



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

GABRIEL VASCO DA SILVA

Santiago Sabino Carvalho: importância da experiência musical/cultural e dos exercícios diários para a performance.

**Natal-RN
2019**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

GABRIEL VASCO DA SILVA

Orientando:

Gabriel Vasco da Silva

Orientador:

Fabio Soren Presgrave

Santiago Sabino Carvalho: importância da experiência musical/cultural e dos exercícios diário para a performance.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa 2: Processos e dimensões da produção artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

**Natal-RN
2019**

GABRIEL VASCO DA SILVA

Santiago Sabino Carvalho: importância da experiência musical/cultural e dos exercícios diário para a performance.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa 2: Processos e dimensões da produção artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. FABIO SOREN PRESGRAVE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ORIENTADOR

PROF. DR. ANDRÉ LUÍS MICHELETTI
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MEMBRO DA BANCA

MERYELLE NOGUEIRA MACIENTE
FACULDADE MOZARTEUM DE SÃO PAULO
MEMBRO DA BANCA

Catálogo de Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

S586s Silva, Gabriel Vasco.
Santiago Sabino Carvalho: importância da experiência musical/cultural e dos exercícios diários para a performance/ Gabriel Vasco Silva. – Natal, 2020.
112 f.: il. ; 30 cm.

Orientador: Fabio Soren Presgrave.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2020.

1. Performance Musical – Dissertação. 2. Violoncelo – Exercícios Técnicos. 3. Biografia – Dissertação. I Santiago Sabino Carvalho. II. Presgrave, Fabio Soren. III. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 787.3:929

Elaborada por: Rayssa Ritha Marques Gondim Fernandes – CRB-15/Insc. 812

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pela sabedoria e entendimento que me guiaram ao longo do curso.

À minha família, que sempre me orienta e me guia em todas as minhas escolhas e decisões.

Ao meu mestre, orientador e grande amigo, professor Dr. Fabio Soren Presgrave, pelas aulas, ideias e orientações profissionais e pessoais.

Ao amigo e professor Santiago Sabino Carvalho, pela paciência, instruções, entrevistas, aulas e principalmente pelas boas conversas.

Às instituições públicas de ensino: Projeto Guri, Escola Jupira Cunha Marcondes, UFRN, Academia Real de Música Aarhus/Aalborg e UNESP, que me acolheram e moldaram-me no músico que sou.

Aos meus amigos Roberto Ramos, Fábio Marques, Joabe Oliveira, Artêmio Monteiro, Joelson Temóteo, Melquíades Vasconcelos, Alan Davidson, Grácio Zaqueu, Márcio Borges, Vanniellyson Vilker, André Rodrigues, Alessandra Linhares, Júlio César Fernandes, Rodrigo Castro, Airton Guimarães e Daniel Tavares pela participação no meu primeiro recital de mestrado e também aos queridos amigos Rafael Cesario, Juan Rogers, Gabriela Bonafé e Áurea Giovana pela participação no segundo recital de mestrado.

Por fim, aos incontáveis amigos que sempre me ajudaram e acolheram-me nos momentos de maior necessidade.

RESUMO

A presente pesquisa trata da trajetória do violoncelista e professor Santiago Sabino Carvalho, apresentando conceitos que nortearam sua vida como músico e como docente. Em primeiro lugar o trabalho realiza uma biografia analítica do artista, abordando os principais acontecimentos de sua carreira com o objetivo de conectar sua história aos procedimentos que ele utiliza para ensinar. Foram realizadas entrevistas, aulas e gravações além de pesquisas em jornais da sua época e programas de concerto. A pesquisa apresenta também uma apostila com exercícios técnicos propostos pelo violoncelista para estudantes em estágio semiprofissional.

Palavras chave: Santiago Carvalho; Violoncelo; Exercícios técnicos.

ABSTRACT

This research deals with the trajectory of the cellist and cello teacher Santiago Sabino Carvalho, presenting the technical concepts that guided his life as a performer. Firstly, the work presents an analytical biography of the artist addressing key facts of his career and trying to contextualize how his story generated the procedures he uses when teaching. The data for the research was collected through interviews, classes and recordings as well as research in newspapers and concert programs. The research also presents an exercise book with technical exercises proposed by the cellist for semi-professional students.

Keywords: Santiago Carvalho; Cello; Technical exercises.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Santiago Sabino Carvalho, tocando o solo de "O POETA E O CAMPONÊS", de Von Suppée.....	12
Figura 2 - André Navarra.....	23
Figura 3 - Douglas Cameron junto do <i>The Kutcher String Quartet</i> / Iberê Gomes Grosso....	24
Figura 4 - <i>Royal Opera House Covent Garden</i>	26
Figura 5 - Aldo Parisot.....	27
Figura 6 - Pablo Casals.....	27
Figura 7 - Santiago Carvalho tocando com a Filarmônica de Londres em 1994.....	29
Figura 8 - <i>Royal Academy of Music</i>	32
Figura 9 - Igreja Nossa Senhora do Carmo - São João del-Rei.....	33
Figura 10 - Rostropovich tocando o concerto de Dvorák em Si menor com a Filarmônica de Londres.....	36
Figura 11 - Mstislav Rostropovich e sua esposa Galina Vishnevskaya.....	38
Figura 12 - Jacqueline du-Pré e Daniel Barenboim.....	39
Figura 13 - Santiago Sabino Carvalho.....	40
Figura 14 - Escala 1.....	42
Figura 15 - Escala 2.....	43
Figura 16 - Escala 3.....	43
Figura 17 - Escala 5-8.....	44
Figura 18 - Arpejo.....	45
Figura 19 - Corda dupla - terça.....	45
Figura 20 - <i>Daily exercises for Cello</i> (Feuillard, L.) - exercício 29.....	46
Figura 21 - <i>Daily exercises for Cello</i> (Feuillard, L.) - exercício 2.....	46
Figura 22 - <i>Daily exercises for Cello</i> (Feuillard, L.) - exercício 2.....	47
Figura 23 - <i>Daily exercises for Cello</i> (Feuillard, L.) - exercício 34.....	47
Figura 24 - <i>Daily exercises for Cello</i> (Feuillard, L.) - exercício 34.....	47
Figura 25 - <i>Daily exercises for Cello</i> (Feuillard, L.) - exercício 15.....	47
Figura 26 - <i>Daily exercises for Cello</i> (Feuillard, L.) - exercício 16.....	48
Figura 27 - <i>Daily exercises for Cello</i> (Feuillard, L.) - exercício 32.....	48
Figura 28 - <i>Daily exercises for Cello</i> (Feuillard, L.) - exercício 33.....	49
Figura 29 - Escala.....	50
Figura 30 - Arpejos.....	51

Figura 31 - Terças, Sextas e Oitavas.....51

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
BIOGRAFIA.....	11
INFLUÊNCIA DO CONHECIMENTO DE ARTE NA PERFORMANCE.....	15
PERFORMER.....	17
PROFESSOR/APRENDIZ.....	20
ENTREVISTA COM SANTIAGO SABINO CARVALHO.....	22
ROTINA DE EXERCÍCIOS - SANTIAGO CARVALHO.....	41
RELATO DA EXPERIÊNCIA COM OS EXERCÍCIOS PROPOSTOS CARVALHO.....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
REFERÊNCIAS.....	55

Introdução

Essa pesquisa estudou a trajetória de vida do violoncelista e conceitos técnico-musicais de Santiago Sabino Carvalho (1942 -), importante músico brasileiro que por quarenta e cinco anos foi violoncelista da *London Philharmonic Orchestra* (LPO).

O objetivo principal deste trabalho foi a análise da história de vida e dos conceitos técnico-musicais de Carvalho para expor à comunidade musical e científica quais fatores levaram o violoncelista nascido na cidade de São João del-Rei a ocupar um cargo de significativo destaque no meio musical. Os objetivos específicos constam da análise de exercícios técnicos propostos por Carvalho em suas atividades docentes e confecção de apostila com os estudos propostos que servem de base para a criação de ferramentas técnicas para violoncelistas.

O procedimento metodológico constou de: **(1) Trajetória de vida:** estudo das experiências musicais e pessoais do violoncelista utilizando conceitos de Abreu (2017) sobre as narrativas de vida; **(2) Entrevistas:** como não existem trabalhos acadêmicos sobre Sabino em português, optamos por inserir a entrevista com o violoncelista; **(3) Apostila de estudos:** consistiu na compilação e análise da sequência de estudos propostos por Carvalho;

Como escreve Jennifer Nias: "O professor é a pessoa; e uma parte importante da pessoa é o professor" (NIAS, 1991). No intuito de analisar a trajetória de vida de Carvalho, podemos dividi-la em três partes: **(1) Biografia:** momentos de maior relevância pessoal e profissional no decurso de sua vida; **(2) Performer:** experiências com orquestras, maestros e solistas; **(3) Professor/Aprendiz:** rotina de estudo/ensino de seus principais professores e ensino do violoncelo pela perspectiva de Carvalho.

Biografia

Santiago Sabino de Carvalho nasceu no dia 30 de Dezembro de 1942, na cidade de São João del-Rei, no estado de Minas Gerais. Começou a estudar violoncelo aos sete anos e antes dos dez já tocava nas igrejas históricas de sua cidade natal com a Orquestra Lira Sanjoanense¹, que foi fundada em 1776 e considerada a orquestra mais antiga das Américas. Viegas (1987, p.2) afirma que a atividade ininterrupta da orquestra “é comprovada com farta documentação, tanto em livro de irmandades como em material musical”.

O ambiente artístico da cidade que é imerso no refinamento do barroco mineiro teve uma grande importância no despertar de um elo entre artes visuais e a música que foram determinantes para Santiago Carvalho como artista. Carvalho (2018) afirma que ter iniciado seus estudos e ter crescido tocando na Igreja de Nossa Senhora do Rosário exerceu forte influência em seu gosto pelas artes.

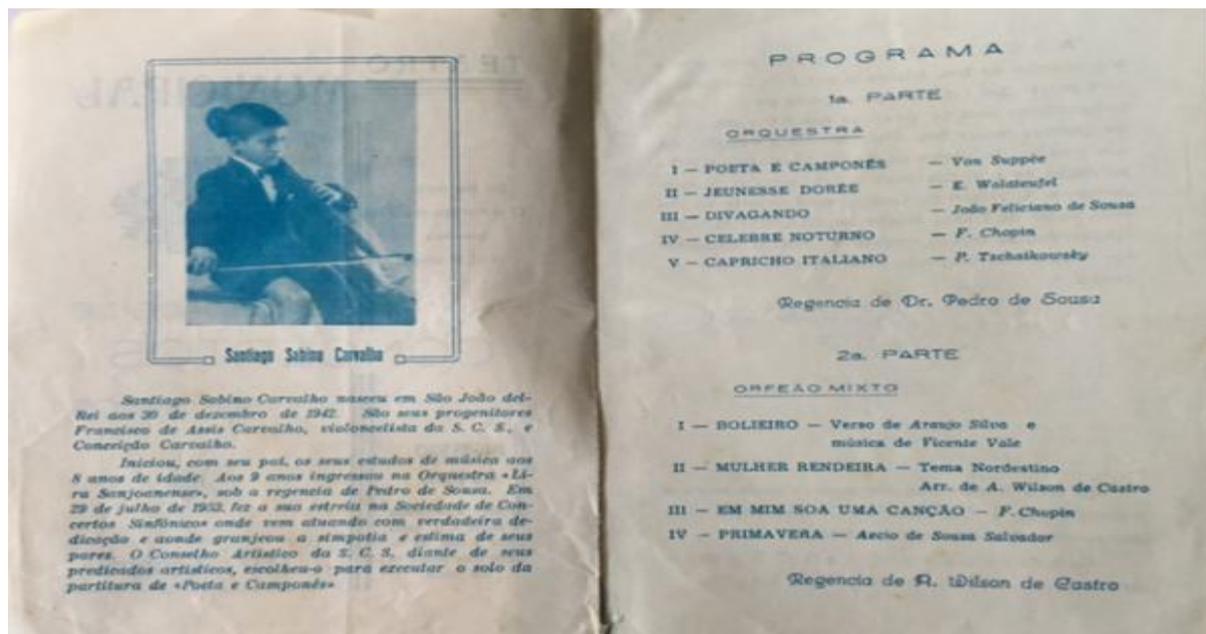
Sobre a Igreja de Nossa Senhora do Rosário Oliveira afirma que:

A decoração interna de estilo rococó é extremamente harmoniosa em sua aparente simplicidade. [...] Reina no ambiente o branco uniforme, com pontuações de cores nos anjos e flores, acrescentadas em época mais recente. Além do altar-mor e dos colaterais, colocados em chanfro para dar a impressão de movimento, o conjunto da talha incluía a decoração do arco cruzeiro e a tarja com a estrela da Virgem acima da ondulação da cimalha, aspecto característico do rococó arquitetônico da região do rio das Mortes. Uma particularidade da talha do altar-mor e do arco cruzeiro é o uso de rosas, atributo da Virgem, como tema ornamental. Possivelmente da autoria de Luís Pinheiro [...] A igreja possui imagens devocionais de grande qualidade, a começar pela escultura da padroeira, Nossa Senhora do Rosário, de origem portuguesa, de oficina lisboeta. Os santos negros, São Benedito e Santo Antônio do Noto, são peças mineiras setecentistas, bem como as outras imagens de pequeno porte dos nichos laterais do cruzeiro, entre as quais se destaca o São Vicente Ferrer alado do retábulo da esquerda. (OLIVEIRA e FILHO, 2010, p. 29-35)

A precocidade de Carvalho pode ser exemplificada com esse programa de 1953 quando aos onze anos apresentou o solo do *Poeta e o Camponês* de F. Suppée, obra que consta no repertório de orquestras profissionais de todo o mundo.

¹A **Orquestra Lira Sanjoanense** foi fundada em 1776 por um grupo de músicos liderados por José Joaquim de Miranda com o nome Companhia de Música. A orquestra não foi organizada somente para se encarregar da música no culto religioso, mas também participava de outras atividades, como récitas operísticas, musicais e bailes. Em meados do século XX, o maestro Pedro de Souza simplificou a denominação para Orquestra Lira Sanjoanense. Segundo pesquisa divulgada pela UNESCO, a Orquestra Lira Sanjoanense é a mais antiga orquestra das Américas que desde sua fundação mantém suas atividades ininterruptas até o presente.

Figura 1 - Santiago Sabino Carvalho, tocando o solo de "O POETA E O CAMPONÊS", de Von Suppée.



Fonte: Blog de São João del-Rei, 2014.

Aos quinze anos ganhou uma bolsa de estudos e mudou-se para o Rio de Janeiro, tendo aulas com Iberê Gomes Grosso (1905-1983). Gomes Grosso na época tinha uma classe de excelência na então capital federal pela qual passaram violoncelistas de renome internacional como Italo Babini², Mário Tavares³, Aldo Parisot⁴ e Márcio Carneiro⁵.

Carvalho relata que um dos períodos mais complexos de sua vida foi sua estada no Rio de Janeiro. Uma vez que era difícil conseguir trabalhos no meio musical, o violoncelista teve de exercer diversos tipos de trabalhos para sobreviver, como, por exemplo, tocar Bossa Nova em casas noturnas e nos finais de semana vender sorvete, coca-cola e biscoitos na praia. (COOPER, 2017, p. 32).

²**Italo Babini:** Nasceu em 1928, em Natal. Estudou com seu pai Thomaz Babini, Iberê Gomes Grosso, Herman von Beckerath e com Pablo Casals. Atuou como primeiro violoncelista na Orquestra Sinfônica de Detroit.

³**Mário Tavares:** Nasceu em 18 de abril de 1928, em Natal, Rio Grande do Norte. Iniciou seus estudos musicais com Thomaz Babini. Foi violoncelista da Orquestra Sinfônica do Recife e da Orquestra Sinfônica Brasileira. No Rio de Janeiro estudou na Escola Nacional de Música, sendo discípulo de Francisco Mignone. Foi regente titular da Orquestra de Câmara da Rádio MEC e, a partir de 1960, da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Como convidado regeu as principais orquestras brasileiras e ainda a *Beethovenhalle Orchester*, de Bonn, Alemanha, e orquestras nos Estados Unidos, Portugal, Porto Rico, Chile, Colômbia, Peru, Romênia e Bulgária.

