de rede e todas as entrevistas decorreram com grande qualidade de imagem e som.

## **II. Desenvolvimento**

### **II.1. Análise às entrevistas**

As três entrevistas realizadas iniciaram com informações acerca dos objetivos das mesmas e sobre a sua duração prevista. Depois de garantidas por mim todas as questões relacionadas com a confidencialidade dos dados, foi solicitada autorização para gravação, que foi aceite por todos. Após gravadas, as entrevistas foram redigidas de forma a facilitar

a análise dos dados. Como já referido no capítulo da metodologia, foi escolhida a modalidade de entrevista semi-estruturada. Para o efeito, realizei o seguinte guião de dezanove perguntas:

1. O que o fascina na direção de orquestra e quem o inspirou a seguir esta profissão?
2. Como descreveria a função de um maestro, ou seja: o que é ser maestro?
3. O que acha que um músico espera de um maestro?
4. Como é a sua preparação para um novo programa de concerto? Como organiza o seu estudo?
5. Como faz a gestão da sua interpretação com as indicações do compositor, ou seja: acha que há espaço para a sua criatividade interpretativa, ou segue as informações que estão na partitura de forma fiel?
6. Todos podemos ver gravações e vídeos onde famosos maestros apresentam interpretações bastante díspares das indicações que os compositores sugerem nas partituras. Ainda assim são aclamados pelo público. Como analisa esta situação?
7. Quando estuda uma obra recorre à audição ou visualização de interpretações de outros maestros que o inspirem?
8. Como comunica a sua visão das obras aos músicos? Tem isso esquematizado, ou seja, verbaliza no início do primeiro ensaio, por exemplo?
9. Quais os problemas mais comuns e difíceis que enfrenta quando ensaia uma orquestra profissional?
10. Faz adaptações à sua técnica de direção consoante o grupo que tem pela frente? (refiro-me ao nível artístico da orquestra e ao tamanho dos *ensembles*)
11. Teve algum momento em que se enganou tecnicamente num concerto ou ensaio? Como geriu esse assunto? Sentiu que os músicos perderam confiança em si?
12. Acha que a preparação de uma obra com solista requer uma metodologia diferente? (contacta previamente o/os solistas?)

13. Dentro do universo de solistas que o repertório nos apresenta vê diferenças na direção de obras com solistas de canto, de sopro, de percussão ou de cordas?
14. Julga que dirigir uma obra com solista cria mais dificuldades? (por exemplo de comunicação visto que o solista está de costas para o maestro em algumas ocasiões)
15. Existe um historial de maestros mais autoritários como Toscanini ou Ricardo Muti. Acha que essa forma de liderança está desatualizada? Como vê atualmente a relação entre maestro e músicos da orquestra?
16. Pede feedback aos músicos da sua orquestra sobre a clareza da sua técnica de direção ou prefere manter um distanciamento a esse nível?
17. Já foi forçado a repreender um músico pela sua conduta pouco profissional? (Se sim, fê-lo publicamente ou em privado)
18. Quais são na sua opinião as competências que um maestro deve ter para alcançar uma carreira de sucesso no mundo profissional da música?
19. Lembra-se de algum concerto que já dirigiu que tenha sido especial para si? E quais as razões porque sentiu isso?

A substância e grande riqueza das respostas dos entrevistados tornaram a gestão do tempo complicada, uma vez que, a enorme motivação que senti em absorver todos os seus conhecimentos fizeram com que os cerca de 45-55 minutos de duração das conversas parecessem muito curtos. Ainda assim, o tempo previsto para a duração das mesmas foi cumprido em todas elas.

A pergunta inicial pretendia saber a motivação e o porquê dos entrevistados terem optado pela profissão de maestro. O maestro Cesário Costa, embora tenha iniciado o seu percurso na direção orquestral bastante tarde, já depois de ter concluído os estudos superiores em piano, afirmou que sentiu sempre um fascínio pela regência. As razões que evocou para essa atração prendem-se com a sonoridade da orquestra e a vontade que tinha de trabalhar em grupo, uma vez que o estudo do piano é uma atividade bastante solitária. Referiu ainda que o estudo individual que é feito da partitura, de todos os elementos que estão ligados ao texto musical e o trabalho de construção de uma interpretação em conjunto com outras pessoas o motivava muito. Salientou também o fascínio pela liderança e pela gestão das

relações humanas, que obrigam os maestros a conhecer e a perceber qual é a mentalidade dos músicos com quem trabalha. Disse ainda que a forma de os motivar e os “convencer” a aceitarem a sua interpretação é um desafio que gosta de enfrentar. O maestro Pedro Neves, por sua vez, realçou que sentiu o impulso para dirigir também numa fase já tardia, tal como o maestro Cesário Costa que enveredou pela direção orquestral na sequência de ter estudado um instrumento musical. Sublinhou que a função coordenadora que um maestro representa o motivou inicialmente. Também realçou os aspetos relacionados com a liderança de pessoas, a procura de um espírito coletivo e a própria comunicação, referindo até que sem uma boa comunicação não é possível ser-se maestro. Falou também do gosto pelo estudo das obras, afirmando que quanto mais aprofundamos o conhecimento, maior é também a noção do desconhecimento. O maestro Jean Marc Burfin, relativamente à primeira questão, também afirmou que antes de pensar em ser maestro passou pela área instrumental, que, no caso dele, foi o piano. Só mais tarde, começou a sentir interesse pelo repertório orquestral, ouvindo muita música do género. O maestro Jean Marc Burfin olha para a orquestra como um instrumento enorme, ou seja, como um conjunto de vários instrumentos que oferece uma multiplicidade de combinações, de timbres, enfim um potencial expressivo praticamente ilimitado, e foi quando percebeu esse valor que ficou definitivamente fascinado pela área da direção orquestral. Continuou dizendo que sentiu grande atração pelo gesto, ou seja, pela capacidade de traduzir e reproduzir através do seu corpo a própria música, com todas os seus contrastes, quer sejam dinâmicos, de tempo, ou de outra natureza. Por fim, salientou o fascínio pela própria figura do maestro, que é a única pessoa responsável por operar todos os mecanismos que uma orquestra oferece. O Maestro Jean Marc Burfin também disse que não teve uma personalidade inspiradora no início do seu trajeto nesta área, mas que mais tarde, já depois de estudar direção de forma séria, sentiu grande admiração e fascínio pelo maestro Herbert Von Karajan, considerando-o uma personalidade progressista e vanguardista na divulgação da música erudita através dos meios audiovisuais. Referiu ainda que grande parte dessa admiração pelo já mencionado maestro austríaco veio sobretudo pela forma quase mística e acentuadamente estética que possuía a dirigir, e pela forma como conseguia comunicar com os músicos, definindo-o como uma pessoa que conseguia cultivar a figura de maestro em todo o seu esplendor.

Questionados sobre uma descrição sumária do que é efetivamente a função de um maestro, Cesário Costa afirmou tratar-se de alguém que tem de fazer um trabalho

individual, de preparação exaustiva das obras que vai dirigir e que também deve pensar com muito detalhe na escolha das mesmas. Diz ainda que é imprescindível que tenha ideias muito claras sobre a interpretação que pretende realizar. Depois, durante o trabalho de ensaio propriamente dito, deve ser capaz de a comunicar de forma eficaz e encontrar todas as soluções e caminhos para chegar aos seus objetivos. O maestro Pedro Neves disse que a questão é muito profunda, começando por afirmar que está provado que, hoje em dia, uma orquestra profissional, com a qualidade dos músicos que tem ao seu dispor, pode funcionar perfeitamente sem maestro, desde, claro, que haja na orquestra um elemento que assuma esse papel, como, por exemplo, o concertino. Acima de tudo, segundo Pedro Neves, um maestro acaba por ser um coordenador dos próprios músicos, a pessoa que tem de ter na cabeça uma interpretação muito clara. É o líder que sabe qual é o caminho, mas que também está flexível em ouvir o grupo que tem à sua frente. Deve ser um coordenador e um líder. Tem de estar altamente preparado em várias áreas técnicas e ser muito bom na comunicação, porque, segundo ele, o melhor resultado final acontece quando um maestro consegue transmitir boas energias e o grupo as absorve. Continuou dizendo que para conseguir ter sucesso no seu trabalho é imprescindível que todos os músicos colaborem a 100%. Deve, por isso, um maestro ser capaz orientar. Numa palavra: unir. O maestro Jean Marc Burfin afirmou que a função do maestro é sobretudo uma tarefa de coordenação, que visa alcançar o sucesso da execução final de uma obra, através da liderança e motivação dos músicos. Resumidamente, trata-se da coordenação através da cativação dos músicos à volta da sua concepção sobre as obras que dirige.

No sentido inverso quis saber quais são, segundo a opinião dos entrevistados, as expectativas dos músicos quando trabalham sob a coordenação de um qualquer maestro.

O maestro Cesário Costa afirmou que estarão certamente à espera que lhes seja sugerida uma interpretação, embora sublinhe que, por vezes, nota alguma resistência dos músicos a novas visões e abordagens. Questionei-o sobre o aspecto da transmissão de inspiração, ao qual o maestro Cesário Costa disse ser um pormenor importante, mas afirmando que, numa primeira instância, os músicos esperam sobretudo alguém que seja competente, reforçando que os músicos podem gostar mais ou menos do maestro, mas que, quando reconhecem a aptidão e a seriedade profissional, então nasce o respeito. O maestro Pedro Neves pensa que os músicos devem estar à espera de uma pessoa que os conduza a uma interpretação musical, mas que dê também espaço à individualidade de cada elemento da orquestra, que seja flexível e consiga transmitir as suas ideias e discuti-las com todos os

intervenientes. Considera ainda que os músicos esperam também que o maestro não os perturbe no seu ato de tocar, ou seja, que consiga moldar a sua própria interpretação às qualidades do grupo que encontra. Destaca ainda que os músicos sabem perceber quando um maestro é competente ou não. O maestro Jean Marc Burfin, ao contrário dos outros dois entrevistados respondeu com prontidão: “Inspiração, alguém que os motive a dar o melhor por uma causa partilhada, neste caso, musical e artística.” Questionei então pela forma como se transmite essa inspiração, ao que o maestro Jean Marc Burfin respondeu que o veículo dessa difusão é a própria personalidade e o carisma do líder. Acrescentou que um maestro deve ser competente e conhecer a obra profundamente, genuinamente como foi escrita pelo próprio compositor, transformando-se assim num representante do autor. Disse ainda que deve ser uma partitura viva, comunicando de forma esclarecedora a mensagem interpretativa da peça. Segundo ele, um maestro tem de conseguir explicar claramente aos músicos o papel de cada um no seio do grupo e, através da comunicação, convencê-los a trabalhar para o mesmo objetivo. Acrescentou que, nesse processo, necessita obviamente de possuir muito conhecimento técnico e musical, diplomacia e humildade. No momento decisivo do contato com os músicos, desde o primeiro segundo, deve oferecer inspiração e “sedução”, que os faça de repente tocar de uma forma especial e mais expressiva.

A entrevista entrou depois num campo mais técnico: o estudo e preparação para um concerto.

O maestro Pedro Neves realçou tratar-se de um trabalho muito solitário. Disse que aborda da mesma forma todas as peças, as que já estudou no passado e as que descobre pela primeira vez, uma vez que o facto de já ter dirigido algumas peças não significa que as tenha assimilado completamente. Acrescentou ainda que mesmo depois de dirigir uma obra dezenas de vezes continua a descobrir sempre algo novo em cada abordagem que faz. O maestro Pedro Neves afirmou que precisa de ter bastante tempo para estudar, preferindo fazer esse trabalho pausadamente para que lhe seja permitida uma maior assimilação, uma vez que, segundo ele, um estudo muito compactado, em dois ou três dias consecutivos, não permite uma absorção de informação sólida. Acrescentou que o ideal é começar a estudar pelo menos um mês antes do primeiro ensaio. Referiu que a sua primeira pesquisa é sobretudo analisar o contexto da peça e seguidamente ir fazendo uma abordagem do geral para o particular. Segundo ele, perceber o texto musical é fundamental, e, ao fazê-lo, inicia-se o processo da criação de uma interpretação. Disse

que procura “fechar-se” para evitar ter influências de outras interpretações. Resumidamente, tenta fazer um trabalho interior de audição da obra, e gosta de o fazer lentamente, de forma a ir incorporando pausadamente a música na sua cabeça. Depois, quando se apresenta diante da orquestra tenta pôr em prática tudo aquilo que idealizou. O maestro Cesário Costa também realçou a importância do estudo muito exaustivo da partitura. Disse que realiza esse processo de forma faseada, com avanços curtos a cada dia. Organiza o estudo de forma muito pragmática. Realçou que faz muitos apontamentos nas partituras, relacionados com aspetos técnicos como, por exemplo, a marcação de compassos, as mudanças de tempo, as dinâmicas e acentos (que escreve sempre por cima da parte dos primeiros violinos, com a cor vermelha) e marca também todas as entradas a dar, colocando-as a verde, juntamente com as abreviaturas dos instrumentos solistas. Sublinhou que o importante em todo este processo é ser-se muito claro na informação que vai registando na partitura. Reforçou que é muito metuculoso em tudo o que escreve, por exemplo, marca os números de compasso sempre no mesmo sítio, no primeiro sistema, ou, quando tem mais que um sistema numa página, põe um risco a vermelho para uma melhor orientação. Faz também um estudo detalhado dos aspetos relacionado com a história de composição da obra, no sentido de conhecer as circunstâncias em que foi escrita, qual foi o período da vida do compositor e perceber todas as questões estilísticas. Disse ainda que dá muita importância às “cores da música”, que estão, segundo ele, relacionadas com a sonoridade de grupo que procura alcançar. O maestro Cesário Costa realiza, resumidamente, um processo de procura interpretativa que só termina quando chega a conclusões precisas, que lhe permitam ter uma ideia esclarecedora das intenções do compositor. O maestro Jean Marc Burfin afirmou que, de uma forma geral, parte de uma abordagem macro para micro, e que depois o processo volta para trás, ou seja, gosta de fazer esse estudo de forma muito pormenorizada. Fez uma comparação com um passeio a pé até ao cume de uma serra. Contou que numa primeira fase dessa viagem existe a preparação para a subida, onde se olha para a montanha e se fica com uma perceção correta da dimensão da mesma, mas ao mesmo tempo muito genérica. Depois, já durante a caminhada, ao subir, se vai passando por trilhos, campos, lagos, florestas, animais e, a determinado momento, quando se volta a olhar para a montanha, que é a mesma, se apercebe que afinal esta já não é bem igual àquela que tínhamos inicialmente vislumbrado, porque, entretanto, fomos descobrindo muitos pormenores. Continuou explicando que essa consciencialização enriquece muito a nossa visão. No fundo, afirmou que se passa o mesmo com uma partitura. Contém um leque quase infinito de códigos e

indicações de naturezas diferentes e variadas, e é a tarefa do maestro conseguir dar alguma coesão e encontrar uma lógica para todas essas orientações escritas pelo compositor. Sublinhou, no entanto que, o processo começa sempre do macro, ou seja, de um olhar algo distante, para o micro, um olhar à lupa. Disse ainda que em simultâneo vai aprofundando o estudo, pesquisando sobre o processo da composição da peça, ou seja do seu contexto no universo de obras do compositor. Faz por perceber qual foi a época em que foi escrita, a sua história, o que terá motivado essa composição, se a obra foi estreada imediatamente ou não, se foi sujeita a modificações pelo próprio compositor ou por outra pessoa. Depois de juntar todos estes ingredientes, sente que vai entrando pouco a pouco na questão da estrutura das obras, tenta perceber a sua textura, os pormenores da orquestração, a sua forma, as diversas secções, a organização das frases, a leitura harmónica, portanto, aproxima-se lentamente dos detalhes.

