



**Renata Maria  
da Silva Oliveira**

**Problemáticas na Preparação para Provas em  
Direcção de Orquestra no Estrangeiro**



**Renata Maria  
da Silva Oliveira**

**Problemáticas na Preparação para Provas em  
Direcção de Orquestra no Estrangeiro**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Ao Tiago, meu noivo e colega de caminho, por toda a partilha e crescimento que fazemos em conjunto, por todas as viagens e aventuras que inspiraram este trabalho.

Ao meu pai e irmã, por me desculparem a ausência física e apoiarem sempre.

À minha mãe, estejas onde estiveres.

## **o júri**

Presidente: Professor Doutor António José Vassalo Neves Lourenço,  
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

Vogal - Arguente Principal: Professor Doutor José António Pereira  
Nunes Abreu, Professor Auxiliar Convidado, Universidade de Coimbra

Vogal - Orientador: Professor Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu  
Trigo de Negreiros, Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Agradeço particularmente ao Doutor Vasco Negreiros pela sua paciência comigo enquanto orientador, principalmente nas várias tentativas de decisão da temática deste trabalho.

Agradeço ainda aos maestros Javier Viceiro, Kenneth Kiesler, Pedro Neves e Robert Houlihan pela partilha de informação quanto ao seu método de trabalho; e ao maestro André Granjo pela partilha de bibliografia que em muito serviu este trabalho.

**palavras-chave**

direcção, orquestra, provas, escolas, partituras, estudo.

**resumo**

Abordamos questões nucleares para uma boa preparação para a prestação de provas, baseando-nos na minha experiência pessoal, em cinco livros seleccionados, alguns artigos para questões específicas e nas entrevistas feitas a sete maestros de carreiras reconhecidas.

Pretendemos construir este trabalho de forma a que possa ser facilmente consultado, uma vez que aborda vários assuntos úteis ao estudante de direcção ou jovem maestro, não necessariamente exclusivos da preparação para provas.

**keywords**

conducting, orchestra, entrance exams, schools, score study.

**abstract**

This work approaches central questions for a good preparation for entrance examinations, based on my personal experience, five selected books and the interviews of seven renowned conductors. The intent was to build a work that can easily be consulted, given the variety of subjects it includes that may be useful to the conducting student or the young conductor, not only on the case of entrance examination preparation.

## Índice Geral

<b>Introdução</b>	<b>2</b>
<b>Problemática e Metodologia</b>	<b>3</b>
<b>Universo e Aplicabilidade do Estudo</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I: Caracterização dos Locais de Prova</b>	<b>5</b>
1. França: <i>Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris</i>	5
2. Suíça: <i>Zürcher Hochschule der Künste</i>	10
<i>Haute École de Musique de Genève</i>	13
3. Alemanha: <i>Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin</i>	16
4. Inglaterra: <i>Royal Northern College of Music</i>	19
5. Holanda: <i>Koninklijk Conservatorium Den Haag</i>	21
<b>Capítulo II: Problemáticas na preparação para as provas</b>	<b>27</b>
1. Métodos de Análise da Partitura	27
A. Cinco Livros	28
B. Sete Maestros	45
2. O piano como ferramenta de estudo	53
3. O canto como ferramenta para a compreensão frásica	56
4. Estratégias para desenvolvimento do ouvido interno	59
5. Como perceber se a obra está pronta	60
6. A problemática das gravações no estudo da partitura	63
7. Como preparar um ensaio em contexto de prova	67
8. Ansiedade em contexto de prova	70
A. Preparação e presença em prova	71
B. Lidar com a ansiedade	73
<b>Conclusão</b>	<b>78</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>83</b>
<b>Anexo I – Currículos e Entrevistas dos Maestros</b>	
<b>Anexo II – Métodos dos Maestros E. Schelle e J.R. Vilaplana</b>	
<b>Anexo III – Exemplos de Enunciados de Prova das Escolas</b>	



## Introdução

Estando a finalizar o mestrado em direção de orquestra, ao mesmo tempo que considero estudar e/ou trabalhar no âmbito da direção no estrangeiro, o tema de como me posso preparar para dar este passo surgiu como a forma mais eficaz de me ajudar a evoluir na minha própria forma de preparação.

Podemos indicar dois principais factores para a escolha deste tema de estudo:

- a crença de que uma tese de mestrado se torna duplamente enriquecedora se estiver diretamente ligada à minha prática/evolução musical durante este segundo ano de mestrado;
- o facto de dentro do nosso conhecimento e pesquisa inicial não existir um estudo anterior feito sobre esta problemática.

Escrever e investigar sobre a preparação para provas no estrangeiro envolve várias questões úteis para quem se encontra neste meio. Fazê-lo enquanto eu mesma experiencio essa vivência, acaba por trazer um toque directo a todas as questões sobre as quais faz sentido reflectir. Desde questões mais pragmáticas de comparação entre escolas - não na comparação entre os seus professores e disciplinas mas sim entre as provas que exigem e os pontos essenciais em que se focam - a questões musicais de estudo da partitura – que poderia ser por si só um tema de tese – e ainda passando por questões humanas, para evitar o termo “psicológicas”, como a gestão da ansiedade que tantas vezes se torna um factor nuclear para a melhoria do nível de *performance* neste contexto.

## Problemática e Metodologia

Tendo em conta os factores que levaram à escolha deste tema, referidos no capítulo anterior, e o momento do meu caminho em que surge a necessidade de escrever um trabalho de investigação, a auto-etnografia afirmou-se como método de estudo mais adequado para atingir este fim, permitindo-me descrever, reflectir e reescrever a minha própria experiência enquanto encontro estratégias para otimizar o meu trabalho profissional ou o meu estudo de preparação para provas.

A auto-etnografia tem o seu fundamento na filosofia pós-moderna e na pesquisa social e pode também ser chamada de insider ethnography. É no fundo uma autobiografia, tentando que a reflexão do indivíduo sobre a sua própria experiência traga algo de novo ao conhecimento sobre o meio em que ele se insere (Padilha, 2011).

Esta tese baseia-se assim nas minhas próprias reflexões ou vivências e dificuldades no processo de preparação e de prova no estrangeiro. Digo reflexões ou vivências pois não me candidatei de facto a todas as seis escolas aqui descritas. Pessoalmente candidatei-me apenas a duas mas segui de perto e estive presente no processo de outras três, sendo apenas o caso do *Royal Northern College of Music* o mais distante da esfera pessoal, incluído aqui para completar uma perspectiva minimamente heurística do estado das provas de acesso a mestrado de direcção na Europa.

Mais do que passar pessoalmente pelas provas de todas as seis escolas, o que, mais que não seja economicamente, seria impossível, o foco fundamental deste estudo auto-etnográfico está na preparação para as mesmas.

Escolhendo a auto-etnografia como metodologia, é preciso tomar consciência de que passamos a ser observadores de nós mesmos. Acaba por ser um método algo maravilhoso pois permite-nos um certo grau de reconstrução (Padilha, 2011)

## **Universo e Aplicabilidade do Estudo**

Na nossa pesquisa inicial não encontramos nenhum outro trabalho de investigação sobre o tema que aqui estudamos. Esta tese pode ser de grande utilidade para colegas que pretendam preparar-se para provas no estrangeiro, que se queiram informar sobre qual o melhor método de preparar uma partitura, como lidar com a ansiedade em contexto de prova, etc.

Pretendemos construir este trabalho de forma a que possa ser facilmente consultado, uma vez que aborda vários assuntos úteis ao estudante de direção ou jovem maestro, não necessariamente exclusivos da preparação para provas. Por exemplo, a questão das diferentes possibilidades de estudo duma partitura são aqui amplamente descritas e comentadas de forma propositada, por serem, a nosso ver, a questão fundamental, o núcleo do trabalho de um maestro. Ora, como se pode facilmente compreender, esta é uma problemática transversal a qualquer colega desta área ou até, eventualmente, a um instrumentista que procure formas de trabalhar mais profundamente as obras que prepara.

Outras questões, como o uso de gravações, o desenvolvimento do ouvido interno ou o canto na compreensão da melodia, são igualmente questões úteis à direção de orquestra e também a qualquer músico, uma vez que são ferramentas transversais no mundo da música.

Sobre a questão central desta tese – a preparação para provas no estrangeiro – apresentamos uma caracterização das principais escolas europeias, com toda a informação relevante para quem pondera candidatar-se, incluindo datas, documentos e custos.

Assim, acreditamos ter construído uma tese que, dependendo das secções em questão, se aplica a vários ramos do universo que é o estudo da música em geral e da direção em particular.

## Capítulo: Caracterização dos locais de prova

Existem várias escolas que poderíamos ter incluído neste estudo. Contudo, sendo este um estudo auto-etnográfico, escolhemos seis escolas superiores de música com base em dois factores: algum tipo de experiência pessoal primária (própria e individual) ou secundária (uma vivência nessa escola motivada por outrem e não apenas pessoal); escolas europeias mais conhecidas, no momento, com as suas diferenças a vários níveis, de forma a que o estudo fosse mais rico e representativo.

Assim sendo, seleccionámos uma escola francesa, uma alemã, uma holandesa, uma inglesa e duas suíças (uma do cantão alemão e outra do francês). Abaixo apresentamos um resumo histórico de cada escola, pré-requisitos, provas, datas (se disponíveis) e breves considerações, evitando juízos de valor sobre maior ou menor transparência das decisões finais que de certo já todos encontramos mas que não estão de todo no âmbito nem no interesse desta tese.

Todos estes aspectos se referem ao acesso ao mestrado em direcção de orquestra, sendo excepção o *Conservatório Real Den Haag*, onde será retratado o processo de acesso ao mestrado em direcção de orquestra de sopros. Apesar de não ser esse o âmbito de especialização do mestrado em que defendo o presente trabalho, encontro-me em processo de candidatura ao referido mestrado de Den Haag e considero ser igualmente enriquecedor incluir esta escola.

A informação constante neste capítulo foi adaptada dos sites oficiais de cada uma das escolas e conjugada com a minha experiência pessoal. Os referidos sites podem ser encontrados nas referências bibliográficas.

### **1. *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*** (França)

#### **Resumo Histórico**

Esta instituição de renome internacional, tem como seus antepassados duas outras instituições, distintas entre si: a Escola Real de Canto e de Declamação, fundada em 1783, que 'alimentava' a Ópera de Paris; e a Escola Municipal de Música, fundada 9 anos mais tarde, em 1792, com intenção de formar músicos para a Banda da Guarda Nacional. Esta escola municipal foi oficializada um ano depois da sua criação, fazendo com que a Convenção decretasse a criação de um Instituto Nacional de Música em Paris, para o qual foi elaborado um orçamento e ao qual foram atribuídos os instrumentos confiscados aos emigrantes. François-Joseph Gossec era então o director.

Em 1795, depois da criação da Escola Politécnica e do Conservatório Nacional de Artes, a Convenção promulga o estabelecimento de um Conservatório de Música que substituiu e agregou as anteriores escolas. Além da formação de músicos, o Conservatório tinha como missão conceber um método próprio para cada disciplina e participar nas festas nacionais.

Em 1796 estava então estabelecido o Conservatório de Música de Paris, no edifício da antiga Escola Real de Canto e Declamação, na actual Rue du Conservatoire. Teve como directores mais ilustres: Luigi Cherubini – director de 1822 a 1842, fez de tudo para reabrir e estabilizar o conservatório que chegou a ser fechado durante a Restauração em 1816; e Gabriel Fauré – director de 1905 a 1920, que fez um importante esforço para reunir todo o repertório e métodos produzidos pela instituição; foi Fauré quem instituiu as classes de direcção de orquestra em 1914.

Foi Claude Delvincourt quem dirigiu o Conservatório durante os anos da II Guerra Mundial, durante a ocupação alemã e as manifestações do pós-guerra (1941-1954). Para evitar que os alunos fossem chamados para o serviço militar obrigatório, Delvincourt criou em 1943 a Orquestra dos Cadetes, considerada uma das joias da escola, mesmo nos anos posteriores à guerra.

Nesta altura o conservatório designava-se *Conservatoire National Superior de Musique de Paris*, estando separado das artes dramáticas que tinham o seu próprio conservatório.

Saltando para o conservatório de hoje, foi em 1984, com o director Marc Bleuse, que se preparou a inclusão do Conservatório no projeto Cité de la

Musique. Foi sob Alain Louvier que as novas instalações do conservatório ficaram decididas para La Villette, tendo sido inauguradas a 7 de Dezembro de 1990. A Cité de la Musique localiza-se na zona noroeste de Paris. Este ano passou a chamar-se Philharmonie de Paris, por estar no seu núcleo a nova sala e casa da orquestra homónima, com vários auditórios, museu da música, etc. Esta zona é como uma grande praça plana, atravessada por um canal de água ladeado por jardins e que integra diferentes teatros, o Conservatório e um pavilhão central multiusos - antigo mercado recuperado.

Hoje em dia o Conservatório continua a diversificar as disciplinas que oferece, desde a música antiga ao estudo do jazz ou aos estudos coreográficos. Desde 2010 o seu director é Bruno Mantovani. Existe um segundo Conservatório Nacional Superior em Lyon desde 1980. Em 2009 foram consolidados os estatutos deste, de forma a que ambas as instituições estejam em coerência, sob tutela do ministério da Cultura e da Comunicação.

### **Pré-Requisitos**

Não são explicitados pré-requisitos. Na verdade, nem excertos de vídeos são pedidos para a pré-seleção de acesso às provas. O candidato não precisa de enviar a sua biografia, apenas o documento de identificação, fotografia e a ficha de inscrição enviada pelo Conservatório pedindo dados pessoais e referência aos estudos musicais prévios. Naturalmente que, havendo alguma pré-seleção, dificilmente alguém sem um currículo académico sólido em música, mencionado na ficha de inscrição, poderia ser chamado para provas.

### **Datas e Provas 2016/17**

O Conservatório de Paris é uma das escolas para as quais nos temos de inscrever mais cedo e que tem também as suas provas mais cedo no ano civil. Considerando as candidaturas referentes a este ano, o candidato deve pedir o dossier de candidatura até dia 09 de Outubro de 2015 e fazê-lo chegar a Paris completamente preenchido até 29 de Novembro. Após a pré-seleção pela informação preenchida na ficha de candidato, é enviado o convite para se apresentar em prova nos dias 1 e 2 de Fevereiro de 2016.

Este ano apresentaram-se cerca de 40 candidatos a direcção de orquestra. Um aumento exponencial tendo em conta os cerca de 28 do ano passado. Uma vez que as provas são feitas em conjunto, não conseguimos apurar quantos destes se candidatavam a mestrado ou a licenciatura.

Existem duas fases de provas, em dois dias consecutivos. A primeira fase, geralmente de manhã, inclui uma prova auditiva com *ensemble* (ou seja, sem gravações) e uma prova de direcção. A prova auditiva decorre em conjunto num auditório. É entregue um enunciado a cada candidato; a parte superior de cada folha A4 tem a partitura e a parte inferior tem pautas para escrita do aluno. O ensemble repete a secção ou obra em causa três vezes e o candidato deve não só identificar mas também corrigir nas pautas em branco os erros que os músicos já estavam instruídos a fazer.

Em geral as obras em questão são obras de música de câmara do século XX. Por exemplo, no ano passado, a obra foi a *Contrasts*, Sz. 111 de Béla Bartok para violino, clarinete e piano; este ano foi a *Sonata para Harpa, flauta e viola* de Debussy; em qualquer um dos casos, as repetições por parte do ensemble foram apenas 3. A obra não é anunciada previamente. O enunciado é distribuído como descrito acima, sem título ou compositor, 5 minutos antes do início da audição da obra.

A segunda prova desta primeira fase consiste na direcção directa (sem ensaio e de início ao fim ou até se pedir para parar) de uma obra com orquestra completa. É afixada a lista dos candidatos e a hora prevista para a sua vez nesta prova que decorre no mesmo dia da prova auditiva, após um pequeno intervalo. No ano passado a obra seleccionada foi a abertura da *Italiana in Algeri* de Rossini; este ano a escolhida foi o I andamento da *Sinfonia nº39* de Mozart. A obra é divulgada no momento do convite para as provas.

Os resultados são afixados no Conservatório ao fim do dia, depois de todos os candidatos terem prestado provas e dos jurados terem reunido. Tanto no ano passado como neste, foram apenas seleccionados 5 candidatos para a segunda fase de provas.

As duas partes que compõem a segunda fase são feitas em sequência. Na primeira parte o candidato tem 20 minutos para ensaiar e dirigir de início ao fim

uma obra. Esta obra também é anunciada aquando do envio dos convites aos candidatos. Tanto no ano passado como no presente, foram obras de Stravinsky para ensemble: *Dumbarton Oaks* em 2015 e *Concertino para 12 instrumentos* este ano. Segue-se a entrevista individual, em francês, onde o júri constituído por Alain Altinoglu, professor principal, Phillip Aish concertino da Philharmonie de Paris e outros três elementos, questionam o aluno sobre a sua experiência pessoal, porque optou por ensaiar este ou aquele segmento na prova e não outro, e outras questões relacionadas ou não com ambas as fases.

Os resultados finais são anunciados oralmente cerca de meia-hora após o fim da prova do último candidato.

### **Considerações**

Uma curiosidade sobre as provas de acesso a este conservatório é o facto de as provas para licenciatura e para mestrado em direcção serem as mesmas e feitas ao mesmo tempo. Apenas muda a inscrição que se seleccionou e, claro, a exigência do júri. Ou seja, tudo o que foi acima descrito é válido para o acesso a ambos os ciclos superiores de ensino.

Por experiência, não a fazer eu mesma estas provas mas por acompanhar de perto quem as fez e ter estado presente em 2015 e no corrente ano, o Conservatório Superior de Música de Paris parece ter tido sempre uma forte tradição de valorização do ouvido absoluto. Isso é claro pela escolha das obras para a prova auditiva, em geral obras complexas, com erros colocados em passagens rapidíssimas e tocadas apenas 3 vezes.

Outro ponto importante a referir é o nível da orquestra à disposição dos candidatos assim como dos alunos de direcção durante os seus estudos. A orquestra presente nas provas e que serve as aulas práticas de direcção da licenciatura e do mestrado, é constituída por ex-alunos do Conservatório, ou seja, músicos profissionais a quem a escola paga um determinado *cachet* para formar a orquestra. Isto traduz-se numa orquestra de nível muito elevado, sensível ao gesto de cada candidato e, note-se, paciente para conseguir reagir e tocar da melhor forma uma e outra vez. Imagine-se o caso deste ano, em que tocaram



cerca de 40 vezes seguidas o I andamento da 39 de Mozart, pelo menos até ao início da secção do desenvolvimento. É preciso, de facto, ter músicos motivados e profissionais para assegurar um nível constante de performance.

Podemos ainda referir que todas as provas são à porta fechada. Nem mesmo os candidatos que já fizeram prova podem assistir às dos restantes.