⁴**Aldo Parisot:** Nasceu em 1918, em Natal. Estudou com seu padrao Thomaz Babini. Tocou com as principais orquestras do mundo. Entre alguns de seus principais alunos estão: Ole Akahoshi, Carter Brey e Ralph Kirshbaum.

⁵**Márcio Carneiro:** Nasceu no Rio de Janeiro. Estudou com Iberê Gomes Grosso no Rio e com André Navarra em Detmold. Em 1978 recebeu o 5º prêmio no Concurso Tchaikovsky, em Moscou. Foi chefe de naipe na Orquestra Filarmônica de Bielefeld e posteriormente tornou-se professor em Detmold.

Segundo ABREU (2017), “Ao compreender a sua História de Vida recriam-se fatos e acontecimentos importantes dessa história, possibilitando entender como um sujeito chega a ser o que é”. No Rio de Janeiro, Carvalho trabalhou com os maiores nomes do meio musical, como: Elza Soares (1937 -), Elizeth Cardoso (1920 - 1990), Tom Jobim (1927 - 1994), Sérgio Mendes (1941 -), Vinicius de Moraes (1913 - 1980), João Gilberto (1931 - 2019), a banda de Altamiro Carrilho e em musicais como *My Fair Lady* e a *Jiripoca Vai Piar*.

Em 1963 Carvalho venceu o concurso nacional para "Instrumentistas de Cordas", ganhando uma bolsa para estudar na *Royal Academy of Music* com Douglas Cameron (1902 - 1972)⁶. O júri veio de Londres, sendo dirigido por Sir Thomas Armstrong (1898 - 1994)⁷, que era o diretor da instituição. Segundo Carvalho (2018), o repertório constava de peças complexas do repertório como os Concertos de J. Haydn e R. Schumann, a Suíte em *Mi bemol Maior* para violoncelo solo de J. S. Bach e também a Sonata de C. Debussy.

Seu próximo destino foi Paris, onde estudou com André Navarra⁸ (1911-1988). Sobre este tempo em Paris, Carvalho diz que estudou com Navarra durante três anos, mas que nos primeiros seis meses os únicos estudos que ele o recomendou foram os de Louis Feuillard e os concertos de Karl Davydov e Bernhard Romberg, a fim de ter um desenvolvimento técnico elevado. Ao fim de seus estudos em Paris, Navarra ainda recomendou-o a *Calouste Gulbenkian Foundation of Portugal* para uma bolsa de pós-graduação na *Royal College of Music* na qual Navarra era o professor.

Em 1969 participou de uma audição e conseguiu uma vaga de violoncelista na *Royal Opera House* em Covent Garden, onde passou os próximos três anos trabalhando com o diretor musical Sir Georg Solti (1912-1997).

Havia aproximadamente de setenta a oitenta violoncelistas concorrendo a duas vagas, e Navarra, que era quase que um pai para mim, disse: a realidade é que agora você tem que ganhar o seu sustento. Então, por que você não aplica para essa fantástica orquestra? Então, eu apliquei para Covent Garden e consegui o emprego. (CARVALHO, 2018).

Em 1972 Carvalho fez uma audição e conquistou um lugar na *London Philharmonic Orchestra* onde permaneceu por quarenta e cinco anos.

⁶**Douglas Cameron (1902 - 1972):** Começou seus estudos com 15 anos e dois anos depois ganhou um bolsa para estudar com Herbert Walenn na *Royal Academy of Music*. Foi membro da *Henry Wood's Orchestra*, *Kutcher String Quartet*, *Blech Quartet* e *New London String Quartet*, posteriormente foi professor na *Royal Academy of Music* e violoncelista principal na *National Symphony Orchestra*.

⁷**Sir Thomas Armstrong** (1898 - 1994) foi organista, maestro, compositor e educador. De 1955 a 1968 foi diretor da *Royal Academy of Music* em Londres.

⁸**André Navarra** nasceu em Biarritz, com nove anos foi aceito no *Conservatório de Toulouse*, mais tarde estudou no Conservatório de Paris com Jules Leopold-Loeb. Profissionalmente tocou no quarteto de cordas *Kretly*, *B.B.N Trio* e foi violoncelista principal da *Orchestre de l'Opéra de Paris*. Navarra também lecionou na *Hochschule für Musik Detmold*.

Santiago Carvalho é membro da sociedade real de músicos da Grã-Bretanha e detém o título de Chevalier da Ordem Brasileira de Rio Branco e toca em dois violoncelos um feito em Parma em 1608 e o outro pelo luthier inglês William Foster *'The Elder'*, datado de 1738.

Influência do conhecimento de arte na performance

A apreciação das artes influenciou de sobremaneira o seu cotidiano e o seu pensar musical. Carvalho (2018) menciona que o conhecimento artístico é de extrema relevância para a performance. Anualmente ele visita *Stratford-upon-Avon*, onde William Shakespeare nasceu. Em sua última visita, Carvalho relata ter assistido peças como *Rei Lear*, *Macbeth* e *Romeu e Julieta*. “Tudo isso é bom para a minha alma. Eu não apenas pratico o violoncelo, também pratico como satisfazer a minha alma.” (CARVALHO, 2018). Carvalho faz ainda uma dura crítica dizendo que diversos músicos são obsoletos por usarem somente do artifício da prática do violoncelo para crescerem como artistas, uma vez que o estudo do instrumento é pouco para o desenvolvimento da criatividade musical. Esse pensamento é compartilhado pelo maestro e violoncelista Heinrich Schiff (1951 - 2016), que diz, “A fim de enriquecer a paleta da experiência humana, é necessário ir ao teatro, exposições, ópera e balé, bem como experimentar a cultura não-musical”.(SCHIFF, 2016)

Carvalho é apaixonado pelas obras da renascença italiana. Ele diz que conhecer tais obras e conhecer também os quartetos de cordas melhoraram muito sua cultura.

Uma vez em Siena Navarra me disse: olhe, o famoso quarteto da Juilliard tocará em Florença. Você já esteve em Florença? Eu disse: não. Navarra então disse: você deve ir! Então, eu fui a *Galleria degli Uffizi*, Galeria Nacional, com os grandes trabalhos de Michelangelo e Leonardo da Vinci. Na *Galleria degli Uffizi*, eu vi a primavera de Sandro Botticelli, Piero della Francesca. É maravilhoso, pois ele tem obras em toda Florença. Eu vi tudo isso, todos os grandes mestres. E, então, Navarra disse: o Quarteto de Cordas Juilliard estará fazendo toda a série dos quartetos de L. Beethoven na Galeria Nacional: o Op. 18, o Quarteto *Razumovsky*, *Große Fuge*. Eles tocaram em um lugar onde aos lados havia muitos trabalhos não terminados de Michelangelo. (CARVALHO, 2018).

Carvalho viajou para todos os lugares do mundo com a Orquestra Filarmônica de Londres, ele relata que em um concerto em Nova York a orquestra teve ensaio pela manhã e o concerto aconteceria a noite, então para aproveitar a tarde livre Carvalho iria ou no *The Museum of Modern Art*, ou no *Metropolitan Art Museum*, ou no *The Frick Collection* ou no *Guggenheim Collection*. Ele se lembra de um conselho de seu pai para músicos que tocam em grandes orquestras “[...]quando você talvez toca em uma grande orquestra, acontece que o som para, mas a vida continua. Vida não é quando alguns músicos terminam o estudo e vão para o bar beber cachaça ou whisky. O som para, mas ainda tem arte, poesia, literatura ou até mesmo esporte”. (CARVALHO, 2018).

Carvalho também é apaixonado por idiomas, ele fala francês, inglês, alemão, espanhol, italiano e grego. Na França ele fez um curso intensivo de italiano por três anos. O que lhe foi muito útil, uma vez que todo verão ele viajava a Siena, na Toscana, para participar de masterclasses oferecidas por Navarra na *Chigiana Musical Academy*. Sobre suas experiências nos masterclasses Carvalho cita que:

Eu costumava ir para as masterclasses às dez da manhã até uma da tarde. Entre os artistas, você tinha pessoas como: André Navarra, *The Chigiano Quintetto*, o grande pianista Arturo Benedetti Michelangeli⁹, e, nas aulas de regência, você não vai acreditar nisso, Seiji Ozawa,[...] Franco Ferrara, Daniel Barenboim e Claudio Abbado. (CARVALHO, 2018)

Santiago Carvalho, nos nossos diversos encontros, discorreu sobre seu amor à arte e cita exemplos correlacionados em suas aulas. Na entrevista de 2018, falou sobre algumas de suas experiências:

Em Florença eu fui a *Galleria degli Uffizi* e na Galeria Nacional, onde conheci os grandes trabalhos de Michelangelo e Leonardo da Vinci. Na *Galleria degli Uffizi*, eu vi a primavera de Sandro Botticelli. Tive a oportunidade de ver todos os grandes mestres. Piero della Francesca era maravilhoso, ele tem obras em toda Florença, [...] Eu fiquei lá por toda a semana, peguei meu violoncelo e pratiquei. A tarde visitei todas as obras dos grandes mestres. Os quartetos foram uma educação incrível, musicalmente e em arte também. Então, eu me apaixonei pelas obras de arte da renascença italiana. (CARVALHO, 2018)

Nóvoa (1995) diz, “sabemos que não é possível separar o eu pessoal do eu profissional, sobretudo numa profissão fortemente impregnada de valores e de ideais e muito exigente do ponto de vista do empenhamento e da relação humana”. Esses “valores e ideais” são muito bem observáveis quando se faz uma comparação com o professor André Navarra. Em uma entrevista realizada com o autor do texto, Carvalho disse: “Navarra era uma ótima pessoa. Se você estudasse, era como se você fizesse parte da sua família”. Carvalho aplica o mesmo princípio a seus alunos, princípio este que foi claramente notado em suas aulas durante o *48º Festival de Inverno de Campos do Jordão*, no qual este autor do texto participou.

⁹**Arturo Benedetti Michelangeli:** Nasceu em Brescia (Itália) em 1920. Destacou-se como intérprete de Beethoven, Brahms, Schumann e Chopin. Dentre seus alunos se destacam Martha Argerich, Maurizio Pollini e Walter Klien.

Performer

No concurso para a vaga na *Royal Opera House Orchestra*, em Covent Garden, Carvalho destaca que havia duas vagas para violoncelo e aproximadamente de setenta a oitenta concorrentes. Apesar da ampla concorrência, Carvalho conseguiu a vaga. Após sua admissão na orquestra, ele passou os próximos três anos trabalhando com o diretor musical Sir Georg Solti (1912 - 1997).

Em Covent Garden, Carvalho destaca alguns de seus principais trabalhos com cantores de renome internacional, tais como Luciano Pavarotti (1935 - 2007) e Plácido Domingo (1941 -) e os principais bailarinos como Rudolf Nureyev (1938 - 1993) e Dame Margot Fonteyn (1919 - 1991). Ele diz que teve o melhor tempo tocando com os grandes cantores mundiais e com os principais bailarinos, além de ter tocado todas as grandes óperas de Wagner, Puccini, Tchaikovsky e os grandes *ballets*, incluindo O lago dos cisnes e Romeo e Julieta. (COOPER, 2017, p. 32).

Em sua preparação para o processo de admissão da orquestra de *Covent Garden*, Carvalho viajou para os EUA e teve aulas com Aldo Parisot na *Yale University*. Durante sua estada em Yale, Carvalho tocou no quarteto de cordas da Universidade substituindo o violoncelista Ralph Kirshbaum (1946 -)¹⁰ que estava participando da *Gaspar Cassadó Internacional Violoncello Competition*.

Em 1972 Carvalho conseguiu, através de um concurso, uma vaga na *London Philharmonic Orchestra (LPO)*, “Eu amei o meu tempo na *Royal Opera House* mas eu queria a oportunidade de ampliar o meu repertório e viajar.”(COOPER, 2017, p. 32).

Com a orquestra, Carvalho viajou o mundo todo, tocando com grandes regentes como Sir Georg Solti, Bernard Haitink (1929 -), Klaus Tennstedt (1926 - 1998), Carlo Maria Giulini (1914 - 2005), Sir Simon Rattle (1955 -) e o principal regente da orquestra, Vladimir Jurowski (1972 -). “Turnês são estressantes e exigem muito. Particularmente se você está tocando em locais que também têm grandes orquestras,” ele disse. “A pressão está em entregar algo tão bom ou melhor do que eles têm, mas é maravilhoso ter a oportunidade de visitar algumas das melhores cidades do mundo e eu nunca me canso de visitar museus e

¹⁰**Ralph Kirshbaum** é um dos mais famosos alunos de Aldo Parisot, na *Yale University*. Kirshbaum apareceu com muitas das maiores orquestras do mundo, tais como: Boston, Chicago, San Francisco, Pittsburgh, BBC, and London Symphonies; the Los Angeles and Israel Philharmonics; the Cleveland Orchestra; Philharmonia; Zurich Tonhalle; and Orchestre de Paris.

galerias de arte e ver grandes obras-primas. Esse é o meu descanso e relaxamento!” (COOPER, 2017, p. 33).

Carvalho relata que o trabalho com a Orquestra Filarmônica de Londres era árduo e algumas vezes cansativo, sendo que alguns ensaios chegarem a durar nove horas. Em suas lembranças estão dias de trabalho como: “uma vez nós tivemos ensaio pela manhã com o maestro Bernard Haitink, a tarde com Sir. Georg Solti e a noite com outro maestro, Carlo Maria Giurini. Todos os ensaios com programas diferentes”.(CARVALHO, 2018)

Em um concerto com a Filarmônica de Londres, Carvalho estava na segunda estante. O maestro era o russo Yevgeny Fyodorovich Svetlanov. Neste concerto Carvalho ficou maravilhado com a performance do violinista David Oistrakh que tocou os dois concerto para violino de S. Prokofiev.

Eu toquei com M. Gendron, P. Tortelier e P. Fournier diversas vezes. O que você puder pensar, toquei com todos os grandes. [...]Essas experiências incríveis que eu tive. As melhores gravações das óperas Turandot de Giacomo Puccini é com Zubin Mehta regendo. Eu fiz a primeira gravação em 1973, com Zubin Mehta regendo e entre os cantores estava L. Pavarotti, Montserrat Caballé e Joan Sutherland. Era incrível. Então eu tive algumas experiências incríveis. (CARVALHO, 2018)

Carvalho também teve a oportunidade conhecer Jacqueline du-Pré. Quando ele chegou em Londres, com a idade de vinte ou vinte e um anos, Jacqueline tinha por volta de dezessete. Carvalho conta que foi “ao seu primeiro recital no Wigmore Hall. Ela começou a tocar a sonata de J. Brahms em Mi menor e a corda estourou. Ela trocou a corda, voltou e tocou impecavelmente.” (CARVALHO, 2018)

D. Barenboim costumava reger muito a Filarmônica de Londres, logo, Jacqueline costumava o acompanhar. Então veio a grande tragédia, quando teve a gravação do Turandot de Giacomo Puccini com Zubin Mehta, L. Pavarotti, Joan Sutherland e Monserrat Caballé. Essa gravação durou em média duas semanas. Jacqueline frequentemente aparecia, mas ela já estava usando a cadeira de rodas, porque ela tinha esclerose múltipla. Essa foi a maior tragédia do século XX. Rostropovich disse isso, ele mesmo. (CARVALHO, 2018)

Dentre os grandes músicos que Carvalho já trabalhou como músico de orquestra, ele destaca alguns devido à excelência do trabalho, como os maestros Yevgeny Fyodorovich Svetlanov (1928 - 2002), Zubin Mehta (1936 -), Daniel Barenboim (1942 -), Seiji Ozawa (1935 -), Franco Ferrara (1911 - 1985), Claudio Abbado (1933 - 2014); os pianistas Arthur Schnitger (1887 - 1982), Alfred Brendel (1931 -), Arturo Benedetti Michelangeli (1922 - 1995), Alicia de Larrocha (1923 - 2009) e Gina Bachauer (1913 - 1976), os cantores Luciano Pavarotti, Joan Sutherland (1926 - 2010) e Montserrat Caballé (1933 - 2018), os violinistas

David Oistrakh (1908 - 1974), Henryk Szeryng (1918 - 1988) e Isaac Stern (1920 - 2001) e os violoncelistas Mstislav Rostropovich (1927 - 2007), Paul Tortelier (1914 - 1990), Pierre Fournier (1906 - 1986) e André Navarra.