Com o intuito de perceber o grau de rigor dos entrevistados sobre o cumprimento fiel das indicações dos compositores, coloquei-lhes essa questão.

O maestro Pedro Neves assumiu que gosta sempre de começar por saber exatamente o que está escrito na partitura, ou seja, parte sempre da ideia original do compositor no que refere ao tempo e às dinâmicas. Porém, quando se começam a pôr questões de ordem prática, em ensaio, se concluir, por exemplo, que o tempo original de uma peça é muito rápido e que isso possa colocar problemas intransponíveis de ordem técnica aos músicos, ou se acha que isso dificulta a difusão da sua ideia de interpretação, nesses casos, poderá tomar-se a iniciativa de fazer alterações. No entanto, realçou que para um maestro, e também para os músicos, a importância do texto original escrito é sempre a base certa, e só a partir desse conceito poderá *à posteriori* fazer alterações cirúrgicas, mas sempre justificadas. Apontou ainda que existem alguns compositores mais flexíveis quanto às indicações que escrevem, permitindo uma maior liberdade à interpretação dos maestros. O maestro Cesário Costa alinha pelo mesmo pensamento, que é seguir sempre de forma fiel o texto musical, no entanto quando se depara com situações pouco lógicas nas partituras, que considera serem erros de edição, pondera fazer algumas mudanças. Essas alterações vão no sentido de ir ao encontro da ideia original do compositor. Disse ainda que também depende do tipo de repertório e da época na qual a obra se insere, justificando que em compositores como Igor Stravinsky e Claude Debussy essas questões não se colocam de uma forma tão intensa. Acrescentou ainda que, à data da entrevista, se encontrava a trabalhar na estreia moderna de uma abertura do compositor português João

de Sousa Carvalho, que lhe suscitou muitas dúvidas em relação ao texto musical, que é um manuscrito. Teve por isso de fazer um levantamento histórico para perceber qual a prática corrente na época da composição da obra. Insistiu, todavia, que o ponto de partida que usa é sempre o respeito pelo texto musical. O maestro Jean Marc Burfin, por seu lado, disse tentar sempre respeitar as indicações que estão na partitura, mas se, em última instância, considerar que alguma indicação possa colidir com a ideia inequívoca do compositor, aí eventualmente autoriza-se a realizar pequenas modificações, que podem ser de natureza dinâmica, de tempo ou de articulação, mas sublinhou que estas situações são raríssimas e extremas. Reforçou ainda que a única motivação que o pode levar a tomar uma atitude desse calibre se deve à convicção de que, de facto, alguma indicação da partitura não corresponde provavelmente à intenção do compositor. Disse também que, por vezes, são facilmente identificadas indicações duvidosas, isto é, que não foram escritas pela mão do compositor, tratando-se muito possivelmente de erros de edição ou impressão. Ressalvou ainda que, nos dias que correm, é muito fácil averiguar essas questões com o trabalho extraordinário que tem sido feito ao nível das edições *Urtext*. Terminou com a garantia de que qualquer alteração que realize, por mais minuciosa que seja, apresenta-se como um recurso que usa muito raramente e que para a fazer tem de estar muito convicto e bem fundamentado.

Ainda no campo das interpretações, argumentei que é vulgar encontrarmos interpretações muito díspares das indicações escritas pelos compositores, sobretudo no que diz respeito aos tempos. Inclusivamente, interpretações famosas realizadas por maestros muito célebres. Apresentei como exemplo o caso do maestro romeno Sergiu Celibidache que em muitas situações alterava muito o tempo das obras, tornando-as em geral mais lentas. Quis saber a opinião dos entrevistados sobre este assunto.

O maestro Pedro Neves realçou que a interpretação de uma obra é perceptível exatamente devido a essas mudanças. Está convicto de que todos os grandes maestros, que operam situações semelhantes, têm uma intenção muito bem pensada. Acrescentou ainda que tem a certeza que esses intérpretes sabiam perfeitamente o que estava escrito na partitura original e que tinham ou têm justificações muito fortes para terem optado por uma visão artística tão controversa. Continuou dizendo que acha mesmo que são essas justificações o fator mais importante de todos uma vez que são a base da construção das interpretações personalizadas. Ou seja, não se trata de alterações feitas de forma superficial e infundada, mas sim interpretações porque têm uma base de sustentação forte. Relembrou que as

indicações dos compositores, por exemplo, sobre o tempo são relativas, que não são completamente absolutas, que tem tudo a ver com o que cada um de nós sente no nosso corpo, na nossa maneira de ver e fazer. Deu o seguinte exemplo: quando pegamos num metrónomo e não conseguimos incorporar o tempo do compositor, esse tempo original não pode funcionar e devemos procurar um novo. Afirmou que se trata de um processo que faz parte da procura pela nossa interpretação, por isso considera estas situações como bastante normais. O maestro Pedro Neves assegurou ainda que o processo de construção de uma interpretação de uma obra famosa é uma tarefa difícil, uma vez que já fomos influenciados por inúmeras versões da mesma. Disse que o processo é muito mais simples quando se faz a estreia de uma peça, porque aí as forças influenciadoras externas não existem. Por seu lado, o maestro Cesário Costa fez uma abordagem diferente do assunto, considerando que o caso específico do maestro Celibidache é muito particular e se deve sobretudo à época em que essas gravações foram feitas. Afirmou que para se poder compreender esses fenómenos é necessário ter sensibilidade para entender que, nessa altura, essa era a prática habitual. Deu o exemplo das interpretações de música barroca nos anos 50 do século passado, que são, segundo ele, vincadamente opostas às que se praticam nos dias de hoje. Disse ainda tratar-se de um sinal dos tempos, e que, se hoje em dia é muito habitual as interpretações serem um pouco mais rápidas, porventura daqui a 50 anos tudo será diferente. Acrescentou que este é um assunto que lhe suscitou recentemente muito interesse, uma vez que quando realizou o seu doutoramento analisou profundamente as interpretações do maestro Pedro Freitas Branco da música de Maurice Ravel. Afirmou ainda convictamente que não se pode considerar as interpretações de Celibidache como erradas, acrescentando que o referido maestro procurava explorar todos os detalhes das obras e utilizava naturalmente tempos mais lentos para que esses pormenores fossem perceptíveis. O maestro Jean Marc Burfin vai ainda mais longe e disse acreditar que através da expressão musical é possível pronunciarem-se outras dimensões, por exemplo a estética, que influenciou muito a interpretação da música barroca, nos anos 70 e 80 do século passado. Continuou dizendo que nessa época aconteceram muitas alterações na forma de tocar o repertório e que, por consequência, também teve impacto nas interpretações do repertório clássico. Essas mudanças foram motivadas pela questão estética, na procura de perceber a sonoridade das obras com os instrumentos da época. Por outro lado, considerou que o caso do Celibidache tem um interesse adicional uma vez que tem como base de pensamento o estudo da fenomenologia musical, ou seja, a corrente que entende que a música não é por natureza expressiva, e, se houver expressividade, é

apenas o resultado de combinações de fatores de natureza física. Segundo o maestro Jean Marc Burfin, Celibidache, para conseguir esse efeito, fez as suas reflexões que resultaram em execuções muito mais lentas que o tradicional. Continuou dizendo que não tem uma opinião formada sobre a justiça dessas alterações, no entanto, defende que é o próprio universo que nos permite ter esse tipo de reflexões, tal como as que Celibidache teve. Acrescentou que interpretar uma obra sinfónica não é um trabalho de laboratório. Considerou que é preciso ponderar todos os pormenores e não apenas um em particular porque não acredita que as alterações produzidas tenham como propósito alterar a mensagem do compositor.

Decidi voltar ao tema do estudo das partituras e questionei os entrevistados se, na busca de inspiração para uma interpretação, os maestros recorriam a fontes como a audição de gravações de obras ou visualização de vídeos realizados por outros maestros.

O maestro Pedro Neves afirmou que ouve muita música de forma geral. Revelou que, quando está no processo de procura da sua interpretação, não faz sentido ouvir outras, porque ao fazê-lo está a ser influenciado. Disse ainda que este processo é difícil de gerir, porque a tentação de ver como outros realizam algum pormenor é grande, mas o lado negativo da questão é poder ficar condicionado. Foi mais longe e deu o exemplo da famosa 5ª Sinfonia de Beethoven, afirmando que toda a gente, mesmo que não procure gravações, já a ouviu centenas de vezes, em anúncios ou filmes, e portanto, no caso dessa obra, toda a gente já está influenciada à partida quando aborda o seu estudo. Mas o maestro Pedro Neves não é radical, disse que é natural ouvir-se uma obra na tentativa de a conhecer, mas que, quando ele está embrenhado a tentar descobrir determinada obra, acha que aí não se deve ouvir nada, para criar uma obrigação de reflexão interna sobre a peça. Disse ainda que ele próprio tem muitas dúvidas durante esse processo de descoberta, e que é normal, mas o importante é que, no momento em que se enfrenta o primeiro ensaio, tudo deve estar muito claro na cabeça do maestro. O maestro Cesário Costa, por seu lado, afirmou de forma muito contundente que surgiu no final do século XX uma corrente na musicologia que considera as gravações como uma fonte tão importante como são as partituras, portanto, segundo ele, essa ferramenta é válida. Continuou explicando que não nega que ouve gravações, mas que não escuta apenas uma, tenta ouvir o máximo de interpretações distintas, não para copiar uma interpretação, mas sim para perceber como é que outros maestros entendem a mesma partitura. Afirmou que no presente ano escolar se encontra a lecionar estudos musicológicos em performance e que uma parte do

trabalho que desenvolve com os alunos é analisar e debater sobre gravações e música ao vivo. Portanto, esse elemento da análise das partituras e das gravações é utilizado sempre numa perspectiva comparativa. Por fim, reforçou que, apesar disto, é sempre a partitura o seu ponto de referência principal. O maestro Jean Marc Burfin considerou que a curiosidade de conhecer novas interpretações existe naturalmente, mas não em relação a obras que ele não conhece ou que esteja a estudar. O que diz procurar no processo de audição ou visualização de concertos é exatamente o contrário, ou seja, poder ouvir uma obra depois de já ter passado pelo processo individual de estudo profundo da mesma. Afirmou que ouvir uma peça pela primeira vez com a partitura nas mãos não é de facto conhecê-la porque impossibilita todo o processo de projeção pessoal. Desta forma, concluiu que quando se encontra em fase de assimilação de uma obra não procura ouvir outras fontes.

No seguimento lógico do processo de construção de uma interpretação, vem o contacto direto com os músicos, em ensaio. Questionei os entrevistados sobre como comunicam as suas ideias aos músicos, se o fazem de uma forma prática ou verbal.

O maestro Pedro Neves parece ter uma ideia muito clara sobre o tema, e disse preferir falar menos e transmitir as suas intenções com o seu corpo, através das mãos e da expressão facial. Julga que são essas as competências técnicas que devem ser treinadas num maestro para, a partir desse meio, ser capaz de transmitir ideias. Reforçou que, por princípio, a comunicação de um maestro não deve ser primordialmente através de muitas palavras, deve ser sobretudo através da energia do gesto e do olhar. Continuou dizendo que só recorre às palavras quando sente que a comunicação gestual não está a funcionar. Ressalvou, no entanto, que, quando se está a trabalhar uma obra mais desconhecida, é sempre importante transmitir alguma informação verbal sobre a mesma, mas não em demasia para não desligar a conexão dos músicos com o gesto do maestro, porque assegura que essa ligação será essencial durante o concerto. O maestro Cesário Costa afirmou que depende sempre da realidade que tem pela frente, ou seja, do tipo de orquestra com a qual está a trabalhar. Assumiu que, idealmente, o que qualquer maestro pretende é que através do gesto consiga colocar tudo a funcionar, no entanto sublinhou que alguns elementos, como a sonoridade, são mais difíceis de transmitir apenas com o gesto. Referiu, ainda, que uma técnica muito precisa facilita a comunicação, sobretudo quando os músicos da orquestra não falam o mesmo idioma. Cesário Costa confessou que não é apologista de grandes discursos, prefere, segundo as suas próprias palavras,

“colocar logo as mãos à obra” e começar a tentar pôr em prática a sua interpretação, o que, por vezes, não acontece de forma fácil, mas assegura que o seu trabalho está sempre focado no objetivo final, ou seja, fazer com que os músicos percebam como a obra está estruturada. Acrescentou que faz um trabalho muito meticoloso de forma a que a orquestra funcione como um grupo de música de câmara alargado. Deu como exemplo de qualidade a seguir a Filarmónica de Berlim, que toca, segundo ele, como um grupo de música de câmara. O maestro Jean Marc Burfin privilegia claramente a comunicação imediata através do gesto e da sua postura, com o objetivo de instalar a ideia que tem para a interpretação da obra. Não rejeita a verbalização, mas será sempre um recurso utilizado em situações em que, por exemplo, a história da composição da peça possa ter grande influência na sua interpretação musical. Acrescentou que um fator desse calibre poderá ter uma influência positiva na inspiração dos músicos.

Sabendo da grande experiência que os entrevistados possuem no trabalho com diversas orquestras, quer sejam elas profissionais ou de estudantes, quis auscultar a opinião deles sobre se haveria alguns problemas comuns e mais vulgares que pudessem apontar.

O maestro Pedro Neves começou por referir que a diferença no seu *modus operandi* está muito relacionado com o tipo de orquestra que tem pela frente. Assinalou que a comunicação é um dos pontos que altera uma vez que os grupos têm sempre pessoas diferentes, com sensibilidades e relacionamentos distintos. As orquestras têm por isso velocidades de reação desiguais. Apontou que uma orquestra de jovens não costuma trabalhar junta de forma assídua, por isso os músicos não se conhecem e é necessário realizar um trabalho de grupo, de sensibilização, para se ouvirem mutuamente. Isto, continuou dizendo, é algo que supostamente não é necessário fazer numa orquestra profissional uma vez que, normalmente, é um princípio adquirido já que tocam juntos há vários anos. Afirmou, por exemplo, que as orquestras de jovens, na faixa etária de adolescentes, estão cheias de energia para tocar e que o maestro deve fazer uma adaptação que lhe permita canalizar toda essa força para a direção certa. Continuou exemplificando com as orquestras de crianças, com idades compreendidas entre os 8 e os 10 anos, em que o momento crucial é o início da peça, na escolha do tempo, porque esse elemento não vai mudar, já que esses jovens músicos não têm flexibilidade de adaptação a esse nível. O maestro Cesário Costa acha que não há uma regra, ou seja, todas as orquestras têm a sua especificidade. Disse haver orquestras que têm um bom espírito de grupo entre os músicos e que isso facilita muito o processo de preparação do concerto. Por outro lado, afirmou

que há outras em que isso não acontece. Segundo o maestro Cesário Costa, todas as orquestras são um elemento vivo que está sempre em mutação. Apontou a título de exemplo que uma simples mudança de um dos músicos, nas madeiras, pode alterar completamente a sonoridade do grupo. Trata-se, portanto, de um organismo vivo. Acrescentou que se estiver a dirigir uma orquestra sinfónica e se tiver ainda um grande coro, o gesto tem, obrigatoriamente, de ser diferente do que usa quando interpreta música barroca, ou seja, com um número de músicos muito mais reduzido. O maestro Jean Marc Burfin, por sua vez, confessou ser muito difícil responder à questão porque na realidade cada orquestra apresenta as suas virtudes e eventualmente as suas pequenas lacunas, portanto, não consegue formalizar uma resposta totalmente satisfatória.