A propina de inscrição é de 80€ e a propina de estudo é de 500€ anuais. Existe uma bolsa social que pode ser atribuída aos alunos do Conservatório de Paris após o cálculo da real necessidade desse apoio, com base em questões como: filhos, potencial apoio parental do aluno, existência de salário ou não, etc. Existem ainda as *Bourses Master Île-de-France*, bolsas atribuídas a estudantes estrangeiros que estejam pela primeira vez a residir em França, com idade máxima de 30 anos e que frequentem um mestrado na zona de Paris. Podem ir dos 800€ aos 4000€. Por fim, existe uma bolsa do Ministério da Cultura para “apoios pontuais de urgência”, sobre a qual não dispomos de mais informação.

## **2. Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK - Suíça)**

### **Resumo Histórico**

À semelhança do Conservatório de Música e Dança de Paris, referido acima, também a Universidade das Artes de Zurique teve origem numa sucessão de instituições. Mencionando algumas, as primeiras instituições foram o Museu de Artes e Artíficos de Zurique (1875) e a Escola de Artes e Artíficos de Zurique (1878). Esta última, estabeleceu-se em 1999 como Escola de música, drama e dança de Zurique, juntando várias outras instituições numa só, evoluindo depois para uma instituição de ensino superior, acabando por dar origem à actual ZHdK.

Nos dias de hoje a escola conta com mais de 2500 alunos e 650 professores, fazendo dela uma das maiores escolas de artes da Europa. Os cursos que oferece vão desde o design, filme, música, dança, à educação nas artes e ao teatro.

A escola encontra-se num novo edifício com cerca de dois anos, restaurado a partir de uma antiga fábrica de iogurtes. Tem uma dimensão exorbitante e todo o equipamento para a música é fruto de um enorme investimento (podemos apresentar o simples exemplo de salas de estudo em quantidade e qualidade suficiente para os seus alunos que, não só são bem insonorizadas, como estão equipadas com pianos *Steinway* de concerto ou verticais).

Actualmente é seu presidente o Professor Doutor Thomas D. Meier. A universidade inclui cinco departamentos: Design; Artes Performativas e Filme; Arte & Media; Música e o departamento de Análise Cultural. Cada um dos departamentos tem um vice-presidente nomeado, responsável pelo mesmo.

### **Pré-Requisitos**

À semelhança da prática geral que é do nosso conhecimento, também para a ZHdK há uma pré-selecção dos candidatos aquando da sua inscrição. Para esta universidade é necessário enviar vídeos com ângulo frontal, a dirigir obras de estilos contrastantes, assim como currículo detalhado com ênfase em experiência prévia na direcção.

### **Datas e Provas 2016/17**

Para Zurique o limite de envio do material pedido para inscrição foi o dia 15 de Março. As provas tiveram lugar no dia 2 e 3 de Maio com duas fases. A informação detalhada sobre as provas, horas a que cada candidato se deve apresentar e que obras deve dirigir em que momento e contexto, são enviados aquando do convite.

A primeira fase deste ano incluiu: direcção sem ensaio da abertura da operetta *O Morcego* de J. Strauss; prova individual de solfejo ao piano (cantar e acompanhar ao piano em simultâneo uma obra dada no momento), canto de uma melodia atonal, reconhecimento de intervalos e acordes tocados no piano; analisar e tocar cadências estendidas e leitura à primeira-vista ao piano. Esta prova foi feita individualmente com o professor de formação auditiva do curso.

A segunda fase incluiu a direcção e ensaio do I andamento da *Sinfonia 102, 103 ou 104* de Haydn (sendo uma destas atribuída a cada aluno aquando do envio do convite); e uma prova no instrumento principal do candidato, com duas peças preparadas. Por fim, uma entrevista de 10 minutos sobre conhecimento geral de música e perspectivas futuras do candidato.

As provas são feitas em alemão, contudo, a entrevista poderá ser feita em inglês. Uma pequena nota para o facto de o professor de formação auditiva da prova teórica da primeira fase ter falado em francês, por ser também fluente nessa língua e por isso facilitar o diálogo com um candidato em específico. Após admissão, o aluno é obrigado a frequentar determinados cursos de alemão, mas estes são oferecidos pela escola, o que não acontece, por exemplo, em Berlim, onde o alemão também é exigido para a própria entrevista na segunda fase.

O júri é constituído pelo professor Johannes Schlaefli, professor principal, professores do mestrado e um representante do presidente do departamento.

### **Considerações**

No sentido internacional do estado da direcção de orquestra, parece ser seguro afirmar que tem havido um crescimento acentuado do interesse por estudos superiores nesta área. Tanto pelo aumento do número de candidatos ao Conservatório de Paris como pelo acréscimo, segundo referiu o próprio prof. Schlaefli, no número e na qualidade das candidaturas recebidas pela ZHdK este ano. De ano para ano, a tarefa de ser admitido numa boa escola superior de direcção de orquestra parece estar a ficar mais difícil.

Sobre candidatar-se a esta escola podemos referir outra questão que a distingue mas não propriamente pela positiva: a propina de inscrição é bastante dispendiosa - 350€. Juntando este valor ao custo elevado de estadia na cidade para as provas e do também elevado valor dos voos (e, já agora, das propinas do curso, em caso de admissão), há uma pré-selecção natural que tem mais a ver com a disponibilidade económica do candidato do que com o seu talento e conhecimento musical. Contudo, o valor da propina de estudo não é tão elevado

como se pensaria, sendo de 200CHF (180,86€) por mês, mais o seguro anual escolar de 100CHF.

Podemos ainda referir a importância do envio de informação muito detalhada aquando do envio do convite oficial (posterior à notificação por email da aceitação da candidatura às provas). Junto do convite são enviados os horários e salas de prova para cada aluno em específico, o que permite uma melhor organização de cada candidato, evitando esperas prolongadas na escola.

## **2. Haute École de Musique de Genève (Suíça)**

### **Resumo Histórico**

Mantendo-se na linha das duas universidades anteriormente apresentadas, também a Escola Superior de Música de Genève teve origem em duas instituições mais antigas: o Conservatório de Música de Genève, o mais antigo da Suíça, fundado em 1835; e o Instituto Jaques-Dalcroze, fundado em 1915.

Escola com dimensão mais reduzida do que a de Zurique, uma vez que alberga apenas os cursos de música, mas também uma referência internacional, esta instituição tem em média 600 alunos, sendo que 100 destes estudam no pólo de Neuchâtel e emprega 100 professores.

Desde 2009 a escola integra a Universidade de Ciências Aplicadas e Artes da Suíça Ocidental (HES-SO), sob alçada do governo.

### **Pré-Requisitos**

À semelhança das duas anteriores escolas, também para Genève o único pré-requisito de acesso ao mestrado é a posse de diploma de um 1º ciclo superior de estudos.

### **Datas e Provas 2016/17**

Este ano as provas foram nos dias 9 e 10 de Maio, uma semana depois das de Zurique.

Das três universidades que até agora falámos, esta é a que mais documentação pede para inscrição nas provas, contudo, não pedem nem aceitam envio de vídeo. De facto, o candidato deve enviar: o formulário preenchido e com fotografia, uma carta de motivação, um currículo vitae resumido mas referindo estudos secundários, universitários e experiência profissional, documento de identificação, repertório já estudado, certificado de estudos anteriores, cópias de diplomas de música com notas obtidas e comprovativo de pagamento da propina de inscrição.

Depois de feita uma pré-selecção com base na documentação enviada, o candidato receberá o convite para comparecer nas provas de acesso em Genève com cerca de um mês de antecedência.

Este ano a prova teve duas fases. A primeira fase é feita com dois pianos e inclui a direcção dos extratos *Jeu du rapt* (compasso 37 a 48) e *Glorification de l'élue* (compasso 104 a 121) da *Sagração da Primavera* de Stravinsky; extratos dos *Noturnos* de Debussy - *Nuages*; I e III andamentos da *Sinfonia nº 92* de Haydn; Leitura à primeira vista ao piano de um coral de Bach (quatro vozes, três em clave de sol, baixo em clave de fá) – que foi apenas exigido a candidatos não-pianistas; esta fase termina com uma entrevista sobre as motivações do candidato. Os resultados são comunicados ao final da tarde, oralmente, pelo júri, sendo seleccionados 5 candidatos.

A segunda fase consiste na direcção de um ou dois excertos da *Sinfonia nº1* de Brahms. Apesar de serem dirigidas apenas secções, o candidato deve preparar toda a sinfonia. Este ano, a secção exigida a todos os candidatos foi o início do IV andamento e o candidato podia escolher uma outra secção ou andamento para trabalhar de seguida. Esta prova é com orquestra e tem a duração de 20 minutos.

Os resultados finais são comunicados da mesma forma no fim do segundo dia de provas. Este ano foram convidados 13 candidatos para as provas presenciais, à segunda fase passaram 5 desses candidatos. Em Genève, caso os candidatos assim o justifiquem, existem dois “tipos” de resultados: o “admitido” e o de “admissão prioritária”. Havendo apenas 1 vaga este ano, o candidato que ficou em primeiro lugar foi automaticamente admitido. Quando existe outro candidato

com nível suficiente para integrar a classe, mas para o qual não há vaga assegurada, é-lhe atribuído o estatuto de “admissão prioritária”.

Explicando, nesta escola existe também a Licenciatura em Direcção e, tanto em direcção como em instrumento, os alunos fazem o exame final de licenciatura que é também já a sua prova de acesso ao mestrado. Ou seja, existem vagas garantidas *à priori* para os alunos de licenciatura de determinado curso poderem ter acesso ao mestrado da escola que já frequentam. Assim, um candidato externo que fique em “admissão prioritária”, fica apto a integrar a classe assim que haja uma vaga, que pode surgir até ao fim do primeiro semestre do ano para o qual se candidatou. Basta um aluno de licenciatura optar por fazer outro mestrado ou ir para outra instituição, por exemplo, para abrir uma vaga.

### **Considerações**

A propina de inscrição para as provas é de 80 CHF, cerca de 72€. As propinas de estudo em Genève tornam-se mais aliciantes por serem similares às de Portugal, rondando os 1000€ anuais. Em Genève e nas proximidades há também uma boa tradição de aulas particulares de música, o que acaba por permitir aos estudantes terem um rendimento deste part-time, consoante o instrumento que possam leccionar. O alojamento é relativamente caro em Genève, sendo o mínimo normal, por quarto, de 500€. Existem algumas Cooperativas de Estudantes que alugam quartos com rendas inferiores mas que já se encontram algo sobrecarregadas, tornando difícil o acesso a este alojamento logo no primeiro ano.

Voar para Genève é bastante mais barato do que para Zurique, mas a estadia é praticamente tão cara. É preciso um bom domínio da língua francesa, sendo todas as provas feitas nessa língua e não em inglês, apesar de não ser uma questão rígida. Podemos fazer uma nota em relação à primeira fase das provas: dirigir excertos da *Sagração da Primavera* com dois pianos é possível, claro, menos interessante do que com orquestra mas perfeitamente suficiente para o contexto de prova, se se pretender aferir as capacidades técnicas do candidato.

Contudo, nesta primeira fase com dois pianos, foi pedido aos candidatos que trabalhassem um pouco com os pianistas, além de dirigir simplesmente os excertos. Isto torna a tarefa um pouco estranha e anti-natural, na nossa perspectiva. Podemos socorrer-nos de alguma entrada que não tenha sido exata, de alguma linha que precise de sobressair, mas ainda assim, é uma tarefa bastante ingrata, a nosso ver e, para mais, não se tendo informado antecipadamente os candidatos que teriam de ensaiar com os dois pianos.

### **3. Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin (Alemanha)**

#### **Resumo Histórico**

O nascimento desta instituição está profundamente ligado a um dos períodos mais marcantes na história de Berlim e do mundo. Aquando do estabelecimento da República Democrática Alemã, a única universidade de música e todos os conservatórios estavam localizados na parte ocidental da cidade. Assim, em 1949, o Ministro para a Educação Pública decidiu abrir uma nova universidade em Berlim Oriental. Em 1950 abre a escola sob o nome Deutsche Hochschule für Musik.

Foi seu primeiro presidente o musicólogo Professor Georg Knepler e, entre os seus primeiros professores, encontramos nomes como Hanns Eisler em composição, Helmut Koch em direcção, Bernhard Gunther em violoncelo, Ewald Koch em clarinete, entre outros ilustres músicos do seu tempo. Desde Outubro de 2015 é seu presidente o Professor Robert Ehrlich.

No mesmo ano da fundação da Deutsche Hochschule für Musik, abriu uma escola júnior – Berufsvollschule für Musik – baseada na necessidade de apoiar novo talento que, provavelmente, seguiria os seus estudos na instituição de ensino superior.

Em 1964 assume o seu nome actual – Hochschule für Musik Hanns Eisler. Em 1965, a Berufsvollschule für Musik passou a Spezialschule für Musik” e foi directamente agregada à HMHE, continuando no seu objectivo de promover

novos talentos. Foi renomeada em 1991 com o seu actual nome: Carl Philipp Emanuel Bach Music College Berlin.

Depois da reunificação da Alemanha a administração das escolas ficou ao encargo da política de Berlim.

É oportuno fazermos uma breve referência a Hanns Eisler, uma vez que esta instituição integra o seu nome desde 1964. Hanns Eisler (1898-1962) estudou ainda criança em Viena com Schoenberg, de 1918 a 1923. Devido às suas crenças judias teve de fugir do país em 1933, como tantos, acabando por ficar nos EUA, especificamente em Nova York e depois Los Angeles, onde trabalhou em novas abordagens teóricas e práticas sobre música para filmes com Adorno e Brecht. Ao ser anunciada a sua deportação por alegadas relações com a União Soviética, foi honrado com um concerto de despedida por colegas como Bernstein e Copland.

Apesar de ter recebido condecorações e reconhecimentos da RDA, principalmente por ter escrito o seu hino nacional, a sua vontade de fazer da Alemanha Oriental um estado socialista e as suas afinidades declaradas com Schoenberg, acabaram por acentuar as suas diferenças com as políticas e os seus meios, fazendo com que as suas obras dificilmente fossem tocadas na RDA.

### **Pré-requisitos**

Também para o acesso ao mestrado em direcção de orquestra nesta escola apenas se exige prova de conclusão do 1º ciclo do ensino superior.

### **Datas e Provas 2016/17**

Em Berlim as provas compreendem também duas fases. A primeira inclui uma prova de direcção com piano, durante 10 minutos e a performance de dois andamentos de obras preparadas ao piano ou noutro instrumento, sendo que um dos andamentos tem de ser obrigatoriamente lento. Após estas duas provas, são anunciados os candidatos que passam à segunda fase.

A segunda fase consiste num ensaio de 30 minutos com orquestra. A obra a trabalhar é anunciada ao candidato com pelo menos 4 semanas de antecedência. Espera-se nesta prova que o candidato demonstre: técnica de



ensaio consistente; interpretação fundamentada da obra e a capacidade comunicativa necessária para a transmitir à orquestra, demonstrando uma técnica de direcção e de talento acima da média.

Para esta escola há duas provas de acesso por ano, para o semestre de inverno ou o semestre de verão. Para o semestre de inverno 2016/17, as inscrições terminaram a 15 de Abril do presente ano e as provas costumam ser em final de Maio. A propina de acesso é de apenas 30€.

### **Considerações**

Se para uma escola como Zurique o maior entrave na perspetiva do candidato é de cariz económico, para Berlim, provavelmente, é a língua alemã. Apesar de a língua de ensino em Zurique também ser o alemão, a entrevista pode ser feita em inglês, os documentos podem estar traduzidos em Inglês e, caso admitido e como já referido acima, é oferecido um curso obrigatório de preparação pela escola antes do início do ano letivo.

Por oposição, nesta escola não existem propinas (as propinas foram abolidas em quase todo o país; existe uma taxa de 500€ anuais que servem para financiar projetos de alunos, associações de estudantes, etc.) e o custo de vida da cidade não está para além do de Lisboa. Contudo, o documento de 16 páginas que contém a informação sobre as provas de acesso em geral, está completamente em alemão, a entrevista e todas as provas são feitas em alemão e os documentos, como os certificados, devem ser todos enviados em original e em alemão com traduções certificadas por notário.

Pelo lado positivo, apesar de ser exigido um determinado nível de alemão, é dada a possibilidade ao candidato de fazer as provas sem ter certificado de língua alemã. Este terá de possuir os conhecimentos mínimos da língua para conseguir compreender os enunciados e fazer uma entrevista pessoal. Caso seja admitido, tem até ao fim do primeiro semestre para apresentar provas de detenção do nível mínimo de proficiência exigido.

#### **4. *Royal Northern College of Music* (Inglaterra)**

##### **Resumo Histórico**

O actual RNCM como o conhecemos é uma instituição relativamente jovem, com pouco mais de 50 anos. Contudo, a sua história tem raízes já em 1893, quando foi fundado o Royal Manchester College of Music. Em 1973 essa escola foi agregada à Royal Northern School of Music, nascendo assim o actual RNCM.

Em 1858, Sir Charles Hallé fundou a orquestra Hallé em Manchester. Com o passar de alguns anos, a existência desta orquestra na cidade, levantou a vontade de que existisse um conservatório. Em 1893 e com o título Royal atribuído pela rainha Victoria, abriu ao público o Royal Manchester College of Music que tinha 117 alunos no fim do seu primeiro ano de actividade.

Quase 40 anos mais tarde, em 1920 e inicialmente como um pólo da Matthey School of Music, foi fundado a Northern School of Music, na mesma cidade. Durante largos anos as duas escolas coexistiram de forma pacífica. Foi em 1955 que a então directora do NSM se reuniu com o director do RMCM colocando a proposta de uma possível fusão das escolas, de modo a dar mais oportunidades aos alunos para promoverem performances, enfim, reunindo esforços e recursos.

Esta discussão não foi de todo rápida. De facto, só em 1967 se tomou a decisão de criar um comité conjunto para criar e avaliar planos combinando ambas as escolas. Após 5 anos de trabalho, foi criado o actual RNCM, em 1972, mudando no ano seguinte para o edifício construído para este fim específico, o mesmo onde hoje se encontra.

##### **Pré-requisitos**

De igual forma como visto nas escolas anteriormente apresentadas, o acesso ao mestrado em direcção de orquestra nesta instituição apenas exige prova de conclusão do 1º ciclo do ensino superior.

## **Datas e Provas 2016/17**

As provas no RNCM são apresentadas pela instituição como compreendendo um total de quatro fases. A primeira fase não é presencial: o candidato deve enviar um vídeo seu a dirigir, com 20 minutos de duração, sem edição nem interrupção e pedem que seja uma conjugação de ensaio e de performance. Há a facilidade de se poder enviar o vídeo por links do Youtube, algo que acontece largamente, tanto em acesso a provas (caso de Zurique), como em inscrições para concursos com pré-seleção. Este material deve chegar ao RNCM até ao dia 15 de Outubro do ano anterior ao do ano lectivo que se pretende começar.