Carvalho trabalhou com inúmeros músicos de renome internacional, mas, durante a entrevista, um deles o veio a mente constantemente, e este músico era M. Rostropovich.

Quanto eu estava no Rio de Janeiro, a convite de Iberê Gomes, eu fui assistir a M. Rostropovich. Eu sentei na primeira fila e veio essa pessoa já quase careca com trinta e dois anos, que era um grande gênio. Meus amigos do Teatro Municipal estavam dizendo a nós: por favor não percam isso, pois o que vocês vão escutar será algo diferente. Então, Rostropovich tocou o concerto para violoncelo de R. Schumann. Logo na primeira frase, eu nunca havia escutado um piano como aquele em toda minha vida. Lindo som. Eu ainda me sinto daquela maneira somente de pensar naquele momento. [...] Eu nunca esqueci o que Iberê Gomes me disse, “o que você escutou hoje não foi um violoncelo, foi algo a mais”. (CARVALHO, 2018)

Rostropovich retornou à LPO inúmeras vezes, na gravação feita pela *Parlophone Records Ltd.* do Concerto em Si menor de Dvorák e do Concerto nº01 de Saint-Saens, Carvalho estava tocando na orquestra.

Eu estava feliz! Eu estava na Filarmônica de Londres e Rostropovich veio e tocou inúmeras vezes. Eu me lembro de quando ele tocou a *Sinfonia Concertante*. Foi incrível. E na plateia estava o seu amigo William Walton, o compositor, que tinha acabado de escrever em três dias a *Passacaglia*, Rostropovich. Tocou-a como um bis decorado. (CARVALHO, 2018)

Carvalho é frequentemente convidado para oferecer concertos e masterclasses em toda a Europa. Embora tenha setenta e cinco anos, durante minha convivência com ele em Campos de Jordão em 2017 pude constatar que ele ainda toca vigorosamente. A idade é somente física, seu tocar é sempre com energia e seu ensinar com perspicácia. Carvalho não vinha ao Brasil há trinta e cinco anos. Durante o festival, além das diversas masterclasses, o professor ainda tocou o quinteto de F. Schubert com o quarteto de cordas Camargo Guarnieri. No ano subsequente ele tocou o quinteto para piano e cordas de R. Schumann com o pianista Arnaldo Cohen.

Fazendo uma reflexão sobre sua vida, experiências e idade, Carvalho relata uma história sobre Pablo Casals (1876 - 1973) em que ele se vê na mesma situação do protagonista:

Casals morreu com noventa e seis anos e, mesmo com esta idade, ele ainda estudava as suítes de Bach ao piano. Sua esposa Martita o perguntou: você fica praticando essa passagem da terceira Suite todo o tempo? Casals respondeu: acho que estou melhorando. (CARVALHO, 2018)

Professor/Aprendiz

André Navarra foi o principal professor de Carvalho. Navarra era uma pessoa muito boa e também muito rígida. Carvalho relata que na primeira aula encontravam-se doze alunos na sala, sendo eles do Japão, da Itália, de Portugal, da Espanha, da América e do Canadá. A bolsa que Carvalho conseguiu era cedida pelo governo francês, uma bolsa extremamente difícil de conseguir, então, logo na primeira aula, Navarra os disse:

Vocês vêm aqui estudar. Eu dou a música e coisas para preparar na semana (algumas vezes duas ou três semanas). Vocês trazem isso para mim e eu as quero também de memória. Eu quero desta maneira, porque vocês não estão aqui para ter um bom tempo ou por lindas mulheres francesas. Isso é importante, é claro. Mas, vocês estão aqui por causa do violoncelo. O governo francês vos deu bolsas e isso toma dinheiro do governo francês, dinheiro de hospitais e educação e eles os estão dando essa honrável bolsa. Então, é bom vocês trabalharem, porque senão vocês estarão fora da minha classe e irão voltar a seus países. (CARVALHO, 2018)

Carvalho também conseguiu fazer algumas masterclasses com o professor Aldo Parisot. Além das masterclasses, Parisot também conseguiu que Carvalho fosse assistir as masterclasses de Pablo Casals:

Isso foi em 1968 ou 1969, algo assim. Eu vi o grande Pablo Casals regendo os concertos de Brandenburgo. Ele era bem velho, mais ainda tinha uma grande energia. Era inacreditável. Sua maneira de tocar violoncelo também. Talvez seja melhor eu nem falar sobre isso, pois eu ficaria deprimido. Era incrível. Ele realmente era uma inspiração. (CARVALHO, 2018)

Para começarmos a contextualizar a sequência de exercícios técnicos propostos por Carvalho seria importante citar o que o violoncelista diz sobre seus estudos com Navarra na França:

Eu estudei com André Navarra durante três anos em Paris, mas nos primeiros seis meses, a única coisa que ele me passou para entrar no estilo de sua técnica foram os estudos de Louis Feuillard, que ele recomendou para mim, não para todo mundo. Então, eu os fiz como uma religião, assim como também as escalas e arpejos. Navarra me disse para estudar os estudos de Feuillard, os concertos técnicos de Karl Davydov e Bernhard Romberg e as Seis Suítes de Johann Sebastian Bach. Navarra insistiu que eu desenvolvesse a minha técnica, então tive trabalhar muito duro nesses estudos. (CARVALHO, 2018)

Podemos notar a importância do estudo dos fundamentos técnicos em outros dois alunos de Navarra. Márcio Carneiro afirma que: “não se deve esquecer que em toda performance física a flexibilidade ou impressão de facilidade e leveza só será possível se os alicerces necessários estão bem estáveis” (CARNEIRO *apud* NABLE, 2011, p. 37), e

Heinrich Schiff, que diz: “possibilidades expressivas são limitadas se o instrumentista não se sente à vontade com o instrumento, e quanto menos alguém se sente à vontade mais os aspectos básicos são necessários”. (SCHIFF, 2016)

No estudo de Concertos e Sonatas, Carvalho destaca a importância do trabalho técnico.

Quando eu faço os estudos, eu os pratico como se estivesse tocando os concertos. E os concertos, eu os pratico como se fosse um estudo, o que significa que normalmente eu começo do último movimento e sempre busco estudar as passagens mais difíceis, [...] como se eu fosse um cientista com uma lente de aumento, procurando por afinação, por tudo. (CARVALHO, 2018)

Este pensamento é novamente compartilhado por Schiff, que diz: “o aspecto não-musical de tocar, como a velocidade dos dedos, técnicas de arco, mudanças de posição, devem ser estudados separadamente da expressão musical”. (SCHIFF, 2016)

Por fim, na entrevista concedida ao autor, Carvalho conta um pouco sobre sua família, entristece-se pela perda da esposa e alegra-se pelos filhos, genro, nora e netas. Ao fim de uma extensa e bem-sucedida carreira orquestral, Carvalho termina a entrevista contando da coisa mais importante da sua vida: sua família. No mesmo momento uma frase do filósofo grego Epicuro vem-me à mente. “As pessoas felizes lembram o passado com gratidão, alegram-se com o presente e encaram o futuro sem medo”.

Entrevista com Santiago Sabino Carvalho



A primeira vez que eu encontrei o professor Carvalho foi em 2017 durante o Festival de Inverno de Campos do Jordão. O professor já não vinha ao Brasil há trinta e cinco anos e ficou surpreso pelo alto nível dos bolsistas.

Em alguns momentos do festival, tive a oportunidade de conversar com o professor Carvalho e ele me contou um pouco sobre sua carreira e algumas histórias sobre sua trajetória de vida.

No total foram realizadas duas entrevistas, sendo que a primeira foi feita pessoalmente em julho de 2018 na cidade de São Paulo e a segunda foi feita por *Skype* em setembro de 2019.

1º Entrevista - São Paulo/2018

Poderia contar-nos sobre sua experiência com o professor André Navarra?

Eu estudei durante três anos com André Navarra em Paris, mas nos seis primeiros meses, para entrar no estilo de sua técnica, ele me fez estudar os estudos de Feuillard que ele recomendou para mim, não para todo mundo, então eu os fiz como uma religião, escalas e arpejos também. Por seis meses, em Paris, eu estudei técnica, Navarra me disse para estudar os estudos de Feuillard e os concertos técnicos de K. Davidoff, B. Romberg e também J. S. Bach. Ele me colocou direto para fazer as seis suítes. Navarra queria ter certeza que até o final curso eu soubesse todas as seis suítes, que eu já tinha começado com I. Gomes no Brasil e com Douglas Cameron em Londres.

Figura 2 - André Navarra



Fonte: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Navarra-Andre-2.htm>

No Brasil, eu estudei com Iberê Gomes no Rio de Janeiro e então em Londres com Douglas Cameron. Então, eu estava devidamente preparado. Navarra queria que eu desenvolvesse minha técnica, então por seis meses foi isso que eu fiz, sem concertos, os concertos, somente Davidoff e Romberg, que musicalmente são muito entediantes, mas são bons tecnicamente. Depois disso eu comecei o concerto para violoncelo e orquestra de J. Haydn em Ré Maior, L. Boccherini e outra coisa que ele insistiu. Depois disso eu já tinha feito todas as cinco sonatas de L. Beethoven, especialmente a número quatro e cinco, porque todos tocam as sonatas número um, dois e três e terminam, eles negligenciam a número quatro que é a mais curta e para mim é a mais difícil de todas as sonatas. E a sonata número cinco em Ré Maior, se você olhar no último movimento, parece que qualquer pessoa que está estudando violoncelo há mais ou menos dois os três meses poderia tocar. Mas, tente tocar aquilo da maneira que você quer, porque parece tão simples mas não é. Musicalmente é muito difícil, mas eu também já tinha feito as sonatas no Brasil com Iberê Gomes e também

na *Royal Academy*.

Figura 3 - Douglas Cameron junto do *The Kutcher String Quartet* / Iberê Gomes Grosso



Fontes: <https://br.pinterest.com/pin/21110691973945824/>

<http://cellobrasileiro.blogspot.com/2013/11/ibere-gomes-grosso-homenagem.html>

Eu estive por dois anos na academia e eu trabalhei muito. Também fiz música de câmara. Foi maravilhoso. O violoncelista Douglas Cameron foi um professor importante na Inglaterra. Na época havia dois professores importantes um era Douglas Cameron, que foi meu professor, e William Pleeth que era professor na *Guildhall School of Music*. Um dos seus mais famosos alunos foi Jacqueline du-Pré, que eu conheci algumas vezes em grupos que ela costumava ir para tomar algumas bebidas em bares e coisas assim.

Em Paris, com Navarra, foi uma assusto diferente. Quando eu queria estudar com ele, ele disse: você realmente precisa melhorar a sua técnica! Então por seis meses com Navarra eu fiz as técnicas de arco, mas eu ainda não sei se eu as consegui. Eu tenho setenta e cinco anos e ainda pratico. Estou em São Paulo. Por que eu deveria estar aqui em São Paulo? Na Sala São Paulo tocando música de câmara, eu vou tocar agora o quinteto para piano e cordas de R. Schumann com Arnaldo Cohen que tem setenta anos. Com a minha idade, porque eu me aposentei da Filarmônica de Londres há seis meses, eu deveria estar no Rio de Janeiro, em Copacabana, relaxando. Mas, eu amo o violoncelo. Então, na Inglaterra, onde eu tenho muitos concertos, as pessoas me convidam para tocar aqui e ali e posso fazer muita música de câmara. Recitais somente algumas vezes, porque eu não quero me matar.

Navarra insistiu que eu desenvolvesse a minha técnica. Você conhece os livros de estudos de L. Feuillard? Eu trabalhei muito duro nisso, porque se eu não tivesse feito, ele me mandaria de volta ao Brasil. Navarra nos disse na primeira aula, nós éramos em doze alunos,

do Japão, Itália, Portugal, Espanha, América, Canadá, éramos em doze, então eu consegui uma bolsa do governo francês, que é muito difícil de conseguir. Mas, na primeira aula com Navarra não foi tocando violoncelo. Ele nos disse: vocês vêm aqui estudar, eu dou a música e coisas para preparar na semana (algumas vezes duas ou três semanas), vocês trazem isso para mim e eu as quero também de memória. Eu quero desta maneira, porque vocês não estão aqui para ter um bom tempo ou por lindas mulheres francesas. Isso é importante, é claro, mas vocês estão aqui por causa do violoncelo. O governo francês vos deu bolsas e isso toma dinheiro do governo francês, dinheiros de hospitais e educação e eles os estão dando essa honrável bolsa, então é bom vocês trabalharem, porque senão vocês estarão fora da minha classe e irão voltar a seus países.

Navarra era muito legal. Se você estudasse, você era parte da sua família. Ele me deu bolsa por seis vezes para um curso em Nice/França, onde Navarra ensinava. Quando terminei meu curso em Paris, eu costumava ir a Nice e depois a Siena/Itália, para as masterclasses em Siena. Eu também gostava muito de línguas. Na França eu fiz um curso intensivo de italiano por três anos, não somente de violoncelo. Durante os feriados eu ia a Siena e lá eu estava falando italiano o tempo todo, mas em Siena eu costumava ir para as masterclasses na universidade das dez da manhã até a uma da tarde. Você tinha professores como: André Navarra; tínhamos também o grande pianista Arturo Benedetti Michelangeli; e, nas aulas de regência, você não vai acreditar nisso, Seiji Ozawa. Ele tem mais ou menos oitenta anos agora, mas ele era um homem jovem; o regente Franco Ferrara. Ele era um regente famoso e um grande mestre; também tinha Daniel Barenboim e Claudio Abbado.

No verão eu ia a Siena o tempo todo. Acabei melhorando muito minha cultura, conhecendo os trabalhos de pintores italianos da renascença como Pietro Lorenzetti. Uma vez, em Siena, Navarra me disse: olhe, o famoso quarteto da Juilliard tocará em Florença. Você já esteve em Florença? Eu disse: não. Navarra então disse: você deve ir! Então, eu fui a *Galleria degli Uffizi*, Galeria Nacional, com os grandes trabalhos de Michelangelo e Leonardo da Vinci. Na *Galleria degli Uffizi*, eu vi a primavera de Sandro Botticelli, Piero della Francesca. É maravilhoso, pois ele tem obras em toda Florença. Eu vi tudo isso, todos os grandes mestres, e então Navarra disse: o Quarteto de Cordas Juilliard estará fazendo toda a série dos quartetos de L. Beethoven na Galeria Nacional, o Op. 18, o Quarteto *Razumovsky*, *Große Fuge*. Eles tocaram em um lugar onde aos lados havia muitos trabalhos não terminados de Michelangelo. Uma vez eu estava apoiando meu braço em uma obra e na época eu tinha uma namorada muito legal comigo, um italiano virou e me disse: você sabe onde seu braço está? Um homem criou essa grande obra há quatrocentos anos atrás. Eu pensei: Oh, e eu também

estou escutando os quartetos de Beethoven. Eu fiquei lá por toda a semana, então eu peguei meu violoncelo e pratiquei. A tarde eu visitei todos as obras dos grandes mestres em Florença. Os quartetos foram uma educação incrível, musicalmente e em arte também (SIC), eu me apaixonei pelas obras de arte da renascença italiana, então eu terminei meus estudos em Paris.

Navarra ia dar um curso de pós-graduação de dois anos na *Royal College of Music*. Ele me ajudou a conseguir uma bolsa. Para essa bolsa, Navarra me recomendou a *Calouste Gulbenkian Foundation of Portugal*, que pagou os meus dois anos na *Royal College of Music*. Foi fantástico. Enquanto isso, abriu uma vaga na *Royal Opera House Orchestra* em Covent Garden. Eles tinham duas vagas para violoncelos, e havia aproximadamente de setenta a oitenta violoncelistas aplicando (fazendo a prova). Navarra, que era quase um pai para mim, disse: a realidade é que agora você tem que ganhar o seu sustento, então porque você não aplica para essa fantástica orquestra? Eu apliquei para a vaga em Covent Garden, e você não acreditaria: eu consegui o emprego.