A entrevista entrou depois no repertório de obras com solistas, e nesse capítulo, perguntei aos maestros se achavam que a preparação dessas peças envolvia uma metodologia diferente daquela que têm uma sinfonia ou uma abertura.

O maestro Pedro Neves afirmou que para ele a metodologia é a mesma, no entanto havendo um elemento novo como um solista, o ideal é realizar-se um encontro prévio ao primeiro ensaio para partilha de ideias. Essa reunião introdutória e as conclusões que dela saírem são fundamentais para que no primeiro ensaio com a orquestra se tenha um plano já definido em relação ao caminho a percorrer. Relatou, todavia, que em muitas ocasiões não é possível realizar esse encontro, restando apenas a hipótese de uma adaptação muito rápida às ideias musicais que o solista vai pondo em prática enquanto toca. Reforçou que em termos de preparação a metodologia é em tudo similar, sendo, no entanto, crucial deixar uma margem de flexibilidade grande para acolher a interpretação do próprio solista, algo que não acontece quando se dirige uma peça onde a interpretação é inteiramente do maestro. Neste repertório solístico existe sempre pelo menos mais uma pessoa, mais um elemento que, por sua vez, é muito importante, obrigando a uma adaptação e fusão. Comentou ainda que, por coincidência, à data da entrevista, se encontrava a trabalhar num programa de concerto com seis solistas e assinalou que existiam diferenças entre todos, instrumentos distintos e diversos estilos musicais. Referiu ainda que este exercício de adaptação e acompanhamento é uma ótima experiência para qualquer maestro. Acrescentou que acompanhar solistas é no fundo partilhar a interpretação de uma peça, onde, por vezes, precisamos de acompanhar, mas, noutros momentos, devemos liderar. Um maestro precisa de ser flexível, cedendo, mas impondo-se noutros momentos. Trata-se, em resumo, de uma prática democrática, muito

interessante e que é, de facto, benéfica também ao próprio grupo. Acrescentou que, neste tipo de repertório, a orquestra tem de estar sempre auditivamente muito atenta, o que é um bom exercício, e que depois, logicamente, se irá refletir em prol da orquestra quando mais tarde esta interpretar uma sinfonia, por exemplo. O maestro Cesário Costa assegurou também que o trabalho de preparação que realiza é o mesmo, ou seja, baseado sobretudo na partitura. No entanto, assumiu que neste tipo de repertório tenta basicamente ser a ponte entre os músicos e o solista. Segundo a sua experiência, indicou ser muito fácil juntar uma orquestra ao solista quando da parte do solista há um respeito rigoroso pelo texto musical, o que acontece geralmente quando os solistas são excelentes. Alertou que sempre que não existe esse cumprimento do texto e se inventam “*acelerandos*” ou “*ritardandos*”, tudo fica mais complicado de gerir. O maestro Cesário Costa disse que gosta de realizar um encontro prévio com os solistas de forma a procurar perceber as suas ideias e assim facilitar o processo dos ensaios. Acrescentou, no entanto, que, por variadas razões, sobretudo de agenda dos intervenientes, muitas vezes esse ensaio preliminar não se realiza. Tal como os restantes entrevistados, o maestro Jean Marc Burfin também sustentou que a metodologia que usa é praticamente a mesma. Acrescentou, no entanto, que a presença de um solista obriga um maestro a ter um conhecimento quase irrepreensível dessa parte do texto musical, uma vez que esse material será o veículo motor da obra. Embora o maestro Jean Marc Burfin considere que não existe uma grande diferença na metodologia de preparação de uma obra com solista, disse que a eventualidade de se realizar uma troca preliminar de ideias com o solista antes de iniciar o ciclo de ensaios será sempre uma mais valia. Acrescentou, todavia, que depois, em contexto de ensaio, existem sim diferenças a ter em conta devido à presença desse interveniente extra, sendo imprescindível que o maestro tenha a sua autonomia interpretativa e domine as capacidades da especificidade da direção de acompanhamento. Neste repertório, o maestro deve mostrar receptividade, sensibilidade e flexibilidade porque, obviamente, a interpretação final não será exatamente aquela que tinha imaginado à partida. Segundo ele, é fulcral conseguir dosear o nível de liderança na regência à frente da orquestra, em conformidade com a importância da intervenção do solista. Quanto ao contacto preliminar com o solista, afirma que em contexto profissional nem sempre é possível realizar, devido às agendas muito preenchidas de cada interveniente, assim sendo, se o contacto não puder acontecer presencialmente, poderá, porventura, realizar-se via telefone ou por e-mail. Segundo a sua experiência, relatou que é comum esse

encontro prévio realizar-se horas antes do primeiro ensaio com a orquestra e disse, ainda, que há até solistas que preferem ensaiar diretamente sem essa reunião prévia.

Com a intenção de aprofundar as especificidades de abordagem ao repertório de solista, quis saber relativamente à componente técnica, se os maestros encontravam algumas dificuldades acrescidas quando trabalhavam este tipo de obras.

O maestro Pedro Neves afirmou que sim, dizendo que neste tipo de repertório a função do maestro acaba por ser um elemento de ligação entre o solista e a orquestra e que é fundamental perceber quando se deve ter um papel ativo ou passivo, sublinhando que em muitas ocasiões é fulcral ser passivo. Acrescentou que, em grande parte do repertório de acompanhamento, a orquestra não precisa muito da intervenção do maestro porque a mesma consegue funcionar sozinha, autonomamente, ou seja, basta os músicos ouvirem o solista. Nestas condições, se for colocado um gesto muito rígido no meio dessa comunicação, essa mesma intervenção poderá ser prejudicial ao normal fruimento musical. Afirmou ainda que há também uma questão física a gerir, visto que alguns solistas gostam de tocar mais dentro da orquestra para visualmente ser mais fácil a comunicação com o maestro e os músicos, mas que, se, por exemplo, o solista for um pianista, este estará logicamente mais afastado do enquadramento orquestral. Portanto, o maestro deve também procurar a posição mais correta para dirigir, uma vez que é muito desconfortável e perigoso estar a acompanhar sem uma boa comunicação visual. O maestro Cesário Costa afirmou que são dificuldades distintas, sendo que, segundo ele, a grande questão das obras com solistas está na capacidade que o maestro deve ter para conseguir fundir as suas ideias com as do músico que toca a solo e depois poder construir, juntamente com a orquestra, uma interpretação final. Já o maestro Jean Marc Burfin considerou existirem dificuldades específicas, nomeadamente, a gestão do contacto visual imperfeito com os solistas, ressaltando, no entanto, que um músico que toca a solo, de bom nível artístico, saberá certamente quando esse contato direto é mesmo necessário, por qualquer motivo, que pode ser uma mudança de tempo, uma respiração, ou alguma outra questão de grande importância interpretativa. Mencionou também o valor dos maestros saberem dosear a liderança natural da sua própria função. Afirmou que saber acompanhar é essencial, mas sem nunca perder a liderança. O maestro Jean Marc Burfin pensa que muitas vezes, neste tipo de repertório, deve-se ser capaz de alimentar a ideia musical e favorecer o contato autónomo entre o solista e a orquestra. Assumiu ainda que

este é um dos aspetos que gosta particularmente no acompanhamento, ou seja, contribuir para essa ligação.

Ainda sobre a temática do repertório solista, quis saber se os entrevistados encontravam, dentro do vasto universo de instrumentos, alguns pormenores de cariz técnico, como arcadas ou respirações, que os condicionavam na construção das suas interpretações musicais.

O maestro Pedro Neves considerou que o próprio instrumento que está a tocar a solo, que tem características muito definidas, vai influenciar de forma direta a sua maneira de idealizar o trabalho com a orquestra e o próprio acompanhamento. Afirmou que, se estiver a moldar uma peça para marimba e orquestra, está consciente de que se trata de um instrumento que tem uma emissão sonora muito direta e, por isso, sabe que vai ser ritmicamente muito claro, mas, se tiver um saxofonista a tocar a solo, a orquestra vai ter de reagir de forma diferente à natural velocidade e agilidade, características desse instrumento. Continuou exemplificando que no caso dos solistas em tuba, ou contrabaixo, os ataques deles terão características completamente diferentes, portanto, maestro Pedro Neves assegura que todos estes pormenores são tidos em conta quando constrói a interpretação de uma obra. O maestro Cesário Costa tem uma visão diferente e afirma que as características específicas de cada instrumento solista não influem muito na construção da sua interpretação. Assumiu que pensa sempre da mesma forma, nomeadamente na sonoridade orquestral como um todo. Segundo ele, questões relacionadas com a respiração ou outros aspetos fazem parte do cuidado de análise de qualquer obra. Ressalvou, no entanto, que o acompanhamento de um concerto de flauta é diferente de um de trombone, exatamente porque se trata de um tipo de sonoridade diferente, mas reforça que a abordagem interpretativa da obra é a mesma. O maestro Jean Marc Burfin preferiu separar claramente o processo da preparação do da execução, uma vez que considera que são momentos de abordagem muito distintos. Mesmo assim não deixou de assinalar que sempre notou que, em geral, os cantores revelam mais fragilidades e inseguranças que os instrumentistas. Presume que esta característica tenha a ver com a formação académica dos próprios cantores, que normalmente se ligam profissionalmente à atividade bastante mais tarde, em média, que os restantes músicos. Acrescentou que essa decisão tardia se traduz depois em falta de experiência nos momentos performativos e relatou que, em alguns casos, o início da formação dos cantores se dá apenas por volta dos 18 ou 19 anos de idade. Notou, ainda, que os cantores necessitam de uma maior

orientação nos ensaios e nos concertos, de forma mais específica, sentem necessidade de procurar mais a ajuda do maestro em comparação com os solistas instrumentistas. Continuou dizendo que, relativamente aos solistas de cordas, existe o pormenor de visualização dos arcos e que nos sopros se deve ter em atenção as necessidades de respiração. Quanto aos percussionistas, acha que têm uma emissão muito parecida com a de um maestro, que faz a preparação de um ataque um tempo antes. Portanto, de uma forma geral, pensa ser necessário ser sensível e estar atento a todas as diferenças entre os vários solistas.

A entrevista entrava na sua reta final, onde planeei abordar a temática da relação entre o maestro e os músicos. Na história dessa interação, mais antiga ou mais recente (século XX), existem relatos múltiplos de ligações tóxicas entre ambas as partes. Quis saber, junto dos entrevistados, a sua opinião sobre a figura de maestros autoritários como Toscanini e perceber se essa forma de liderar ainda é possível nos dias que correm.

O maestro Pedro Neves vê a liderança de Toscanini e outras similares como um dado histórico, referente ao passado. Algo que faz parte do contexto da época. Continuou dizendo que hoje em dia esse tipo de atitudes já não faz qualquer sentido, até porque, segundo ele, um maestro é ele próprio um músico. Indicou que um líder deve coordenar e assumir essa função, mas é importante que os seus pares, neste caso os músicos, o respeitem e o considerem competente para a realização das tarefas de liderança. Afirmou ainda que devem ser os próprios músicos a atribuir-lhe essa confiança, a aceitá-lo, e a reconhecer-lhe valor para ocupar aquele lugar, pela sua competência, e não porque se impõe autoritariamente. O maestro Pedro Neves referiu ainda que este tipo de mentalidade obriga o próprio grupo a desenvolver uma inteligência emocional e uma responsabilidade coletiva muito maior do que quando se pratica uma liderança autoritária ou ditatorial. Exemplificou afirmando que um maestro déspota, que dá as indicações todas, torna os músicos passivos e retira-lhes a capacidade e iniciativa de reflexão. Maestro Pedro Neves disse estar convicto de que o resultado artístico final é muito melhor quando se envolve todo grupo de uma forma inteligente e ativa, onde cada um é responsável e sabe ocupar o seu lugar. Revelou que, num grupo, todos têm direito à sua individualidade e é função do maestro ser o gestor e coordenador dessa singularidade, transformando-a num coletivo sólido. O maestro Pedro Neves reforçou que está sempre disponível para trocar ideias com os músicos. Segundo ele, o maestro deve ser a pessoa mais bem preparada para liderar e tem de ter o caminho bem claro sobre a interpretação

musical, mas a orquestra também tem as suas responsabilidades, como, os músicos devem ser pessoas pensantes e ativas e têm de estudar bem as obras e não apenas do ponto de vista técnico. Desta forma, os maestros devem ter uma postura aberta, flexível e escutar os músicos. Por exemplo, discutir arcadas com os músicos é algo que o maestro Pedro Neves vê como muito útil e saudável no seio de um grupo de trabalho. Declarou que, quando acontecem situações de conduta pouco profissional por parte dos músicos, os maestros devem intervir, mas sempre de uma forma inteligente e analisar bem a forma como devem fazer essa abordagem disciplinar. O maestro Cesário Costa também considerou o comportamento de Toscanini como um *modus operandi* ultrapassado, segundo ele, hoje em dia ninguém pode trabalhar profissionalmente dessa forma e justificou-se com a realidade social do presente, que é completamente diferente da época em que viveu o já referido maestro italiano. Continuou dizendo que atualmente as orquestras estão organizadas de uma forma distinta. O maestro Cesário Costa defendeu que, em primeiro lugar, um maestro deve respeitar as pessoas e compreender aqueles que possam ter opiniões diferentes das suas, devendo ainda tentar construir algo sempre com base no princípio do respeito mútuo. Relativamente aos problemas relacionados com a indisciplina ou a falta de compromisso profissional, o maestro Cesário Costa afirmou que a gestão de conflitos é sempre um assunto delicado, mas que, pela sua experiência, é sempre útil evitar confrontos diretos com os músicos. Para ele, é sempre mais inteligente tentar contornar a situação e resolvê-la de forma calma e pacífica. Afirmou também que consegue perceber, logo nos primeiros contactos visuais, quem poderão ser os músicos mais problemáticos de um grupo. Voltou a reforçar que ser maestro é uma profissão muito exigente, e gerir estas situações é também a função de um líder. Tal como os outros entrevistados, igualmente o maestro Jean Marc Burfin achou que, de facto, essa forma de liderança está atualmente ultrapassada, mas sublinha que não está totalmente erradicada do mundo. Continuou dizendo que acredita que, atualmente, em alguns países, essas práticas permanecem e reforça que essa situação está relacionada com o contexto de cada sociedade. Disse que será mais provável que aconteçam lideranças mais absolutistas em sociedades onde a população é mais submissa, por exemplo na Coreia do Norte, enquanto esse tipo de gestão não é muito bem aceite no mundo ocidental. Confirmou que há alguns maestros que estão ainda no ativo e são mais ríspidos com os músicos, como Riccardo Muti, mas que, ainda assim, esse comportamento está muito longe das atitudes de outros líderes absolutistas do passado. Deu o exemplo de algumas situações austeras praticadas pelo maestro Valery Gergiev, que, segundo ele, só acontecem porque, na Orquestra

Mariinsky, há mais tolerância a esse tipo de liderança. Voltou a reforçar que estas questões estão intimamente conectadas com as sociedades e as culturas onde estão inseridos esses maestros. O maestro Jean Marc Burfin acredita também que, atualmente, as orquestras têm uma organização distinta do passado, sendo que, os maestros não reúnem toda a autoridade como em outras épocas. No presente existem cargos como diretor musical, diretor artístico, diretor executivo e a própria comissão de músicos. Resumidamente, esta orgânica de funcionamento não permite que os maestros possam ter todo o poder como acontecia no passado. Disse que a figura endeusada do maestro todo sábio já não existe, uma vez que os músicos contemporâneos estão mais bem preparados a todos os níveis.

Para finalizar as entrevistas, quis saber a opinião dos convidados sobre quais são as competências que um maestro deve possuir para ter uma carreira de sucesso atualmente.