Vão à segunda fase, esta presencial, os candidatos convidados para tal. Esta prova consiste num ensaio de 10 minutos com um ensemble, trabalhando, neste ano, três dos andamentos da L'Histoire du Soldat de Stravinsky – Marche du Soldat, Pastorale e Marche Royale. Segue-se uma entrevista liderada por Clark Rundell (director do departamento de direcção e música contemporânea).

A terceira fase começa a seguir às entrevistas da segunda. Os candidatos seleccionados, são convidados a dirigir um solista com acompanhador (piano) que irá interpretar um concerto de entre o repertório mais conhecido para o seu instrumento. Este ano o escolhido foi o I andamento do Concerto para Violoncelo de Schumann.

A fase final será no mesmo dia, à noite, com os candidatos que tiverem sido aprovados e inclui a direcção, com orquestra, do I e II andamento da Sinfonia nº1 de Bethoven.

Apesar de se dar óbvia preferência a que estas provas sejam presenciais, para os candidatos que não consigam estar presentes nas provas há a possibilidade de enviarem 20 minutos de ensaio e 20 minutos de performance de duas obras contrastantes, até ao dia 15 de Novembro do ano anterior.

## **Considerações**

Comparando a designação que cada escola até aqui apresentada dá ao processo de seleção, vemos que, das quatro fases que o RNCM apresenta, a

primeira é o que nas escolas anteriores se chama de 'admissibilidade', ou seja: o envio de currículo e informação, no caso de Berlim e de Genève; o envio de currículo e vídeo no caso de Zurique, que são avaliados antes do eventual convite.

A propina de inscrição para as provas no RNCM é de 65 libras, 81,13€. Em relação às propinas de estudo, o RNCM é também muito dispendioso, estando no topo das escolas mais caras, dentro das apresentadas, com uma propina de 9000 libras anuais, num total de 18000 libras para o mestrado em música, 23.062,39 euros. É atribuída bolsa de estudos ao candidato que ficar em primeiro lugar nas provas de admissão.

Sabendo que o elevado custo das propinas, associado ao elevado custo de vida, tende a afastar alguns potenciais alunos, há informação na página da instituição sobre algumas soluções possíveis como o Empréstimo para Alunos de Mestrado, promovido pelo Governo e aconselha-se o site <http://www.european-funding-guide.eu/> como possibilidade de encontrar bolsas ou patrocínios para os estudos superiores.

Uma última consideração que podemos fazer relaciona-se com a opção de enviar vídeos para colmatar a impossibilidade de estar presente nas provas. Das escolas que selecionámos esta é a única que oferece essa possibilidade. Não sabemos, na prática, qual a probabilidade real de um candidato desconhecido dos professores ser bem-sucedido nas provas fazendo-as integralmente por vídeo, mas de qualquer forma, é interessante notar esta possibilidade.

## **5. Koninklijk Conservatorium Den Haag** (Holanda)

### **Resumo Histórico**

De todas as escolas estudadas neste trabalho, o Conservatório Real Den Haag é o que menos informação histórica providencia. Tanto nas páginas oficiais, como em páginas gerais ou até mesmo na página da Universidade de Artes, à qual pertence o conservatório, parece haver uma certa desvalorização do apresentar do passado, aproveitando esse espaço, que a outras escolas usam

nas suas páginas para a história, como local para descrever o ambiente presente e os objectivos da escola. Não podemos de todo deduzir algo desta situação, apenas nos poderemos perguntar se será consciente, se será cultural ou que eventual outra causa terá a menorização da informação histórica disponibilizada, tendo em conta que esta instituição remonta ao século XIX.

Tudo o que actualmente conseguimos encontrar da nossa pesquisa é que este é o conservatório mais antigo da Holanda, fundado pelo rei William em 1826, designado por Escola de Música e Canto de Haia.

A Academia Real de Artes e o Conservatório Real foram agregados à Academia de Belas Artes, Música e Dança em 1990 que, desde 2010, se identifica como Universidade de Artes de Haia. Assim, o Conservatório Real é a Faculdade de Música e Dança e a Academia Real de Artes é a faculdade de Belas Artes e Design. Juntas, estas faculdades albergam a Escola de Jovens Talentos – jovens menores de idade mas com talento reconhecido na música, que frequentam aulas com professores do ensino superior, incluindo de direcção de orquestra com o professor Alex Schillings.

### **Pré-requisitos**

Como pré-requisito formal são pedidos os documentos oficiais que as anteriores pedem: diploma de licenciatura, documento identificativo, demais certificados, etc.

O que nos chama a atenção é a menção de características qualitativas como requisitos que o candidato deve ter, ao ponderar inscrever-se para as provas. Características tais como: um bom ouvido e imaginação musical; conhecimento básico do repertório para o campo em que se inscreve; a capacidade de estudar e apreender partituras de forma independente; a capacidade de liderar e inspirar uma orquestra e demonstrar uma visão pessoal e artística bem desenvolvida; demonstrar claro potencial de desenvolvimento.

Claro que quem se candidata a qualquer uma das escolas acima referidas sabe que é esperado que tenha várias destas qualidades. O que nos chama a atenção, pela positiva, não é só o facto desta escola ser clara nas qualidades que pede, no candidato que pretende encontrar, mas também a forma como estas são

explicitadas e tão específicas (ex.: ser capaz de expressar a sua perspetiva pessoal quanto à criação de alinhamentos de concerto).

Além disto, esta é a única escola das apresentadas que pede um Plano de Estudos com algum grau de pormenor. Este Plano de Estudos para o Mestrado é enviado por email na altura da inscrição para eventual convite para prestação de provas. Este ano a data limite de envio foi o dia 01 de Abril. Neste plano deve constar:

- Análise SWOT (Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats) - ou seja, uma reflexão escrita pelo candidato expondo as suas qualidades e fraquezas em relação, neste caso, à direcção e sobre o que há em si mesmo que possa levar ao surgimento de oportunidades ou de obstáculos;
- Currículo Vitae;
- Plano de Futuro – o que se espera alcançar profissionalmente depois do mestrado concluído e de que forma se pretende alcançar esse futuro;
- Plano de Estudo durante o Mestrado – com uma parte sobre a disciplina principal e que objetivos pretende atingir através da mesma; e uma parte sobre a prática profissional;
- Proposta de investigação de mestrado - com tema, motivação e objetivo, metodologia, contextualização, tipo de documento a apresentar e referências bibliográficas mais importantes.

### **Datas e Provas 2016/17**

Existem três fases de provas ao longo do ano: 28 de Novembro (inscrição até 15 de Outubro), 6 de Fevereiro (inscrição até 1 de Dezembro), 18 a 22 de Abril (inscrição até 1 de Abril) – contudo as provas de acesso para o mestrado em direcção para o próximo ano letivo são dia 14 de Junho.

Não há informação online sobre quantas fases ou que tipo de provas nelas constam. A meados do mês de Abril, fui contactada directamente pelo professor Alex Schillings para marcar uma sessão de trabalho com ele no Conservatório, com o intuito de preparar a prova, tendo o professor escolhido duas obras a partir de uma lista que lhe enviei a seu pedido, com as obras mais importantes que já

tinha trabalhado. A aula foi no dia 04 de Maio, com a Suite Francesa de D. Milhaud e a Suite nº1 em Mib de G. Holst.

No dia 14 de Junho existirão 3 momentos de avaliação, dois de tarde e um à noite: prova individual com um dos professores de Teoria Musical; entrevista com o prof. de direcção Alex Schillings; prova de ensaio com ensemble de sopros. A obra a trabalhar na prova de direcção foi comunicada por email 13 dias ante da prova pelo professor Schillings.

### **Considerações**

Aproveitamos este espaço para relembrar que o processo acima descrito se refere à candidatura ao Mestrado em direcção de orquestra de sopros e que foi aqui incluído por ser a experiência mais directa e actual que tenho, enriquecendo assim a tese, tendo em conta que o seu objectivo geral é falar das problemáticas que todo este processo envolve, nas suas múltiplas facetas, que se sobrepõem seja em candidatura para direcção coral, de sopros ou de orquestra.

Outras informações sobre o acesso a este mestrado são interessantes de mencionar. Em primeiro lugar, o facto de ser o professor a contactar os candidatos. É muito frequente um jovem candidato entrar em contacto com determinado professor, às vezes com um ano de antecedência, pedindo uma aula para se dar a conhecer, perceber se se identifica ou não com o professor e, também, com a esperança de assim aumentar a probabilidade de ser seleccionado. Acontecer o contrário não é tão comum, no nosso conhecimento, mas é muito vantajoso e, na verdade, mais justo. Se pensarmos, torna as provas de acesso mais transparentes se for dada a oportunidade todos os alunos de falarem por telefone uns minutos com o professor e, tendo possibilidade para tal, se deslocarem à escola para trabalhar um pouco com ele, indo assim em “pé de igualdade” com os outros candidatos.

Há, contudo, uma certa falta de organização no processo de candidatura a este Conservatório. Apesar de pedirem de forma clara e detalhada toda a documentação acima referida, falham depois no contacto oficial ao candidato. Por exemplo, em meados do mês de Maio, apenas sabia que teria prova de acesso

dia 14 de Junho, mas ainda não me tinha sido enviado o convite oficial nem em pormenor as provas que teria de fazer. Apenas sabia que teria uma prova geral com a chefe de departamento de Teoria Musical e uma prova com orquestra de sopros.

Outra questão tem a ver com a atribuição de bolsas. À prova do aluno é atribuída uma nota de 0 a 10, sendo 8 o mínimo para poder ser admitido. Caso o aluno obtenha nota 10, é-lhe atribuída automaticamente uma bolsa de 5000€, caso obtenha 9 poderá ou não ter bolsa, consoante o número de bolsas ainda disponíveis e o número de candidatos elegíveis para as mesmas.

A propina de estudo é de 2000€ anuais e a propina de inscrição só se paga caso o candidato seja convidado a prestar provas e tem o valor de 50€.

Quanto ao mestrado em si, há uma característica bastante aliciante: no programa de estudos há um determinado número de créditos anuais que o estudante tem obrigatoriamente de conseguir completar e que os tem de obter através da participação em projectos da sua área, ou seja, o estudante tem de procurar (ou promover) iniciativas, concertos, etc., na sua área para os ver reconhecidos pela escola e assim completar esses créditos. Por outras palavras, é fortemente promovido o empreendedorismo, a independência do aluno e a sua inclusão no meio artístico-profissional da área que estuda.

Para dar apoio a esta parte do programa de estudos, existem o Gabinete de Podium e o Gabinete de Desenvolvimento de Carreira que ajudam os alunos a encontrar oportunidades de trabalho durante o curso.

Como dissemos acima, onde normalmente se encontra um resumo histórico da instituição, na página deste Conservatório encontramos um pequeno texto que caracteriza o ambiente que o estudante encontrará na escola. Nele o Conservatório é referido como um centro cultural com uma enorme abrangência de actividades: performance de opera e dança; concertos da orquestra sinfónica, da orquestra de câmara Atheneum, da Big Band, do ensemble de sopros e do coro de câmara; concertos de sonologia; o Festival Anual de Primavera onde se ouvem as obras do departamento de composição; concertos à hora de almoço, etc.



Sendo real como é assim descrito, é um ambiente altamente aliciante e nutritivo para qualquer aluno e, principalmente, para um jovem estudante de direcção que precisa de absorver o máximo de experiências de qualidade para enriquecer o seu conhecimento e fortalecer as suas perspectivas com informação e verdades que só se conseguem alcançar pela experiência em pessoa de determinadas realidades.

## **Capítulo II: Problemáticas na Preparação para Provas**

Depois de termos apresentado as escolas mais conhecidas no momento para uma eventual candidatura a mestrado em direção de orquestra, começamos agora um capítulo que aborda várias questões para nós nucleares para uma boa preparação para a prestação de provas no estrangeiro, tendo em consideração o tipo de provas exigidas pelas escolas descritas no capítulo anterior.

As considerações tecidas baseiam-se na literatura selecionada e em entrevistas que fizemos a sete maestros de valor reconhecido, cujas biografias se podem ler no anexo I. Em casos que assim o justifiquem, partilho a minha experiência e/ou estratégias pessoais.

### **1. Métodos de Análise e Estudo da Partitura**

Os métodos de análise de partituras são tão diversos quanto as pessoas que os desenham. Ao longo da sua formação e, posteriormente, da sua carreira, cada maestro cria, modifica e, eventualmente, estabiliza o seu próprio método de trabalho sobre a partitura.

Neste importante capítulo, falo de cinco livros que sugerem diferentes métodos de análise e de seguida apresento as visões de sete maestros que partilharam comigo a sua própria forma de analisar a partitura.

#### ***A. Cinco livros***

Hoje em dia encontramos vários livros, mais ou menos extensos, sobre esta temática. Após folhear alguns destes livros, não podemos deixar de notar a clara diferença entre cada abordagem.

## *Hermann Scherchen – Handbook of Conducting (1989)*

O *Handbook of Conducting* de H. Scherchen (1891-1966), foi publicado inicialmente em 1929 e conta com três edições.

Scherchen nasceu em Berlim. Violetista de formação, tocou em Berlim durante a sua juventude. Dirigiu em Riga de 1914 a 1916 e em Königsberg de 1928 a 1933, altura em que escreveu o livro em questão. Após esta fase, sai da Alemanha em protesto contra o regime Nazi e trabalha na Suíça, em Winterthur (cantão de Zurique). De 1922 a 1950 foi o maestro principal da orquestra desta cidade, hoje conhecida como Orchester Musikkollegium Winterthur (disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann\\_Scherchen](https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Scherchen)).

O seu *Handbook of Conducting* divide-se em três grandes capítulos: Sobre Dirigir (a técnica de direção; idiossincrasias da direção; dirigir e tocar na orquestra); A ciência da orquestra (instrumentos de arco, sopros, percussão, harpa); Maestro e Música.

O que de imediato sai em relevo após a simples leitura do índice, é que, na última secção Maestro e Música, não existe um único título que aborde a análise da partitura, dentre os 17 sub-temas deste capítulo. Na secção de exemplos práticos, é dada uma espécie de errata com todos os cuidados que se devem ter para a correta execução das mesmas como problemas de equilíbrio na orquestração num determinado compasso e questões semelhantes. Apesar de ser uma secção útil para quem está a preparar as obras aqui usadas, não é dado um método claro de como abordar a partitura de início.

No capítulo inicial deste livro, sobre o currículo que o estudante de direção deve ter adquirido, percebemos o porquê desta questão. Para Scherchen, quando se procura estudar a técnica de direção, já se deve ter tido extensas experiências e disciplinas: tocar numa orquestra; instrumentação; cantar em coro e completo conhecimento de obras (Scherchen 1929, pp. 4-5). Ou seja, quando alguém pretende tornar-se aluno de direção, já deve ser capaz de analisar de forma bastante satisfatória uma partitura. Daí que, deduzimos nós, Scherchen não dê foco central à análise neste seu livro. Gasta sim bastantes páginas em questões ligadas aos instrumentos da orquestra e à técnica base de direção.

Assim, não podemos deduzir que método de análise Scherchen aconselha, mas ficamos com a clara noção que a técnica serve a análise. Enquanto outros métodos, como por exemplo o de Max Rudolf ou o de E. Green que discutiremos de seguida, começam por dedicar capítulos à técnica e só depois passam às questões ligadas à análise das partituras, para Scherchen, a análise vem tão naturalmente antes de qualquer estudo técnico, que é tida como dado adquirido na construção deste seu livro.

### *Max Rudolf – A bíblia da direcção (1950)*

Publicado pela primeira vez em 1950, *The Grammar of Conducting* faz justiça à designação que lhe foi atribuída nesse tempo de “bíblia” mesmo antes de o lermos, pelas suas imponentes 476 páginas.

Max Rudolf (1902-1995), nasceu em Frankfurt am Main. Estudou violoncelo, piano, órgão, trompete e composição, na mesma cidade, no Hoch Conservatorium. Trabalhou em Freiburg, Darmstadt e Praga antes de se mudar para os EUA em 1940, onde ocupou cargos de enorme prestígio: fazia parte do staff de direcção da Metropolitan Opera de 1946 a 1958, ano em que se tornou director musical da Cincinnati Symphony Orchestra, onde esteve durante 13 anos.

Depois de Cincinnati, foi maestro da Dallas Symphony durante uma temporada e conselheiro artístico da New Jersey Symphony.

Foi também director do departamento de ópera e direcção do Curtis Institute of Music de 1970 a 1973 e de 1983 a 1989 (disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Max\\_Rudolf\\_\(conductor\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Max_Rudolf_(conductor))).

*The Grammar of Conducting* é tido como um dos livros de direcção mais utilizados. Contando a sua terceira edição, este livro divide-se em quatro partes: técnica base; aplicações; execução e performance; interpretação e estilo. Este livro dedica as suas primeiras 304 páginas, num total de 476, à técnica de direcção, com apresentação das mais variadas opções de padrões e subdivisões assim como de exemplos com passagens e obras importantes em que tais técnicas podem ser utilizadas.

Apesar de dedicar todas estas páginas à parte técnica da direcção, encontramos capítulos muito interessantes, nomeadamente o capítulo 27 da terceira parte: estudo da partitura e preparação dos materiais da orquestra.

Para Rudolf, estudar uma partitura serve dois propósitos: aprender a música em termos de notas e indicações, e estabelecer uma concepção da composição no sentido mais lato. Para o autor, tirando o facto de que ler uma partitura de orquestra é mais exigente do que estudar uma parte de instrumento, a tarefa do maestro enquanto intérprete não é diferente da de qualquer outro performer. Contudo, ressalva o autor, o processo de trabalho é diferente, uma vez que as ideias do maestro têm de estar desenvolvidas antes de poderem ser aplicadas ao “instrumento”. Ou seja, o maestro, antes até do primeiro ensaio com a orquestra, deve ter em si uma “performance imaginária”, que reflita todos os aspectos musicais possíveis (Rudolf 1950, 321).

Esta concepção inicial pode ir-se alterando ao longo dos ensaios. De qualquer forma, no primeiro ensaio, o maestro deve ter uma concepção clara da obra e estar preparado para responder a questões relacionadas com partes individuais de cada instrumento (Rudolf 1950, pp. 321-22).

Como método para alcançar este fim, o autor dá-nos algumas indicações. A sua primeira referência é ao uso do piano e da capacidade de reduzir uma partitura ao teclado, mesmo que não completamente. Rudolf não diz que é a primeira coisa que se deve fazer, apenas sublinha a importância de ter um domínio base do piano. Sobre esta questão em específico, trataremos num capítulo seguinte deste trabalho.