Figura 4 - *Royal Opera House Covent Garden*



Fonte: <https://www.roh.org.uk/news/cast-changes-the-vertiginous-thrill-of-exactitude-on-18-23-25-may-2017>

Então, eu fiquei na Inglaterra. Enquanto isso, eu fui estudar com Aldo Parisot nos EUA. Na verdade, quando eu fiz o concurso em Covent Garden, eu fui a Siena novamente, e de Siena eu fui ao Parisot, para um curso de verão, e Parisot me deu uma bolsa, pois eu havia tocado para ele quando ele estava em Londres tocando concertos. Ele foi muito legal, então eu me juntei ao Quarteto de Cordas de Yale, um jovem quarteto com dois grandes violinistas,

uma grande violista e o violoncelista que, agora é muito famoso, é o Ralph Kirshbaum. Então, eu fiquei no lugar de Kirshbaum, porque ele estava indo a Florença para a Competição Internacional de Violoncelo Gaspar Cassadó, que ele eventualmente ganhou.

Figura 5 - Aldo Parisot



Fonte: <https://www.nytimes.com/2009/04/19/arts/music/19kirs.html>

Então, Kirshbaum estava na Itália e eu fiquei em seu lugar. Foi uma experiência maravilhosa. Parisot também conseguiu que eu fosse para as masterclasses de Pablo Casals. Eu não toquei, isso foi em 1968 ou 1969, algo assim. Eu vi o grande Pablo Casals regendo os concertos de Brandenburgo. Ele era bem velho, mas ainda tinha uma grande energia. Era inacreditável sua maneira de tocar violoncelo também. Talvez seja melhor eu nem falar sobre isso, pois eu ficaria deprimido. Era incrível. Ele realmente era uma inspiração.

Figura 6 - Pablo Casals



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=a5lz5HBqPZw>

Quando eu fiz a audição para Covent Garden, para ser honesto, eu não queria ficar na Inglaterra, porque o clima não é tão bom. Está ficando melhor agora. Hoje em dia tem bastante luz solar. Eu não sei. Talvez o aquecimento global esteja mudando. De qualquer forma, eu não sabia do resultado da audição, então fui para os EUA. Quando eu estava em Norfolk, Connecticut, onde Parisot ministrou o curso para o Quarteto de Cordas Yale, lá eu recebi um telegrama. Como eu disse, eu queria voltar para o Brasil. Você sabe, eu era jovem. No Brasil tinha luz solar, Praia de Copacabana, mulheres bonitas. Eu queria aproveitar a vida. Mas, quando eu estava em Connecticut, eu estava me preparando para voltar ao Brasil. Eu tinha tudo preparado. Então, eu recebi um telegrama da *Royal Opera House Covent Garden* dizendo que eles queriam me oferecer o emprego. Eu não podia acreditar, pois me encontrava em um terrível dilema: voltar ao Brasil ou aceitar o emprego? Eu pedi orientações a Parisot e Navarra e ambos disseram: você seria muito estúpido em voltar para o Brasil. Não têm nada lá. Vida não é somente Copacabana etc. Na Inglaterra você está perto da França e da Alemanha. Então, eu fiquei.

A *Opera House* é aproximadamente de cinco a dez minutos andando da Galeria Nacional, onde você pode ver os grandes trabalhos de Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael Sanzio. É apenas cinco minutos andando. Eu comecei a ir ao teatro e você vê este aqui (mostra um livro que estava em sua mão), W. Shakespeare, eu me apaixonei pelo seu trabalho. Ele era um grande dramaturgo inglês. Eu tenho um bom conhecimento em arte no geral, não apenas no violoncelo. Meu pai no interior de Minas me disse algo tão filosófico: quando a música para, quando você para de estudar o violoncelo, ou quando você talvez toca em uma grande orquestra, acontece que o som para, mas a vida continua. Vida não é quando alguns músicos terminam o estudo e vão para o bar beber cachaça ou whisky, o som para, mas ainda tem arte, poesia, literatura ou até mesmo esporte.

Eu fiquei na *Opera House* por três anos. Lá eu trabalhei com o grande tenor L. Pavarotti, que era bem jovem, com Mirella Freni, com Boris Christoff, o grande baixo, com o grande bailarino Rudolf Nureyev, com a bailarina Margot Fonteyn, com grandes maestros. Fizemos o grande balé de P. Tchaikovsky, grandes óperas de G. Verdi G. Puccini, M. Mussorgsky. Então apareceu uma vaga na Filarmônica de Londres, isso era em 1972. Eu não sei se eu posso dizer isso, mas a primeira ópera em Covent Garden quem me indicou foi Sir Georg Solti, que era um maestro muito famoso. A primeira obra que eu toquei foi uma peça de Richard Wagner que quase me matou, porque as óperas são longas, mas foi uma grande experiência.

Figura 7 - Santiago Carvalho tocando com a Filarmônica de Londres em 1994



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=5qG-zusiQxc&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0liPVngG7RtUcjADSGWFUUI6mMDffAkMrtmRdTqiyJjlaNvLIntb-1apE>

Depois que eu me juntei à Filarmônica de Londres, eu permaneci lá até janeiro passado (2017), o que fez com que eu estivesse lá por quarenta e cinco anos. Em uma das viagens, eu fui a China para abrir a relação diplomática entre Inglaterra e China. A Filarmônica de Londres foi para lá e isso foi apenas seis anos após a revolução e o famoso Mao tsé-Tung estava vivo. A China naquela época era bem primitiva. Eu vi apenas um carro em Xangai e em Beijing não tinha carro nenhum, todos estavam com bicicletas. As crianças se vestiam igual a Mao tsé-Tung com o uniforme. Agora você vai a Xangai, por conta do progresso, parece Los Angeles.

Eu viajei a todos os lugares no mundo com a orquestra. Em um dos concertos em Nova York, nós tínhamos ensaio pela manhã e concerto a noite no Carnegie Hall. Durante a tarde eu estava ou no *The Museum of Modern Art*, ou no *Metropolitan Art Museum*, ou no *The Frick Collection*, ou no *Guggenheim Collection*. Em Paris eu tocava frequentemente no *Théâtre des Champs-Élysées*, que é um teatro bem histórico. Quando eu era um estudante, em Paris, para assistir a um concerto da Filarmônica de Berlin com H. Karajan, eu tive que emprestar dinheiro e sentar bem no topo. Agora eu estava lá, tocando neste famoso teatro,

porque foi onde I. Stravinsky fez o seu famoso balé *The Rite of Spring*. Eu toquei no *Boru Festival* (SIC) por vinte e cinco anos, no *Salzburg Festival* e em muitos outros lugares. Então, essa é a história da minha vida.

O senhor poderia nos contar um pouco sobre sua vida no Rio de Janeiro?

Eu queria estudar no Rio de Janeiro, porque nós não tínhamos orquestra e não tinha músicos (SIC), você acreditaria nisso? Porque hoje em dia é incrível. Então, naquele tempo Lia Salgado, uma soprano, ela era uma inspiração e o seu marido era o ministro da educação. Então, dos vinte e um ou vinte e dois estados do Brasil (SIC), eles criaram uma competição que traziam doze músicos, podendo ser qualquer um dos instrumentos da orquestra: violoncelo, violino, sopros, tudo isso, clarinete, flauta, trompa... Então, no Rio havia a competição. Você tinha que aplicar na capital do seu estado. O meu era Minas Gerais. Então, eu fui de São João del-Rei a Belo Horizonte, onde eu toquei com outros violoncelista e eles me deram o primeiro prêmio, onde eu representaria Minas Gerais na competição. Eu não podia acreditar! Na época a capital era Rio de Janeiro, isso foi em 1954 ou algo assim, eu ganhei a bolsa em Minas Gerais. E você sabe quem ganhou a bolsa para representar o Rio de Janeiro? Foi Márcio Carneiro, que eventualmente se tornou um grande professor, ganhou a Competição Tchaikovsky. E tinha um maravilhoso flautista da amazônia chamado Carlos Rato. Gute Mason queria levá-lo para Leipzig, mas ele recusou. Ele não queria sair do Brasil. Havia um fantástico fagotista de Recife chamado Airton Pinto. Muito triste, porque ele era muito inteligente. Ele até tocou no quinteto de sopros jovem Villa Lobos. E, por causa da revolução, eles o pegaram e o torturaram. Então, quando ele voltou alguns meses depois, acabou falecendo.

Depois de dois ou três anos, eles cortaram a bolsa para mandar as pessoas a Copa do Mundo no Chile em 1962, que eventualmente Brasil ganhou. Eu não tinha dinheiro, não tinha nada. Eu estudei com um bom professor, o Iberê Gomes Grosso, então eu fiquei no Rio de Janeiro. Tive que pagar pelo meu Bacharelado também. No Rio, eu estudei no colégio Juruena, na Praia de Botafogo. Eu estudava das 18 às 22 horas. No meu primeiro trabalho, eu era muito jovem e lá era uma boate com prostitutas. Eu trabalhava como manobrista, tinha que fazer muitas coisas. Outro trabalho que eu fazia era vender coisas na Praia de Copacabana. Eles costumavam contratar jovens para trabalhar das 11 às 16 horas, porque nós podíamos aguentar o sol. O que me ajudou foi a música, pois na época era o começo da Bossa Nova. Comecei através de contatos a fazer apresentações. Me lembro de ter tocado com Elza

Soares, Elizeth Cardoso, Tom Jobim, Sérgio Mendes, algumas pessoas que não eram conhecidas, Vinicius de Moraes, João Gilberto, todas essas pessoas, até mesmo com a banda de Altamiro Carrilho, uma banda de sopros muito famosa. Eu também toquei em musicais. Um foi o *My Fair Lady*. É um filme muito famoso, que foi escrito por George Bernard Shaw. Eu tocava todo dia e tínhamos as matinês nas quartas e sábados. Um outro musical com nome muito engraçado, que era um nome muito pornográfico, foi “A Jiripoca Vai Piar”. Foi como eu comecei. Depois eu toquei na orquestra “Os Românticos de Cuba”, todos vestidos de cubanos, e ao mesmo tempo eu estava indo a Aliança Francesa para estudar francês, esperando que algum dia eu iria a Paris, o que eventualmente aconteceu.

Então veio a competição internacional para ganhar a bolsa na *Royal Academy of Music* em Londres. Eu não queria fazer, mas pessoas como este fagotista Airton e muitos outros me disseram que eu deveria fazer. Por fim eu decidi fazer. Eu estava estudando no cabaré e também fiz uma audição para a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal e eu consegui uma posição lá, então eu estava tocando e as coisas ficaram melhores. Sobre a competição eu pensava: como eu podia competir com os pequenos filhos e filhas dos ditadores e generais? Eles têm tempo, têm tudo para praticar. Eu trabalhei muito duro e o júri veio de Londres, Inglaterra. A banca foi dirigida por Sir. Thomas Armstrong, que era diretor da *Royal Academy of Music*. Foi uma competição de cinco dias. Tínhamos que fazer solfejo, escrever uma composição, tocar em um quarteto de cordas, que na época era o quarteto da Escola de Música Nacional. Então, a banca veio e eu toquei. Tive que tocar o concerto de J. Haydn, R. Schumann, a 4ª suíte de J. S. Bach e a sonata de C. Debussy. Quando eu cheguei em Minas, recebi uma ligação e tive que voltar para o Rio de Janeiro na mesma noite para organizar tudo: passaporte, aulas de inglês, pois eu ainda não falava uma palavra em inglês.

Figura 8 - *Royal Academy of Music*



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Royal_Academy_of_Music

Quando eu cheguei na Inglaterra, eu não sabia a diferença entre sal e açúcar. Era tudo branco. Então, eu me matriculei em um curso adequado de inglês. Tive que estudar história da música, harmonia, contraponto, tudo isso por um ano. Eu estudei muito. Agora falo grego, porque minha mulher era grega. Infelizmente ela morreu dois anos atrás. Então, eu falo grego, francês, italiano, fiz meu teste de espanhol dois anos atrás e agora vou passar três meses na Salamanca e eu tenho setenta e cinco anos.

Eu não vinha ao Brasil há trinta e cinco anos. Ano passado eles me descobriram e me pediram para tocar no Festival de Campos do Jordão, e eu disse: Oh, meu Deus, eu queria ter feito isso quanto eu tinha vinte ou trinta anos de idade, não agora. Eu me lembro de ter tocado o quinteto de F. Schubert, com o quarteto de cordas Camargo Guarnieri, que é um quarteto maravilhoso, e eles até me deram a parte do primeiro violoncelo, me deram a parte mais difícil. Eles me chamaram novamente este ano, então aqui estou eu. Agora vou tocar o quinteto para piano e cordas de R. Schumann. Espero que eles não me joguem para fora, pois estive praticando como um maníaco. Quando eu voltar para Inglaterra, terei concertos aqui e ali. Eu também tenho meus alunos. Ensino a crianças. Eu ensinei a meu filho com a idade de seis e há duas semanas ele tocou o Concerto para Violoncelo e Orquestra de E. Elgar com a *Royal Philharmonic Orchestra*. Eu espero que ele venha ao Brasil. Das crianças que eu ensino,

algumas estão no Conservatório de Paris, Julliard. Eu tenho um boa vida!!!

Como foi a mudança no cenário do violoncelo depois que o senhor voltou ao Brasil trinta e cinco anos depois?

Não teve mudança, pois não havia muitos violoncelistas no Brasil naquela época. Para dar um exemplo, na minha cidade de origem São João del-Rei, que é uma cidade muito bonita, bem barroca, uma cidade que eu amo muito, agora quando eu voltei depois de trinta e cinco anos, tem três universidades lá e tem muita música. É inacreditável. Eu comecei a tocar na igreja, quando eu tinha nove anos de idade. Gosto de tocar músicas de compositores da década de setenta/oitenta da minha cidade natal. Foi uma grande experiência. Eu tinha todo este conhecimento. Minha casa era de frente com a Igreja de Nossa Senhora do Carmo e em frente desta igreja havia um lindo altar feito por Aleijadinho. Quanto eu cresci, comecei a tocar os concertos de J. Haydn na igreja. Acabei absorvendo toda essa arte que também me ajudou musicalmente, eu acredito, e também tem cidades como Sabará, Ouro preto e assim por diante. Isso é bom. Eu não posso reclamar.

Figura 9 - Igreja Nossa Senhora do Carmo - São João del-Rei



Fonte: <https://viajeibonito.com.br/sao-joao-del-rei-minas-gerais-brasil-igreja-de-sao-francisco-de-assis/>

Poderia nos contar um pouco sobre sua metodologia de ensino?

Tem três estudos de Jean-Louis Duport que eu sei de memória: os números seis, sete e oito; dois ou três do David Popper e também eu até tenho os estudos R. Kreutzer, os estudos transcritos para violoncelo, eu faço dois ou três deles também. É bom para ter uma variedade de compositores.

Quando eu faço os estudos, eu os pratico como se eu tivesse tocando um concerto. E os concertos, eu os pratico como se fossem um estudo. Isso significa que normalmente eu começo do último movimento. E eu pego as passagens difíceis. No Haydn em Ré eu vou para as oitavas (terceiro movimento do concerto em Ré Maior de J. Haydn), depois vou para o segundo movimento e estudo algumas passagens e então vou para o primeiro movimento e também estudo algumas passagens de lá, como se fosse um cientista, com a lente de aumento, procurando por afinação, por tudo. Quanto fiz o concerto de R. Schumann com Navarra, eu tive três semanas para preparar tudo. Lembro que estudei de 6 a 8 horas. Na época eu morava em um lugar muito bom, estava no paraíso. A única coisa que eu tinha que fazer era estudar e ir ao *Louvre*, então isso foi o que eu fiz e foi fantástico.

Quando Navarra veio para a aula, eu pensei que realmente iria impressioná-lo. Navarra disse: comece do último movimento. Nesse dia ele me ensinou como estudar aquilo. Eu acredito nas sonatas e concertos e faço todos eles. Eu vou para os compassos mais difíceis e trabalho compasso por compasso, então eu os coloco juntos. E agora espero que nunca tenha que tocar essas peças novamente, tenho setenta e cinco anos. Já sofri o suficiente e eu trabalho na Orquestra Filarmônica de Londres (SIC). Algumas vezes nós temos nove horas de ensaio.

Eu me lembro uma vez que nós tivemos ensaio pela manhã com o maestro Bernard Haitink, a tarde com Sir. Georg Solti e a noite com outro maestro, Carlo Maria Giurini, todos os ensaios com programas diferentes. Também tivemos Leonard Bernstein. Nós tivemos isso e aquilo, todos os grandes maestros e solistas. Os maestros são muito diferentes um do outro. Alguns são pessoas horríveis, grandes egos, eu tenho certeza que vocês também têm isso aqui. Eles pensam que sabem de tudo.