O maestro Pedro Neves começou por dizer que a palavra sucesso é de difícil interpretação porque esse sentimento está sobretudo na cabeça de cada um. Ainda assim revelou que essa sensação de êxito está dependente do trabalho que cada um consiga realizar, ou seja, se exercer as suas funções de forma séria, competente, contínua, certamente que terá sucesso. Afirmou ainda que as oportunidades de trabalho aparecem em consequência disso e que nesses momentos é importante estar preparado para aproveitá-las. Disse ainda que muitas vezes se evoca a palavra sorte, mas que, para ele, esse fator é uma confluência de dois elementos: a preparação e a oportunidade. Assegurou que ele próprio gostaria de ter mais tempo para estudar, mas que nem sempre é possível, porque a vida corrente, tem uma velocidade muito grande. Terminou dizendo que um maestro deve estar sempre bem preparado e respeitar o seu *métier*, se isso acontecer, certamente o reconhecimento aparecerá mais tarde ou mais cedo. O maestro Cesário Costa também afirmou ser muito difícil responder à questão do sucesso e prefere reforçar que um maestro deve ser competente naquilo que faz. Segundo ele, é necessário que tenha uma formação muito sólida e absorva muito conhecimento. Depois é essencial ter competências de liderança para conseguir motivar as pessoas com quem está a trabalhar, independentemente do nível artístico de cada uma. Comentou que já conheceu maestros extraordinários, que realizam um trabalho competente e que nunca tiveram ambição de fazer uma carreira, e esclarece que, quando fala em sucesso, refere-se a ser reconhecido e dirigir assiduamente várias orquestras. O maestro Cesário Costa defende que todas as pessoas têm uma ideia diferente daquilo que é a felicidade e, neste caso, para um maestro, o importante é chegar ao final

do dia e estar feliz com aquilo que faz, sentindo que está a ser sério no seu trabalho e que está a contribuir de alguma forma para que coisas boas possam acontecer. Reforçou também a ideia de que nos dias do hoje as carreiras artísticas estão também muito conectadas com o agenciamento e não tanto com a qualidade do trabalho de cada um. O maestro Jean Marc Burfin colocou diretamente o dedo na ferida e assumiu que há muitos componentes que podem influir na carreira de um maestro e que muitos deles nada têm a ver com música. Referiu que no seu percurso profissional nunca teve a ambição de uma carreira como objetivo principal. Disse até que nunca fez planos de carreira, porque, segundo ele, existe uma via paralela, que se chama promoção, que exige muita dedicação, mas que ele não se sente interessado em fazê-la. Em resumo, para o maestro Jean Marc Burfin não basta ser um excelente maestro, competente e preparado, são precisas outras valências mais relacionadas com uma rede de contactos e influências, às quais chama “sistema”. Disse ainda ser fácil verificar que existem excelentes maestros que têm uma carreira relativamente modesta, e outros, que não são tão competentes, conseguem realizar uma trajetória profissional notável, quer nacional quer internacionalmente.

## **II.2. O processo de construção do projeto artístico**

Um maestro não possui, à partida e ao contrário de outros músicos, um instrumento próprio, refiro-me ao facto de não ter uma orquestra disponível para usar quando quer. No manual do mestrado que frequento na Escola Superior de Música de Lisboa está lavrada a disponibilidade para que a execução da componente prática do projeto artístico se realize fora das instalações da escola. Tendo essa possibilidade em aberto, comecei a idealizar a referida apresentação na minha cidade natal, Viana do Castelo.

Fundei no ano de 2015 uma orquestra clássica em Viana do Castelo, de seu nome Orquestra Con Spirito. Trata-se de um projeto audaz, que tem como objetivos principais a promoção e divulgação da música erudita no território do Alto-Minho. A referida orquestra realizou, ao longo da sua existência, largas dezenas de concertos nos concelhos de Viana do Castelo, Ponte de Lima, Caminha, Valença, Vila Nova de Cerveira e Melgaço, onde foi explorado repertório importante do período barroco, clássico, romântico e moderno. A Orquestra Con Spirito tem procurado desenvolver um projeto

aberto e integrador, divulgando talentos da área da música, sobretudo jovens, e, nesta linha, apresentou-se em concerto com mais de uma dezena de solistas, tendo, desde a sua fundação, colaborado com a orquestra mais de uma centena de músicos profissionais e estudantes do ensino superior. Sobre a promoção de talentos, sublinha-se ainda a parceria com a APC (Associação Portuguesa do Clarinete). Cumprindo o propósito de servir a sua região, esta orquestra tem dinamizado, em parceria com a Câmara Municipal de Viana do Castelo, o Festival Música à Sua Porta (Festival de Música Clássica de Viana do Castelo). No ano de 2021, atuou nas comemorações dos 400 anos da fundação do Convento de Nossa Senhora do Carmo de Viana do Castelo, e nos 700 anos da fundação do município de Vila Nova de Cerveira. Desde 2022, é apoiada pela DGARTES (Direção Geral das Artes – Ministério da Cultura de Portugal).

Ser diretor artístico desta orquestra permitiu-me ter um instrumento disponível para a realização deste projeto. Tendo este dado como garantido, passei à fase da escolha do repertório. Pensei ser útil usar repertório que tivesse trabalhado no decorrer deste ano letivo com o professor Jean Marc Burfin. Assim, a escolha da peça de Abertura do programa recaiu, sem grandes dúvidas, na Abertura da Ópera *Fidelio* do compositor alemão Ludwig Van Beethoven. Durante a frequência deste mestrado, pude perceber a importância do estudo minucioso das obras, algo que o professor Jean Marc Burfin conseguiu inculcar de forma clara em mim. Além de analisar ao pormenor a partitura, aprendi também a importância de um conhecimento que vai para além do texto musical, e, nesse sentido, senti-me motivado a descobrir qual a história existente por detrás da Abertura e da própria Ópera. Beethoven compôs quatro Aberturas para a obra *Fidelio*, as três Aberturas *Leonore* (I, II e III) e a Abertura *Fidelio*, que acabou por ser o título da única ópera que o compositor alemão escreveu. Situa a sua ação em finais do século XVIII, na cidade de Sevilha, e conta uma história de amor passada em torno de uma prisão de presos políticos em que um nobre virtuoso permanece recluso e condenado a morrer lentamente de fome. Para além da evocação do Amor – a força redentora que coincide na maior parte dos libretos líricos – esta ópera destaca-se pela mensagem ética, pela vitória dos ideais de libertação tão próprios daquele período pós-revolucionário. Embora não fosse comum Beethoven alterar as partituras após as fazer tocar em público, a peça orquestral que dá início a *Fidelio* mereceu do compositor sucessivas e profundas transformações. Por isso, a Abertura hoje conhecida por *Fidelio* é diferente daquela que foi estreada diante de oficiais franceses em 20 de novembro de 1805, em Viena. Data de

1814 e é, entre as quatro, aquela que costuma ser tocada quando se apresenta a Ópera por inteiro, em versão cénica.

Tive depois de escolher uma obra para completar o meu projeto. Decidi eleger uma peça que fosse emblemática e com solista, porque sempre senti que a direção de acompanhamento, ou partilhada, tem algumas características muito próprias e quis desafiar-me desse ponto de vista. Tinha a intenção de escolher uma obra marcante da história da música. Depois de ponderar algumas hipóteses, decidi enveredar por um concerto para violino. Havia, no entanto, um pormenor que não podia descartar: o meu projeto artístico seria apresentado com a Orquestra Con Spirito, que é uma formação de envergadura mais apropriada para a execução do repertório clássico. Tendo em conta este perfil de orquestra, fui obrigado a abdicar de algumas obras, uma vez que seria desapropriado do ponto de vista musical, tentar interpretar por exemplo, o Concerto para Violino de Tchaikovsky, com um número tão reduzido de cordas. Tanto Mozart, Mendelssohn ou Beethoven pareciam ser as soluções mais indicadas. Depois de uma análise preliminar das partituras dos referidos concertos, fiquei particularmente interessado pelo Concerto de Violino de Beethoven. A obra, que é quase uma sinfonia concertante, tem o violino como figura central, mas a parte orquestral tem uma força e importância estrutural. A beleza dos materiais temáticos e a robustez orquestral que exige ao mesmo tempo fizeram com que a minha vontade se fixasse neste concerto. Veio de seguida a tarefa não menos difícil de encontrar um violinista capaz de o interpretar, uma vez que se trata de uma obra com uma exigência técnica assinalável, repleta de escalas e arpejos onde é exigido ao solista um controlo instrumental apurado. Durante o meu trajeto profissional enquanto músico, tive a oportunidade de trabalhar por inúmeras ocasiões com um violinista russo, Sergey Arutyunyan, radicado em Portugal há décadas e decidi endereçar-lhe este audaz convite. Nasceu no seio de uma família de músicos e começou muito cedo o estudo do violino com o seu pai, Anatoli Schwarzburg, violinista e pedagogo. Mais tarde, prosseguiu a sua aprendizagem com Aaron Knaifel e diplomou-se em 1990 no Conservatório Superior Estatal Rimsky – Korsakov em São Petersburgo, onde foi aluno dos violinistas Boris Gutnikov e Marc Komissarov. Em 1989 foi laureado no concurso Estatal de violino da Rússia. A partir de 1987 trabalhou com um dos mais famosos agrupamentos de música clássica da Rússia – *Os Solistas de São Petersburgo* – sob orientação do violinista Mikhail Gantvarg, com o qual realizou inúmeras tournées em

mais de 20 países da América e da Europa e muitas gravações em CD para várias etiquetas.

A partir daqui, com o repertório e solista escolhidos, passei à fase do agendamento do plano de ensaios. Sempre em contacto estreito com o meu orientador, fui aconselhado a realizar três ensaios com duração de pelo menos três horas e mais um ensaio de colocação. Uma vez que, a Orquestra Con Spirito não possui sala de ensaios própria, tive de solicitar à Câmara Municipal de Viana do Castelo um local onde pudesse realizar os trabalhos de preparação do concerto. Foi-me disponibilizada a aula magna da Escola Secundária de Monserrate, em Viana do Castelo, com a condição dos ensaios terminarem às 23h30, por razões de recursos humanos da referida escola. Desta forma, o plano de trabalhos foi o seguinte:

15 de junho: 21h – 23h30

16 de junho: 21h – 23h30

17 de junho: 15h – 18h

18 de junho: 15h (ensaio de colocação na Igreja de S. Domingos) 17h, concerto

De seguida, com recurso à partitura, passei à fase do estudo exaustivo das obras. Esse trabalho deve ser feito com tranquilidade e de forma faseada. Iniciei pela análise, do ponto de vista estrutural e harmónico. Apontei na partitura, com cores distintas, todas as indicações referentes às dinâmicas, e organizei os compassos em secções lógicas (ver Anexo A e B). Ainda sem a orquestra, nesse estágio primário, comecei também por dirigir as obras, realizando, através de um treino mental, a construção auditiva das mesmas. Imaginar o som da orquestra e simular o contexto de um concerto durante o meu estudo é uma técnica que uso regularmente. A importância deste método é indicada por Lehmann, Sloboda e Woody (2007): “Characteristically, practice sessions try to either simulate the real performance situation as closely as possible or isolate specific aspects of it” (p.63). Durante o processo de estudo vamos percebendo melhor cada pormenor. Primeiramente definem-se as quadraturas, o elemento mais pequeno da estrutura, ou seja, fragmenta-se a obra em conjuntos de compassos lógicos. Seguidamente apontam-se todos os detalhes na partitura, nomeadamente, as intervenções dos vários solistas. No caso da Abertura *Fidélío*, tendo sido uma obra trabalhada e orientada de perto pelo professor Jean Marc Burfin no decorrer do segundo semestre, todo o processo foi claro e rápido, tendo

decidido, no entanto, colocar como objetivo pessoal decorar a peça para dirigi-la de memória no dia da apresentação do meu projeto artístico. Esse objetivo foi alcançado sem grande dificuldade.

Quanto ao Concerto para Violino, a dificuldade foi maior. Em primeiro lugar porque nunca tinha estudado a obra e por ser uma peça com solista. Quando inicio um trabalho de procura de uma interpretação, penso, medindo todos os indicadores que a partitura apresenta. No caso de uma obra com solista, existe um elemento fulcral que não controlo diretamente e que é um ativo vivo, o próprio músico que toca a solo, que obviamente também pensa e conhece a obra de forma muito detalhada, mas que poderá ter uma abordagem diferente da minha. Durante o processo de estudo do Concerto para Violino, reuni-me com o meu professor para poder aclarar dúvidas que se prendiam com a estrutura da obra e alguns pormenores de texto musical que me pareceram estranhos, como, no compasso 31 do primeiro andamento (Anexo B, p.67), o texto musical indica semínimas para todos os instrumentos, o que não acontece mais à frente, quando esse mesmo padrão reaparece, no compasso 227 (Anexo B, p.80). Para compreender este fenómeno, tentei juntamente com o meu professor encontrar uma explicação. Depois de pensarmos em conjunto, foi-me sugerido procurar o manuscrito da obra para verificar qual o texto original de Beethoven. Recorri ao site *International Music Score Library Project* (IMSLP) onde pude confirmar que o próprio compositor escreveu o texto conforme impresso na minha partitura. Depois de ter conferenciado novamente com o professor Jean Marc Burfin e de ter absorvido dele algumas indicações preciosas, fui “obrigado” a repensar alguns pormenores referentes à minha interpretação, ou seja, a minha ideia da obra foi sendo construída progressivamente de forma lenta, mas bem alicerçada. Seguindo os conselhos experientes dos entrevistados e também para me sentir mais confortável, decidi realizar um encontro com o solista na semana que antecedeu os primeiros ensaios. Já aqui foram referidas as dificuldades que a obra oferece ao solista, nomeadamente escalas e arpejos constantes. No primeiro contacto que tive com o Sergey, senti não existir da sua parte uma total fidelidade na interpretação do texto musical, sugeri-lhe então algumas mudanças no sentido de aperfeiçoamento nessas secções. Ficaram também combinados os momentos de maior liberdade interpretativa para o solista e tentei perceber as suas ideias relativamente ao tempo para cada um dos andamentos. Ainda nesse ensaio preliminar, trocamos impressões sobre a interpretação

musical da obra e combinamos que o primeiro ensaio do solista com a orquestra seria no dia 16 de junho (segundo dia de ensaios conforme indicado no plano de trabalhos).

Depois do encontro com o solista, voltei a conferenciar com o meu professor para me aconselhar sobre a gestão do tempo dos ensaios seguintes. De seguida, reuni com os chefes de naipe das cordas e com a concertino para verificar todas as arcadas e garantir que começaríamos os ensaios já com uma proposta bem clara no que diz respeito a esse pormenor. Dando cumprimento ao plano de trabalhos, iniciamos a preparação do Projeto Artístico no dia 15 de junho.