Para Rudolf, o estudo de uma partitura nova desenvolve-se por passos, contudo, estes não têm uma ordem fixa, podendo variar de partitura para partitura. Em geral, o primeiro passo será sempre o mesmo: folhear a partitura de forma mais informal, lendo as coisas principais (orquestração, mudanças de andamento, etc.). Após esta fase, alguns maestros, começam uma análise formal e de marcação de quadraturas. Esta fase pode anteceder ou compreender a análise harmónica e contrapontística. (Rudolf 1950, 323)

O autor despende ainda umas linhas para abordar a questão das marcações feitas na partitura. Alerta principalmente para o (mau) hábito, que

alguns jovens maestros têm, de começarem a marcar a partitura assim que iniciam a sua leitura, muitas vezes fazendo marcações que apenas duplicam as indicações já impressas. Rudolf refere que não deve ser necessário duplicar estas informações pelo menos até uma situação de ensaio em que o maestro sinta que precisa de um alerta extra numa passagem específica para se recordar de uma alteração. Não se pretende criar um taboo contra a marcação da partitura, apenas se alerta para o uso excessivo desta ferramenta que pode ter o efeito inverso do pretendido (Rudolf, pp.324-25)

### *Elizabeth Green – Técnica Zig-Zag (1996)*

Publicado em 1962 e contando já com a sua 7ª edição, o livro *The Modern Conductor* de Elizabeth Green (1906-1995), continua a ser uma referência para os jovens estudantes de direcção. Grande nome do ensino do violino, tendo sido professora na Universidade de Michigan durante 27 anos, escreveu diversos livros ao longo da sua vida, entre eles o supracitado (disponível em <http://quod.lib.umich.edu/b/bhlead/umich-bhl-97115?view=text>).

Este livro divide-se em duas partes: a primeira inclui dez capítulos de técnica de direcção (padrões base, subdivisões, uso da batuta, desenvolvimento da mão esquerda, etc.); a segunda, que mais nos interessa para este trabalho, inclui 6 capítulos sobre diferentes aspectos do estudo da partitura. Nesta segunda parte, Green fala-nos da leitura em diferentes claves e transposições; da direcção instrumental (orquestra e banda); da direcção coral; do maestro enquanto colaborador na produção de concertos e óperas; e da questão da memorização da partitura.

Para Green, o estudo da partitura é onde a maior parte do nosso tempo e esforço devem ser empregues. Como veremos ao longo deste trabalho, há uma clara e compreensível concordância quanto a este ponto. Em 1962 já se fazia sentir a proliferação de gravações, assim como da informação disponível sobre as obras que se poderia estudar. Green ressalva que nada substitui o tempo sentado, sozinho com a partitura, um lápis e um bloco de notas na descoberta da

música, como se estivesse a ser escrita nesse exato momento perante os nossos olhos (Green 1962, 39).

O nome “Zig-Zag” para a sua forma de estudar a partitura, chega a Green através o professor de direcção Gustav Meier. Como referimos acima, para Green, como ferramentas temos a partitura, um lápis, um bloco de notas e a nossa curiosidade. Dando o exemplo da abertura *The Creatures of Prometheus*, Op. 43 de Beethoven, a autora começa a análise por notar a orquestração da obra, seguindo-se a análise harmónica da introdução, a anotação de figuras melódicas e de motivos que se repetem. Cantar as melodias, perceber onde estão dobradas; depois, cantar as segundas-vozes, o contracanto. Compreender as dinâmicas, neste caso em especial, as mudanças súbitas; perceber se, por exemplo, a ausência de diminuendos pressupõe que estes não existam de todo na interpretação.

De seguida, compreender o que sai fora do normal, o que se demarca do resto – harmónica, melodicamente e/ou ao nível das texturas. Averiguar eventuais relações desta obra com outras do compositor – será que as relações harmónicas da introdução são usadas noutra obras? (Green 1962,140)

Green continua a colocar-nos perguntas seguidas de mais perguntas aguçando a vontade de pegar realmente na partitura. Acima de tudo, com a sua escrita em avalanche de questões, consegue dar-nos uma imagem clara do tipo de consciência alerta e curiosidade imensa que, para si, se sente perante uma partitura. E é por se seguir o “fluxo de questões” que a técnica se chama “Zig-Zag”, pois, partindo da análise de um aspecto, surge uma questão, que nos leva a analisar outro aspecto, que levanta outra questão e assim passamos do geral para o particular e, num estudo sério, da partitura para a biblioteca ou o museu, no caso desta obra, para perceber o contexto mais alargado que está para além dela.

*F. Battisti e R. Garofalo – Um Guia Completo (1990)*

Apesar de *Guide to Score Study for the Wind Band Conductor* ser, como o nome indica, centrado em partituras para banda, este livro é muito interessante seja para quem se esteja a centrar em direcção de banda ou de orquestra. Na verdade, o método de análise de partituras não tem propriamente que diferir por ser para banda ou para orquestra. Pelo menos, na minha experiência pessoal, não difere consoante o ensemble, apenas consoante a exigência/complexidade da obra.

Frank Battisti é maestro do New England Conservatory Wind Ensemble em Boston. Durante as últimas décadas, Battisti tem fomentado a encomenda de várias obras para ensemble de sopros a grandes nomes americanos (Persichetti, Colgrass, Schuller, etc.) e tem sido o responsável pelas suas estreias. É fundador da World Association of Symphonic Bands and Ensembles, da National Wind Ensemble Conference, da New England College Band Association e do Massachusetts Youth Wind Ensemble (Battisti e Garofalo 1990, 117).

Robert Garofalo é professor de música e director do departamento de direcção instrumental na Benjamin T. Rome School of Music of The Catholic University of America em Washington, D.C. Garofalo é co-fundador e director artístico do Eternal Winds of Washington, um ensemble de sopros profissional que inclui repertório desde a renascença até ao século XX nas suas performances. De 1978 a 1988 foi o maestro da Heritage Americana Brass Band. É autor de cinco livros e mais de duas dezenas de artigos com tópicos como a pedagogia, a performance instrumental, ópera e história. Os seus artigos foram publicados no *Grove's Dictionary of Music & Musicians*, *The New Grove Dictionary of American Opera*, *Journal of Band Research*, etc. (Battisti e Garofalo 1990, 117).

Este livro, publicado em 1990, surge da amizade entre os dois autores que concordaram refletir seriamente sobre o estudo da partitura e a melhor forma de organizar um guia para o mesmo. Esta reflexão acabou por lhes levar bastante tempo, aproveitando os seus encontros em diferentes países, conferências e licenças sabáticas (Battisti e Garofalo 1990, iii).



Dos cinco livros que seleccionámos para este capítulo, este tenta assumidamente ser um guia para o estudo da partitura. Divide-se em quatro passos de estudo: Orientação; Leitura; Análise; Interpretação. Os autores seleccionaram a sua edição da obra *Irish Tune from County Derry* de Percy Grainger, para ilustrar cada passo.

Segundo os autores, para começar o estudo da partitura, o maestro deve ter consigo os seguintes materiais (Battisti e Garofalo 1990, 3):

- partitura geral;
- partitura reduzida – para confirmar a análise harmónica feita;
- conjunto completo de partes da obra – pode ser útil para clarificar informação presente na partitura geral;
- lápis e caderno;
- metróno;
- dicionário de música e dicionários de línguas estrangeiras se necessário.

### Passo 1 – Orientação

Como referimos, o primeiro dos três passos para a análise da partitura é a Orientação. Este passo divide-se em três etapas: I - leitura da informação preliminar da partitura; II – análise da primeira página da obra; III – folhear geral da obra (a leaf through).

I – Leitura da informação preliminar - nesta etapa devemos começar pelo título (e subtítulo se existir) da obra, que nos pode dar uma primeira ideia geral do tamanho da obra, da forma ou estilo ou de fontes que possam ter inspirado a sua composição (especialmente em música programática). No título poderá também aparecer informação como a data e/ou o opus da composição. A data pode ajudar a contextualizar a obra em termos históricos e estilísticos; devemos, claro, considerar o compositor, datas de nascimento e, eventualmente, morte. Segue-se o editor ou arranjador; a dedicatória ou comissão que também nos darão mais

pistas de contexto; alguma outra informação adicional presente e, por fim mas muito importante, as notas de programa.

II – Análise da primeira página da obra – esta etapa pretende responder a duas questões: estamos perante uma partitura transposta ou em dó? Existe algo de peculiar na instrumentação e/ou na ordem de partitura?

III – Folhear geral da obra – neste folhear informal, já mencionado anteriormente por Max Rudolf na primeira fase do seu método de análise, pretende-se observar todos os tempos, indicações metronómicas e armações de clave; identificar e clarificar notações ou termos com os quais não estamos familiarizados; determinar tempos de leitura lentos apropriados para o segundo passo da análise (Battisti e Garofalo 1990, pp. 4-21).

## Passo 2 – Leitura da Partitura

Os autores veem o processo de leitura de uma partitura como sendo complexo, envolvendo a imaginação, intuição, ouvindo interno, memória e emoções do maestro. Ao ler uma partitura do início ao fim várias vezes, o maestro consegue envolver-se pessoalmente com a mesma, numa forma não analítica. O objetivo deste passo deve ter duas partes: ter uma ideia do esqueleto da obra, sendo uma imagem musical ininterrupta da obra; e desenvolver um sentimento musical intuitivo do conteúdo expressivo e da forma dessa imagem.

O maestro deve tentar ler completamente cada página da obra, compasso a compasso, na horizontal e na vertical. Esta é uma capacidade que varia de pessoa para pessoa e que irá evoluir com a persistência ao longo do trabalho diário.

Battisti e Garofalo referem que um maestro que queira aprender uma partitura que seja demasiado difícil de ler desta forma, deve omitir esta parte do processo, passando para a análise da partitura. É possível seguir sem este segundo passo, contudo, a incapacidade de ler uma partitura com algum grau de proficiência será um sinal claro de que esse estudante precisará de trabalhar

verdadeiramente nessa ferramenta. Ou seja, até este ponto, percebemos que o segundo passo neste guia é semelhante à ideia geral do método de Elizabeth Green: nós e a partitura, com o ouvido interno e a curiosidade (Battisti e Garofalo 1990, pp. 22-28).

Os autores dão-nos sete linhas gerais para a leitura da partitura:

1. Escolher um tempo estabelecendo uma pulsação que permita ler e ouvir internamente a música sem ter de parar;
2. Não analisar a música. Evitar preocupação com o detalhe;
3. Usar a intuição e a imaginação musical. Deixar os nossos sentimentos subjetivos, não analíticos sobre a música surgirem naturalmente;
4. Não tentar memorizar a música. Não forçar o processo ao tentar absorver mais do que o que nos vem naturalmente;
5. Não usar o piano;
6. Não ouvir gravações da obra;
7. Colocar a partitura de lado e tentar ouvir a imagem interna que criámos até este ponto.

### Passo 3 – Análise da Partitura

Em oposição à leitura geral do passo anterior, a análise da partitura implica um estudo sistemático e minucioso. O passo dois ter-nos-á dado uma ideia mental geral da música e da sua expressividade, mas o passo 3 é necessário para que se possa fazer uma interpretação (passo 4) solidamente fundamentada. A análise deve incluir a compreensão dos detalhes da partitura e a importância relativa de cada um. As descobertas feitas durante este passo, podem corroborar ou alterar a imagem criada durante o passo anterior.

Insights interpretativos devem ocorrer durante a análise feita neste passo. Nem todas as questões levantadas poderão encontrar resposta imediata. Algumas poderão só ser respondidas no próprio ensaio e outras poderão continuar sem resposta e fazer surgir mais perguntas ainda. Segundo os autores,

ao analisar a partitura, o maestro não deve nunca perder a consciência de que o todo é maior do que a soma das partes.

Para tornar possível a análise da partitura, é preciso dividi-la nas suas componentes principais – melodia, harmonia, forma, ritmo, orquestração, textura, dinâmicas, articulação e termos expressivos. (p. 29)

Os autores aconselham a que se faça um checklist de análise para nos certificarmos que todos os pontos foram abordados e pensados. Também introduzem a noção de Master Flow Chart – um esquema em que se pode desenhar a forma geral da obra; as curvas dinâmicas gerais da obra; estruturas harmônicas; orquestração usada e outras indicações importantes, de forma a ajudar o maestro a assimilar mentalmente a análise total da obra (p.34).

Depois de toda esta análise pode ser necessário voltar a fazer algumas leituras gerais da obra de início ao fim, um pouco semelhantes às do passo 2, para sintetizar a análise (Battisti e Garofalo 1990, pp. 29-53).

#### Passo 4 – Interpretação da Partitura

Os três passos anteriores levaram-nos do todo para as partes e de volta ao todo, na sintetização da análise (parte final do passo 3). O passo 4, último deste guia, pretende chegar à interpretação da obra que é o objetivo final de qualquer método de estudo de uma partitura. Este é o passo que sumariza tudo o que foi feito e construído até agora.

É neste passo que o maestro deve tomar decisões sobre aspectos específicos da música como a escolha dos tempos, o fraseado, as dinâmicas, as cores, articulação, etc. Contudo, a interpretação deve ser mais do que o acumular de uma série de decisões sobre elementos subjetivos, uma vez que cada elemento individual faz parte de um fluir geral de uma ideia musical, conectado assim com todos os outros elementos.

Existem várias questões que um maestro deve considerar ao formular a sua interpretação. No segundo passo (leitura da partitura), é encorajada a imaginação musical ao explorar a obra e essa imaginação ainda deve ser

aplicada neste passado da formulação da sua própria interpretação. Contudo, o maestro deve equilibrar essa imaginação com a informação que consta na partitura e que agora ele já conhece e estudou.

No passo da análise, pudemos conhecer as fronteiras da obra, o seu contexto, esqueleto, forma, recursos, etc. Ainda podemos usar a nossa imaginação e emoção, mas dentro dessas mesmas fronteiras, não fazendo da obra algo que ela não é ou não pretende ser. É aqui que entra a integridade e humildade enquanto maestros, sempre à procura da verdade e honestidade na interpretação. Claro que uma interpretação corretamente baseada na análise, dificilmente conseguirá ir para além das barreiras da obra, contando que a humildade e consciência do maestro enquanto músico estejam presentes.

Outra questão importante referida pelos autores é a noção de que não temos só que analisar o que está na partitura, mas também devemos perceber o que foi deixado fora desta. A notação musical continua a ser uma forma limitada para o compositor conseguir passar a sua ideia musical. A capacidade de “ler entre as linhas” é sempre necessária. Claro que em alguns compositores, por exemplo Mahler, não haverá muito mais para “ler entre as linhas” pois Mahler fez questão de escrever tudo o que pretende, compasso a compasso, mas não é assim com todos.

Claudio Abbado, sobre a interpretação diz: *it's very hard to decide to what extent an interpreter should be free and how far his freedom should stretch. Only self-criticism can provide the right guidelines and prevent one from over-stepping the mark* (Matheopoulos 1982, pp.80-81).

Certas questões interpretativas podem encontrar resposta em parte pelo conhecimento do contexto da obra. Parte deste trabalho poderá já ter sido feito no passo 1 deste guia, contudo, pode ser necessário voltar à pesquisa sobre o compositor, a obra e o período estilístico da mesma.

Neste ponto final do estudo da obra, os autores encorajam a audição de performances e/ou gravações de outras obras do compositor. Ficar familiarizado com a maior quantidade possível de obras do compositor em questão pode facilitar a compreensão do seu estilo, cores, texturas, etc.

Por fim, sobre a memorização da partitura, os autores fazem uma pequena nota. Um processo de estudo da partitura como o que aqui é aconselhado, pode levar á memorização natural da obra. Contudo, a memorização da partitura não é o objectivo deste estudo e não o deve ser. Se a memorização acontecer, que seja natural (Battisti e Garofalo 1990, pp. 54 – 69).

### *Gary Stith – Um guia realista (2011)*

Score & Rehearsal Preparation – a realistic approach for instrumental conductors, é outro guia completo que seleccionámos para este capítulo. Na verdade este livro, publicado em 2011, é uma consequência de um encontro entre Gary Stith e Frank Battisti. Em 1990, Gary Stith assistiu a uma das importantes Conducting Clinics em Nova York, exactamente com Battisti no ano em que ele tinha acabado de publicar o livro sobre que referimos anteriormente. Sendo Stith maestro da Williamsville East High School Wind Ensemble, ficou tremendamente inspirado pelo guia apresentado por Battisti e jurou a si mesmo que iria obrigar-se a ser mais cuidadoso no estudo, seguindo os passos do Guia de Battisti e Garofalo.

Ao seguir a sua própria promessa, elaborou uma lista de itens a trabalhar, ou seja, nasceu o embrião do seu próprio método para agilizar o processo de estudo da partitura. Naturalmente, esse método foi evoluindo ao longo de duas décadas de estudo, acabando por culminar na publicação do seu próprio guia de preparação da partitura e do ensaio (Stith 2011, xi).

Daqui compreendemos que o subtítulo “a realistic approach” vem do seu testemunho da dificuldade sentida em preparar uma partitura em menos tempo do que o que um guia tão minucioso como o proposto por Garofalo e Battisti exige e de que nem sempre dispomos. Garofalo e Battisti referem que muitas vezes na carreira de um maestro, a preparação não pode ser tão minuciosa como a que propõem, simplesmente porque os materiais não nos chegam com o tempo necessário para os prepararmos (Sith 2011, xi).

Gary Stith foi professor de música em Holland e Williamsville Central Schools durante 30 anos. Em 2002 foi designado coordenador de educação musical e maestro da Symphonic Winds na Greatbatch School of Music, do Houghton College. Deixa esta posição em 2010 e continua director do departamento de educação musical (Stith 2011, ix).

Este seu guia é um pouco mais dirigido a maestros em contexto de ensemble académico, onde desempenham uma função pedagógica, além da musical. Em vários momentos refere a importância de saber determinada informação sobre a vida e obra do compositor para estar preparado para passar essa informação, enquanto professor, à orquestra. Outros exemplos, como a inclusão de uma secção na ficha de preparação da listagem das partes de percussão e sua distribuição pelos instrumentistas disponíveis, mostra isto mesmo. Ao irmos dirigir um ensemble profissional, não nos cabe a nós este tipo de questões. Ainda assim, é um guia interessante de estudar para nos dar uma outra perspectiva.

Todo o guia está centrado na apresentação de uma ficha com toda a lista de passos e assuntos a tratar. É uma lista de organização que, após termos levado a cabo a performance da obra, devemos agregar à partitura que usámos, de forma a, da próxima vez que tivermos de trabalhar tal obra, o trabalho esta facilitado e organizado. Para ilustrar as fases, seleccionou a obra Flourish for Wind Band de Ralph Vaughan Williams.

Assim, Stith divide a análise de partitura em 3 fases, que em certos pontos nos lembram o Guia de Garofalo e Battisti, mas numa versão reduzida: I – Visão geral da partitura; II – Estrutura da composição e preparação da partitura; III – Interpretação e preparação para o primeiro ensaio (Stith 2011, 2).