Eu tenho muita sorte pois consegui muito conhecimento tocando todas as sinfonias de L. Beethoven em Berlim, Paris, Nova York, tocando também as Sinfonias de R. Schumann e de J. Brahms com grandes e maravilhosos maestros. Todos estão mortos agora.

Também vejo grandes peças e teatros. Todo ano eu vou a Stratford-upon-Avon, onde W. Shakespeare nasceu. Estive lá há duas semanas atrás, onde fiquei por três dias e vi Rei

Lear, Macbeth e Romeu e Julieta. Então, tudo isso é bom para a minha alma. Eu não apenas pratico o violoncelo, eu também pratico como satisfazer a minha alma. É muito importante ver pinturas, ler etc, pois também é como um relaxamento para a música, porque nós passamos todo o tempo estudando e estudando. Você acaba ficando cansado disso, se torna obsoleto. É preciso achar uma saída e eu achei isso no teatro, por exemplo. Noutro dia eu tinha um ensaio em Londres das 10 às 13 horas, tocando o quinteto de F. Schubert e o septeto de L. Beethoven. O concerto aconteceria à noite, então à tarde eu tive um bom almoço, comi um bom tagliatelle. Depois do meu almoço, fiz um descanso no teatro, de trinta minutos, depois andei pela Galeria Nacional, vi as lindas pinturas de Leonardo da Vinci, Vincent van Gogh e Pierre-Auguste Renoir. Shakespeare eu não entendo por causa do inglês antigo, nem mesmo os ingleses o entendem, mas você entende a atuação, porque é fantástica.

Quando eu volto e penso a razão que eu parei de tocar na Filarmônica de Londres, pois eu estaria tocando até quando eu fizesse oitenta anos. Veja, o primeiro violoncelista da Sinfônica de Boston acabou de morrer, ele tinha oitenta e cinco anos e ainda tocava como primeiro violoncelista. Novembro passado eu tive um problema de visão durante uma turnê no Japão. Eu não conseguia ver a partitura, acho que meu olho estava deteriorando. Então eu disse: agora é hora de parar, embora eu tenha planejado parar somente quando eu tivesse oitenta anos. O mais jovem violoncelista do naipe é mais jovem que meus filhos. São completamente novos violoncelista. Eu sou o senhor mais velho de toda a Filarmônica de Londres, até mesmo de todo o teatro. Eu tenho sorte, pois, em algumas orquestras em Londres, você tem que se aposentar quando você faz sessenta e cinco anos. Eu fiquei dez anos a mais que isso e gostaria de ter permanecido por mais cinco anos.

Pablo Casal disse: um verdadeiro violoncelista somente se aposenta por causa de saúde ou se ele não pode tocar nem mais uma nota. Casals morreu com a idade de noventa e seis anos. Ele morreu à tarde e, quando ele morreu, ele estava estudando Bach no piano (*sic*). Sua esposa Martita disse: você fica estudando essa passagem na terceira suíte o tempo todo. Casals disse: oh não, eu acho que estou melhorando.

Quando eu estava no Rio de Janeiro, eu fui escutar M. Rostropovich. Iberê Gomes nos convidou. Eu sentei na primeira fila e veio essa pessoa que já era quase careca com trinta e dois anos. Na época ele já era um grande gênio. Então lá veio Rostropovich. E meus amigos do Teatro Municipal estavam dizendo para todos nós: por favor não percam isso, pois o que vocês vão escutar vai ser algo diferente. Rostropovich tocou o concerto para violoncelo e orquestra de R. Schumann. Logo na primeira frase eu nunca havia escutado um piano como aquele em toda a minha vida. Linda sonoridade. Eu ainda me sinto daquela maneira somente

de pensar naquele momento. Eu nunca escutei nada como aquilo. Eu disse: Santa Maria, o que é isso!?

Foi uma grande semana, pois na primeira semana eu escutei um trio de Praga. Eles tocaram o Piano Trio em Si bemol de F. Schubert e o Piano Trio "Gypsy" de J. Haydn. Por duas semanas foi assim, como um festival, e então o *Trio di Trieste* também veio. Depois eu escutei Rostropovich. Eu fui ao seu concerto. Ele estava tocando R. Schumann. Eu não podia acreditar. Havia um concerto de D. Shostakovich que tinha acabado de ser escrito para ele apenas há alguns meses atrás. Ele aprendeu em quatro dias, decorou e tocou. Depois veio o Dvorak. Eu não podia acreditar. Depois de cinco semanas disso, eu não queria encostar no meu violoncelo. Na época eu tinha uma namorada muito bonita que também era uma boa pianista. Ela me disse: se você desistir do violoncelo, eu vou desistir de você! Foi um bom aviso, então eu voltei rapidamente para o violoncelo. Eu nunca esqueci o que o Iberê Gomes me disse, "nós somos todos assim, foi algo espiritual escutar Rostropovich. O que você escutou hoje não foi um violoncelo foi algo a mais."

Depois eu escutei P. Fournier. Ele tocou com nós o Dom Quixote de R. Strauss. Tem uma gravação que saiu há pouco tempo em DVD, Rostropovich tocando com a Filarmônica de Londres. Eu estava tocando lá também. Essa é uma gravação de 1978. Foi o Concerto de Saint Saens e o Dvorak, com Carlo Maria Giulini, o grande regente italiano.

Figura 10 - Rostropovich tocando o concerto de Dvorák em Si menor com a Filarmônica de Londres.



Fonte: https://avxhm.se/music/Dvorak_Saint_Saens_Cello_Concertos_Mstislav_Rostropovich.html

Eu vou te dar um exemplo. Quando eu fui estudar o meu primeiro ano na *Royal Academy of Music*, eu me lembro do dia em 1965, havia o Festival Rostropovich por duas semanas. No festival tinha todos os concertos para violoncelo. Rostropovich começou a tocar o concerto de Tartini, o segundo concerto de L. Boccherini, concertos de A. Vivaldi, depois veio o concerto de Saint-Saens, com o maestro Gennady Rozhdestvensky, um jovem maestro, acabou de morrer com a idade de oitenta e cinco anos e, então, o concerto de R. Schumann, o de J. Brahms. Ele também tocou a Sinfonia Concertante de Britten (SIC). Se eu não estou enganado, ele começou com o concerto de E. Lalo, depois o duplo de J. Brahms com o grande Henryk Szeryng e então a segunda parte foi a Sinfonia Concertante de B. Britten. E não foi somente isso. Em três semanas ele tocou o concerto de Schumann, Brahms, Myaskovsky, Variações Rococó de Tchaikovsky, o que você puder pensar. Coisas que eu nunca escutei na minha vida. Tocou também a Fantasia de Villa-Lobos. Quanto eu toquei isso, soou como um rato morto. Mas, ele fez algo incrível com aquilo. Foi incrível.

Eu estava feliz, eu estava na Filarmônica de Londres e Rostropovich veio e tocou diversas vezes conosco. Eu me lembro de quando ele tocou a Sinfonia Concertante. Foi incrível. Na plateia estava o seu amigo e compositor William Walton, que tinha acabado de escrever em três dias a Passacaglia, Rostropovich. A tocou de memória como bis. Uma vez nós tocamos no festival Edinburgh com a orquestra, e como encore Rostropovich tocou piano e sua esposa, Galina Vishnevskaya, que era cantora, cantou a “*Song of Death*” de M. Mussorgsky. Este foi um dia incrível.

Figura 11 - Mstislav Rostropovich e sua esposa Galina Vishnevskaya.



Fonte: <https://www.sothebys.com/en/articles/rostopovich-vishnevskaya-a-couple-in-harmony>

Eu toquei com M. Gendron, P. Tortelier e P. Fournier diversas vezes. O que você puder pensar, toquei com todos os grandes. Em um concerto com a Filarmônica de Londres, eu era o segundo violoncelo e o maestro era Yevgeny Fyodorovich Svetlanov. Era um maestro incrível, mas um homem muito desagradável. Estava sempre bêbado, mas um grande maestro. Na primeira parte David Oistrakh tocou os dois concertos para violino de S. Prokofiev. Essas experiências incríveis que eu tive. As melhores gravações das óperas Turandot de Giacomo Puccini é com Zubin Mehta regendo. Eu fiz a primeira gravação em 1973, com Zubin Mehta regendo e entre os cantores estava L. Pavarotti, Montserrat Caballé e Joan Sutherland. Era incrível. Então eu tive algumas experiências incríveis.

Eu cheguei em Londres com vinte ou vinte e um anos e Jacqueline du-Pré tinha por volta de dezessete. Então eu fui ao seu primeiro recital no Wigmore Hall. Ela começou a tocar a sonata de J. Brahms em Mi menor e a corda estourou. Ela trocou a corda, voltou e tocou impecavelmente. D. Barenboim costumava reger muito a Filarmônica de Londres, logo, ela costumava o acompanhar. Então, veio a grande tragédia, quando teve a gravação do

Turandot de Giacomo Puccini com Zubin Mehta, L. Pavarotti, Joan Sutherland e Monserrat Caballé. Essa gravação durou em média duas semanas. Jacqueline frequentemente aparecia, mas ela já estava usando a cadeira de rodas, porque ela tinha esclerose múltipla. Essa foi a maior tragédia do século XX. Rostropovich disse isso, ele mesmo.

Figura 12 - Jacqueline du-Pré e Daniel Barenboim



Fonte: https://www.reddit.com/r/OldSchoolCool/comments/5k65s6/jacqueline_du_pr%C3%A9_playing_elgars_cello_concerto/

Grandes pianistas tocaram com nós, como, por exemplo, Arthur Rubinstein, que costumava tocar com nós o tempo todo. A primeira vez que Rubinstein tocou com nós, ele tinha por volta de setenta e oito anos. Na época ele estava tocando o quinteto de R. Schumann e, durante a pausa do ensaio de manhã, ele me perguntou: jovem de onde você é? Eu disse: eu sou do Brasil. Rubinstein então me indagou: você conhece isso (tocou ao piano)? Era a dança do índio branco de Villa-Lobos, ele era um grande fã de Villa-Lobos. Nós gravamos todos os concertos para piano de L. Beethoven com D. Barenboim regendo e A. Rubinstein ao piano. Eu tive grandes experiências.

Eu tive uma educação fantástica e ainda vou a exposições e teatros. Agora, eu estou sozinho, não tenho um relacionamento com ninguém. Fui casado por quarenta anos, mas Deus tomou a minha esposa. Tão estúpido. Ela era um mulher linda, muito inteligente. Era professora de filosofia. Minha mulher era grega, de Atenas, e sua mãe era de Milos. Nós

temos uma casa lá agora. Eu tenho quatro netas. Minha filha estudou na Universidade de Oxford. Ela era uma excelente violonista, extremamente inteligente, mas decidiu por não se tornar profissional. Ela fez um curso em literatura europeia e agora ensina na Universidade Groningen, na Holanda. O seu marido é um engenheiro de terremotos. Ele também ensina lá. Suas duas filhas, uma de onze e outra de doze anos, falam fluentemente grego, inglês e holandês. Quando eu vou lá e elas querem falar algo ruim sobre o avô, elas mudam para holandês. Meu filho tem uma filha de nove anos que toca violoncelo maravilhosamente e outra de sete anos que toca violino. Minha nora é francesa e ela só fala em francês com as crianças. Eles estão sempre em Paris. As meninas falam fluentemente inglês e francês.

Figura 13 - Santiago Sabino Carvalho



Fonte: <https://twitter.com/lporchestra/status/894588619662479362?lang=el>

Rotina de Exercícios - Santiago Carvalho

O meu primeiro contato com o professor Carvalho foi durante um curso que ele ministrou na 48ª edição do Festival de Inverno de Campos do Jordão. Em um período de duas semanas, tive a oportunidade de fazer três masterclasses e de ter algumas conversas com o violoncelista. Logo na primeira aula, ele me disse que a impressão geral que teve dos alunos de violoncelo do festival foi que faltava mecânica básica. Então, nas semanas subsequentes, nós trabalhamos e discutimos sobre a mecânica básica do instrumento, como estudar tais exercícios e como obter os melhores resultados, que posteriormente serão naturalmente disseminados na performance. Então, além dos estudos diários de escalas, arpejos e cordas duplas, Carvalho me apresentou uma sequência de estudos organizada por ele e seu professor André Navarra. Os estudos podem ser encontrado no livro “Daily Exercises for Cello” de Louis Feuillard.

Quando perguntado, Carvalho disse que essa sequência de estudos foi organizada por ele, mas que também passou pelos olhos de seu professor André Navarra. A ideia é de proporcionar uma redução no tempo de estudo da mecânica básica em caso do estudante não dispor muitas horas de estudo. Carvalho enfatiza que o aluno deve seguir a ordem dos estudos listados abaixo, concentrando-se, assim, em movimentos específicos, tais como: articulação da mão esquerda, vibrato contínuo, mudança de posição, coordenação etc.

O que eu pude perceber com o estudo da apostila é que a construção técnica é extremamente lenta e progressiva. Digo isso, pois quando a apostila me foi apresentada, eu gastava em média três horas diárias com as técnicas e exercícios, sobrando, então, muito pouco tempo para estudar o repertório. Logo, tive que encontrar um melhor balanço entre o estudo mecânico e o estudo do repertório. Passei a gastar então entre uma hora e uma hora e meia com a apostila, surpreendentemente o progresso técnico continuou o mesmo.

O interessante é gastar no máximo de sete a dez minutos em cada exercício, uma vez que depois disso a mente começa a se cansar da repetição do mesmo exercício. O aluno, então, começará a fazer um estudo automático e não mais concentrado como antes, no qual o aluno atentava para cada movimento realizado.

Ao invés de eu fazer tudo todos os dias, comecei a fazer sequências de dois dias, repetindo duas vezes cada sequência, por exemplo, no primeiro e segundo dia eu faço a escala maior; o arpejo maior, menor, diminuto e aumentado; terças na região grave (até a quarta posição); sextas na região aguda (a partir da quarta posição); oitavas na região grave

(até a quarta posição) e escolho alguns exercícios do Feuillard. No terceiro e quarto dia eu faço a escala menor; o arpejo na 1ª inversão, 2ª inversão, sétima e dominante; terças na região aguda (a partir da quarta posição); sextas na região grave (até a quarta posição); oitavas na região aguda (a partir da quarta posição) e escolho alguns exercícios do Feuillard (diferentes dos estudados no primeiro e segundo dia). O quinto e sexto dia será uma repetição do primeiro e segundo, por fim o sétimo e oitavo dia será uma repetição do terceiro e quarto.

A apostila se inicia com o estudo das escalas e arpejos, sendo ambos extremamente similares em sua essência. Na escala, foi constatado que a sequência numérica das variações (1; 2; 3...) é de crucial importância, uma vez que cada variação isola determinadas técnicas da performance. Por exemplo, a variação 1 faz o isolamento da afinação, mudança de direção do arco e mudança de posição, a utilização do afinador emitindo a tônica da escala se mostrou de grande auxílio, uma vez que com a ajuda do mesmo o aluno aumenta a sua percepção da relação intervalar.

Figura 14 - Escala 1

Escala

① **Dó Maior**
♩ = 60

Fonte: O autor (2019).

A variação 2, além de fazer o uso das técnicas supramencionadas, adiciona a potência sonora, vibrato contínuo e controle da distribuição de arco que consiste no uso da mesma quantidade de arco para toda a duração do valor (para melhor observação deste controle o aluno pode observar a oscilação da vibração da corda, tentando manter sempre a mesma

amplitude).

Figura 15 - Escala 2



Fonte: O autor (2019).

A variação **3** é um mescla da **1** e da **4**. Nesta variação somente duas técnicas foram isoladas, a de vibrato contínuo e a de troca de direção do arco, portanto o aluno fará apenas uma das técnicas de cada vez, concentrando assim na execução e no sucesso de ambas separadamente.

Figura 16 - Escala 3



Fonte: O autor (2019).

A partir da variação **5** não se faz mais necessário o uso do vibrato. De agora em diante, o importante é o aprimoramento da clareza na articulação da mão esquerda, velocidade na execução e continuidade do movimento: que resume na progressão gradual da velocidade de mudança de posição e também na antecipação da mudança de posição).

Figura 17 - Escala 5-8

The image displays four musical exercises, labeled 5 through 8, arranged in two columns. Each exercise is presented in both bass and treble clefs. Exercise 5 includes detailed fingering numbers above the notes. Exercise 6 features slurs over the notes. Exercise 7 uses a long slur across the entire exercise. Exercise 8 is characterized by a high density of notes, appearing as a continuous stream of eighth notes.