O primeiro ensaio iniciou com o trabalho da Abertura *Fidelio*. Tendo em conta todo o processo de estudo preliminar, nomeadamente no cuidado que tive relativamente às arcadas, esperava que a orquestra reagisse bem ao primeiro contacto com a peça. Pela experiência de ensaiar a obra com a orquestra de repertório da Escola Superior de Música de Lisboa, já tinha algumas previsões sobre os locais mais problemáticos onde a orquestra poderia ter maior dificuldade de execução, como, por exemplo, na transição do compasso 12 para 13 (Anexo A, p.47 - 48), onde acontece uma mudança súbita de tempo; a coesão e fruição das sextinas na secção das cordas, que vai do compasso 23 até 37 (Anexo A, p.48); a coordenação do naipe de violoncelos no soli dos compassos 241 e 242 (Anexo A, p.61); a fusão entre os napes de violinos 1 e violoncelos no compasso 247 (Anexo A, p.61) e também a ativação do tempo *Presto* no compasso 248 (Anexo A, p.61). Depois dessa primeira execução, considero que o resultado foi muito próximo do que eu esperava. Conseguimos fazer a leitura sem interrupções, tendo sido possível chegar ao final sem qualquer verbalização da minha parte. Sendo o gesto o principal meio de comunicação entre o maestro e a orquestra, tal como afirma Raymond Holden: “Although the gesticulations that they use seem to vary widely, all conductors techniques have a basic task in common: to act as a kind of conduit through which their ideas are transmitted to the musicians.” (Bowen, 2003, p.3), tentei colocar esta premissa em prática. Depois dessa primeira tentativa, foi tempo de dar algumas indicações importantes aos músicos e rever as passagens que evoquei anteriormente como problemáticas. Despendi 40 minutos do tempo de ensaio na Abertura e passei de seguida a trabalhar o Concerto (só com a orquestra). No primeiro andamento (Anexo B, p.66), *Allegro ma non troppo*, não foram registados problemas graves, a leitura decorreu normalmente e pude ainda trabalhar pormenores relativos à sonoridade pretendida, às ideias musicais de algumas secções e ainda ter atenção e ajudar no aperfeiçoamento técnico de algumas secções por naipe,

como: a escolha da sonoridade pretendida nos solos de tímpanos dos compassos 1 e 5 (Anexo B, p.66), onde sugeri a utilização de umas baquetas mais moles e indicações sobre a uniformização da articulação *tenuto* em todas as intervenções de trompa, fagotes, trompetes e tímpanos na secção que compreende os compassos 330 até 357 (Anexo B, p.88 – 89). Foram ainda repetidas algumas secções no sentido de cimentar o conhecimento da obra por parte dos músicos. Seguiu-se a leitura do segundo andamento, o *Larghetto*. Aqui foram evidentes dois problemas: a assimilação do tempo e a gestão das arcadas. Senti algumas dificuldades em fazer com que a orquestra se adaptasse à velocidade que pretendia colocar no andamento. As arcadas foram por essa razão revistas com a ajuda da concertino que fez sugestões que aceitei. Dei ainda indicações sobre os importantes solos de clarinete e fagote, no sentido de tocarem de forma mais expressiva e sonora. Houve ainda a necessidade de verbalizar que os compassos 89 e 90 (Anexo B, p.106) seriam por mim dirigidos à colcheia. Na leitura do terceiro andamento, *Rondo*, não foram registados problemas de coesão da orquestra, tal como no primeiro andamento, no entanto, avisei os músicos da importância de estarem muito concentrados para o ensaio do dia seguinte, que seria já com a presença do solista. Tive ainda o cuidado de dar indicações sobre o sentido musical de algumas frases nomeadamente a importância dos solos de fagote, muito presentes em todo o andamento.

No dia seguinte, 16 de junho, voltei a contactar o meu orientador para transmitir-lhe as minhas conclusões acerca do ensaio do dia anterior. Planeamos então iniciar os trabalhos pelo Concerto de violino desta vez com a presença do solista e deixar a Abertura para a parte final, uma vez que concluímos que essa obra estava mais adiantada na sua preparação. Depois de lido o primeiro andamento com o solista, o trabalho foi feito por secções e fui solicitando algumas alterações, de forma a que as partes orquestrais e solistas fundissem de maneira mais fluída. Pedi, nesse sentido, mais rigor no cumprimento do texto musical dos compassos 134 a 139 (Anexo B, p.74-75). Durante todo esse processo, foi também importante repetir várias vezes algumas secções para que os músicos conseguissem ficar cada vez mais familiarizados com o texto musical do solista. Durante o trabalho do segundo andamento, percecionei dificuldades em impor à orquestra o meu *tempo*. Adotei o mesmo processo de ensaio faseado, fazendo correções e repetições múltiplas. No *Rondo*, a sensação foi idêntica à do andamento anterior. O ensaio finalizou com a execução da abertura, que decorreu dentro do expectável, visto que as dificuldades apresentadas pelos músicos no primeiro ensaio sofreram melhorias consideráveis. Desta

forma, senti que a preparação da Abertura estava no bom caminho e foi visível que os músicos acolheram bem as indicações por mim dadas no ensaio do dia anterior. A minha principal preocupação estava, por esta altura, no nível da execução do Concerto para Violino, uma vez que notei vários pontos vulneráveis na fusão entre o solista e a orquestra. Resumidamente, muito trabalho havia ainda por fazer.

Como tinha feito anteriormente, voltei a consultar o meu orientador no sentido de me aconselhar sobre a gestão do ensaio geral de dia 17, que tinha a particularidade de ser de três horas de duração, ou seja, mais longo do que os anteriores. Tendo em conta a situação preocupante do Concerto para Violino, voltamos a decidir iniciar o ensaio por essa obra e trabalhá-la durante as duas primeiras horas. Planeámos também que, depois dessas primeiras duas horas de ensaio, reservaríamos a parte final para fazer o ensaio geral, ou seja, uma simulação de concerto, tocando a Abertura e de seguida o Concerto para Violino sem interrupções. Imediatamente, no início do ensaio, se percebeu que o tempo dispendido no dia anterior na preparação do Concerto para Violino dera frutos. Tudo foi mais orgânico, sendo visíveis melhorias assinaláveis na sonoridade da orquestra e a atenção dos músicos aos detalhes próprios de acompanhamento de um solista, tal como ficou também evidente uma forma de tocar muito mais segura por parte do solista. Quanto ao segundo e terceiro andamentos, continuei a sentir alguma insegurança e dificuldade da orquestra em acompanhar as minhas iniciativas, algumas imprecisões e pouca junção nos naipes, fruto de alguma falta de cuidado auditivo dos músicos sobre o texto musical do violino solo. No que diz respeito à Abertura, a sensação foi excelente, havendo alguns problemas relacionados com detalhes para resolver, mas que seriam facilmente mitigados com a concentração adequada no concerto no dia seguinte.

A preocupação naquele momento estava na adaptação dos músicos ao local do concerto, uma igreja. Tendo os ensaios sido realizados num auditório com uma acústica seca, sentia alguma ansiedade em perceber a forma como a orquestra soaria num espaço com uma reverberação oposta.

Iniciamos o ensaio de colocação com a Abertura, tal como planeado, de forma a deixar os músicos se adaptarem naturalmente às novas condições acústicas. A reação da orquestra e o resultado sonoro foi uma surpresa pela positiva. Na minha avaliação, o som orquestral estava muito equilibrado e até melhor do que na sala de ensaios. A reverberação não era tão exagerada quanto temia inicialmente. Corrigi alguns pormenores apenas de uma ou duas passagens muito circunstanciais no sentido dos músicos serem mais

exagerados nas diferenças dinâmicas entre o *piano* e o *forte* e dei algumas indicações muito concisas. Pedi aos músicos que tivessem uma articulação um pouco mais direta de forma a que os pormenores textuais fossem mais evidentes e solicitei aos vários solistas, nomeadamente trompa 2 e clarinete 1, para terem maior contacto visual comigo. Faltava ainda ensaiar o Concerto para Violino, que era uma obra que tinha alguns pormenores ainda por resolver, nomeadamente no segundo e terceiro andamentos. No *Allegro ma non troppo*, voltei a sentir que tanto a orquestra como o solista evidenciavam melhorias em comparação com o ensaio do dia anterior. Tudo estava mais seguro e foi apenas necessário repetir algumas secções para melhorar o balanço sonoro da orquestra, que por vezes tinha um volume muito grande, e para satisfazer algumas solicitações do solista. No *Larghetto*, depois de indicar algumas questões relacionadas com o uso do arco, senti um progresso na forma da orquestra soar. Também o solista me pareceu muito mais confortável do que nos ensaios anteriores. No último andamento, embora tenha também sentido grandes avanços na segurança da orquestra e do solista, foi imprescindível corrigir algumas secções onde o acompanhamento da orquestra estava imperfeito, como por exemplo na intervenção das madeiras nos compassos 251, 252 e 253 (Anexo B, p.122). No sentido de melhorar esta situação, solicitei mais atenção aos músicos e eu próprio fiz um esforço por ter um gesto mais claro. De facto, a cada repetição se instalava mais confiança e eram visíveis melhorias na coesão sonora e precisão de toda a orquestra. Terminado o ensaio verbalizei a toda a orquestra uma mensagem de confiança para o concerto e de agradecimento pelo trabalho realizado. Como menciona Whitbourn (2013): “Trust is the lifeblood of many professions, but for musicians it is essential” (p.39).

### III. Conclusão

A redação deste relatório, toda a preparação do projeto artístico, conjugando as entrevistas, o concerto e a reflexão que acompanhou todo este processo, fez-me compreender melhor o que é realmente ser um maestro. Acima de tudo é uma atividade complexa, por vezes contraditória, podendo mesmo ser paradoxal, o que lhe dá uma posição única no panorama artístico. Assim, podemos dizer que o trabalho do maestro é solitário e único – o maestro não tem colegas de naipe, não há dois numa orquestra, nem atua a solo – contudo só faz sentido e se efetiva realmente quando perante um coletivo: os músicos da orquestra. O maestro tem de ter posições firmes, convicções precisas, ideias definidas, fruto do seu gosto, do seu estudo e da sua experiência, mas tem de conjugá-las com um coletivo que não é apenas uma soma de partes, é um “organismo vivo” e com cada um dos elementos dessa entidade. Isto é, tem de lidar com a orquestra como um todo, com a sua energia e especificidade própria, mas, para conseguir que ela funcione como uma totalidade orgânica e completa, necessita de compreender cada um dos músicos nas suas diferentes vertentes, sejam puramente técnicas, sejam psicológicas, ou mesmo emocionais. Nesse processo, o maestro precisa de saber quando se deve impor, quando deve negociar ou quando deve fazer cedências.

O seu objetivo é claro: fazer uma orquestra soar como um todo, mas isso não depende apenas de si, assim precisa de saber conjugar o que quer, com o que pode, o que tem e o que consegue. Não pode ser um tirano indiferente à opinião, vontade e saber dos músicos, mas também não pode apagar-se inteiramente, numa completa permissividade e passividade. É um jogo em que as peças estão continuamente em movimento - as obras, os músicos, os locais, os contextos – e, por isso, necessita de ter verdadeira consciência do que quer e procura para não submergir nesse vórtice constante e, ao mesmo tempo, ter a capacidade de adaptação e aceitação das novas condições que a realidade lhe apresenta.

Durante a construção deste projeto artístico, atravessei várias fases: idealização, análise da exequibilidade, preparação, construção, finalização e conclusão.

A idealização do concerto e a escolha do repertório foram o ponto de partida de todo o processo, como referi anteriormente foi importante encontrar um instrumento que me permitisse pôr em prática o projeto artístico. A escolha do repertório tinha de ir ao

encontro das exigências do curso de mestrado e devia ser também um desafio aliciante para mim.

Posteriormente analisei a exequibilidade do projeto. Verifiquei se tinha as condições necessárias para o fazer e averiguar da qualidade dos músicos disponíveis, assim como assegurar um solista capaz de interpretar o Concerto para Violino de Beethoven. Sublinho que durante todo este processo mantive sempre um contacto próximo com o meu orientador, que foi um apoio fundamental no decorrer de todo este projeto artístico.

Seguiu-se a fase da preparação. Convoquei todos os músicos individualmente e pude constatar que muitos dos habituais membros da Orquestra Con Spirito não estavam disponíveis. Devo salientar que a mesma trabalha de forma periódica, com baixa regularidade e a convocatória dos músicos é feita por convite. Como referi anteriormente, infelizmente, muitos dos músicos mais experientes não puderam dar o seu contributo artístico neste concerto e fui obrigado a recorrer a muitos jovens instrumentistas, na sua maioria estudantes universitários, que me foram referenciados, mas que, na realidade não conhecia nem pessoal nem artisticamente.

Depois de ter assegurado a participação dos músicos, continuei empenhado em preparar todos os detalhes imprescindíveis para a realização de um trabalho profissional. Tive de solicitar um local para os ensaios e pedir ainda autorização para a utilização da Igreja de São Domingos para ali poder realizar a apresentação do projeto artístico.

Quando todos os pormenores logísticos foram assegurados, seguiu-se a preparação artística. Para o efeito analisei as partituras com as ferramentas que adquiri ao longo do meu percurso académico.

Ainda durante a preparação artística, adquiri muita informação relevante, que veio das entrevistas realizadas aos maestros Pedro Neves, Cesário Costa e Jean Marc Burfin. Nas conversas que mantive com cada um, aproveitei para absorver a sua experiência e conhecimento. Pude ainda recolher informação e conselhos relevantes sobre liderança e gestão de ensaios. Saliento a visão que os entrevistados partilharam comigo sobre o sucesso. É importante perceber que às vezes olhamos para essa palavra de forma desfocada e as opiniões destes maestros fizeram-me relativizar que a felicidade pode estar em qualquer lugar e que está sobretudo no amor e dedicação que empregamos no nosso trabalho.

A fase que consistiu na construção prática da interpretação, que tem a ver com os ensaios, foi também muito frutífera. Embora tenha tido uma orientação sempre muito presente por parte do meu professor, Jean Marc Burfin, logrei de liberdade para expor as minhas ideias musicais e pude ainda gozar de grande autonomia na preparação artística deste projeto. Fui testemunha da evolução que a orquestra obteve durante os ensaios, e julgo que todo o processo de construção deste projeto artístico contribuiu para melhorar os meus conhecimentos musicais e de gestão. Por outro lado, estou também consciente que não fui capaz de resolver todos os pormenores musicais que as duas obras que apresentamos em concerto obrigavam. A duração do tempo dos ensaios foi algo curta e por essa razão tive de ter uma abordagem muito pragmática no sentido de preparar a orquestra da melhor forma possível. Essa escassez de tempo obrigou-me a fazer correções até ao último minuto, e foi apenas durante o ensaio de colocação que pude, por exemplo, dedicar-me à sonoridade que pretendia alcançar nos *pizzicato* que surgem no excerto que compreendem os compassos 55 a 64 (Anexo B, p.105), do segundo andamento do Concerto para Violino de Beethoven. Tendo percebido que os músicos utilizavam diferentes técnicas para a realização dos *pizzicato* sugeri-lhes, com a concordância da concertino, que uniformizassem essa ação.

O resultado artístico do concerto foi positivo, no entanto, tenho a perfeita consciência de que a Orquestra Con Spirito não é uma formação que trabalha com regularidade. Há algumas questões orgânicas, como a coordenação entre os chefes de naipe, que normalmente numa orquestra profissional funcionariam de forma autónoma, mas que este grupo ainda não tem automatizada. Houve por essa razão alguns pormenores que não tive ocasião de corrigir, como, por exemplo, o cumprimento rigoroso das arcadas de todos os instrumentistas de cordas, ou a uniformização da articulação entre todos os músicos, todavia, estou seguro que, se a orquestra com a qual me apresentei fosse mais experiente, esses aspetos teriam sido resolvidos de uma forma natural. A experiência que acumulei neste processo é também ela positiva, tornando-me mais bem preparado para enfrentar outros desafios artísticos no futuro.

O concerto teve centenas de espetadores e isso também julgo ser alvo de destaque. A igreja encheu-se de público, em Viana do Castelo, para ouvir a Abertura *Fidelio* e o Concerto para Violino de Beethoven. Não sendo este um objetivo deste projeto, não poderá nem deverá ser ignorado, uma vez que a divulgação da música erudita num território com carências culturais evidentes é sempre um dado relevante.