### Fase I – Visão geral da partitura

À semelhança do proposto por Battisti e Garofalo, também Stith inicia a proposta de método pela procura de uma visão geral da obra. Contudo, a forma de a alcançar é um pouco distinta. Para esta fase, a folha de trabalho inclui o

título da obra, o compositor, dados biográficos e académicos do mesmo, resumo de informação retirada das notas de programa ou outro texto presente na partitura, duração da peça, data de composição, tempi, grau de dificuldade, instrumentação fora do comum, glossário de termos utilizados, número de compassos, lista de ensembles e maestros cujas gravações foram estudadas (Stith 2011, pp. 3-4).

Entre a explicação sobre o conteúdo que deve ser introduzido na data de composição e a forma de preencher o espaço sobre os tempi da obra, Stith fala-nos da leitura da primeira página da obra: compasso inicial, confirmar se é uma partitura transposta (á semelhança de Battisti e Garofalo), a ordem da instrumentação, dinâmica e tempo inicial, e qualquer outra informação relevante. Apesar de não incluir uma secção própria para estas questões, Stith também lista nesta fase inicial o folhear geral da obra, onde deveremos tentar encontrar os aspectos principais, andamentos, mudanças dinâmica assinaláveis, etc. (Stith 2011, pp.5-14).

Notamos de imediato a diferença no uso de gravações logo numa fase inicial e, para mais, de gravações da própria obra em causa e não de outras obras do mesmo compositor, como proposto por Battisti e Garofalo, na tentativa de ajudar a contextualizar a obra entre a produção do compositor em questão. Contudo, a posição de Stith quanto a esta questão das gravações não é assim tão linear. Iremos abordá-la mais profundamente no capítulo para tal reservado.

## Fase II - Estrutura da composição e preparação da partitura

A fase II inclui a listagem de literatura relevante sobre a obra em questão; a forma geral da composição; tonalidades; Flow Chart da obra completa (de certo, inspirado no Master Flow Chart de Battisti e Garofalo); partitura preparada e marcada (Stith 2011, 27).

Assim, começamos esta fase II pesquisando sobre a obra, tentando perceber o que levou à sua composição, quem a estreou e toda a informação que nos ajude a contextualizar e perceber a obra. Algumas obras já foram analisadas



e estudadas em contextos mais ou menos formais e essa informação pode encontrar-se com alguma pesquisa. Stith diz *Why reinvent the wheel?*, no sentido em que, se já há um trabalho relevante feito sobre a obra em questão, devemos aproveitar para o estudar (Stith 2011, 27). Aconselha a que, quando encontrarmos informação relevante quanto à análise da obra ou sobre determinada passagem, devemos anotar na partitura essa informação, trazendo fontes secundárias para a nossa própria análise. No caso de algumas obras mais recentes até poderemos encontrar informação sobre erros nas edições, problemas prováveis de ocorrerem em ensaio e tudo isto são informações que podem enriquecer muito a nossa preparação e acelerar o processo.

O passo seguinte é a análise da forma geral da composição. Isto inclui o conhecimento da estrutura dos temas principais e o seu posicionamento na estrutura geral. Já neste passo o autor refere a importância deste conhecimento para a interpretação da obra e o planeamento do ensaio. Apenas sublinha que, para encontrar a estrutura e perceber a técnica de composição, o maestro terá que despende de tempo significativo no estudo da obra. Não aprofunda a forma de como o fazer. Na fase seguinte fá-lo-á mas, apesar de se referir já na fase II a questões de interpretação, não aprofunda nem o método de análise nem como chegar à interpretação. Aconselha a marcar na própria partitura as diferentes secções da forma, a identificação de cada tema e as técnicas de composição usadas (ex.: aumentação, secção de fuga, etc.). Esta questão relembra-nos a passagem no livro de Max Rudolf que nos aconselha a não fazer marcações na partitura a não ser que estas se provem necessárias para nos lembrarmos de algo específico. São sempre contrastes interessantes de notar entre diferentes métodos. (Stith 2011, 29).

O referido Flowchart inclui informação semelhante á de Battisti e Garofalo (dinâmica geral, famílias de instrumentos que tocam em cada secção, tempi, letras de ensaio, número de compassos, etc.). É de novo aqui usado como forma gráfica de ajudar á criação de uma imagem mental da estrutura da obra.

Após falar da importância do Flowchart, Stith volta a ir de encontro ao que outros autores já referiram, dizendo que “uma das principais razões para o estudo da partitura é a síntese vívida de toda a composição na nossa cabeça. Quando

um maestro tem uma compreensão minuciosa e uma gravação cerebral da obra na sua mente, consegue ensaiar com convicção e de forma eficaz” (Stith 2011, 32).

Para Stith, a marcação da partitura ocorre nesta fase e é tida como uma fase crítica no processo de análise e preparação. Apresenta-nos três principais razões para a marcação minuciosa da partitura (após um estudo também ele minucioso, refere):

1. Para nos ajudar a criar uma interpretação informada e uma imagem viva na nossa mente;
2. Para fazer correcções editoriais, incluindo a simplificação de partes ou a substituição de um instrumento por outro quando não disponível;
3. Para nos ajudar a levar a cabo um ensaio eficaz.

Stith refere-se a diferentes opiniões que existem quanto a esta questão e que, de facto, grandes maestros nos aconselham a fazer poucas ou nenhuma marcações nas partituras, enquanto outros nos aconselham a utilizar cores para diferentes marcações. No fundo, esta é uma questão muito pessoal e cada maestro ao longo do seu crescimento enquanto pessoa e profissional, irá encontrando a cada momento, o tipo de marcações que lhe será mais útil (Stith 2011, 33).

Para este autor, o tipo de marcações cabe em três categorias:

1. Análise estrutural, melódica, harmónica e de motivos
2. Marcações que transmitem a nossa própria interpretação (tempos metronómicos, arcadas, respirações, etc.)
3. Acontecimentos na obra aos quais precisamos de estar atentos (entradas, mudanças de compasso, repetições, etc.)

### Fase III - Interpretação e preparação para o primeiro ensaio

Esta é a última fase do processo proposto por Stith. Começa pela capacidade de cantar todas as partes individuais da partitura, com as marcações de fraseado e respiração pretendidas. Nesta fase, é aconselhado o menor uso possível do piano para que consigamos mais rapidamente melhorar as nossas capacidades de leitura (Stith 2011, 35).

É também nesta fase que entra a reflexão sobre a planta de disposição dos naipes do ensemble para esta obra em particular. É claro que não podemos levar apenas em conta a obra individualmente. Temos de considerar outros aspectos como: o tamanho e a acústica do local de ensaio e o local de concerto; a maior ou menor competência de determinado naipe ou determinado instrumentista; o número de instrumentistas por parte; o som que desejamos; entre outras várias questões.

Para a disposição de uma orquestra sinfónica, Stith dá-nos indicações bastante óbvias, incluindo a indicação de sentar as cordas em frente aos sopros e à percussão. São indicações úteis para um jovem que inicia o estudo de direcção sem estar de todo familiarizado com orquestra, mas bastante básicas para quem esteja num nível de conhecimento mais avançado e procure considerações originais ou informação sobre vantagens e desvantagens de disposições diferentes do habitual (Stith 2011, 41).

Nesta fase do processo de estudo é incluída a atribuição de partes de percussão a cada músico em específico, assim como das partes solistas. Algo útil para quando trabalhamos com ensembles amadores.

Por fim, há uma secção reservada à anotação de secções ou questões potencialmente problemáticas no primeiro ensaio. É ainda aconselhado o estudo de direcção em frente a um espelho para a correção do gesto da forma desejada e a prática verbal de como se pretende passar determinada ideia musical ou explicar alguma passagem ao ensemble (Stith 2011, 46).

Um extra deste guia é encontrado na secção de apêndices, onde são incluídos as diferentes disposições de importantes bandas e orquestras profissionais.

Concluindo, este não é um guia que detalhe tão pormenorizadamente o método de análise. É mais uma ajuda à organização do tempo de trabalho. No fundo, todas as questões abordadas por Battisti e Garofalo estão presentes, mas de uma forma mais amálgama e sem serem tão aprofundadas. Há uma listagem intensiva e extensa sobre como recolher e organizar informação e não tanto uma proposta de como trazer a obra do papel para o nosso ser. Parece-nos que algumas questões aparecem na ordem inversa, como por exemplo, cantar as linhas individuais apenas na terceira fase do processo quando no fim da segunda fase já deveríamos ter feito todas as marcações, incluindo as de respiração e fraseamento. Ora, não deveríamos usar o canto antes, para perceber onde estas serão mais lógicas e/ou possíveis para os músicos?

Com isto, não pretendo dizer que este seja um mau guia, mas talvez seja mais um complemento a guias e métodos mais completos, no que toca á análise da partitura em si, do que um método por si só.

## **B. Sete maestros**

Para enriquecer a minha reflexão quanto a esta questão tão central no trabalho de um maestro, pedi a colaboração a sete maestros cujo trabalho tenho seguido e é amplamente reconhecido. Das informações abaixo apresentadas por maestro, em cinco casos foram obtidas por resposta a uma pequena entrevista enviada por correio electrónico pedindo a colaboração dos mesmos. No caso dos maestros Ernst Schelle e José Pascual Vilaplana, usamos como base as fichas distribuídas por ambos em cursos de direcção em que participei e que resumem precisamente as visões de cada um sobre esta matéria (ver anexo I e II).

### *Ernst Schelle*

O método do maestro Schelle é explicitamente elaborado para a preparação da partitura antes do primeiro ensaio com orquestra, mas dá-nos algumas referências sobre a organização desse mesmo primeiro contacto com a orquestra. É dividido em quatro fases diferentes:

1. Ler e aprender a partitura/Conhecer a partitura – Para esta fase o maestro dá-nos dois exemplos: se somos bons pianistas, podemos começar por tocar todas as partes da partitura, conseguindo assim uma ideia geral do texto musical; após algum tempo de uso do piano, devemos mudar de método, cantando, percutindo e analisando a obra, pela ordem que desejarmos; não sendo bons pianistas mas sendo capazes de ouvir internamente a obra que lemos, devemos lê-la em todas as direcções (horizontal, vertical), mas devemos também tocar, cantar, percutir e analisar pela ordem que quisermos. O ponto central desta fase é que nos envolvamos com a partitura das formas possíveis, experienciando-a;
2. Aprofundar o entendimento dos conteúdos – Esta fase inclui duas noções importantes na compreensão deste método:
  - a. *Compact Tempo* - Começamos por fazer uma lista de todos os materiais (motivos, temas e/ou células importantes) assim como dos seus respectivos acompanhamentos; esta lista vai permitir-nos encontrar o *compact tempo*: pela sobreposição mental destes elementos, conseguiremos alcançar o tempo ideal que permite a execução desses elementos da forma que nos parece ideal, todos no mesmo andamento (por exemplo – equilibrar o tempo do primeiro e do segundo tema numa forma sonata). Ao aplicar este método, surpreendemo-nos repetidas vezes com as variações de tempo que por vezes fazemos/sentimos sem consciência. A noção de *compact tempo* também compreende a reflexão sobre a correlação dos tempos de diferentes andamentos da mesma obra; O maestro Schelle ressalva ainda que este compacto tempo deve ser estabelecido com um som físico e real, uma vez que a leitura puramente mental pode levar-nos a conceber tempos irrealistas. Encontramos assim o verdadeiro “motor” da peça.
  - b. *Compact battue* - Voltando a utilizar a voz ou um instrumento de referência, vamos “educar” o nosso braço a transmitir exatamente o mesmo tempo que alcançámos no compact tempo. Pode parecer um passo estranho ou até desnecessário, mas, ao fazê-lo, voltamos

a surpreender-nos como por vezes o nosso gesto não corresponde de imediato ao tempo que temos dentro de nós. Devemos assim cantar os motivos por ordem aleatória enquanto dirigimos, alcançando uma mobilidade física que nos permitirá alterar o gesto em qualquer altura;

3. Construção da ideia musical – Nesta fase já sabemos o contexto da peça e já temos uma representação mental da mesma. Devemos agora encontrar o nosso próprio enredo dramático, as imagens subjectivas que a obra nos suscita. O enredo deve conter personagens e descrições que dão vida aos diálogos. Cada personagem terá a sua personalidade específica. A partir daqui, emergem os sentimentos que devemos transmitir ao público;
4. Trabalho de preparação do primeiro ensaio – Nesta secção, o maestro dá-nos muita informação importante:
  - a. Fases de ensaio
    - i. Fase 1 – é a primeira leitura da peça com a orquestra; temos de “caminhar” com os músicos, trazendo-os para a música; devemos mostrar o maior número possível de elementos rítmicos, melódicos e técnicos; devemos procurar estratégias de ensaio que deem aos músicos um entendimento geral da obra e do seu papel nela;
    - ii. Fase 2 – nesta fase devemos ter especial atenção ao equilíbrio dinâmico, ao ritmo e à articulação; devemos também ter treinado eventuais intervenções verbais, que devem ser sucintas e claras, ajudando a conectar os sectores da orquestra mas sem se transformarem em grandes discursos;
  - b. A ideia musical – este é um outro importante conceito do método do maestro Schelle. Devemos procurar, experimentar, listar, eliminar até por fim conseguirmos encontrar a palavra-chave ideal para transmitir a ideia que temos em mente sobre a obra, o andamento,

uma passagem ou o que quer que seja que possamos querer passar à orquestra de forma a todos “pintarem” a mesma imagem. Contudo, estas imagens devem ser transmitidas de forma sucinta, não devemos contar a nossa história toda – devemos deixar espaço livre para a imaginação de cada músico, de forma a que todos imaginem uma história semelhante mas que ao mesmo tempo tem o cunho de cada um. O que quer que seja que transmitamos, deve ser verdadeiro em nós, não podemos inventar ideias e tentar passa-las de forma convincente à orquestra – todos sentirão que não é real.

- c. Nesta fase devemos rever a *battue*, de forma a que o gesto corresponda verdadeiramente à ideia musical que temos.
- d. Elaborar a nossa versão de concerto.
- e. Construir uma orquestra fictícia com objetos para trabalhar a espacialização da orquestra. Este exercício pode ser feito noutra fase.
- f. Após o primeiro ensaio, analisar o que foi feito e planear os seguintes.

### *Javier Viceiro*

Para Viceiro, um bom estudo de qualquer partitura deve incluir três tipos de análise:

- estilística-estética;
- estrutural-harmónica;
- para a direcção.

A primeira pretenderá perceber os recursos e estilo de composição, orquestração, etc. A segunda reflete sobre a estrutura geral da obra e toda a análise harmónica necessária para a compreensão da obra e da própria estrutura. A terceira e última análise pretende-se com a interpretação do maestro.

*José Rafael Pascual Vilaplana*

O método de análise do maestro Vilaplana compreende um total de 7 leituras da partitura:

1. Primeira Leitura – Leitura Geral. Como se de um jornal se tratasse lendo “as gordas” (analogia do próprio maestro); procurar comparações na minha memória de outros exemplos e obras já estudadas; reconhecer dinâmicas e estilos; identificação dos elementos constitutivos – melodia, ritmo, harmonia, orquestração;
2. Segunda Leitura – Análise Morfológica. Divisão da partitura em quadraturas; desenhar um esquema da obra;
3. Terceira Leitura – Marcar a Partitura. Vermelho para marcar as quadraturas e dinâmicas; Azul para a morfologia e agógica (ex.: suspensões); Verde para entradas e carácter;
4. Quarta Leitura – Ler as “letras pequenas”. Investigar todas as indicações da partitura percebendo, por exemplo, se há algum instrumento na percussão que não conheço, o tipo de expressões que o compositor eventualmente usa, o tipo de acentos, enfim, todos os pormenores da escrita;
5. Quinta Leitura – Preparar o ensaio. Preparar os recursos de ensaio (materiais didáticos, adaptações particulares, distribuição de vozes, etc.). Nesta fase voltamos ao início, voltamos a ler toda a obra mas agora com o conhecimento que já adquirimos das leituras anteriores. Tentamos perceber o tempo ideal para ensaio, antecipar passagens problemáticas e ter sempre um plano B para o ensaio – por vezes o que pensámos que seria problemático foi solucionado mais rapidamente ou uma passagem que não previa problemas, afinal precisa de mais tempo de trabalho, por exemplo;
6. Sexta Leitura – Dirigir a Obra. Em frente ao espelho, sem gravação, cantando ou imaginando o som, dirigir toda a obra, corrigindo o gesto sempre que este não seja claro ou não transmita o que se pretende, procurando com o tempo alcançar a maturidade do gesto – não um gesto estudado para cada secção, mas um gesto confortável e claro;



7. Sétima leitura – Reflexão sobre o primeiro ensaio. O método apresentado pelo maestro Vilaplana inclui, assim como vimos no método do maestro Ernst Schelle, uma fase de estudo da partitura após o primeiro ensaio. Claro que deduzimos que a maioria dos maestros volta à partitura após cada ensaio para preparar os ensaios seguintes e clarificar questões que lhe tenham surgido durante o ensaio, mas é interessante que neste método, dado a jovens estudantes de direcção, esta noção esteja incluída. Nesta fase devemos então refletir sobre os problemas que surgiram no primeiro ensaio da obra.

Apesar de não estar explícito no método, o maestro Vilaplana pressupõe o estudo da capa e contracapa para a compreensão do porquê da obra ter sido escrita, por quem, em que contexto, etc.

#### *Kenneth Kiesler*

Para o maestro Kiesler, não há um só método, pois este varia consoante a sua familiaridade com outros trabalhos do compositor, a sua experiência com peças e/ou estilos similares, etc.

Para si, qualquer que seja o método, este deve incluir:

- tocar e cantar todas as partes existentes;
- análise harmónica e estrutural (essencial mas apenas o início do método);
- alcançar o ponto em que temos a obra mentalmente clara para a podermos contemplar.

Nesta fase, o que era conhecimento deve encontrar um lugar na imaginação, na psique, no espírito e no corpo. Tanto os maestros Vasco Negreiros e Pedro Neves, como o maestro Ernst Schelle incluem este tipo de pensamento nos seus métodos. A absorção da obra em todas as partes do nosso ser. Pode parecer uma ideia poética ou excessivamente romantizada, mas não o é. É de facto a descrição correcta, a nosso ver, do fim último para qualquer

método que possamos utilizar. Porque outra razão quereria uma pessoa ser músico, senão para sentir a música que faz em todo o seu ser?

### *Pedro Neves*

Para Pedro Neves, o estudo da partitura deve começar sempre do geral para o particular, da grande forma para o pequeno pormenor, para que desta forma a construção interior da obra tenha uma estrutura sólida.

Para si, análise formal tem como objetivo único abrir o caminho para a interpretação que se quer informada e fundamentada. Percebendo como está construída harmonicamente determinada obra é a base para a tomada de opções interpretativas.

Por fim, diz-nos que o método de estudo não é realmente importante -o fundamental é o seu objectivo.

### *Robert Houlihan*

A abordagem de Houlihan começa por olhar para os registos da instrumentação, ou seja, a amplitude máximo dos sons (qual o mais grave e qual o mais agudo). A seguir, a sua atenção volta-se para as dinâmicas, lendo página por página e percebendo as suas variações. Repete este processo por três vezes, sentindo a pouco e pouco que consegue entrar no som do compositor.