Fonte: O autor (2019).

Em suma os arpejos obedecem à mesma sequência da escala. A principal diferença está em torno da mudança de posição, que agora o distanciamento é aumentado, e na velocidade que o braço percorre o espelho.

Figura 18 - Arpejo

Fonte: O autor (2019).

O estudo das cordas duplas se inicia pelas terças, que de todas é a mais importante no sentido de dar uma boa forma da mão. Para este estudo não se faz mais necessário o uso do afinador emitindo a tônica, uma vez que a nota referencial é a nota mais grave.

Figura 19 - Corda dupla - terça

Fonte: O autor (2019).

Carvalho inicia seu estudo de manhã com o exercício 29 do método “*Daily Exercises*” de L. Feuillard. Nestes exercícios Carvalho busca aquecer os dedos e garantir sua independência.

Figura 20 - *Daily exercises for Cello* (Feuillard, L.) - exercício 29

29

Fonte: FEUILLARD, Louis R. *Daily Exercises*.

É interessante observar a estrutura e a sequência montada por Carvalho, sendo que os primeiros estudos fazem um isolamento menos complexo das técnicas em relação aos seus subsequentes.

Por exemplo, estudo número 2:

Figura 21 - *Daily exercises for Cello* (Feuillard, L.) - exercício 2

2

Fonte: FEUILLARD, Louis R. *Daily Exercises*.

E seu subsequente:

Figura 22 - *Daily exercises for Cello (Feuillard, L.) - exercício 2*



Fonte: FEUILLARD, Louis R. *Daily Exercises*.

Estudo número 34:

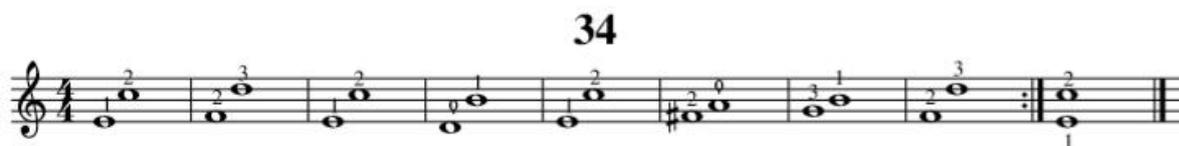
Figura 23 - *Daily exercises for Cello (Feuillard, L.) - exercício 34*



Fonte: FEUILLARD, Louis R. *Daily Exercises*.

E seu subsequente:

Figura 24 - *Daily exercises for Cello (Feuillard, L.) - exercício 34*



Fonte: FEUILLARD, Louis R. *Daily Exercises*.

Estudo número 15:

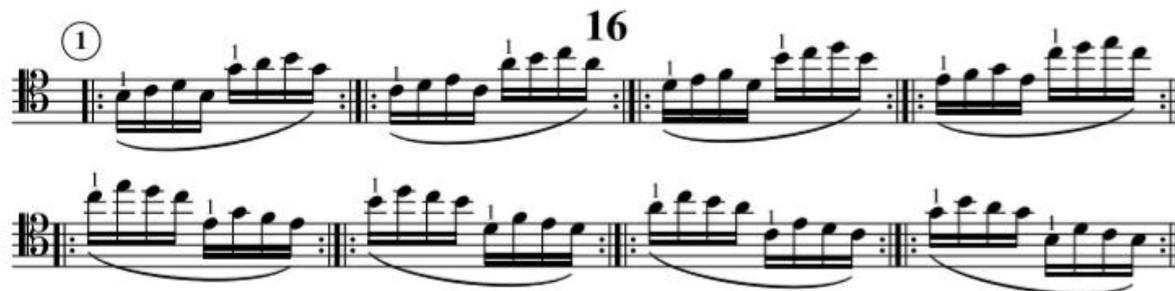
Figura 25 - *Daily exercises for Cello (Feuillard, L.) - exercício 15*



Fonte: FEUILLARD, Louis R. *Daily Exercises*.

E subsequentemente o estudo número 16:

Figura 26 - *Daily exercises for Cello* (Feuillard, L.) - exercício 16



Fonte: FEUILLARD, Louis R. *Daily Exercises*.

A técnica é apresentada em um âmbito de mais fácil execução e posteriormente a mesma é aplicada em um âmbito mais desafiador.

O estudo número 2 de Feuillard se concentra na velocidade dos dedos e na clareza da articulação. Carvalho fala que para este estudo não é necessário tocar com um som potente, pois não é este o seu propósito.

O estudo número 32 se resume em diversas possibilidades de golpes de arco.

Figura 27 - *Daily exercises for Cello* (Feuillard, L.) - exercício 32

32

Variações

① G (todo o arco) ② G ③ G ④ G H (usar metade do arco) G H

⑤ M (tocar no meio do arco) ⑥ M ⑦ G Sp (tocar na ponta) G Fr (tocar no talão) G

⑨ M ⑩ M ⑪ G Sp G Fr

Fonte: FEUILLARD, Louis R. *Daily Exercises*.

O estudo número 34, o aluno o executará de duas maneiras: primeiro como se fosse o estudo das escalas e segundo em cordas duplas.

O estudo número 15 isola a mudança de posição que também se fragmenta em dois estudos. O primeiro sendo a **preparação da mudança com o braço**, o qual o aluno, no movimento ascendente da mudança, preparará o braço com um pequeno movimento

rotacional no sentido horário. Em oposição, o movimento descendente da mudança fará um pequeno movimento rotacional no sentido anti-horário. O segundo está na **aproximação do dedo** sucessor à mudança com o dedo antecessor à mudança.

O estudo número 16 é extremamente similar ao 15. A diferença encontra-se no aumento da distância da mudança de posição que agora é mais desafiador.

O estudo número 33 se resume em diversas possibilidades de golpes de arco, sendo agora mais complexos em golpes e em dificuldade.

Figura 28 - *Daily exercises for Cello (Feuillard, L.) - exercício 33*

33

The image displays the musical score for exercise 33 from 'Daily Exercises for Cello' by Louis Feuillard. It consists of seven staves of music in bass clef, all in 4/4 time. The first three staves show the main exercise, which is a sequence of eighth-note patterns. The fourth staff is labeled 'Variações' and contains seven numbered variations (1-7) of the exercise, each with specific bowing instructions:

- 1: G (todo o arco)
- 2: M (tocar no meio do arco)
- 3: G, Sp (tocar na ponta), G, Fr, M
- 4: M
- 5: G, Sp
- 6: M
- 7: G, Sp

Fonte: FEUILLARD, Louis R. *Daily Exercises*.

Após a finalização desses estudos, tendo extrema consciência das técnicas isoladas, o aluno desperta uma certa sensibilidade para cada técnica, que progressivamente se torna parte da sua performance, facilitando o desenvolvimento da parte mais abstrata da música.

Relato da experiência com os exercícios propostos por Carvalho

No meu primeiro recital de mestrado, realizado na Escola de Música da UFRN, executei o Concerto para Violoncelo, Orquestra de Sopros e Banda de Friedrich Gulda. Essa obra é tecnicamente difícil e musicalmente complexa. No primeiro movimento, por exemplo, além da dificuldade técnica, novos desafios são apresentados como a linguagem do jazz e rock que o violoncelista precisará dominar e o último movimentos traz à tona a música dos alpes austríacos.

Eu fiz o uso da metodologia do professor Carvalho todos os dias de estudo, separando em média duas horas. Também fiz a utilização do mesmo sistema no decorrer de toda a peça e algo inesperado para o meu nível aconteceu: em aproximadamente dois meses e duas semanas eu consegui executar todo o concerto.

A aplicação da metodologia se deu por toda a peça. Os trechos a seguir exemplificam alguns dos exercícios.

Nos seguintes trechos foi utilizada a mesma sequência da escala, começando do mais lento, ligando nota por nota, aos poucos acelerando e colocando na métrica escrita.

Figura 29 - Escala

Fonte: Partitura.

Figura 30 - Arpejos

⑥

Fonte: Partitura.

O trecho 3 faz referência às terças, o 4 às sextas e o 5 às oitavas. A ideia geral, neste tipo de estudo, é memorizar a posição dos dedos e a distância de cada dedo para com o anterior. Para isso, no início do estudo, ignora-se a métrica da escrita. O foco é a memorização dos lugares dos dedos no braço do violoncelo. Com pouco tempo de estudo, a posição dos dedos se torna natural. Consequentemente a troca de uma corda dupla para a outra se torna mais simples e fluida, possibilitando a colocação correta da métrica com mais facilidade.

Figura 31 - Terças, Sextas e Oitavas

③

④

f

6

6

6

⑤

ff

Fonte: Partitura.

Particularmente corroboro com a afirmação do professor Carvalho quando ele fala sobre os exercícios propostos na apostila: “Se você toca isso, você toca tudo!!!” (CARVALHO, 2019)

Considerações Finais

Para mim a realização deste trabalho foi uma realização pessoal. Vindo de projeto social, eu pude ver de perto a extensa carga horária dos educadores, preparando aulas, apresentações e relatórios. Eu iniciei o trabalho de estruturação técnica somente na Universidade. Este tipo de trabalho não foi feito antes pela falta de um material claro, sucinto e na língua portuguesa.

A ideia inicial do trabalho, além de pesquisar a sua história de vida e trajetória de Carvalho no violoncelo, foi ajudar os professores a melhor se prepararem para ensinar seus alunos a como estudar certas técnicas e mecânicas do violoncelo e a importância de sempre estudar e evoluir essas técnicas. Essa parte do trabalho foi mantida, mas a pesquisa tomou proporções maiores. Alunos no nível universitário também farão bom uso tanto do texto biográfico quanto da apostila de exercícios diários.

O texto biográfico mostrou-me a dificuldade pela qual Carvalho passou e o esforço feito pelo mesmo para estudar violoncelo. Mostrou também a importância do conhecimento de arte no geral como, por exemplo, ver exposições e ler poesia. Durante todo meu curso de bacharelado, eu e meus colegas lemos diversas vezes entrevistas concedidas por destacados violoncelistas e o que pude perceber é que nas discussões das entrevistas sempre nos lembramos de dois momentos da vida do entrevistado, os momentos de destaque de suas carreiras e os mais difíceis. Com Carvalho é ainda mais emocionante ler os acontecimentos biográficos, uma vez que eles se passaram por um brasileiro e alguns desses acontecimentos aos quais demandaram resiliência e inteligência se passaram no Brasil.

A apostila de exercícios proporcionou-me uma forma de estudar técnicas/mecânicas do violoncelo e ensinou-me a importância de sempre manter e desenvolver essas técnicas em uma rotina diária. Fazer os exercícios todos os dias significa estudar a maioria do repertório todos os dias. A única diferença será a sequência de notas, que será mais facilmente compreendida, uma vez que a parte técnica já foi feita.

Como desdobramento futuro da pesquisa, penso primeiramente em coletar dados de estudantes de nível pré-profissional e posteriormente fazer a coleta em três ambientes diferentes. O primeiro, nível iniciante (alunos do projeto guri da cidade de Garça/SP), o segundo, nível médio (alunos da escola municipal de artes Jupyra Cunha Marcondes de Presidente Prudente/SP) e o terceiro, nível pré-profissional.

Acredito que violoncelistas brasileiros têm muito a oferecer para o meio acadêmico e profissional, entretanto há poucos trabalhos sobre suas biografias e ainda menos sobre seus

conceitos técnico-musicais. Este trabalho descreve ideias relevantes do violoncelista Santiago Sabino Carvalho e seria interessante ver o surgimento de outros trabalhos que expõem as histórias e ideias artísticas de violoncelistas brasileiros.

Referências

ABREU, Delmary Vasconcelos. História de vida e sua representatividade no campo da educação musical: um estudo com dois educadores do Distrito Federal. InterMeio: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Campo Grande, MS, v. 23, n. 45, p. 207-227, jan./jun. 2017.

BRAGA, Francisco José dos Santos. SANTIAGO SABINO CARVALHO, UM VIOLONCELISTA SÃO-JOANENSE INTERNACIONAL. São João-del Rei. 12/10/2016. Disponível: <<http://saojoaodel-rei.blogspot.com/2016/10/santiago-sabino-carvalho-um-sao.html>>

Acesso: 26/04/2019

CARVALHO, Santiago. Entrevista concedida a Gabriel Vasco da Silva. São Paulo. 15 jul. 2018.

CAMPBELL, Margaret. The Great Cellists. Londres. Faber and faber Ltd. 2011.

COOPER, Claire. Lindfield Life: From South America to the South of Lindfield. Edição #104. Lindfield/Inglaterra. 2017.

The Strad's. Scales and exercises are essential for all string players, says Heinrich Schiff. 2016.

STOWELL, Robin. The Cambridge Companion to the Cello. Cambridge University Press. New York. 1999.

NÓVOA, António. Vidas de Professores. Porto: Porto Editora, 1995.

VIEGAS, Aluizio José. Música em São João del-Rei. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei. Vol. V. 1987. p.53-65. Revisão textual e correção ortográfica: Rodrigo Pardini Corrêa, 2017.

Howling Pixel, Thomas armstrong (musician). 02/02/2019. Disponível:

<[https://howlingpixel.com/i-en/Thomas_Armstrong_\(musician\)](https://howlingpixel.com/i-en/Thomas_Armstrong_(musician))>

Acesso: 31/05/2019

RATTALINO, Piero. BENEDETTI MICHELANGELI, Arturo. Disponível:

<[http://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-benedetti-michelangeli_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-benedetti-michelangeli_(Dizionario-Biografico)/>). Acesso: 09/10/2019

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos.

Barroco e Rococó nas Igrejas de São João del-Rei. Brasília - DF. Iphan / Programa Monumenta , 2010.

Wikipédia. Orquestra Lira Sanjoanense. 2018. Disponível:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Orquestra_Lira_Sanjoanense>. Acesso: 15/12/2019

SADE, Roberto Chala. Orquestra Lira Sanjoanense. 2010. Disponível:

<<https://saojoadelreitrtransparente.com.br/organizations/view/53>>. Acesso: 15/12/2019

From South America to the south of Lindfield

VILLAGE PEOPLE

When a young Santiago Carvalho heard a cello played in his home town in Brazil he was spellbound.

"I knew straight away that this was the instrument for me," he recalled.

But with no musical instrument shops for many miles, Santiago's dream could have been short-lived. "But I pestered my parents so much they eventually had a cello made for me."

It was a wise decision that would shape Santiago's life, taking him all over the world as a leading member of the prestigious London Philharmonic Orchestra.

At his home in Croxton Lane, Santiago looks back on his life as a classical musician, tells how a broken car door led him to Lindfield and how he likes to relax by playing tennis, flying kites and improving his knowledge of the languages he speaks!



By Claire Cooper

Santiago Carvalho was born in a small town in Brazil - Sao Joao del Rey in the state of Minas Gerais, the birthplace of football legend Pelé. "It's a beautiful 18th century town famous for its baroque buildings which have probably inspired and influenced my love of classical music," he said.

He was brought up in a large and busy household. "My mother had 13 children although only eight of us survived," said Santiago. "My parents also both came from large families - as a result I have 75 first cousins!"

Music was a big part of family life. "My father played the clarinet in the army, while my mother sang in the church choir."

He first heard the cello when he was just seven years old. "Someone came to play in my home town. I instantly fell in love with the instrument and pestered my parents who eventually had one made for me.

"My father bought two books and taught me how to read music and play."

It was clear that Santiago had a natural talent, and before long he was playing in church and at concerts.

By the time he was 15 he had won a scholarship to study music in Rio de Janeiro. "After studying I would play Brazilian Bossa Nova in nightclubs to make money," he recalled. "At weekends I sold ice cream, coca cola and biscuits on the beach just to survive!"

When a teacher suggested he entered a competition for a scholarship to study at the Royal Academy of Music, Santiago was reluctant. "But my friends encouraged me," he said.

"The panel included Sir Thomas Armstrong, Principal at the Royal Academy of Music, who came to Rio to judge."

Santiago won the scholarship and three weeks later he was on his way to England.

"I couldn't speak a word of English, so I enrolled at a language school in Holborn and went there every evening for two years.

"But I also learnt a lot by making friends - that's the most beautiful way to learn a language," said Santiago, who now speaks French, German, Spanish, Italian, Portuguese and Greek.