Relativamente à comparação entre a direção partilhada e a direção absoluta, considero que são exercícios com diferenças evidentes. Concordo com os maestros entrevistados quando afirmam que a metodologia de estudo das obras de ambas as modalidades é a mesma. Não oferece grande dúvida que o escrutínio minucioso da partitura é sempre a base de todo o labor analítico, e que se deve dar grande atenção a todos os pormenores. Olhar para uma pauta e decifrar todos os seus códigos, desde a harmonia, à forma, à estrutura de cada frase, e aos pormenores da articulação ou da instrumentação são aspetos que devem ser bem absorvidos pelo maestro para poder trabalhar com sucesso. Porém, é de assinalar que na direção partilhada, existe a adição de um novo elemento, o solista, que tem um papel crucial e diferenciador.

Permitir liberdade interpretativa ao solista e conseguir manter o controlo de toda a orquestra é um dos problemas mais óbvios da direção partilhada. Sobre esta questão, os entrevistados afirmaram a extrema importância da atenção que todos os músicos devem ter para que o acompanhamento se faça sempre de forma rigorosa e cuidada. Ficou evidente, durante os ensaios do Concerto para Violino, que um maestro pode e deve, em muitas ocasiões, ser um elemento passivo e permitir o normal funcionamento da orquestra, que ouvindo e estando atenta consegue perfeitamente acompanhar o solista de forma autónoma. Mas, noutras ocasiões, é fundamental que o maestro assuma um papel de liderança mais ativa. No ensaio de colocação deste projeto artístico foi visível esta problemática. A orquestra demonstrou dificuldades em acompanhar o solista de forma precisa entre os compassos 243 e 255 do terceiro andamento (Anexo B, p.123). Nesta secção, era minha intenção inicial dirigir de modo passivo, com um gesto pequeno, de forma a que os músicos da orquestra conseguissem acompanhar o solista autonomamente, recorrendo simplesmente à audição. Foi evidente, no entanto, que a oscilação da pulsação do texto musical do solista estava a perturbar o fruimento do excerto em questão. Concluí que tanto o solista como os músicos da orquestra necessitavam de uma referência de tempo mais clara da minha parte e decidi colocar em prática uma direção mais autoritária, passando a usar um gesto maior e mais preciso. O problema foi imediatamente ultrapassado. Esta situação sugere que, na direção partilhada, um maestro deve perceber quando tem ou não de assumir uma presença mais ativa ou passiva na relação entre a orquestra e o solista, e que o resultado artístico do concerto depende em grande parte dessa decisão. Presumo que essa percepção seja mais óbvia quando um maestro tem maior experiência no campo da direção partilhada.

Segundo o ponto de vista dos maestros entrevistados, a preparação que antecede o primeiro ensaio deve, idealmente, incluir uma reunião entre maestro e solista. Esta estratégia foi por mim adotada no processo de construção deste projeto artístico e permitiu-nos chegar a um entendimento genérico sobre a interpretação, clarificando-se muitos pormenores como fraseado, dinâmicas ou tempos e ainda assimilar informação útil que pude usar no primeiro ensaio que realizei com a orquestra. Apoiando-me na experiência que este projeto artístico me proporcionou, irei optar sempre por esta metodologia de preparação, no que diz respeito ao estudo de obras de direção partilhada.

É também uma dificuldade óbvia da direção partilhada, ao contrário da direção absoluta, conseguir encontrar uma interpretação que seja comungada conceptualmente entre solista e maestro. Durante a fase preparatória para este projeto artístico, quando estudei as partituras no sentido de compreender as ideias do compositor e encontrar uma interpretação musical, debati-me com maiores dificuldades no Concerto para Violino, uma vez que, ao contrário da Abertura, não conseguia prever com exatidão a forma como o solista iria realizar as suas intervenções. Tal como os maestros referiram nas entrevistas, pude verificar, durante os ensaios, que uma obra com solista necessita em primeiro lugar, para alcançar um bom resultado artístico, de um solista de grande qualidade e muito bem preparado. Se o solista for impreciso no cumprimento do texto musical, torna o acompanhamento muito complicado. Senti essa dificuldade durante todo este processo porque, de facto, a ideia interpretativa do solista é uma questão que foge ao controlo de um maestro. Por exemplo, a forma mais “livre” que o solista tocava os compassos 21 e 22 do *Larghetto* (Anexo B, p.103) não iam de todo ao encontro da minha visão, mais rígida, da pulsação desse trecho. Para resolvermos este desacordo, foi necessário realizar uma breve conversa com o solista, no decorrer do ensaio, no sentido de chegar a um entendimento. Houve cedências de ambas as partes e redefini a minha ideia interpretativa dessa secção. Este tipo de situações aconteceu regularmente durante os ensaios e são uma particularidade da direção partilhada, que não existe na direção absoluta. Sobre este tema, foram muito úteis as sugestões do meu orientador, no sentido de ser hábil e inteligente na forma de resolver esses desacordos com o solista sem criar atritos. A direção partilhada parece exigir aos maestros competências desenvolvidas na área da diplomacia.

Pude comprovar ainda que a comunicação visual entre o solista e o maestro é um pormenor essencial para o sucesso da direção partilhada. No concerto, o solista optou por colocar-se numa posição que fugia ao enquadramento da orquestra, ou seja, tocou fora do

meu campo de visão direto. Para minimizar este desconforto, no que toca à comunicação, fui aconselhado pelo meu orientador a olhar com mais atenção para as arcadas do solista para melhor compreender as suas intenções musicais. Este simples pormenor teve um efeito positivo imediato, uma vez que me possibilitou, por exemplo, entender de forma mais clara quando o solista iria terminar as suas frases.

Do meu ponto de vista, a direção partilhada é uma especificidade muito própria e que exige muito treino e experiência por parte do maestro. Requer extrema concentração para se conseguir fazer a melhor conexão possível. Nesta linha, Itkin (2014, p.1) afirma: “Outstanding concerto conducting begins with the mastery of a variety of technical, analytical, aural, and intra-personal skills”. Portanto, além da gestão básica de tempo e de equilíbrio dinâmico, que são funções comuns da direção absoluta e partilhada, na direção partilhada o maestro deve também conseguir dar ao solista todo o espaço necessário para se expressar livremente. É fundamental que conheça profundamente o texto musical do solista e que consiga conectá-lo com a orquestra. Deve existir uma comunicação permanente entre solista e maestro durante todo o processo de preparação e nos ensaios de forma a moldar uma interpretação musical partilhada. É também função do maestro conseguir equilibrar o volume sonoro da orquestra, de forma a deixar o solista em destaque sempre que o texto musical assim o exija.

Assim, através desta experiência artística tomei verdadeiramente consciência das similitudes e diferenças existentes entre a direção absoluta e partilhada. As entrevistas que realizei antes do trabalho prático se iniciaram-se um manancial de informações e de inspiração a que recorri várias vezes para solucionar os problemas que fui enfrentando. Neste sentido, compreendi a importância da partilha de experiências e de ideias nesta área de trabalho que é muitas vezes demasiado individualizada.

#### **IV. Referências Bibliográficas**

Bergmann, R., Russel, T. (1939). A French Orchestral Player's Impressions of Toscanini. *The Musical Times*, 80(1155), 337-339

Bowen, J. A. (2003). *The Cambridge Companion to Conducting*. (1<sup>st</sup> ed.) Cambridge University Press.

Cohen, L., Manion, L., & Morrison, K., (2007). Questionnaires. In *Research Methods in Education*, (6th ed., pp. 317-346). Routledge.

Downes, O. (1936). And after Toscanini: What?. *The North American Review*, 244(2), 204-222

Itkin, D. (2014). *Conducting Concerti: A Technical and Interpretative Guide*. (1<sup>st</sup> ed.). University of North Texas Press.

Lehmann, A., Sloboda, G., Woody, R., (2007). *Psychology for Musicians, Understanding and Acquiring the Skills*. (1<sup>st</sup> ed.). Oxford University Press.

Luck, G. (2011). Computational Analysis of Conductors' Temporal Gestures. In A. Gritten, & E. King (Eds.), *New Perspectives on Music and Gesture*. (1<sup>st</sup> ed., pp. 159-175). Ashgate Publishing Limited

Neher, E. (2011). Conductor Vs Conductor. *The Hudson Review*, 6(4), 653-550.

Ponsonby, R. (2008). The art of the conductor: Pierre Boulez in Conversation. *Tempo*, 62(243), 2-15

VanWeelden, K. (2002). Relationships between Perceptions of Conducting Effectiveness and Ensemble Performance. *Journal of Research in Music Education*, 5(2), 165-172.

Whitbourn, J. (2013). A Musician's Understanding of Trust. In J. Jordan & J. Whitbourn, *The Musician's Trust* (pp. 37-39). GIA Publications, Inc.

Woodbury, W. (1955). Leadership in Orchestral Conducting. *Journal in Research in Music Education*, 3(2), 119-130

## **V. Anexos**

### **Anexo A**

L. V. Beethoven - Abertura da Ópera Fidélio, Op.72

MESTRARS - ESAL  
2º ANO (2023)

- Opera de 2 ATOS
- SEM SUCESSO NA ESTREIA
- JOHNE LISERBARD E JUSTICA
- FOI ORIGINALMENTE INTITULADA DE ELSONAB

# Ouvertüre

zu der Oper Fidelio (1805)  
Op. 72.

L. van Beethoven.

d-112

INTRO

Allegro.

Adagio.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in A.

Fagotti.

Corno I. II. in E.

Corno III. IV. in E.

Trombe in C.

Timpani in E. H.

Tromboni.  
(Tenore e Basso.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

NIM I

CAO. SUSP.

2131

6 (4+2)

2

13

Allegro. *a 2* Adagio.

24

Allegro. *n n v n* Adagio. *n v n*

Violoncello.  
Basso.

*LAM* *7 n n n*

*Do 7+*

6 (4+2)

2

II. *p cresc.*

*p cresc.*

*p cresc.*

*foco*

*FATE*

36

②

④

*p cresc.*

*foco*

*FATE*

S.M. ————— S.M.

41

6

4

Musical score system 1, measures 1-4. Includes staves for strings and woodwinds. Handwritten annotations include a circled '4' at the top and various musical markings like slurs and accents.

Musical score system 2, measures 5-8. Includes staves for strings and woodwinds. Handwritten annotations include a circled '2' on the left and various musical markings like slurs and accents.

Violonc. e Basso. pizz.

Allegro.

SIM

S.7+

47

Musical score system 3, measures 9-16. Includes staves for strings and woodwinds. Handwritten annotations include a circled '2', a circled '6', and various musical markings like cresc., p, dolce, and TRIN A.

Allegro.

Musical score system 4, measures 17-24. Includes staves for strings and woodwinds. Handwritten annotations include a circled '6', a circled '3', and various musical markings like cresc., p, pizz., arco, and p.

S.7+

M.M

S.7+

M.M

S.7+

M.M

M.M

37

3

4

Musical score system 1, measures 37-42. Includes staves for strings and woodwinds. Handwritten circled numbers 3 and 4 are above the staves. Performance markings include *cresc.* and *p*.

Musical score system 2, measures 43-48. Includes staves for strings and woodwinds. Performance markings include *dolce*, *p*, and *cresc.*

Musical score system 3, measures 49-55. Includes staves for strings and woodwinds. Performance markings include *cresc.* and *arco*.

Musical score system 4, measures 56-62. Includes staves for strings and woodwinds. Handwritten circled number 66 is on the left. Performance markings include *cresc.* and various chordal notations like *S7+*, *M*, *M7*, *M9*, *LAD*.

Musical score system 5, measures 63-68. Includes staves for strings and woodwinds. Performance markings include *cresc.*

Musical score system 6, measures 69-75. Includes staves for strings and woodwinds. Handwritten circled number 4 is above the staves. Performance markings include *Bassi.*

TAM SM M7M LAM TAM M S7+ M7M

74

6 2+4

7th B

Musical score system 1, measures 1-4. Includes staves for strings and woodwinds. Handwritten notes '6' and '2+4' are circled above the first measure.

Musical score system 2, measures 5-8. Includes staves for strings and woodwinds. Handwritten notes '7', '7', '7', '7', '7' are above the first five measures.

Musical score system 3, measures 9-12. Includes staves for strings and woodwinds. Handwritten notes 'A 5, 7+', '7', '5, 7+', '7', '7', '7', '7' are scattered above the staves.

83

Musical score system 4, measures 13-16. Includes staves for strings and woodwinds. Handwritten circled notes 'A' and 'B' are present.

Musical score system 5, measures 17-20. Includes staves for strings and woodwinds. Handwritten notes 'pizz.' and 'arco' are present.

S11 FA# S11 FA# S11 FA# S11 FA# S11 FA# S11 FA# S11 FA# S11 FA#



109

3

4

Musical score system 1, measures 1-8. Includes piano and violin parts with dynamic markings like sf, p, f.

Musical score system 2, measures 9-16. Includes piano and violin parts with dynamic markings like sf, p, f.

B

Si M<sup>or</sup> Fa# 7+ Si M Fa# 7+ Si M Fa# 7+ Si M Fa# 7+ Si M Fa# 7+ Si M Si (VARSANO)

Musical score system 3, measures 17-24. Includes piano and violin parts with dynamic markings like p dolce.

118

Musical score system 4, measures 25-32. Includes piano and violin parts with dynamic markings like p.

Musical score system 5, measures 33-40. Includes piano and violin parts with dynamic markings like p, pizz.

Si → sol M → sol M → re 7+ sol M re 7+ sol M

3

3

Musical score system 1, measures 1-8. Includes piano (p) dynamics and various melodic lines.

Musical score system 2, measures 9-16. Includes piano (p) dynamics, pizz. (pizzicato), and Basso. pizz. (Bass pizzicato) markings.

Musical score system 3, measures 17-24. Includes piano (p) dynamics, cresc. (crescendo) markings, and handwritten notes like "Lam 6/4", "MM", "Lam", "LX", "SM".

Musical score system 4, measures 25-32. Includes piano (p) dynamics, cresc. (crescendo) markings, and handwritten notes like "Lam 6/4", "MM", "Lam", "LX", "SM".

Musical score system 5, measures 33-40. Includes piano (p) dynamics, cresc. (crescendo) markings, and handwritten notes like "Lam 6/4", "MM", "Lam", "LX", "SM".

128

137

F

147

196 (6) +3

PRINCE A

12

Handwritten checkmark and 'dolce' annotation.

12

Handwritten 'arco' and 'pizz.' annotations.

12

Handwritten 'cresc.' annotations and 'S. 74' markings.

12

Handwritten 'cresc.' annotations and 'S. 74' markings.

12

135

S. 74 N.M. S. 74 N.M. S. 74 N.M. LAM FAK N.M. S. 74

164

4 (2+2)

System 1: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music consists of chords and some melodic fragments.

System 2: Four staves of music. Similar to system 1, it features chordal textures in both treble and bass clefs.

System 3: Four staves of music. The top staff has a more active melodic line with eighth notes. The bottom staves continue with harmonic support.