Tendo uma ideia mais ou menos clara da linha geral da obra, começa a análise da estrutura harmónica das frases, mas começando sempre pela linha do baixo, pois esta ajuda a perceber a direcção da frase. Aconselha um livro de Felix Salzer, baseado no método Schenkerian – um método de análise da partitura do teórico Heinrich Schenkerian (1868 – 1935).

O último passo da sua preparação pode incluir a direcção silenciosa da obra.

## *Vasco Negreiros*

Para Vasco Negreiros, a abordagem a uma partitura deve ser como a de um editor, controlando tudo: saber o máximo sobre: as circunstâncias da concepção da obra; dados biográficos do compositor; em que fase da vida deste a obra foi composta.

Depois, podemos seguir os seguintes passos:

- Tocar tudo ao piano;
- Tocar separadamente naipes e famílias, com o objectivo tanto de controlar a correcção da edição, como de criar na mente objectos sonoros consistentes;
- Cantar tudo o que for passível de cantar;
- Comparar todas as secções análogas, registando as suas diferenças;
- Controlar a consistência de todas as indicações (tempo, dinâmica, articulação, etc.)
- Conceber uma organização formal para a obra;
- Conceber organizações morfológicas de pequena forma, em cada pequena secção.

Quanto à marcação ou não da partitura, Negreiros apresenta-nos uma perspectiva nova, optando por ter dois exemplares: um para colocar todas as anotações que sinta necessários durante o estudo e outro “limpo” para ensaiar e dirigir.

Para Negreiros, a procura de erros pode ser uma excelente maneira de travar conhecimento inicial com uma obra. Além disso, são quase inexistentes as partituras em que não se encontre erros, mesmo em editoras muito afamadas e caras.

Só depois de todo este estudo, poderemos assegurar uma interpretação correcta e fundamentada.

## 2. O piano como ferramenta de estudo

Para nossa surpresa, dos cinco livros seleccionados para o capítulo de métodos de estudo da partitura, só um defende claramente o piano como ferramenta de estudo.

No método de estudo de Max Rudolf, logo as primeiras linhas falam da necessidade do estudante de direcção ser capaz de reduzir uma partitura ao piano. Caso o aluno não tenha tido uma boa educação base nesta disciplina, deve preencher esta lacuna pelo estudo individual e autodidata, se necessário. Dá pistas de como chegar a este fim: começar por tocar corais de Bach nas claves originais, passar para quartetos de cordas, música de câmara com instrumentos transpositores e, por fim, partituras de orquestra. Ao responder ele mesmo à questão *tocar piano é indispensável para um maestro?*, diz-nos que não é indispensável mas é altamente desejável (pp.322 -23).

Rudolf termina atalhando que a grande maioria dos maestros de renome da direcção de orquestra tinham capacidades base ao piano. E, sobre assunto termina escrevendo: *“Se Arturo Toscanini, cujo instrumento era violoncelo, se deu ao trabalho de praticar piano ao ponto de conseguir trabalhar com cantores sem precisar de um acompanhador, um jovem músico tem a obrigação de fazer um esforço semelhante”* (p. 323).

No seu Guia, Battisti e Garofalo fazem apenas uma referência ao piano. Ao apresentarem o seu método de quatro fases para análise da partitura, apenas referem o piano no passo dois como uma ferramenta a não utilizar. Uma vez que referem a não utilização do piano seguida da referência à não utilização de gravações, acreditamos que façam esta sugestão para preservar e desenvolver a imagem sonora interna que o maestro está ainda a construir nesta segunda fase (p.23). Pessoalmente, acreditamos que o uso do piano nesta fase pode ser útil, principalmente para um maestro que não tenha tanta facilidade em ouvir internamente a música que lê. De facto, num caso destes, não usar de todo o piano, pode levar à construção mental de uma imagem sonora completamente distante do que está impresso na partitura. Contudo, é compreensível a ideia dos autores.

Também Stith no seu próprio guia apenas fala do piano para alertar para a sua não utilização, neste caso, na terceira e última fase do seu método de análise. Ao invés do piano, Stith defende que se cante todas as partes da orquestração. Contudo, na secção que reserva ao uso de gravações, Stith faz a ressalva de que o uso do piano é preferível ao uso das gravações, caso o maestro seja fluente ao piano, pois permite-lhe trabalhar a sua própria interpretação sem ser influenciado pela de outros (p.13).

Dos restantes autores cujos livros seleccionámos, nem Elizabeth Green, nem Hermann Scherchen falam do piano como ferramenta de estudo da partitura.

Se nos voltarmos agora para as respostas obtidas sobre esta questão aos maestros entrevistados, encontramos perspectivas que estão mais em concordância com a de Max Rudolf.

Para Vasco Negreiros, o segundo passo na sua estratégia de estudo habitual passa por tocar tudo ao piano e, de seguida, tocar por famílias de instrumentos para *criar na mente objectos sonoros consistentes, tanto em som, como em conhecimento, até ao ponto em que a diferença entre ambos se dilua: quando saber for ouvir e ouvir for saber*. Mesmo para alguém que não é capaz de se sentar ao piano e reduzir imediatamente uma partitura completa, é sempre possível perceber a harmonia, tocar as melodias, juntar naipes, até que o “quadro sonoro” se vá formando em nós.

Claro que esta visão e forma de estudo não é estrita e não há uma só fórmula correcta. Por exemplo, Javier Viceiro refere que só usa o piano em caso pontuais. Não clarifica em que casos pontuais mas acreditamos que seja naqueles em que dúvidas sonoras precisam de esclarecimento.

Kenneth Kiesler utiliza o piano principalmente para o estudo harmónico da obra, assim como das suas linhas melódicas, principalmente quando o faz de forma lenta.

Na sua entrevista, Robert Houlihan refere que o piano para si é útil mas não numa fase imediata e que uma das estratégias que usa e que sente ser útil é a de tocar o acompanhamento harmónico e cantar as linhas melódicas. Este tipo de trabalho ao piano, do ponto de vista técnico, é mais acessível para um maestro ou estudante de direcção que não seja pianista. É um trabalho que

consideramos bastante útil em geral, pois dá-nos o conhecimento harmónico da obra assim como nos faz compreender as frases da melodia – assunto que será desenvolvido de seguida.

Também Pedro Neves se refere ao piano como uma ferramenta no seu estudo, como auxílio ao ouvido interno e Ernst Schelle inclui o piano como ferramenta de vivência da obra, não a única mas uma possível, no seu método de análise.

Pessoalmente, cada vez mais integro o piano no meu estudo. Dependendo da obra, esta inclusão pode ser mais ou menos imediata. Numa obra com base tonal, com linhas melódicas mais simples, ou seja, numa obra que o meu ouvido interno já está capaz de “ouvir”, o uso do piano vem um pouco mais à frente na estratégia de estudo. Ainda assim, virá numa fase relativamente inicial, logo após a pesquisa sobre o compositor e a obra em causa, às primeiras leituras e à colocação de quadraturas. Em obras com recursos harmónicos diferentes ou mais densos, o piano pode ser-me necessário logo na fase de leitura inicial, tocando naipes em separado, linhas individuais, etc.

Em geral, os programas de estudo superior em direcção, incluem uma disciplina de piano, vocacionada para a leitura de partituras e, principalmente nas escolas alemãs, para a correpetição. É, também por isto, nossa opinião que, apesar de não ter de se tornar pianista, é muito vantajoso para um maestro ter uma técnica pianística base.

Acreditamos que o estudo harmónico e melódico da partitura pode ser enriquecido e facilitado pelo uso do piano como ferramenta de estudo. A construção do ouvido interno é um trabalho ao longo de toda a vida - tema que abordamos em tópico próprio – e que, com uma prática regular pianística pode também ser facilitado.

Concluindo, concordamos que o piano não é uma ferramenta absolutamente indispensável ao estudo e preparação de uma partitura, mas é muito útil. Além de ser útil, no sentido mental, é uma forma íntima de estar com a partitura, de produzirmos nós próprios o som, de ouvir a harmonia, a melodia. Enquanto maestros, estamos absolutamente dependentes do som, da música de outros músicos, para vivermos o som da partitura que estudámos durante horas.

O piano torna-se o nosso fiel aliado para sermos nós o músico, para nos divertirmos com a obra, para a virarmos de todas as formas possíveis até que ela faça parte de nós.

### **3. O canto na compreensão frásica**

Chie Ohsawa, estudante da Faculdade de Cultura e Sociedade Moderna da Universidade de Niigata, no Japão, levou a cabo um estudo apresentado em 2009 na 7ª Conferência Trienal da Sociedade Europeia para as Ciências Cognitivas da Música, intitulado *The Effect of Singing the Melody in the Practice of the Piano*.

Apesar de não estar directamente relacionado com a direcção, o estudo liga-se à compreensão da melodia através do canto, que muito nos interessa para este capítulo.

O estudo supracitado pretendeu testar a hipótese que aprendizes de piano atingiriam níveis de performance mais elevados, se formassem uma representação auditiva mais precisa através do canto da melodia. Sete principiantes do estudo do piano com idades de 4, 6, 8, 9 e 21 anos, aprenderam novas peças com e sem cantar as respectivas melodias. Após todas as sessões de estudo, as respectivas performances foram gravadas e avaliadas pelos próprios estudantes e por 13 professores de piano em termos de naturalidade e expressividade adequada da melodia; a percentagem de notas erradas também foi calculada.

Os resultados foram consistentes, indicando valores mais elevados nas avaliações das performances preparadas com recurso ao canto da melodia. O estudo conclui que a representação auditiva articulada com cantar pode desempenhar um papel importante na prática do piano para aprendizes familiarizados com o canto.

Não podemos aqui generalizar este estudo para a direcção, contudo, decidimos incluir este artigo enquanto testemunho adicional de que cantar a melodia pode levar à sua compreensão mais profunda.

Voltando aos testemunhos dos maestros, a entrevista incluía a seguinte questão: *Considera que o canto pode ser relevante para o estudo de linhas melódicas e para a escolha de locais de respiração?* Todos os maestros entrevistados responderam de forma positiva a esta questão.

Pedro Neves diz que, para qualquer instrumento, *cantar é uma ajuda corporal e espiritual para a procura da direcção musical da peça ou mesmo de uma simples frase. Por isso para um maestro recorrer a essa ferramenta é essencial.*

Para Vasco Negreiros, devemos cantar tudo o que nos for possível, logo a seguir a tocar tudo ao piano. Assim como para Ernst Schelle para quem cantar tudo na partitura tem um pouco o mesmo propósito do uso do piano: dar-nos uma vivência física e real da música.

Também José Viceiro responde afirmando que o canto para si é fundamental, para encontrar o fraseio da melodia, os locais de respiração e decidir arcadas. Para Robert Holihan, o canto serve como auxílio para interiorizar e memorizar a partitura e para Kenneth Kiesler, o canto é uma ferramenta importante para a internalização da música.

Voltando-nos para os livros selecionados, dos cinco, apenas dois nos dão perspectivas sobre o canto incluído na método de estudo da partitura: o de Guia de Stith e o Handbook de Scherchen.

No método de Stith, dividido em três fases, cantar todas as partes presentes na orquestração, incluindo as partes de percussão, é o primeiro ponto da terceira fase. Neste ponto devemos cantar todas as linhas, decidindo e anotando os locais de respiração possíveis e desejados, percebendo a direcção de cada linha melódica, a importância musical de determinadas notas e/ou ritmos, etc. É particularmente interessante a noção de que cantar a parte de percussão é importante para nos ajudar a decidir que tipo de baquetas ou *mallets* pretendemos, ou seja, que tipo de som, assim como possíveis correções nas indicações de dinâmicas (Stith 2011, 35).

Podemos ainda referir uma perspectiva diferente das que encontramos na nossa pesquisa e que chega até nós no Handbook de Scherchen. O autor fala-



nos da importância do canto em oposição aos perigos do uso do piano, no que toca ao entendimento do fraseio. Scherchen tem uma opinião um pouco negativa demais, a nosso ver, a cerca do piano, chamando-o de praga na música, enquanto instrumento doméstico, que lhe causou graves danos, no sentido em que terá ensinado as pessoas como dissecar a música em pequenas partes. Para Scherchen, por algum motivo a qual ele não consegue responder deixando a pergunta no ar, não raras vezes ocorre, com o estudo ao piano, o fenómeno de se recortar frases e temas em sítios que não fazem sentido, como dividir uma melodia escrita em compassos quaternários como se estivesse escrita em compassos binários (Scherchen 1989, pp.28-29).

Para evitar este grande mal, Scherchen apresenta-nos o canto. Porque *cantar é uma função vital da música. Onde não existe canto, as formas da música tornam-se distorcidas e movem-se numa ordem sem sentido imposta externamente* (Scherchen 1989, 29). Ou seja, para si o canto é a forma de encontrar a alma da música.

#### 4. Estratégias para desenvolvimento do ‘ouvido interno’

Ao longo deste trabalho temos falado algumas vezes do ouvido interno. Esta é de facto uma ferramenta muito útil para qualquer músico mas, talvez especialmente, para um maestro. A capacidade de abrir uma partitura e ouvir a música a fluir dentro de si é algo que, penso, qualquer maestro almeja ou gostaria de conseguir, além de ser uma ferramenta que tanto tempo poupa na preparação de uma partitura, quando existente e bem desenvolvida.

Perguntámos aos maestros entrevistados que estratégias podemos utilizar para desenvolver o ouvido interno. Para o maestro Pedro Neves a capacidade de resistir à tentação de ouvir uma gravação aquando do estudo de uma partitura já é por si só uma boa forma de o fazer. Além disto, devemos ter a paciência necessária para, a pouco e pouco, ir conseguindo “ouvir” cada vez mais linhas em simultâneo.

A resposta do maestro Vasco Negreiros foi uma das mais completas sobre esta questão. Para ele, *o ouvido interno é resultado do ouvido externo*. Por exemplo, quem passa bastante tempo ao piano, acaba por conseguir ouvir acordes inteiros diante da partitura sem ter de os tocar. Ou seja, o desenvolvimento do ouvido interno é consequência da prática musical (piano, canto, etc.) e teórico-auditiva, aperfeiçoando posteriormente a imaginação do som, *como espelho interior da audição externa*. Esta é uma perspetiva bastante interessante já que dificilmente alguém nasce com a capacidade inata de saber como soa seja um acorde completo ou um intervalo de 7<sup>a</sup>.

José Viceiro aconselha o canto, a prática de ditados melódicos e harmónicos e o conhecimento profundo sobre tonalidade e modalidade. Para Robert Houlihan, foi a prática da composição e das transcrições que o ajudou a desenvolver o seu ouvido interno.

No meu caso, ainda para mais sendo clarinetista de formação, foram o piano e o canto que me ajudaram a começar a desenvolver tanto o ouvido interno como o externo. Depois de quase duas décadas a tocar em bandas enquanto clarinetista, o meu ouvido estava muito bem treinado para instrumentos em si

bemol. Qualquer ditado melódico com um intervalo além da terceira, dava origem a notas erradas por segundas.

Ao começar o estudo da direcção, o aumento da prática do piano, o estudo do canto e a diminuição das horas de clarinete, corrigiram até certo ponto o ouvido externo e começaram a construir o ouvido interno. É de facto uma evolução constante e que exige humildade e paciência. Cada um deve encontrar a sua própria estratégia para aos poucos ir melhorando esta capacidade, de acordo com as capacidades de que já dispõem. O piano e o canto parecem ser unanimemente defendidas como boas ferramentas para este fim.

## **5. Como perceber se a obra está pronta**

Esta é outra questão interessante, principalmente para quem prepara partituras há pouco tempo. Em diferentes situações e várias vezes, no fim de um concerto que dirigi, assomou-me a sensação de que nesse momento é que estava pronta para começar a trabalhar a obra com a orquestra. Partilhei esta sensação com colegas que me disseram sentir o mesmo, por vezes. Não poucas dessas situações me deixaram a refletir sobre a minha preparação, o meu estudo. Será que sentia isso porque não me tinha preparado suficientemente bem? Seria a descarga de adrenalina, normal no fim de uma *performance*? Ou será que, uma vez concluído o processo estudo-ensaio-concerto, sentia que tinha agora a informação toda para o poder ter feito de outra forma – um pouco no sentido do *se soubesse o que sei hoje...?*

Com o passar do tempo ainda não sei qual destas opções é a correta. Acredito que não será uma questão de preparação. Sou ainda muito jovem em termos de anos de trabalho a dirigir, mas o método de preparação (sempre em evolução e com um imenso caminho a percorrer, que nunca acabará), mas acredito que a minha preparação é sempre honesta e minimamente completa.

A presente investigação, contudo, deu-me uma luz nova sobre esta questão e sossegou as minhas preocupações. Afinal, parece que, pelo menos a maioria dos maestros que entrevistamos, sente que a obra nunca está pronta.

Perguntámos a cada um: *No seu trabalho, como percebe que a obra está pronta?* A resposta de Pedro Neves foi muito simples: *Nunca!* No mesmo sentido vão as respostas de Vasco Negreiros e Robert Houlihan, com algumas pistas de como podemos, ainda assim, perceber quando estamos capazes de começar a trabalhar com a orquestra.

Para Negreiros, uma obra musical nunca está pronta, mas percebemos que a podemos levar aos nossos músicos quando a sentimos com um grau elevado de naturalidade. Ou seja, quando ela *nos surge na mente inteira, não como um mapa de informações, mas sim, como som.*

José Viceiro diz-nos que uma obra está pronta para ensaiar com nos conseguimos lembrar de cór de todas as suas partes, características principais, temas principais e secundários, dinâmicas, equilíbrio e articulação.

Algo parecido diz-nos Kenneth Kiesler, para quem a obra está pronta quando a consegue ouvir na sua imaginação, quando sente internamente o seu tempo, formas, sonoridades, articulações e a emoção da música.

Como referimos, também para Houlihan, uma obra nunca está pronta, mas tenta sentir-se preparado, se possível, várias semanas antes do primeiro ensaio. Por vezes dirige sozinho a peça em silêncio, como forma de preparação.

Deixei a sua opinião para o fim pois esta questão da direcção 'a seco', ou seja, sem outro resultado sonoro que não o interior, tem sido uma forma usada para mim que me ajuda a perceber quando estou preparada o suficiente para começar a trabalhar a obra com os músicos.

Na verdade, não é necessário dirigir. Como alguns métodos referiram no capítulo de análise de partitura, basta fechar os olhos e imaginar o som. Contudo, isso implica um grau de memorização que por vezes, comigo, não acontece. Dirigir 'a seco' para um ou mais colegas, introduz um pequeno grau de ansiedade, além que dirigir desta forma mas fazendo a espacialização e imaginando de facto a orquestra, implica não estar completamente focados na leitura, implica termos a obra mentalmente presente. Estes dois factores ajudam-nos a perceber de forma rápida e clara, que secções da obra não estamos a 'ouvir' completa e/ou corretamente, que secções ainda não temos afinal certeza do que queremos transmitir, etc.