Santiago's next move was to Paris after he won a scholarship to study under the great cellist Andre Navarra. "I was there for three years," said Santiago. "Every summer I would travel to Sienna in Tuscany to take part in master classes at the Chigiana Musical Academy given by André Navarra."

Another scholarship followed, from the Calouste Gulbenkian Foundation of Lisbon, before he returned to England for a post-graduate course at the Royal College of Music in London.

In 1969 he auditioned and secured a place with the Royal Opera House orchestra in Covent Garden, where he spent the next three years working under musical director Sir Georg Solti.

"I had the most wonderful time playing for the world's greatest singers, including Pavarotti and Placido Domingo and leading ballet dancers such as Rudolph Nureyev and Dame Margot Fonteyn," said Santiago.

"We played all the great operas by Wagner, Puccini, Tchaikovsky and the great ballets, including Swan Lake and Romeo and Juliet."

In 1972 Santiago auditioned and was offered a place with the London Philharmonic Orchestra (LPO). "I had loved my time at the Royal Opera House but I wanted the opportunity to widen my repertoire and to travel."

He joined the orchestra on the 6th of August 1972 and has been with them ever since. "When I joined I was one of the youngest members, now I'm one of the elders," said Santiago, who will turn 75 later this year. "But I'm still one of the youngest in spirit!"

The London Philharmonic is the resident orchestra at the Royal Festival Hall on the South Bank and every summer performs at Glyndebourne. "It's like a holiday for me," said Santiago. "Driving to Glyndebourne through

the beautiful Sussex countryside and playing Mozart, Puccini all the great masters."

Santiago has many wonderful memories of playing at Glyndebourne, including one unforgettable evening in 2009 when leading lady Ana Maria Martinez fell off the stage into his lap during a performance of *Rusalka*.

Ana Maria later said: "My fall was cradled by the dear Santiago Carvalho, cellist of the London Philharmonic, whom I now refer to as 'Saint Santiago'! Thankfully, he is fine ... his cello, sadly, did not fare as well as he did."

"It took nine months for my cello to be repaired!" said Santiago. "But it's not every day when a mermaid falls from the sky on to your lap!"

Santiago met his wife Aglaia, a professor of Greek Philosophy, when they were both international students. "I was giving a recital at a London University and she was there with her friends," he recalled. "It turned out we were living in international student houses next door to each other."

The pair discovered they shared an interest in the arts, regularly visiting galleries and exhibitions. "We fell in love, got married and had two children," said Santiago. "Sadly my wife died five years ago, but we have two children and four grandchildren."

He added that his daughter, Emily, is now a professor of English Literature at the University of Groningen in Holland, while son Pavlos is also a cellist performing in the UK and abroad, and locally as part of Ensemble Reza.

The family moved to the village after Santiago stumbled on Lindfield by accident. "I was driving my old Volkswagen car from Glyndebourne back to my home in Finsbury Park when the passenger door fell off!

"I decided to keep going, but got hopelessly lost and found myself in a small village next to a large pond. I asked a man walking his dog where I was and whether there was a hotel nearby, as I needed to be back at Glyndebourne the following day for a rehearsal.

"He told me I was in Lindfield and directed me to the Bent Arms.

"The following morning the hotel staff recommended that I took a walk around the village and I was completely enchanted by the place."

Santiago got in touch with a member of the orchestra who lived in the village and showed him around. "I spotted a house for sale, phoned my wife who came down the same day and we put in an offer. That was 42 years ago!"

Over the years Santiago has made many recordings with the London Philharmonic Orchestra at Abbey Road studios, playing on countless film scores, including the *Lord of the Rings*. He has also travelled all over the world playing under fine conductors such as Sir Georg Solti, Bernard Haitink, Klaus Tennstedt, Giulini, Sir Simon Rattle and the principal conductor of the LPO Vladimir Jurowski.

"Touring is stressful and very demanding, particularly when you are performing in countries where they also have great orchestras," he said. "The pressure is on to deliver something as good or better than them!

"But it's wonderful to have the opportunity to visit some of the greatest cities in the world and I never get bored of visiting museums and art galleries and seeing great masterpieces. That's my rest and relaxation."

His other great passion is making and flying kites! "My grandfather taught me how to make kites when I was a child in Brazil, and I have made and flown them ever since. I particularly enjoy flying my kites in the grounds at Glyndebourne."

Along with his kites, Santiago's other prize possessions are, of course, his two cellos. One was made in Parma in 1608 and the other by the English maker William Forster 'The Elder', dated 1738. "That's the one I'm currently playing at Glyndebourne," he said.

Away from the orchestra, Santiago enjoys playing and watching tennis. This summer he enjoyed going to Wimbledon and the Italian Open.

He also loves the theatre. "Every year I take three days off and go to Stratford to see the Royal Shakespeare Company," he said.

There have been many highlights during Santiago's career, and he feels honoured to have performed with other great musicians such as pianists Arthur Schnitker, Alicia de Larrocha and Gina Bachauer, violinists David Oistrakh, Henryk Szeryng and Isaac Stern and cellists Rostropovich, Tortelier and Navarra.

Earlier this summer, Santiago's contribution to British music was recognised when he was elected to the Royal Society of the Musicians of Great Britain, a society founded by Handel in 1730 and run by musicians for the relief of stress among musicians. "I was extremely honoured to be elected as a member as the society has helped so many musicians," he says.

He also holds the title of Chevalier of the Brazilian Order of Rio Branco, awarded in 1975. The honour puts him among other great Brazilians, including racing driver Ayrton Senna and football legends Pelé and Cafu.

Santiago returned to Brazil in July to perform and to give a masterclasses for young people at the Winter Festival in Campos do Jordão in São Paulo.

The next few months will see Santiago travelling extensively to perform with the orchestra in Bucharest, then on to Prague, Germany, Japan and China under its principal conductor.

In December he plays in the Champs Elysee, before travelling to China. "I've been to China several times but the most memorable was in 1973 when the orchestra was the first to visit the country," he recalled. "It was only six years after the revolution, and was such a different culture."

With such a busy schedule, retirement is out of the question. "My philosophy is that the artist only retires when he can't play a note any more!" said Santiago, as he headed off to Glyndebourne, kite in hand!



Photo: Sam Stephenson

Entrevista extraída da revista Lindfield Life - Setembro, 2017.

Da América do Sul para o sul de *Lindfield*

Quando o jovem Santiago Carvalho escutou o violoncelo na sua cidade natal no Brasil ele ficou fascinado.

“Eu sabia imediatamente que este era o instrumento para mim”ele lembrou.

Mas sem lojas de instrumentos musicais por muitos quilômetros, o sonho de Santiago poderia ter um curta duração, “mas eu incomodei tanto os meus pais que eles eventualmente mandaram fazer um violoncelo para mim.”

Foi uma decisão sábia que moldou sua vida, levando-o por todo o mundo como um membro da Orquestra Filarmônica de Londres.

Na sua casa em Croxton Lane, Santiago se lembra da sua vida como músico erudito, fala como uma porta de carro quebrada o levou a Lindfield e como ele gosta de relaxar jogando tênis, empinar pipas e melhorando o conhecimentos das línguas que ele fala!

De Claire Cooper

Santiago Carvalho nasceu em uma pequena cidade no Brasil - São João del Rei no estado de Minas Gerais, o lugar de nascença da lenda do futebol Pelé. “É um bela cidade do século XVIII famosa por suas arquiteturas barrocas, que provavelmente influenciaram e inspiraram meu amor pela música clássica”, ele disse.

Ele foi criado em um lar grande e ocupado. “Minha mãe tinha treze filhos embora somente oito de nós sobreviveram”, disse Santiago, “Meus pais ambos também vieram de grandes famílias - como resultado eu tenho setenta e cinco primos!”.

Música era uma grande parte da vida familiar, “Meu pai tocava clarinete no exército, enquanto minha mãe cantava no coro da igreja.”

A primeira vez que ele escutou o violoncelo foi quando ele tinha sete anos de idade.

“Alguém veio tocar na minha cidade natal, eu me apaixonei pelo instrumento instantaneamente e importunei meus pais que eventualmente conseguiram um que foi feito para mim.”

“Meu pai comprou dois livros e me ensinou a como ler música e tocar.”

Era claro que Santiago tinha um talento natural, e em pouco tempo ele estava tocando na igreja e em concertos.

Quando ele tinha quinze anos ele ganhou uma bolsa para estudar no Rio de Janeiro, “Depois de estudar eu ia tocar Bossa Nova brasileira em casas noturnas para ganhar dinheiro”, ele lembrou, “Nos finais de semana eu vendia sorvete, coca-cola e biscoitos na praia apenas para sobreviver!”

Quando um professor sugeriu que ele entrasse em uma competição para uma bolsa de estudos na *Royal Academy of Music*, Santiago estava relutante, “Mas meus amigos me encorajaram,” ele disse.

“A banca incluía Sir Thomas Armstrong, o diretor da *Royal Academy of Music*, que veio ao Rio de Janeiro para ser jury.”

Santiago ganhou a bolsa e três semanas depois ele estava a caminho da Inglaterra.

“Eu não sabia falar nenhuma palavra de inglês, então eu me matriculei em um curso de línguas em Holborn e ia lá toda noite por 2 anos.

“Mas eu também aprendi muito fazendo amigos - essa é a maneira mais bonita de aprender uma língua,” disse Santiago, que agora fala francês, alemão, espanhol, italiano, português e grego.

O próximo passo de Santiago foi ir a Paris depois de ganhar uma bolsa para estudar sob os ensinamentos de André Navarra, “Eu fiquei lá por 3 anos,” disse Santiago. “Todo verão eu viajaria a Siena na Toscana para participar de masterclasses dadas por Navarra na *Chigiana Musical Academy*.

Outra bolsa em seguida, foi da *Calouste Gulbenkian Foundation* de Lisboa, antes dele voltar à Inglaterra para um curso de pós-graduação na *Royal College of Music* em Londres.

Em 1969 ele fez uma audição e segurou o lugar no *Royal Opera House orchestra* em Covent Garden, onde ele passou os próximos três anos trabalhando com o diretor musical Sir Georg Solti.

“Eu tive o melhor tempo tocando com os grandes cantores mundiais, incluindo Pavarotti e Plácido Domingo e os principais bailarinos como Rudolph Nureyev e Dame

Margot Fonteyn,” disse Santiago.

“Nós tocamos todas as grandes óperas de Wagner, Puccini, Tchaikovsky e os grandes *ballets*, incluindo O lago dos cisnes e Romeo e Julieta.”

Em 1972 Santiago fez um audição e lhe ofereceram um lugar na *London Philharmonic Orchestra (LPO)*, “Eu amei o meu tempo na *Royal Opera House* mas eu queria a oportunidade de ampliar o meu repertório e viajar.”

Ele se juntou à orquestra no dia seis de agosto de 1972 e está com eles desde então, “quando eu me juntei eu era um dos membros mais jovens, agora eu sou um dos mais velhos,” disse Santiago, que fará setenta e cinco anos de idade esse ano, “Mas eu ainda sou um dos mais jovens em espírito!”

A Filarmônica de Londres é a orquestra residente no *Royal Festival Hall* no *South Bank* e todo verão tocam no *Glyndebourne*. “É como um feriado para mim,” disse Santiago, “Dirigindo a *Glyndebourne* através do lindo condado de Sussex e tocando Mozart, Puccini todos os grandes mestres”.

Santiago têm muitas memórias maravilhosas tocando em *Glyndebourne*, incluindo uma noite inesquecível em 2009 a protagonista Ana Maria Martinez caiu do palco em cima do seu colo durante a performance de *Rusalka*.

Mais tarde Ana Maria disse: “Minha queda foi amortecida pelo querido Santiago Carvalho, violoncelista da filarmônica de Londres, que agora eu me refiro como “Santo Santiago’! Felizmente ele está bem... o seu cello, infelizmente, não ficou tão bem quanto ele.”

“Levou nove meses para meu violoncelo ser reparado!” disse Santiago. “Mas não é todo dia que uma sereia cai do céu no seu colo!”

Santiago conheceu sua esposa Aglaia, uma professora de filosofia grega, quando eles eram ambos estudantes internacionais, “Eu estava dando um recital na Universidade de Londres e ela estava lá com seus amigos,” ele lembrou. “Terminou que nós estávamos morando na casa dos estudantes internacionais ao lado um do outro.”

O casal descobriu que eles compartilharam de um interesse em arte, regularmente visitando galerias e exposições, “Nós nos apaixonamos, casamos e tivemos dois filhos,” disse Santiago. “Infelizmente minha esposa morreu 5 anos atrás, mas nós temos 2 filhos e 4 netos.”

Ele adicionou que sua filha, Emily, é agora professora de literatura inglesa na Universidade de Groningen na Holanda, enquanto seu filho, Pavlos, é também um

violoncelista tocando no Reino Unido e no exterior, e localmente parte do grupo *Reza*.

A família se mudou para a vila depois que Santiago tropeçou em Lindfield por acidente, “Eu estava dirigindo o meu velho carro Volkswagen, de Glyndebourne para minha casa em Finsbury Park quando a porta do passageiro caiu!”

“Eu decidi continuar indo, mas fiquei irremediavelmente perdido e me achei em uma pequena cidade perto de uma grande lagoa. Eu perguntei a uma homem andando com seu cachorro onde eu estava e se tinha algum hotel por perto, como eu precisava estar de volta a Glyndebourne os próximos dias para um recital.

“Ele me disse que eu estava em Lindfield, e me indicou para o Bent Arms.”

“Nas manhãs seguintes os funcionários do hotel me recomendaram a dar uma caminhada em volta da vila e eu estava completamente encantado pelo lugar.”

Santiago entrou em contato com uma membro da orquestra que morava na vila e ele mostrou-lhe o lugar. “Eu vi uma casa a venda, telefonei à minha esposa que veio a vila no mesmo dia e nós colocamos um oferta. Isso foi a quarenta e dois anos atrás!”

Através dos anos Santiago fez muitas gravações com a Orquestra Filarmônica de Londres no estúdio *Abbey Road*, tocando incontáveis partituras de filmes, incluindo o Senhor dos Anéis. Ele também viajou o mundo todo, tocando com grandes regentes como Sir Georg Solti, Bernard Haitink, Klaus Tennstedt, Giulini, Sir Simon Rattle e o principal regente da LPO, Vladimir Jurowski.

“Tours são estressantes e exigentes, particularmente se você está tocando em países que também têm grandes orquestras,” ele disse. “A pressão está em entregar algo tão bom ou melhor do que eles têm!”

“Mas é maravilhoso ter a oportunidade de visitar algumas das melhores cidades do mundo e eu nunca me canso de visitar museus e galerias de arte e ver grandes obras-primas. Esse é o meu descanso e relaxamento.”

A sua outra grande paixão é fazer e empinar pipas! “Meu avô me ensinou a como fazer pipas quando eu era um menino no Brasil, e eu tenho feito e empinado desde então. Eu particularmente me divirto empinando minhas pipas nos terrenos de Glyndebourne.”

Junto com suas pipas, as outras posses valorizadas de Santiago, são é claro, seus dois violoncelos. Um foi feito em Parma em 1608 e o outro pelo luthier inglês William Foster ‘*The Elder*’, datado de 1738. “Esse é o que eu estou atualmente tocando em *Glyndebourne*,” ele disse.

Longe da orquestra, Santiago gosta de jogar e assistir tênis. No verão ele se divertiu indo para *Wimbledon* e a *Italian Open*.

Ele também ama teatros. “Todo ano eu tiro três dias de folga e vou a *Stratford* para ver à Companhia real de Shakespeare,” ele disse.

Houve muitos destaques durante a carreira de Santiago, e ele se sentiu honrado em ter tocado com outros grandes músicos, como o pianista Arthur Rubinstein, Alicia de Larrocha e Gina Bachauer, violinistas David Oistrakh, Henryk Szeryng e Isaac Stern e violoncelistas Rostropovich, Tortelier e Navarra.

No começo do verão, a contribuição de Santiago para a música britânica foi reconhecida quando ele foi eleito para a sociedade real de músicos da Grã-Bretanha, uma sociedade fundado por Handel em 1730, e dirigido por músicos para o alívio de stress entre os músicos. “Eu estava extremamente honrado por ter sido eleito um membro pois a sociedade ajudou muitos músicos,” ele disse.