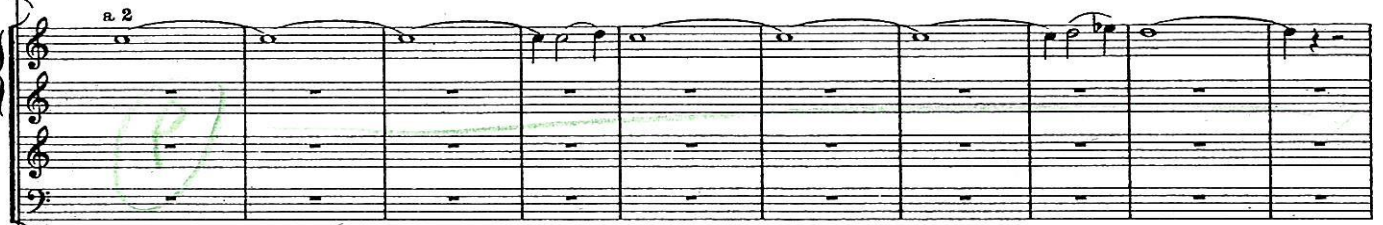

System 4: Four staves of music. Includes handwritten annotations: "172", "n.m", "L.A.M", "F.A.H. r. S.174", "n.m", "S.174". There are also some circled notes and arrows.

System 5: Four staves of music. Features a prominent blue scribble over the middle two staves. The music continues with complex harmonic structures.

System 6: Four staves of music. Includes handwritten annotation "8 (2+6)" at the beginning. The system concludes with a final cadence.

n.m → S.174 → n.m → n.174 → n.m

1814 

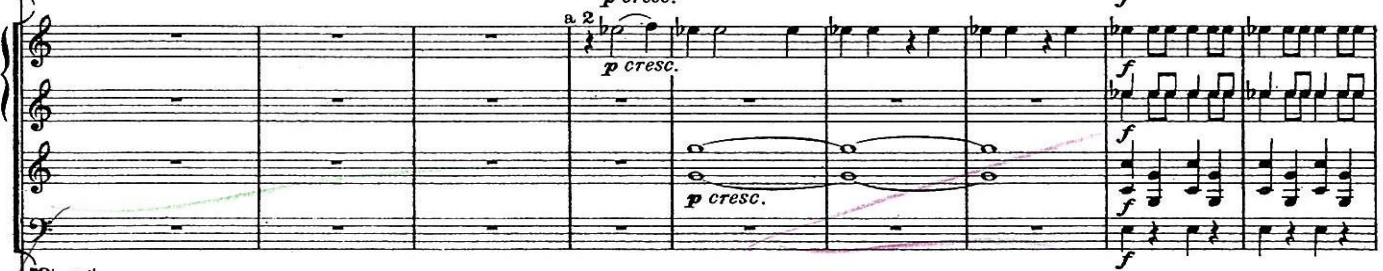


(Dohm) Dohm LAM NIM (Dohm) NIT LAM NIM Sim

3



191



Dohm Dohm Dohm Dohm Dohm Dohm EG EG EG EG  
+ + + +

200

7

6

Handwritten musical score system 1. It consists of two systems of staves. The first system has four staves (treble, two inner, and bass) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The second system has three staves (treble, inner, and bass). Dynamics include *ff* and *a2*. There are various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

Handwritten musical score system 2. It consists of two systems of staves. The first system has four staves (treble, two inner, and bass) with a key signature of two sharps. The second system has three staves (treble, inner, and bass). Dynamics include *ff* and *a2*. There are various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

Handwritten musical score system 3. It consists of two systems of staves. The first system has four staves (treble, two inner, and bass) with a key signature of two sharps. The second system has three staves (treble, inner, and bass). Dynamics include *ff*, *f*, and *p*. There are various musical notations such as slurs, ties, and accidentals. Handwritten notes include "FAM 63" and "FAM 67 FR".

Handwritten musical score system 4. It consists of two systems of staves. The first system has four staves (treble, two inner, and bass) with a key signature of two sharps. The second system has three staves (treble, inner, and bass). Dynamics include *ff*, *f*, and *p*. There are various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

F C F C F C F D G C F Re C G C sol sol sol sol sol sol  
 7 7 7 7 M 7 M m M 7 + sol sol sol sol sol sol

217

4

Musical score system 1, measures 1-16. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The melody is primarily in the right hand of the piano part. Dynamics include *a2*, *f*, and *p*. There are handwritten annotations such as *SM* and *FAH 12* above the staff.

Musical score system 2, measures 17-32. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The melody is more active, featuring sixteenth-note runs. Dynamics include *ff* and *f*. Handwritten annotations include *SM*, *FAH 14*, *SM*, *FAH 14*, *SM*, *FAH 14*, *SM*, and *FAH 14*.

Musical score system 3, measures 33-48. This system contains a large section of the score that has been crossed out with a large pink 'X'. The notation is still visible but obscured. Dynamics include *ff* and *f*. Handwritten annotations include *SM*, *FAH 14*, *SM*, *FAH 14*, *SM*, and *FAH 14*.

216

4

SM (U.issimo)

SM

SM



255

Handwritten musical score for piano, featuring multiple systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *p*, and *cresc.*. There are also handwritten annotations in pink and green ink, including circled notes and arrows. The score is divided into several systems, each with multiple staves. The key signature is D major (two sharps).

65

MIM

S. 7+

MIM

S. 7+

MIM

Lam

(Si) 7+

274

6

Handwritten musical score for measures 274-300. The score consists of multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are prominent, along with the instruction *sempre più f* (always more forte). There are also some handwritten annotations like "P. 200" and "a 2".

283

Handwritten musical score for measures 300-330. This section continues the musical notation from the previous section, featuring complex rhythmic patterns and dense chordal textures. The dynamic markings *f* and *ff* are consistently used throughout.

Handwritten notes and markings at the bottom of the page:

(5) ni (5) ni (5) ni (6) ni  
 7+ H L 7+ n ni  
 ITALIA

29

3

Musical score system 1, measures 1-12. It features a complex arrangement of staves including vocal lines and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sf*. A circled number '3' is written above the first staff.

30

Musical score system 2, measures 13-24. This system continues the musical composition with similar notation to the first system. It includes a circled number '3' and the handwritten text 'M.M.' above the staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

M.M.

M.M.

## **Anexo B**

L. V. Beethoven - Concerto para Violino, em Ré Maior, Op.61

Kreisler  
Beethovens Werke.

# CONCERT

für die Violine

von

## L. VAN BEETHOVEN.

Stephan von Breuning gewidmet.

Op. 61.

Serie 4. N° 29.

FRANZ  
CLERMONT

Allegro, ma non troppo.

TUTTI.

Componirt im Jahre 1806.

ESTREADA  
SEM ENSAIO!

Flauto.

Oboi.

Clarineti in A.

Fagotti.

Corni in D.

Trombe in D.

Timpani in D.A.

Violino principale.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

Handwritten annotations in this system include: "Tema A" in a box above the Flute part; "p dolce" and "cresc. sf" markings in the Oboe and Clarinet parts; "p dolce" in the Bassoon part; "re" and "LA M" in the Horn part; "LA M" in the Trumpet part; "I" and "II" in the Timpani part; "RCH" in a circle in the Violino principale part; and "TRAMA A 1" in a box in the Viola and Violoncello/Bass part.

Clar.

Fag.

Handwritten annotations in this system include: "d." in a blue circle above the Clarinet part; "Fg" in a blue circle above the Bassoon part; "dolce" markings in both parts; "V" and "V V V" markings in the Violino I and II parts; "unis." in the Violoncello/Bass part; and "VMISSONU" in a circle below the Bassoon part.

Original-Verleger: C. Haslinger qu. Tobias in Wien.

B. 29.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

19

Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Trombe.  
Timp.

*dolce*  
*cresc.*  
*dimin.*

26

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Trombe.  
Timp.

*LAM*  
*Re m*  
*P*  
*ff*  
*pp*

(P) → Vnsino LA Re LK M +  
 (P) → VI  
 (SbM) →  
 B. 29. FA 7+ Re Sol m LAM Re m (6↑) Re ITALIANA

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score is divided into two systems. The first system (measures 35-39) features a string quartet and woodwinds. The second system (measures 40-44) includes Clarinet, Bassoon, Horn, and Timpani. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). There are numerous handwritten annotations in black and blue ink, including circled notes, arrows, and text such as "LA M", "FA", "RE", "LA", "TERRA B", "pizz.", and "Ren".

Handwritten musical score for woodwinds and strings. The first system (measures 40-44) includes Clarinet, Bassoon, Horn, and Timpani. The second system (measures 45-49) features a string quartet. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). There are numerous handwritten annotations in black and blue ink, including circled notes, arrows, and text such as "LA M", "FA", "RE", "LA", "TERRA B", "pizz.", and "Ren".

B. 29.

Ren

Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Trombe.  
Timp.  
Vel.  
Basso.

Handwritten notes in Cor. part: *RE MI RE LA RE*

Handwritten notes in Timp. part: *pp*, *sempre pp*, *sempre p*

Handwritten notes in Vel. part: *arco*, *sempre p*, *sempre p*

Handwritten notes in Basso part: *sempre p*

Handwritten notes in Clar. part: *Detache (VA GORDA)*

Handwritten notes in Trombe part: *sempre p*

Handwritten notes in Fag. part: *sempre p*

Handwritten notes in Ob. part: *sempre p*

Cor.  
Trombe.  
Timp.

Handwritten notes in Cor. part: *RE MI RE LA RE*

Handwritten notes in Trombe part: *sempre p*

Handwritten notes in Timp. part: *sempre p*

Handwritten notes in Vel. part: *sempre p*

Handwritten notes in Basso part: *sempre p*

B. 29.

Handwritten notes and arrows: *LARI*, *RE MI RE LA RE*, *Do*, *FA MI*

59

Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.

*5*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*arco*

64

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Trombe.  
Timp.  
Vcl. e Basso.

*LA 7*  
*Doh/Alt*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc. B. 29.*  
*Mim*  
*LA 7*

3

79

B. 29.

LA 7+ → RM → LA 7+ → M → RM → LA 7+ → 7



105

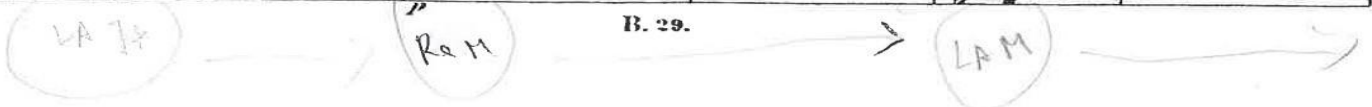
Musical score for measures 105-111. The piano part consists of three staves with 'cresc.' markings. The clarinet part is on a single staff with 'L.A.M.' and '7+ Rm' markings. Handwritten notes include 'Trans on' and 'Sol'.

112

Musical score for measures 112-116. The piano part consists of three staves with 'dimin.' markings. The clarinet part is on a single staff with 'L.A.M.' and '7+ Rm' markings. Handwritten notes include 'LA 7+'.

117

Musical score for measures 117-121. The piano part consists of three staves with 'dolce' markings. The clarinet part is on a single staff with 'dolce' markings. Handwritten notes include 'LA 9M', 'CL', '50', and 'P'.



128

Fl. *R*

SOLO.

Ol.

Clar.

Fag.

Cor.

Trombe.

Timp.

*dolce*

*p*

128

*rem*

*LAM*

*rem*

333

Ol. *Do 1x*

Clar.

Cor.

*FAM*

*GALA ITALIA*

*MIM Lam*

*MIM Lam*

*MIM Lam*

*GALA ITALIA*

*MIM*

B. 29.

*MIM Lam*

*MIM*

The image shows a handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is divided into several systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ol.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trombone (Trombe.), and Timpani (Timp.). A vertical green line is drawn through the first system, with the word "SOLO." written above it. The second system features a melody in the upper staves, marked "dolce" and "p". The third system has a complex rhythmic pattern in the upper staves, with "rem" and "LAM" written below. The fourth system includes staves for Oboe (Ol.), Clarinet (Clar.), and Horn (Cor.), with "Do 1x" written above the Oboe staff and "FAM" written below. The fifth system has a complex rhythmic pattern in the upper staves, with "MIM Lam" written below. The sixth system includes staves for Oboe (Ol.), Clarinet (Clar.), and Horn (Cor.), with "GALA ITALIA" written below. The seventh system has a complex rhythmic pattern in the upper staves, with "MIM Lam" written below. The eighth system includes staves for Oboe (Ol.), Clarinet (Clar.), and Horn (Cor.), with "MIM" written below. The score is heavily annotated with handwritten notes, including "rem", "LAM", "FAM", "GALA ITALIA", and "MIM". There are also some circled notes and a large circle around a section of the score.

37

Musical score for measures 37-40. The score includes a piano introduction with a complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#).

41

Musical score for measures 41-44. This section includes parts for Clarinet (Clar.) and Bassoon (Fag.). The piano part continues with a melodic line and accompaniment. Handwritten annotations include "p dolce" and "dimin.".

49

Musical score for measures 49-52. This section features a piano introduction with a complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Handwritten annotations include "pizz." and "Re 7".

LA RE MI LA  
M M M (LA)

LAM

B. 29.

MI LA MI LA  
M M M M

155

160

Ob.

Clar.

M.M. → Lam

FAM SON DOM

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

5

165

Sib 6/8

M.M.

Lam

Lam SON DOM

Rem

M.M.

*dolce*

*poco cresc.*

*poco cresc.*

*poco cresc.*

*poco cresc.*

*poco cresc.*

*poco cresc.*

arco

Vel.

arco

Basso

B. 29.

M.M. → 74 (F#) M.M. 74 (F#) M.M. 74 (F#)

71

Musical score for measures 71-75. The system includes piano and string parts. Annotations include "unis." in the bass line, a circled "D" in the piano part, and a circled "LAM" in the strings. A vertical green line is drawn through the score at measure 74.

76

Musical score for measures 76-77. The system includes Oboe (Ob.) and Bassoon (Fag.) parts. Annotations include "Sim" and "LAM" in the piano part, and "Re H" in the Oboe part.

Musical score for measures 78-81. The system includes piano and string parts. Annotations include "Corda?" in the piano part, "dolce" in the strings, and "LAM" in the piano part. A vertical green line is drawn through the score at measure 78.

82

Musical score for measures 82-83. The system includes piano and string parts. Annotations include "SOLO." in the piano part and "LAM" in the strings.

Musical score for measures 84-87. The system includes piano and string parts. Annotations include "LAM" in the piano part.

B.29.

LAM

M-1

186

Ob.  
Clar.  
Fag.

190

194

Ob.  
Clar.  
Cor.

*poco cresc.*  
*poco cresc.*  
*poco cresc.*  
*poco cresc.*  
*poco cresc.*

B. 29.

Handwritten number 19 on the left margin.

Clarinete  
Fagotto

Handwritten number 20 on the left margin.

Clarinete  
Fagotto

Handwritten number 21 on the left margin.

Clarinete  
Fagotto

Handwritten number 22 on the left margin.

Clarinete  
Fagotto

Handwritten number 23 on the left margin.

Clarinete  
Fagotto

Handwritten number 24 on the left margin.

Clarinete  
Fagotto

219

Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses

Handwritten: 1174, cresc.

223

Fl., Ob., Clar., Fag., Cor., Trombe., Timp.

Handwritten: ob, E, Tutti

Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses

Handwritten: ORQ., cresc.

Handwritten: 1174, FAM, R. 29, Do 74, 474, Re m

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Trombe.  
Timp.

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Trombe.

B. 29.

Handwritten notes: *1177 Lam (6) LA M M M → M M Lam (11) M lam →*

Handwritten note: *(Pasta)*

Handwritten notes: *M M Lam (M) 11/15/49*

Handwritten notes: *500*

138

Ob. *p dolce*

Clar. *p dolce*

Fag. *p dolce*

Cor. *p dolce*

*pizz.*

Handwritten notes: #1, 700 n

Handwritten markings: blue checkmarks, pink circles around notes in the Cor. part.

246

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Clar. *ff*

Fag. *ff*

Cor. *ff*

Trombe. *ff*

Timp. *ff*

Handwritten notes: 2. 2., a 2., Re nim

Handwritten markings: pink checkmarks, blue and pink annotations.