Podemos comparar esta questão com o que podemos chamar 'rodar repertório'. Enquanto músicos, sabemos que é importante fazer recitais ou concertos, mesmo que breves, para 'rodar repertório', especialmente antes de provas e concursos. Sabemos os benefícios que esta prática traz à *performance*, no que toca a aprender a lidar com a ansiedade e a perceber realmente até que ponto sabemos determinada peça. Até com *ensembles* existe esta questão.

E para um maestro? A direcção silenciosa com alguns colegas, amigos ou familiares, pode servir como forma de 'rodar o repertório' antes de irmos para o primeiro ensaio. Principalmente na fase inicial da nossa vida profissional, pode ajudar a ter um feedback antecipado do que está ou não a resultar no nosso gesto, além de nos mostrar, como referido acima, até que ponto conseguimos ouvir a pensa enquanto dirigimos.

Resumindo, da minha breve experiência, também para mim a obra nunca está verdadeiramente pronta e a nossa interpretação da mesma provavelmente irá sendo alterada ao longo da vida. Contudo, existem formas de perceber em que patamar de preparação estamos, como as que foram sugeridas a cima: a representação mental da obra, o sentimento físico, a direcção silenciosa.

## 6. A problemática das gravações no estudo da partitura

A palavra “gravação” hoje em dia é quase um *taboo* quando se juntam dois maestros ou estudantes de direcção. Decidi que a inclusão deste tópico nesta investigação era de facto interessante, na tentativa de falar de forma despreconceituosa do que diferentes livros e maestros defendem quanto a esta questão e partilhar humildemente a minha opinião.

Max Rudolf guarda uma pequena secção de alguns parágrafos, logo a seguir à secção sobre o estudo da partitura, para deixar a sua visão sobre as gravações. Para este maestro, não importa quão maravilhosa seja uma gravação, esta nunca poderá ser o substituto de um estudo aprofundado da partitura. Ao ouvir uma gravação corremos o risco de assimilar ideias interpretativas de outro músico ou de ficarmos confusos pela audição de diferentes interpretações, não chegando no fundo a lado nenhum quanto á nossa própria visão (Rudolf 1950, 323).

Já no seu tempo (1950), Max Rudolf se mostrava desagradavelmente admirado por alguns professores de direcção terem começado a usar gravações para ensinar técnica nas suas aulas.

Ressalva que uma boa gravação pode ser bastante estimulante, pois alimenta a nossa imaginação com uma imagem vívida do som da orquestra. Contudo, usá-la para os exercícios de técnica gestual, dá-nos uma experiência passiva, pois estamos apenas a ser dirigidos ou a escolher gestos que não estão a ter nenhum efeito. Rudolf aconselha a cantar ou murmurar a melodia enquanto praticamos a nossa técnica e a gravar os momentos com orquestra para poder estudar-se a si mesmo e ao seu trabalho (Rudolf 1950, pp.323-24).

No polo posto a esta posição, encontramos a perspectiva de Stith. Como já referimos brevemente no capítulo sobre o uso do piano, Stith começa a sua secção sobre o estudo de gravações, dizendo que, caso o maestro seja fluente na leitura de partituras ao piano, este é preferível ao uso das gravações. Ressalva ainda que o uso das gravações não serve para que imitemos determinadas interpretações e que a nossa própria interpretação deve ser feita de forma informada (Stith 2011, 13).

Para Stith as gravações serão úteis em casos onde o nosso tempo de preparação é verdadeiramente limitado. Nestes casos, o autor aconselha-nos a procurar várias gravações diferentes mas de forma ligeira, apenas para nos dar uma ideia geral da obra. Ouvindo diferentes gravações diminuiremos a probabilidade de sermos dramaticamente influenciados pela interpretação de outrem. Devemos também manter a nossa pesquisa limitada a gravações de maestros e *ensembles* de referência e, no caso ideal, encontrar uma gravação em que seja o próprio compositor a dirigir a sua obra (Stith 2011, 13).

Estando de acordo com Max Rudolf, Stith aconselha vivamente a nunca desperdiçar tempo do nosso estudo a “seguir” uma gravação. Nesta situação estamos realmente a seguir e não a liderar e a eventual “dependência” de uma gravação será de imediato notada pelo *ensemble* quando começarmos realmente a dirigir.

Battisti e Garofalo falam em dois momentos nas gravações. O primeiro logo no segundo passo do seu método: aconselham a não usar gravações nem piano nesta fase (Battisti e Garofalo 1990, 25). No segundo momento, já no quarto e último passo do seu método (o da interpretação), dedicam algumas linhas a esta questão.

Como já referimos brevemente no capítulo sobre as metodologias, neste passo 4, os autores aconselham a audição de outras obras do compositor que estamos a estudar e também de obras de outros compositores do mesmo período, de forma a ter um contexto estilístico mais informado. Alertam para a audição prematura da obra que estamos a estudar, pois essa audição pode inibir as nossas respostas imaginativas e intuitivas à música (Battisti e Garofalo, 55). Ou seja, alertam para esta questão pelos mesmos motivos até aqui apresentados: o da influência sobre a nossa própria interpretação.

Também questionámos os maestros entrevistados sobre esta problemática e as suas opiniões variam um pouco, não sendo, no geral, tão restritas como, por exemplo, a de Max Rudolf.

Pedro Neves diz que, *para um intérprete que quer ter a sua maneira única de olhar a obra, as gravações são um meio contraproducente, facilmente nos tiram a nossa visão sobre as coisas e roubam-nos os meios para lá chegar. Se as*

*gravações forem usadas em contexto de conhecimento de repertório ou para simplesmente ouvir música, para mim faz mais sentido. Como método de trabalho não é aconselhável.*

Para Vasco Negreiros, ouvir gravações ou assistir a *performances* de uma obra que se encontra a estudar e/ou ensaiar é algo que não faz sentido. Contudo, ouvir outras gravações, especialmente muito distintas, pode ser interessante, a partir de um dado momento do processo, desde que não queiramos usá-las para treinar a nossa técnica, pois isso sim, considera um *pecado mortal*.

Também para José Viceiro, uma gravação de qualidade pode ser útil no processo intermédio de preparação de uma obra. Contudo, na fase inicial e na fase final pode ser perigoso. Não especifica em que sentido mas, se for no seguimento de toda a informação que recolhemos até ao momento, é possível que se refira ao prejuízo da interpretação pessoal.

Ao encontro desta linha de pensamento, vem também a perspetiva de Kenneth Kiesler, para quem as gravações podem ser importantes em certas fases e explica porquê: *Maria Giulini disse-me que as gravações são o equivalente a masterclasses ou conversas com maestros que não podemos encontrar ou conhecer. As gravações servem para ouvirmos como diferentes tempi, ideias de fraseado ou os vários sons e cores dos instrumentos resultam.* Alerta ainda para o cuidado a ter com os vídeos, no sentido em que o propósito do nosso gesto deve ser o de motivar resultados musicais e não o de parecermos de uma determinada forma. Refere-se de novo a Giulini: *Um gesto bonito é aquele que soa corretamente.*

Na minha opinião, há de facto um aparente excesso de estereótipo contra as gravações. O que é nuclear, a meu ver, é o intuito com o qual as usamos. Se queremos saltar etapas, encurtar o nosso trabalho para lá do possível, então sim as gravações são um perigo. Mas todos sabemos que o verdadeiro *pecado capital* não são as gravações. O verdadeiro erro está na desresponsabilização perante a obra, da falta de paixão e respeito por ela, pelo compositor, pelos músicos que teremos de ensaiar, enfim, pelo ofício e arte em geral.

No meu caso específico, numa fase inicial evito ouvir a obra. Esforço-me pelo uso do piano, do canto e do que mais me puder servir. Quando alcanço uma



fase intermédia da minha preparação e se existir gravação, posso eventualmente seleccionar uma ou duas que à partida terão qualidade reconhecida, para ouvir. Mas ouço uma ou duas vezes com a partitura e não preciso de voltar às gravações, ajudando-me a confrontar o som que construí mentalmente, com o que, à partida, será o resultado real do que está escrito na partitura.

Este recurso, feito em consciência, em nada perturba a minha interpretação. Em certas obras há tradições que não vêm escritas no papel e que, se nos fecharmos ao mundo do que já foi feito porque nos disseram que ouvir gravações é errado, podemos chegar à frente da orquestra sem saber de tradições que são básicas e conhecidas pelos músicos (ex.: Valsas de Strauss em que se usam habitualmente *ritenuto* em locais que não estão assinalados na partitura).

Concluindo, qualquer maestro ou estudante de direcção que esteja honestamente a preparar uma obra, pode, a meu ver, ouvir diferentes gravações, se não o fizer com o intuito de substituir alguma parte do seu estudo individual e minucioso. É mais uma questão do fim desejado do que do meio utilizado.

## 7. Como preparar um ensaio em contexto de prova

A preparação de um ensaio para trabalhar com uma orquestra, é por si só uma questão que pode dar azo a um certo tempo de argumentação e à procura, também, de diferentes formas para antever o máximo de questões e as soluções possíveis para as mesmas.

Preparar um ensaio que será feito em contexto de prova é ainda um pouco mais complexo, uma vez que não conhecemos de todo o *ensemble* que nos espera: a sua receptividade, forma habitual de trabalhar, se é um grupo de músicos estável habituado a tocar em conjunto, etc.

Para além disto e ainda mais importante, dado que estamos a tentar ser aceites numa determinada instituição: normalmente, não fazemos ideia com que tipo de trabalho os jurados concordam. Por exemplo, na segunda fase de acesso ao Conservatório de Paris, como falado nesse capítulo, a prova incluiu em dois anos consecutivos, 20 minutos para trabalhar e dirigir em performance (sem público, apenas dirigir a obra completa sem paragens) obras de Stravinsky.

Peguemos, por exemplo, na prova deste ano: Concertino para 12 instrumentos. É uma peça que dura pouco mais de 6 minutos, faz sentido para uma prova de 20. Fazendo os cálculos, sabendo que temos que dirigir a obra completa no fim da parte de ensaio, teremos assim 14 minutos para ensaiar. Em abstrato, é um tempo confortável, tendo em conta que já nos apercebemos pela primeira prova (direcção de uma abertura com orquestra), que o nível dos músicos é bastante elevado. A dúvida que nos surge é a seguinte: a maioria dos jurados ali presentes prefere que eu corrija todos os erros que apareçam, mostrando que conheço a partitura, ouço e sei como corrigir; ou prefere que eu imagine que tenho mesmo 14 minutos para preparar aquela peça de forma a ser exequível sem paragens ao fim desse tempo, mesmo deixando por corrigir pequenos erros?

A esta questão, ou nunca temos resposta ou quando a tivermos já é demasiado tarde. Na entrevista que se segue a esta prova de ensaio e

performance, podemos vir a perceber se tomámos a decisão mais acertada ou não.

Podemos ainda lembrar-nos da primeira prova de acesso a Haute École de Genève, que implicava dirigir também Stravinsky (excertos da Sagração) mas com dois pianos. Inicialmente não havia indicação de que seria preciso ensaiar, mas caso houvesse, caso soubéssemos com antecedência que teríamos de preparar um ensaio de Stravinsky com dois pianos - como planear algo assim? A este exemplo específico não sabemos responder.

Também questionámos os maestros entrevistados sob a sua perspectiva. Pedro Neves diz que devemos abordar os problemas de ensaio com prioridades e ter um bom mapa de ensaio, ou seja, percebermos o que é realmente fundamental que funcione de imediato, assim como sabermos claramente quais são as nossas ideias musicais e não desistirmos de as obter. Alerta também para que falemos pouco e que, por vezes, os problemas técnicos resolvem-se com a própria música.

A informação dada por Vasco Negreiros é deveras interessante para este aspecto, vindo de alguém que está bastante habituado a desempenhar o papel de jurado. Diz-nos que, numa prova, os avaliadores pretendem conhecer três aspetos principais no avaliado:

1. Se tem ideias próprias, se a música o move e se essa emoção se manifesta na sua direcção;
2. Se conhece o estilo e as tradições associadas à obra em causa, tendo um juízo próprio a respeito desses dados;
3. Se apresenta um domínio técnico, tanto géstico como auditivo e metodológico de ensaio, adequado ao nível em causa.

Outro feedback interessante e que ajuda a completar o do maestro Vasco Negreiros é o do maestro Javier Viceiro. Este diz-nos que a melhor forma de nos prepararmos é respondendo a quatro perguntas:

- Quanto tempo temos?
- Qual é o nível do grupo ao que vamos dirigir?

- Que condições espaciais e acústicas vai ter a sala?
- O júri pede alguma estrutura de ensaio determinada?

Infelizmente, na maioria das vezes não conseguimos responder completamente a estas questões, mas é bom saber o que perguntar, caso conheçamos alguém que faça parte dessa instituição e que possa averiguar as condições ou alguém que já tenha feito essa prova anteriormente.

Concluindo, só a boa preparação geral, como em tudo, pode assegurar que estaremos, à partida, capazes de responder às exigências da situação, venha em que contornos vier. Não podemos adivinhar nem as vontades dos jurados, nem a predisposição dos músicos ou os erros que irão cometer. Resta-nos preparar a partitura, ter em nós a música, antecipar eventuais problemas que provavelmente irão ocorrer no ensaio e que é preciso corrigir e, acima de tudo, decidir verdadeiramente qual a melhor estratégia na nossa opinião, para alcançar a interpretação e as prioridades de ensaio que temos.

## 8. Ansiedade em contexto de prova

De certo já todos nós sentimos a frustração de não conseguirmos dar a nossa melhor performance por não conseguirmos controlar determinado nível de ansiedade. Seja na música ou noutra qualquer área das nossas vidas, a presença de uma audiência, um júri ou uma pessoa em específico basta para aumentar verdadeiramente o nível de ansiedade.

No capítulo sobre como perceber se a obra está pronta, falei brevemente sobre a questão de “rodar o repertório”, no sentido de pedir a presença de alguém para quem possamos dirigir sem som a obra que estamos a preparar. Esta tem sido uma pequena estratégia que tenho utilizado em alguns momentos. Ao fazer esta passagem da obra, consigo perceber de que secções ainda não tenho uma representação interior suficientemente consistente para não se perder quando o nível de ansiedade aumenta.

Para esta investigação, fomos procurar respostas, não só junto dos maestros que entrevistamos, cujas opiniões partilharemos mais abaixo, como noutras fontes. Interessaram-nos particularmente três artigos do Douctor Noa Kageyama.

Kageyama, do Japão, começou aos dois anos a tocar violino. Fez todo o seu percurso de forma brilhante para se tornar violinista até ter entrado na Juilliard, altura em que, inesperadamente, se apaixonou pela psicologia do desporto. Acabando por se licenciar em psicologia do desporto e performance, foca o seu trabalho em transcrever os estudos existentes sobre performance em atletas e programas de desenvolvimento para músicos.

Com toda a sua paixão por tecnologia e informática, começou um gabinete online de coaching para a performance com o psicólogo desportivo Don Greene e escreve também o blogue *The Bulletproof Musician* – onde encontramos dois artigos interessantes sobre a questão da ansiedade em audições e performances (disponível em <http://www.bulletproofmusician.com/about/>)

Um dos artigos que nos interessa, intitula-se *How can we embrace auditions and thrive when it counts?* Neste artigo, Kageyama fala-nos na questão algo básica mas que, por isso mesmo, nos tendemos a esquecer: de escolhermos

a nossa perspetiva sobre o momento da prova. Podemos ver a prova como parte de um sistema muitas vezes viciado ou pelo menos injusto, que nos dá um tempo extremamente limitado para mostrar uma pequena parte das nossas potencialidades, etc. Ou podemos ver esse momento como um objetivo de trabalho e estudo que, só pelo facto de o termos marcado no nosso calendário, nos motiva e nos leva a um novo patamar de competência durante o período de preparação (disponível em <http://www.bulletproofmusician.com/best-audition-advice-videos/>).

Esta é uma questão da qual todos teremos noção mas não queríamos deixar de a referir neste capítulo, pois pode ser a base para que qualquer outra estratégia seguinte possa funcionar.

### ***A. Preparação e presença em prova***

Da perspetiva de um instrumentista mas com toda a utilidade para este trabalho, Kageyama apresenta cinco pontos principais para a preparação e para uma prova positiva:

- Mindset – como referimos acima, encarar as provas como objectivos de mestria e não objectivos do ego;
- A base – não nos esquecermos da base, ou seja, não ficarmos tão preocupados com a quantidade de repertório que nos esquecemos do trabalho técnico (gestual, por exemplo, no caso da direcção ou o estudo harmónico minucioso que leva o seu tempo) que é sempre necessário e que pode fazer a diferença no momento da performance;
- Estudo da partitura – no caso da direcção, a importância é auto-explicativa e já largamente mencionada neste trabalho em capítulo próprio. No caso do instrumentista, liga-se ao estudo do contexto em que a obra se insere, no caso de ser um concerto para o seu instrumento e orquestra ou com piano;
- Ritmo – encontrar o tempo real da obra não só pelo estudo metronómico mas principalmente pelo estudo da partitura em si;

- Presença em palco – a prova começa no momento em que entramos na sala ou palco, antes de dirigirmos, antes de tomarmos qualquer acção, a nossa presença e aparência começam de imediato a construir uma imagem na mente do júri.

Sobre a importância da presença e aparência em palco na avaliação do júri, podemos ainda referir o estudo de Chia-Jung Tsay, também mencionado neste blogue. Ex-aluna de piano da Julliard, começou a notar que tinha melhores resultados em audições que incluíam o envio de vídeo do que nas que apenas pediam gravação áudio. Ao começar o seu doutoramento em psicologia do comportamento e das organizações, levou a cabo uma série de estudos para perceber qual a real influência dos estímulos visuais na avaliação da performance.

Incluindo um grupo de músicos e outro de não-músicos, Tsay avaliou a capacidade de cada um para adivinhar o vencedor de 10 competições internacionais, apresentado um clip de 6 segundos dos três finalistas de cada uma destas competições. Os grupos foram divididos em três sub-grupos cada: a um foi mostrado o clip só com som; a outro o clip só com vídeo; e ao terceiro grupo foi mostrado o clip intacto com som e vídeo (disponível em <http://www.bulletproofmusician.com/does-style-really-trump-substance/?s=Chia-Jung+Tsay>).

### *O grupo de não músicos*

Quando lhes foi apresentado o clip só áudio, identificaram corretamente o vencedor entre 25,5% a 28,8% das vezes. Se pensarmos que, sendo três finalistas, teriam 33% de hipótese de simplesmente adivinhar sem áudio o finalista de forma correta, esta percentagem é baixa.

Quando viram o clip só com vídeo, a percentagem subiu para 46,4%-52,5%. Não é uma percentagem incrível mas significativamente acima da percentagem possível pelo simples adivinhar (e superior à obtida no áudio).