B. 29.

Handwritten notes: *ff*, *La m*, *Mi*, *La m*, *Mi*, *La m*

Handwritten circled notes: *Mi*, *Mi*

Handwritten text: *Vissomb*





20 Fl.

SOLO.

279

Ob.

Fag.

Cor.

287

Ob.

292

B. 29.

296

*cresc.* *espresso*  
Doubt 1  
*p cresc. pp*

304

Fag.  
Cor.  
*pp*  
*p cresc. pp*  
Sim (duration)

309

Fag.  
Sim  
Si 7+

R. 29.

*Mim* ————— *Lom* ————— *7 Rom*

314

Musical score for measures 314-318. The score includes piano (p), violin (v), and cello (c) parts. The piano part features a series of chords with handwritten annotations: "REM", "Sol m", and "Dom". There are also some circled notes and arrows in the piano part. The violin and cello parts have various musical markings such as accents and slurs.

319

Musical score for measures 319-323. The score includes piano (p), violin (v), and cello (c) parts. The piano part has handwritten annotations: "Sol m", "B7+", and "Dom". There are also some circled notes and arrows. The violin and cello parts continue with their respective musical lines.

324

Musical score for measures 324-328. The score includes piano (p), violin (v), and cello (c) parts. The piano part has handwritten annotations: "Sol m", "B. 29.", and "m". There are also some circled notes and arrows. The violin and cello parts continue with their respective musical lines. The word "cresc." is written in the piano part.

330 *Desin*

Cor. *pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

337 *Rel.* *sol m* *Re-7+* *Re m* *Sol m*

Fag. *pp*

Cor. *pp*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

342 *5:5 7+* *MISM* *5:5 7+*

Fag. *cresc.*

Trombe. *pp*

Timp. *pp*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*5:5 7+* *(MISM)* *B. 29.* *LA 1 6 3* *7+*

Trombe.

Tiup.

347

Musical score for measures 347-351. The score includes staves for Trombone, Trumpet, and piano accompaniment. Handwritten notes include 'Rem' at the beginning and 'LA 7+' and 'LA 7' in the middle. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

352

Musical score for measures 352-355. The score includes staves for Trombone, Trumpet, and piano accompaniment. Handwritten notes include 'Rem' at the beginning, 'La 7' in the middle, and 'La m' in a circle. There are also some circled notes in the piano part.

356

Musical score for measures 356-359. The score includes staves for Trombone, Trumpet, and piano accompaniment. Handwritten notes include 'Rem' at the beginning, 'Derubino 3' in the middle, and 'pp' in the piano part. There are also some circled notes in the piano part.

R. 29.

Rem

(La)



374

Musical score for measures 374-380. The score includes multiple staves with handwritten annotations. The word "sempre f" is written in several places. There are also handwritten "V" marks above some notes. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

381

Musical score for measures 381-386. A pink line is drawn across the top of this section. The word "SOLO" is written in a blue box above the top staff. There are also handwritten notes like "LA 7+", "Re#", "LA 9M", and "LA 11" scattered throughout the score.

Musical score for measures 387-392. This section features a piano part with a "dolce" marking. The piano part consists of a treble and bass clef staff with chords and melodic lines. There are also handwritten notes like "LA 11" and "ReM" below the piano part.

R. 29.

384

Handwritten musical score system 384. It features a single melodic line in the upper staff with a complex, fast-moving pattern of eighth and sixteenth notes. The lower staves show a sparse accompaniment with occasional chords and single notes.

391

Handwritten musical score system 391. The upper staff continues with a melodic line, marked with a circled 'No.' and 'LM'. A 'dolce' marking is present above the staff. The lower staves show a more active accompaniment with chords and moving lines. A 'Re 7+' marking is visible at the end of the system.

396

Handwritten musical score system 396. The upper staff includes parts for 'Oli.' and 'Clar.'. The system is heavily annotated with handwritten notes: 'Mim', 'Sol M 6/4', 'Re 7+', 'F', '2', 'V', and '7'. A large green circle with the number '7' is drawn in the lower right. The lower staves show a complex accompaniment with many notes and rests.

Sol M  
Mim 7  
B. 29.  
Sol M  
Re 7+

CL

00

07

11

Clar.   
 Fag.   
 Clar.   
 Fag.   
 Clar.   
 Fag.

Ott.   
 Clar.   
 Fag.   
 Clar.   
 Fag.

5:17   
 11:11   
 12:17   
 13:17   
 14:17

Ott.   
 Clar.   
 Fag.   
 Clar.   
 Fag.

15:17   
 16:17   
 17:17   
 18:17

B. 29.

LAM Rem → LAM Rem → LAM Rem → LAM Rem → LAM Rem

415

Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.

*p dolce*  
*p dolce*  
*p dolce*  
*p*

*dimin.*  
*dolce*

*pizz.*  
*p*

*pizz.*

423

Ob.  
Cor.

un — LA — (LAN) Rem

**K**

429

LA B7  
Bm — LA7

B. 29.

LAN Bm — D7+ FAM

434

Fl.  
Ob.  
cresc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.

439

Sol m LA M Re 7b → FA M SS Do M FA → (Si) LA M  
p  
dimin. dolce poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
p poco cresc.  
arco

445

LA M (Si) x LA 7+ (Si) x LA 7+ (Si) x  
B. 29.

LA 7+ m m LA 7+ Re M Sol M

450

TUTTI. *Handwritten notes*

Clar. Cor. Vcl. e Basso.

Handwritten notes: *LA77*, *LA77*, *LA77*

456

SOLO.

*dolce*

Handwritten notes: *LA77*, *LA77*

460

Ob. Clar.

Handwritten notes: *LA77*, *05*

*LA77 SIM MIM MIM SolM MIM SolM*

B. 29.

464

Fl. *RIM* *LA 7+* *cresc.*  
 Ob. *cresc.*  
 Clar. *cresc.*  
 Cor. *cresc.*  
*poco cresc.*  
*poco cresc.*  
*poco cresc.*  
*poco cresc.*

468

Fl. *RIM* *LA 7+* *cresc.*  
 Ob. *cresc.*  
 Clar. *cresc.*  
 Cor. *cresc.*  
*poco cresc.*  
*poco cresc.*  
*poco cresc.*  
*poco cresc.*

472

Ob. *Sola*  
 Cor. *Sola*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

B. 29.

R. 11

LA

476

Musical score system 1, measures 476-483. Includes handwritten notes: "PUNTO", "LA", and "LA".

484

Musical score system 2, measures 484-491. Includes handwritten notes: "LA", "LA", and "LA".

492

Musical score system 3, measures 492-499. Includes handwritten notes: "Do 7+", "FALL", "LA", and "LA".

B. 29.

LA 7+

Fl.

TUTTI.

Ob.

Clan.

Fag.

Cor.

Trombe.

Timp

496

Musical score for woodwinds and strings, measures 34-40. Includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpets, and Timpani. Dynamic markings include 'cresc.' and 'ff'. A vertical pink line is drawn through the score at measure 35.

503

Musical score for vocal parts, measures 34-40. Includes parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Handwritten annotations include 'LA TA', '557', 'FA TA', and 'Silv'. A vertical pink line is drawn through the score at measure 35.

Musical score for piano accompaniment, measures 34-40. Includes parts for Right and Left Hand. Dynamic marking 'sempre f' is present.

Re m (Re AT) HA Re m LA m RA m LA m Re m

HALANA

B. 29.

SOLO.

Handwritten musical score for strings, featuring six staves. The music is marked with *ff* (fortissimo) throughout. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

Handwritten musical score for strings, featuring six staves. The music is marked with *ff* and includes dynamic markings such as *dolce* and *pizz.* (pizzicato). There are handwritten annotations in pink and blue ink, including the number '517' and various performance instructions.

Handwritten musical score for woodwinds, featuring three staves labeled 'Ob.' (Oboe), 'Fag.' (Bassoon), and 'Cor.' (Cor Anglais). The music is marked with *pp* (pianissimo) and includes dynamic markings like *dimin.* (diminuendo). There are handwritten annotations in blue ink, including the number '518' and performance instructions.

Handwritten musical score for strings, featuring six staves. The music is marked with *pp* and includes dynamic markings like *arco* (arco) and *pp* *arco*. There are handwritten annotations in pink and blue ink, including the word 'CODA FINALE' and performance instructions.

B. 29.

525

Fag.

Vel. arco

Basso.

531

Fl. TUTTI.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Trombe.

Timp.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

B. 29.

LA 7+ —————> Re 11 —————> LA 7+

Re 11 LA 7+ Re 11 LA 7+ Re 11 LA 7+ (Re) (Re) (Re)

Larghetto.  
TUTTI.

Clarineti in C.

Fagotti.

Corni in G.

Violino principale.

Violino I.  
*con sordini*  
*pp*

Violino II.  
*con sordini*  
*pp*

Viola.  
*pp*

Violoncello e Basso.  
*pp*

Clar.  
*Solo*

Cor.  
*p dolce*

*ten.*

*dolce*

*p dolce*

*p dolce*

Clar.  
*ad libitum*

*ten.*

*ten.*

B.29.

Handwritten notes and markings at the bottom of the page, including 'A1', 'A2', 'A3', 'Solo', 'pp', 'p dolce', 'ten.', and various musical symbols and arrows.

Clar.

Fag.

*p dolce*

9

*pizz.*

*pizz.*

Vel. *Dom*

*Re 72*

*Soln*

*p dolce*

Basso.

*p dolce*

*pizz.*

*Rem Sol*

Fag.

23

**B**

*nim 6*

*S77*

*nim*

*nim*

*LATZ Rem*

27

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*Rem*

B. 29.

*Sol*

*Dom*

*Re 74*











5

dimin.  
dimin.  
dimin.  
dimin.  
dimin.  
dimin.  
dimin.  
dimin.  
dimin.  
dimin.

3

Fl. SOLO.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Viol. e Basso.

LA 74  
LA 74  
LA 74  
LA 74  
LA 74  
LA 74  
LA 74  
LA 74

B. 29.

Ob.  
Clar.  
Fag.  
Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Trombe.  
Timp.  
Vel.  
Basso.

57

TUTTI. LA min LA SOLO. TUTTI. LA min SOLO.

min → LA → min con → LA min → min → min



Musical score for measures 80-85. The score consists of five systems of staves. The first system has a blue diagonal slash. The second system has a blue 'VLA' annotation. The third system has a blue diagonal slash. The fourth system has a green 'p' annotation. The fifth system has a pink 'f' annotation and a circled note.

Musical score for measures 86-90. The score consists of five systems of staves. The first system has handwritten annotations: '(5m) M174 (LA74)' and '(M174)'. The second system has 'perdendosi' written twice. The third system has a blue diagonal slash. The fourth system has a pink 'f' annotation and a circled note. The fifth system has a blue diagonal slash.

Musical score for measures 91-95. The score consists of five systems of staves. The first system is for 'Ob.' and 'Fug.' with a blue 'B' in a box. The second system has 'sul G.' and 'ten.' annotations. The third system has a blue 'A' in a box. The fourth system has 'Vel.' and 'B.29.' annotations. The fifth system has handwritten annotations: '(LA74)', '(M174)', and '(A1)'.



110

Musical score system 1, measures 110-114. Includes handwritten annotations: *ten.* and *SOLO.*

Musical score system 2, measures 115-120. Includes handwritten annotations: *dimin.* and *p*.

127

Fag. Sub M MSB D. M HAM Re by (AN)

Musical score system 3, measures 127-132. Includes handwritten annotations: *dolce* and *p*.

B. 29. (B) Solm Re M Lp Re m

35 50

Fig.

pizz.

40

Silm

g+

Silm

Do m

Re 74

arco

47

LA (M)

SSM

7 Born

Silm

Fig

p dolce

cresc.

cresc.

cresc.

Vel.

Basso.

cresc. B. 29.

pizz.

Musical score for measures 150-159. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Bass (B.). The woodwinds play melodic lines with various articulations. The bass part features a pizzicato section followed by arco playing. Handwritten annotations include 'Dom', 'Solm', 'Reff', 'Solm', 'Dom', 'Solm', and 'Reff + Solm'.

Musical score for measures 159-164. The score includes parts for Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Violins (Viol. I and II). The woodwinds play melodic lines with dynamics like 'p' and 'dimin.'. The strings play a rhythmic accompaniment with 'dimin.' markings. Handwritten annotations include 'Ob', 'Fag.', 'Cor.', 'dimin.', 'pp', and 'p'.

Musical score for measures 164-169. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Bass (B.). The woodwinds play melodic lines with dynamics like 'pp' and 'cresc.'. The strings play a rhythmic accompaniment with 'pp' markings. Handwritten annotations include 'pp', 'cresc.', 'CODA', and 'LAM'.

9

Handwritten annotations: *cresc.*, *sol G.*, *Vol.*, *Sol m*, *Sol M*, *Do M*, *LA 7+*

15

Handwritten annotations: *Ob.*, *Cor.*, *ten.*, *TUTTI.*, *SOLO.*, *LA 7+*

18

Handwritten annotations: *ten.*, *delicatamente*, *pp*, *TUTTI.*, *LA 7+*

107

B. 29.

107

107



Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Violoncello  
Contrabasso

SOLO.  
dimin.  
p

pizz. arco  
dimin.  
p

Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.

Fl. *Solo* 7 *ten* *Solo* *LA 72* TUTTI. *LA 72*

Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Trombe.  
Timp.

56

SOLO. TUTTI. SOLO.

43

Fag. Cgr.

B. 29.



58

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

unio.

Cor.

dimin.

dimin.

dimin.

dimin.

dimin.

dimin.

dimin.

B.29.



54

dimin. p più p pp

13

Ob.  
Fag.

sempre pp  
sempre pp  
sempre pp  
sempre pp  
sempre pp  
sempre pp  
sempre pp

LA 9 m 11.274

55

pp pp

LA 5 M 11.274 LA 2 M FA 7

13.29.



Fl. *p cresc.*

Ob. *cresc.*

Clar. *cresc.*

Fag. *cresc.*

Cor. *cresc.*

Trombe. *cresc.*

Timp. *cresc.*

*cresc.*

*arco*

*cresc. arco*

*cresc. arco*

*cresc. arco*

*cresc.*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*sempre f*

*ff*

*ff*

*ff*

la 74

ff

B. 29.

ff

ff

Handwritten musical score for the first system, consisting of six staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations in blue and black ink, including a circled '2.' and some wavy lines.

Handwritten musical score for the second system, consisting of six staves. This system is heavily annotated with handwritten notes and markings. At the top left, there is a circled '340' and the text 'LA 7+'. A circled '2.' is also present. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'ff' and 'p'. At the bottom, there are several circled annotations: 'B.29', 'SibM', and a series of circled letters 'R', 'S', 'H', 'M', 'N'. There are also some scribbles and arrows in pink and green ink.

Handwritten musical score with multiple systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- 64**: Handwritten measure number at the top left.
- dimin.**: Multiple instances of the word "diminution" written vertically on the right side of the score.
- ff**: Fortissimo dynamic markings.
- perdendosi**: A dynamic marking appearing in the lower systems, indicating a gradual decrease in volume.
- pp**: Pianissimo dynamic markings.
- 53**: Handwritten measure number on the left side of the lower section.
- LA 74**: Handwritten circled note.
- LA 104**: Handwritten circled note.
- LA 107**: Handwritten circled note.
- B. 29.**: A circled handwritten note at the bottom center.
- LA 107**: Another circled handwritten note at the bottom right.

The score is divided into several systems, each containing multiple staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests. There are also some handwritten annotations and markings throughout the piece.