Ao grupo ao qual foi apresentado o clip completo com áudio e vídeo, a percentagem de identificação correta, desceu para uma média 35,4%.

É um dado bastante interessante, o facto de não-músicos conseguirem, em metade das situações, adivinhar de forma correta o vencedor apenas assistindo a um vídeo sem som da sua performance.

### *O grupo de músicos*

Com o clip apenas áudio, o grupo de músicos profissionais apenas identificaram corretamente os vencedores apenas entre 20,5% A 25,7% das vezes. O grupo que viu o clip apenas com vídeo, esta percentagem subiu para 46,6% a 47% das vezes. Também nos músicos profissionais, o clip completo com áudio e vídeo deu origem a identificações corretas apenas 29,5% das vezes.

Em suma, não nos parece que estes dados apontem para a conclusão de que, hoje em dia, a idade e aparência valham mais do que o talento e a competência. Kageyama defende que a informação recolhida por Tsay apenas sugere que o aspeto tem um certo peso na nossa avaliação da qualidade de determinada performance e que, sendo todas as outras características equivalentes entre os candidatos, a comunicação visual pode ser o extra que inclina o júri e a audiência para um ou para outro.

Este estudo é aqui incluído para chamar a atenção de que também a presença durante a prova pode ser um fator bastante importante para o júri no momento da decisão e que não deve ser desconsiderado ou esquecido. Também não queremos aqui incentivar a teatralização de gestos e movimentos corporais estudados, apenas referimos que o envolvimento musical e emocional na performance pode e, talvez, deve, existir e transparecer naturalmente.

### ***B. Lidar com a ansiedade – uma questão de perspetiva***

Os outros dois artigos de Kageyama foram uma surpresa positiva para mim. Ambos falam de como não é o stress ou a ansiedade em si que nos pode



prejudicar mas sim a nossa perspectiva sobre essa ansiedade. Por exemplo, antes de uma prova podemos sentir o nosso ritmo cardíaco a aumentar. Daqui podemos tomar duas posições distintas: sentir que estamos a entrar num processo de ansiedade e que poderemos não controlar o que acontece durante a performance; ou podemos optar por perceber que o nosso corpo está a adaptar-se naturalmente a uma situação fora do normal e que até podemos alcançar níveis superiores na performance que não seriam possíveis no nosso estado “normal”.

Esta compreensão de que a ansiedade em si não era o centro do problema foi construída por Kageyama enquanto trabalhava no seu doutoramento em psicologia da performance com o Douctor Don Greene na Julliard. O problema, diz, é que a maioria de nós nunca aprendeu a tirar proveito da adrenalina nestes momentos, agradecendo e usando-a nas performances como um extra de energia.

É claro que a grande questão está no como fazer isto. Kageyama fala no Centering (centrar; centralizar). Isto é o que os psicólogos desportivos chamam rotina pré-performance. Foi concebida em 1970 pelo psicólogo desportivo Douctor Robert Nideffer e adaptado para artistas pelo psicólogo Douctor Greene.

Centering é uma forma altamente eficaz de canalizar a ansiedade e de focalizarmos a nossa concentração em situações de grande pressão (disponível em <http://www.bulletproofmusician.com/how-to-make-performance-anxiety-an-asset-instead-of-a-liability/>). Inclui sete passos:

1. Escolher o ponto focal – escolher um ponto fixo à distância que seja confortável; pode ser na estante, no chão em frente ou a última fila da audiência mas, seja o que for, deve ser abaixo do nível dos nossos olhos;
2. Conceber a nossa intenção – um objetivo específico; o que pretendemos fazer quando chegarmos ao palco? O que queremos comunicar de forma precisa á audiência? Devemos usar declarações assertivas como “vou fazer uma boa performance com paixão e contraste dinâmico claro”. Não devemos usar a frases com “não” isto ou “não” aquilo, focando assim no que queremos e não no que não queremos;

3. Respirar com consciência – a respiração diafragmática (ou ainda a respiração de meditação que consegue ser mais profunda, na nossa opinião) é uma das técnicas mais poderosas para reverter respostas de stress; quando em situações de stress, a resposta natural do nosso corpo é reverter para respirações peitorais superficiais; tomar consciência da nossa respiração, normalizando-a, é a melhor técnica biomecânica para combater este estado;
4. Identificar e libertar excesso de tensão – uma das consequências mais prejudiciais do stress durante uma prova é a tensão muscular; devemos observar, calmamente e respirando, cada conjunto de músculos do nosso corpo, relaxando-o;
5. Encontrar o nosso centro – esta noção é inspirada no *ki* or *chi*, neste caso referido como conceito das artes marciais mas que encontramos noutras terapias, filosofias de vida, etc. O *chi* é a nossa energia vital e tende a congrega-se no que ocidentalmente chamamos o nosso centro de gravidade. Encontrar esse centro, ser capazes de centrar o nosso corpo, dá-nos uma sensação de confiança e estabilidade;
6. Processo de pistas – lembrar-nos por palavras ou imagens como é produzir o som que queremos (no caso do maestros, o som que desejamos conseguir da orquestra), não deixando que o stress nos leve a hiper-focalizar em pormenores e detalhes técnicos que nos tirem do quadro mais alargado ou, por outro lado, podemos não usar palavras de todo e apenas imaginar-nos a fazer a performance exatamente como desejamos;
7. Direccionar a energia – ao chegar a este último passo, já teremos conseguido voltar a um estado calmo e focado, propício a uma boa performance; o passo 7 é uma espécie de meditação rápida para nos ajudar a direccionar a energia física que a stress criou, de uma forma positiva, em vez de nos tentarmos livrar dela mal sentimos o corpo a aumentar os seus níveis de adrenalina. A visualização apresentada é a seguinte: podemos imaginar a energia do nosso corpo a centralizar-se no nosso tal centro gravitacional (a maioria estará mais familiarizada

com este tipo de definição); podemos imaginar-nos como um candeeiro de plasma; de seguida imaginamos a energia a subir pelo nosso corpo físico, direccionando até ao nosso peito, pescoço e cabeça, “fazendo-a” libertar-se de forma focada (como um laser) pela testa e olhos; como se este feixe de energia fosse o fio de comunicação que vai levar a nossa intenção do passo 2.

Falar em *chi* e meditações pode soar estranho ou desconfortável a alguns, talvez. Contudo, as noções acima mencionadas podem ser muito úteis para usarmos a energia “extra” que o aumento da adrenalina no nosso corpo, causado pela ansiedade, nos dá, em vez de nos tentarmos libertar dela. Não serão raros os casos de artistas que procuram respostas seja no yoga, nas artes marciais, no reiki, na meditação, no tai-chi, etc.

## **Conclusão**

Deste capítulo podemos tirar duas ferramentas muito simples e que podem ajudar directamente um candidato que se prepare para um prova de direcção: a mudança de perspectiva e a respiração.

Sentir a ansiedade como um extra de energia, num contexto de motivação e de desafio positivo, pode não só diminuir os níveis de ansiedade como também tornar a prestação mais confiante e ponderosa.

A respiração consciente pode reverter o processo biomecânico de resposta ao stress que torna as inspirações superficiais, aumentando a sensação de falta de controlo sobre a ansiedade.

Da minha parte, apenas posso acrescentar uma percepção que me tem ajudado pessoalmente. Nós músicos, assim como qualquer profissional de outra área, podemos fazer algo por nós, pelo nosso ego, pela nossa identidade ou podemos fazê-lo verdadeiramente por outro motivo. Ou seja, quando sinto que o meu nível de ansiedade aumenta mais do que o esperado, normalmente é porque estou preocupada comigo, com a minha imagem ou com a opinião dos outros sobre mim – o meu foco é interno. Se verdadeiramente me lembrar que há todo um mundo para lá de mim, que a música tem em si todo um outro universo a ser

valorizado e cuidado, em suma, se dirigir nem que sejam as paredes de uma sala de aula pela música e não por mim, automaticamente a ansiedade sentida tende a diminuir.

## Conclusão Geral

### As Escolas

Neste trabalho apresentámos seis escolas europeias de nome e mérito reconhecido a nível internacional. De toda a informação apresentada no seu capítulo específico, podemos sublinhar pontos importantes e fazer algumas últimas reflexões.

Se compararmos o tipo e número de provas que cada escola exige, percebemos que são as escolas de tradição alemã – Berlim e Zurique – que mais provas auditivas pedem. A escola de Zurique é a única onde temos uma prova individual de cerca de meia hora com um professor de formação auditiva, que nos poderá fazer todo o tipo de questões. Sobre isto ressaltamos duas situações: para o acesso ao mestrado no Conservatório de Haag há também uma prova individual deste género mas que não inclui tantos parâmetros. Também mencionámos que é em Paris que o ouvido absoluto é mais valorizado e mantemos esta opinião. De facto, não se exigem tantas provas auditivas em termos quantitativos, mas a prova que se exige é de uma dificuldade tal que só alguém com um ouvido extraordinário as pode completar a cem por cento.

Queremos ainda fazer uma última comparação e reflexão quanto aos locais de prova e que é de natureza financeira. Abaixo apresentamos uma tabela para serem mais claras as diferenças ou semelhanças entre as propinas de inscrição e as propinas de estudo de cada escola.

<b>Comparação de Custos entre Escolas</b>		
	<i>Propina de Inscrição</i>	<i>Propina de Estudo</i>
<b>C.N.S.Paris</b>	80€	500€ ano
<b>ZHdK</b>	350€	180€ mês + 90€ ano (seguro)
<b>H.E.M.Genève</b>	72€	1000€ ano
<b>H.M.Berlin</b>	30€	500€ ano (para apoio associativo)
<b>RNCM</b>	81€	11.500€ ano
<b>K.C.Hague</b>	50€	2000€ ano

Tabela 1. – Comparação de Custos entre Escolas

Podemos verificar que a Zürcher Hochschule der Künste é largamente a mais dispendiosa na propina de inscrição, enquanto o Royal Northern College of Music é de longe a escola mais dispendiosa no que toca a propinas de estudo.

Mais importante do que cruzar e comparar os valores que estão descritos na tabela acima, é a reflexão que tem vindo a surgir naturalmente no meu quotidiano com todas as viagens e dinheiro despendido com as provas.

Como referi num dos capítulos iniciais desta tese, das provas descritas participei nas da Berlim e estou em preparação para as de Haag. Contudo, por questões pessoais, estive presente, como apoio, nas de Paris do ano passo e corrente, assim como nas de Zurique e de Genève deste ano. Ou seja, vivi toda a gestão económica necessária quando se passa por esta fase ou se toma a decisão de tentar estudar no estrangeiro.

Se refletirmos sobre os custos de viagem – por volta dos 250/300€ ida e volta de avião – de estadia – que pode ser minimizada caso tenhamos uma boa rede de contactos de outros colegas nessas cidades – e propinas de inscrição, cada uma destas provas pode ficar entre os 500€ e os 700€. Isto não contabilizando situações como a de Haag, em que o professor me contactou para podermos combinar uma aula prévia, o que é uma ótima vantagem na preparação mas que implica mais umas centenas de euros em viagens.

Juntando esta questão ao exemplo dos custos das masterclass e concursos internacionais europeus na área da direção, preocupa-nos que caminhemos, talvez inconscientemente, numa seleção prévia de candidatos pela sua disponibilidade económica. Tomemos o exemplo do Neeme Järvi Prize, ganho no ano passado pelo jovem maestro português Nuno Coelho, estudante em Zurique. Este prémio faz parte da prestigiada Gstaad Menuhin Festival & Academy, que inclui a Conducting Academy – masterclasses com duração de três semanas. Existem duas opções para participantes que pretendam ser Activos (ou seja, serem de facto alunos e não apenas assistir às sessões):

- Advanced – podem participar em todos os serviços oferecidos pela Gstaad Conducting Academy, até certo limite podem participar nas aulas do Festival; em caso de vagas ou de desistências de participantes Unlimited,

participantes Advanced podem dirigir a orquestra; um participante Advanced podem mudar para opção Unlimited assim que o desejar;

- Unlimited – o participante pode ter acesso a todos os serviços da Academia; podem ser alunos ativos de outras aulas da Gstaad Festival Orchestra; dirigirá a orquestra várias vezes em aulas, ensaios gerais e concertos; aulas de direção com coaching, análise de vídeo, conferências, etc.; receberá todos os seus vídeos gravados pela organização com qualidade profissional; o Neeme Järvi Prize será selecionado deste conjunto de participantes.

A propina de inscrição como Advanced é de 2000CHF (1809€) , a inscrição como Unlimited, única que dá possibilidade de concorrer ao Neeme Järvi Prize, é de 3600CHF (3256€).

Este é um concurso de grande qualidade e não queremos de forma nenhuma por isso em discussão, nem este é o local para fazer juízos de valor sobre a qualidade de escolas, concursos ou masterclasses. Queremos apenas mostrar um exemplo além do das propinas de algumas escolas, de como a nível europeu os custos de estudo e/ou participação em importantes masterclasses/concursos são bastante elevados.

Preocupa-me que esteja a ver, como já referimos, uma seleção involuntária. De certo existirão estudantes de música com talento e dedicação à direção que não poderão suportar os elevados custos de vida e estudo, impedindo-os de construir um currículo e rede de contactos que poderia lançar a sua carreira. Era esta a reflexão que não queria deixar de fazer, para além da comparação natural entre custos das escolas apresentadas.

### *Os métodos*

Não me parece lógico fazer um comparação entre todos os métodos falados, pois cada método é como uma impressão digital para maestros: são únicos e pessoais, não faz sentido, para mim, tirar conclusões de algo tão subjetivo mas que serve um mesmo fim.

Como referimos no capítulo dos métodos de estudo, o que realmente importa é que tenhamos a consciência clara do objetivo que pretendemos alcançar e que este seja o honesto conhecimento da obra que é nossa responsabilidade trazer de novo ao espaço e ao tempo presente.

Com base nos livros apresentados e em tantos outros existentes, assim como com referência aos maestros entrevistados, poderemos construir o nosso próprio método de trabalho que será ele mesmo moldado ao longo dos nossos anos como profissionais (e eternos estudantes).

Quero também aproveitar para concluir a reflexão sobre os métodos fazendo um pequena referência à questão da técnica de direção. Na minha humilde experiência, cada vez tenho opinião mais ambígua em si mesma quanto à importância da técnica gestual na preparação de um maestro. Vejo métodos, como alguns que referimos, dedicarem capítulos de largas dezenas de páginas à esquematização de padrões, com ou sem voltas, com ou sem paragens, com ou sem rebound, etc. Tudo isto é importante, claro.

Para melhor transmitir a minha ideia quanto à relação entre a técnica gestual e o estudo da partitura, podemos compará-la à relação entre a fala e a comunicação de ideias. A técnica gestual é importante como é importante aprender a falar e a formar palavras; o método de estudo é importante porque nos dá as ideias, o conteúdo que queremos e tudo o que queiramos comunicar. Quase a relação entre forma e conteúdo.

Contudo, qual deles será o mais importante para nos tornarmos maestros competentes? Esta é, claro, uma questão à qual não podemos aqui dar resposta, mas gostaria de deixar uma direção para a mesma. Acredito que são duas competências interdependentes, mas tenho em mim a crença que um maestro pode ser competente perante a orquestra mesmo sem possuir uma técnica base suficiente, mas não o poderá ser se não for capaz de se apropriar da partitura e de alcançar uma interpretação própria, corretamente baseada.

Terminando, gostaria de concluir este trabalho voltando à linha de pensamento que apareceu mais ou menos pronunciada, mais ou menos clara, na maioria dos maestros entrevistados, principalmente nas perspetivas dos maestros Ernst Schelle, Pedro Neves e Vasco Negreiros: o estudo visto como meio para da



absorção da obra em todas as partes do nosso ser. Esta pode parecer uma ideia poética ou excessivamente romantizada, mas não o é. É de facto a descrição correcta, a nosso ver, do fim último para qualquer método que possamos utilizar. Por que outra razão quereria alguém ser músico, senão para sentir a música que faz em todo o seu ser, partilhando-a com tantos outros?

Terminamos afirmando que este trabalho auto-etnográfico, como referimos no capítulo sobre a motivação pessoal, envolveu de facto um processo de observação e reconstrução pessoal. Ler e receber tanta informação distinta sobre o estudo da partitura, conhecer vivências e questões que maestros em exercício de carreira de forma que tanto admiramos também sentem, etc., serviu para uma nova visão e, também, inspiração, para prosseguir um trabalho honesto na preparação e na partilha que a função de maestro/maestrina permanentemente exige.

## **Referências bibliográficas**

Battisti, F. e Garofalo, R. (1990). Guide to score study for the wind band conductor. USA: Meredith Music Publications.

Green, E. e Gibson, M. (1996). The modern conductor. EUA: Pearson.

Matheopoulos, Helena. (1982). Maestro: Encounters with Conductors of Today. New York: Harper & Row, Publishers.

Padilha, António. (2011). Direção, ansiedade e performance. Dissertação de Mestrado em Música. Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro.

Rudolf, Max. (1995). The grammar of conducting: a comprehensive guide to baton technique and interpretation. Boston: Schirmer, Cengage Learning.

Scherchen, H. (1989). Handbook of conducting. Nova York: Oxford University Press.

Soares, Pedro Couto. (2013). A Ingerência do conhecimento explícito no conhecimento tácito: a Técnica Alexander e a prática e ensino da flauta. Dissertação de Mestrado em Música. Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro.

Stith, G. (2011). Score and rehearsal preparation: a realistic approach for instrumental conductors. USA: Meredith Music Publications.

## **Sites consultados**

The Merck manuals online medical library. Disponível em:  
<http://www.merckmanuals.com/home/ag/sec07/ch100/ch100a.html> (consultado a 15.4.2011)

Miller, C. B. Discussion

Noa Kageyama. Disponível em: <http://www.bulletproofmusician.com/about/> (consultado a 24.05.2016)

How can we embrace auditions and thrive when it counts?, Kageyama. Disponível em: <http://www.bulletproofmusician.com/best-audition-advice-videos/> (consultado a 24.05.2016)

Performe better under pressure. Kageyama. Disponível em: <http://www.bulletproofmusician.com/perform-better-under-pressure-by-tweaking-this-one-belief/> (consultado a 23.05.2016).

How to make anxiety an asset instead of an liability. Kageyama. Disponível em: <http://www.bulletproofmusician.com/how-to-make-performance-anxiety-an-asset-instead-of-a-liability/> (consultado a 23.05.2016).

Does style really trump substance? Kageyama. Disponível em: <http://www.bulletproofmusician.com/does-style-really-trump-substance/?s=Chia-Jung+Tsay> (consultado a 24.05.2016).

<http://www.koncon.nl/en/>

<http://www.conservatoiredeparis.fr/>

<https://www.zhdk.ch/>

<https://www.hesge.ch/hem/>

<http://www.rncm.ac.uk/>

<http://www.gstaadacademy.ch/en/conducting-academy/regulations>

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.  
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia  
Universidade de Aveiro