Ele também detém o título de *Chevalier* da Ordem Brasileira de Rio Branco, premiado em 1975. A homenagem o colocou com outras grandes brasileiros, incluindo o piloto Ayrton Senna e as lendas do futebol Pelé e Cafu.

Santiago voltou ao Brasil em julho para tocar e dar masterclasses para jovens no Festival de Inverno em Campos do Jordão.

Os próximos meses veremos Santiago viajando extensivamente para tocar com a orquestra em Bucharest, então em Praga, Alemanha, Japão e China sob o maestro principal.

Em Dezembro ele toca no *Champs Elysee*, antes de viajar para China. “Eu estive na China muitas vezes mas a mais memorável foi em 1973 quando a orquestra foi a primeira a visitar o país,” ele lembrou. “Foi apenas seis anos depois da revolução e era uma cultura tão diferente.”

Com uma agenda tão ocupada, aposentadoria está fora de questão. “Minha filosofia é que o artista só se aposenta quando ele não pode mais tocar uma nota!” ele disse, quando ele partiu para *Glyndebourne*, pipas em mão!



**Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Escola de Música
Programa de Pós-graduação em Música**

Apostila de Exercícios Diários

Organização: Santiago Sabino Carvalho

Edição: Gabriel Vasco da Silva

**Natal-RN
UFRN - Programa de Pós-Graduação em Música
2019**

Escalas

① **Dó Maior**

$\text{♩} = 60$

IV..... III..... II.....

I.....

..... II

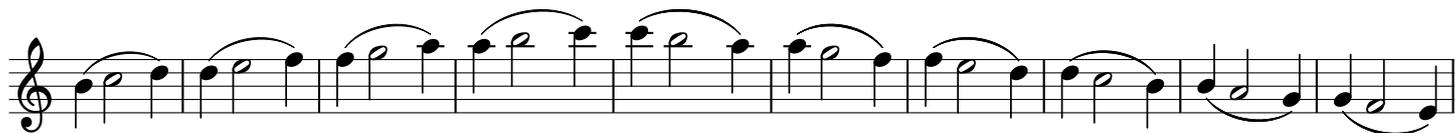
..... III..... IV.....

②

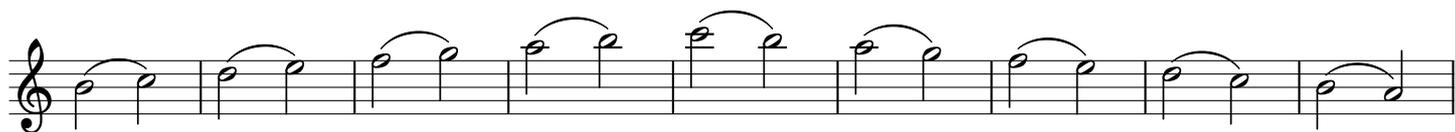
43

69

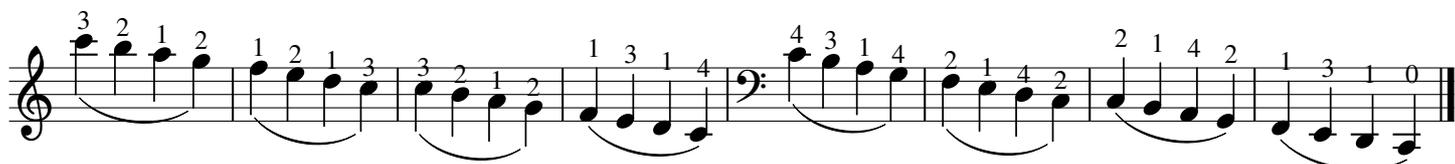
③



④



⑤



⑥



7

8

9

Dó menor

IV..... III..... II..... I.....

Dó# Maior

IV..... III..... II..... I.....

Dó# menor

IV..... III..... II..... I.....

Ré Maior

IV..... III..... II..... I.....

Ré menor

IV..... III..... II..... I.....

Mib Maior

IV..... III..... II..... I.....

Mib menor

IV..... III..... II..... I.....

Mi Maior

IV..... III..... II..... I.....

Mi menor

IV..... III..... II..... I.....

Fá Maior

IV..... III..... II..... I.....

Fá menor

IV..... III..... II..... I.....

Fá# Maior

IV..... III..... II..... I.....

Fá# menor

IV..... III..... II..... I.....

Sol Maior

IV..... III..... II..... I.....

Sol menor

IV..... III..... II..... I.....

Láb Maior

III..... II..... I.....

Láb menor

III..... II..... I.....

Lá Maior

Musical notation for Lá Maior scale. Bass clef: 1 2 4 1 | 2 4 1 2 | 4 1 2. Treble clef: 3 1 2 3 | 2 1 2 1 | 3 2 3 1 2 3 | 1 2 3 1 2 3. Position markings: III..... II..... I.....

Lá menor

Musical notation for Lá menor scale. Bass clef: 1 3 4 1 | 3 4 1 2 | 2 4 1 2 | 4 1 4. Treble clef: 1 2 3 1 | 2 3 1 | 2 3 1 2 | 3 1 2 3 | 2 3 1 2 3. Position markings: III..... II..... I.....

Sib Maior

Musical notation for Sib Maior scale. Bass clef: 2 4 1 2 | 2 4 1 2 | 4 1 2. Treble clef: 3 1 2 3 | 1 2 1 2 | 3 2 3 1 2 3 | 1 2 3 1 2 3. Position markings: III..... II..... I.....

Sib menor

Musical notation for Sib menor scale. Bass clef: 3 4 1 2 | 3 4 1 2 | 4 1 3 | 2 4 1 2 | 4 1 3. Treble clef: 1 2 3 1 | 2 3 1 | 2 3 1 2 | 3 1 2 3 | 2 3 1 2 3. Position markings: III..... II..... I.....

Si Maior

Musical notation for Si Maior scale. Bass clef: 2 4 1 2 | 2 4 1 2 | 4 1 2. Treble clef: 3 1 2 3 | 1 2 1 2 | 3 2 3 1 2 3 | 1 2 3 1 2 3. Position markings: III..... II..... I.....

Si menor

Musical notation for Si menor scale. Bass clef: 3 4 1 2 | 3 4 1 2 | 4 1 3 | 2 4 1 2 | 4 1 3. Treble clef: 1 2 3 1 | 2 3 1 | 2 3 1 2 | 3 1 2 3 | 2 3 1 2 3. Position markings: III..... II..... I.....

Sétima e Dominante

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV.....

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV.....

Arpejo de Réb

①

②

③

④

Maior

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Menor

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

1º Inversão

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

2º Inversão

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

2º Inversão

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

2º Inversão

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Aumentado

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Diminuto

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Sétima e Dominante

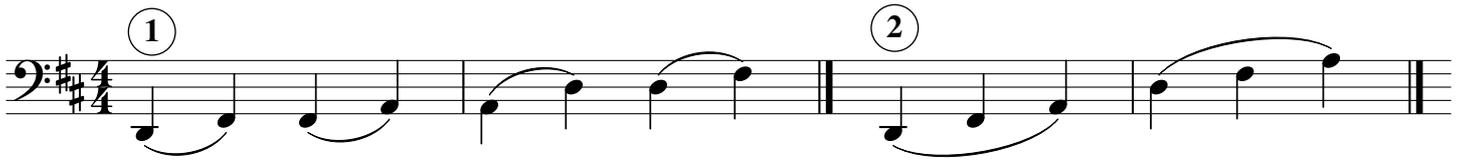
IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

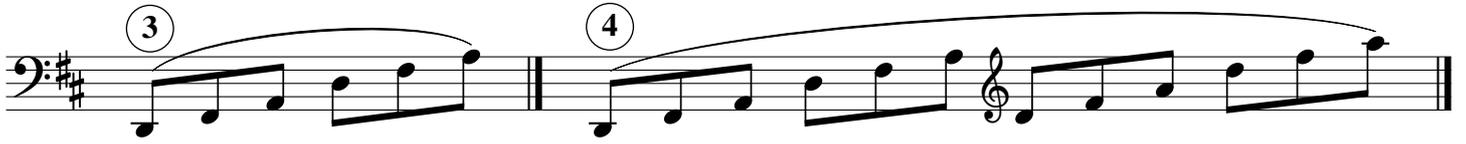
IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

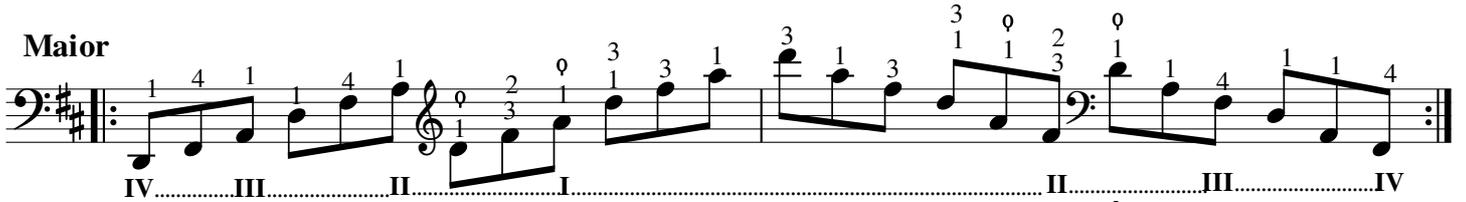
IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

Arpejo de Ré

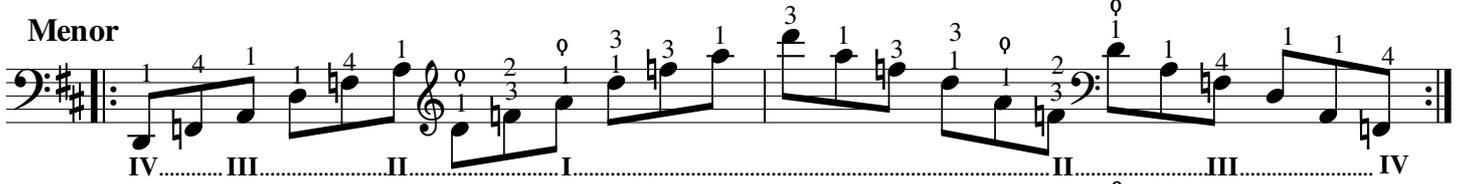
① 

③ 

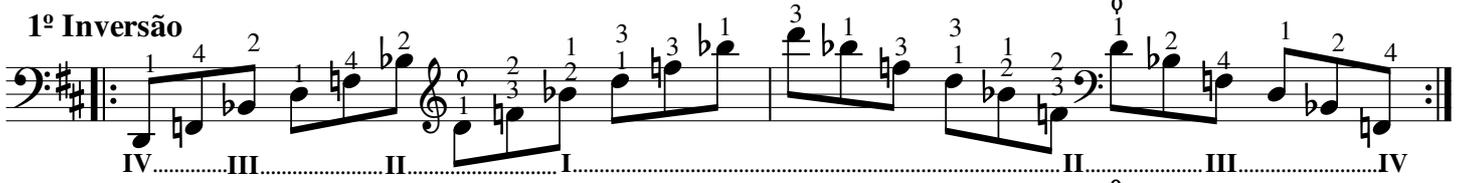
Maior



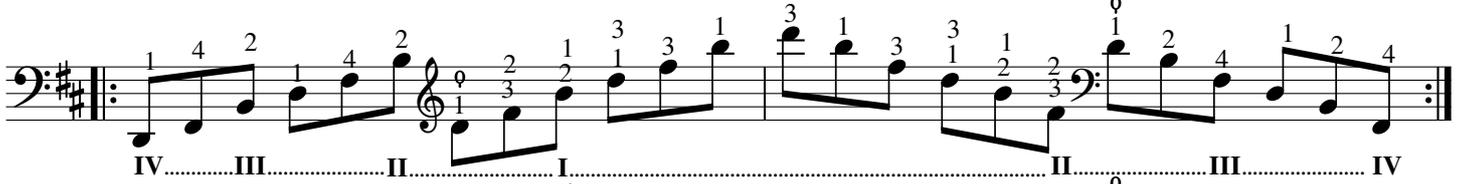
Menor



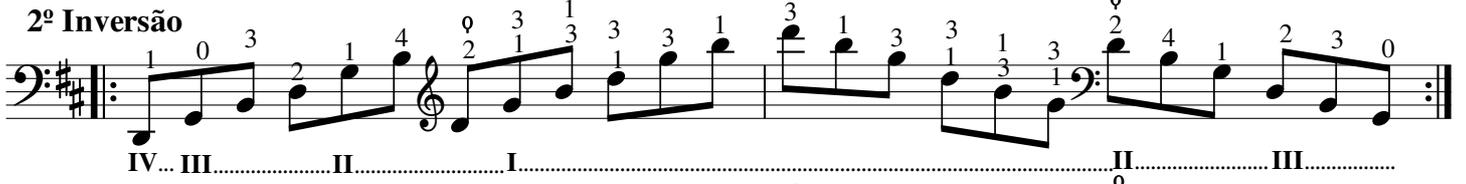
1ª Inversão



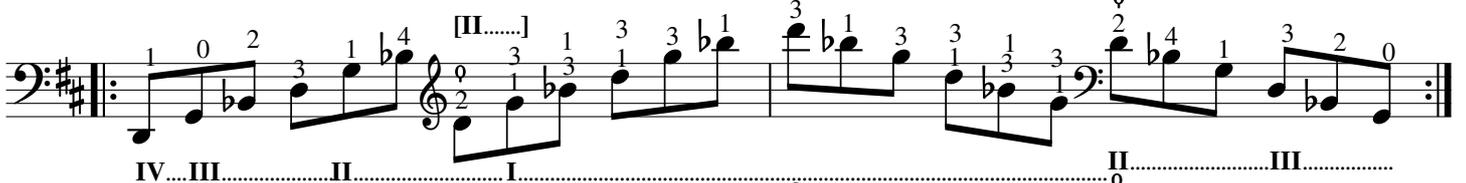
2ª Inversão



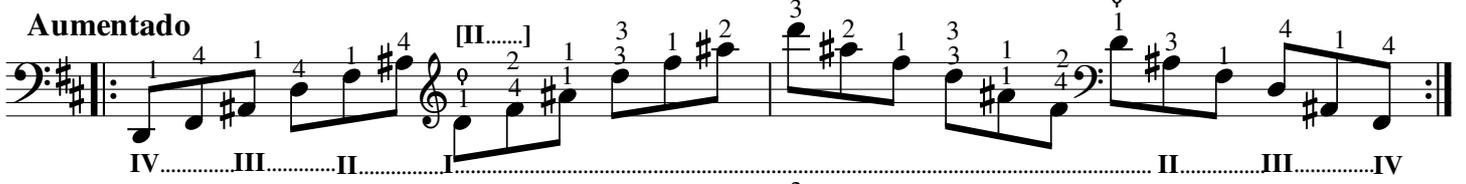
Aumentado



Diminuto



Aumentado



Diminuto



Sétima e Dominante

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV.....

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV.....

Arpejo de Mi \flat

① ②

③ ④

Maior

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Menor

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

1ª Inversão

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

2ª Inversão

IV..... III..... II..... I..... II..... III.....

IV..... III..... II..... I..... II..... III.....

Aumentado

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Diminuto

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Sétima e Dominante

The first system of musical notation consists of two staves. The left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a sequence of notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (φ). Below the staves, the fingering sequence is indicated as: IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV.

The second system of musical notation consists of two staves. The left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The key signature has two flats. The music features a sequence of notes with various fingerings and accents. Below the staves, the fingering sequence is indicated as: IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV.

The third system of musical notation consists of two staves. The left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The key signature has two flats. The music features a sequence of notes with various fingerings and accents. A bracketed section labeled [II.....] is present above the right staff. Below the staves, the fingering sequence is indicated as: IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV.....

The fourth system of musical notation consists of two staves. The left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The key signature has two flats. The music features a sequence of notes with various fingerings and accents. Below the staves, the fingering sequence is indicated as: IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV.....

Arpejo de Mi

① ②

③ ④

Maior

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Menor

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

1ª Inversão

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

2ª Inversão

IV..... III..... II..... I..... II..... III.....

IV..... III..... II..... I..... II..... III.....

Aumentado

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Diminuto

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Sétima e Dominante

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV.....

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV.....

Arpejo de Fá

①

②

③

④

Maior

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

Menor

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

1ª Inversão

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

2ª Inversão

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

Aumentado

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

Diminuto

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

Sétima e Dominante

First line of musical notation. It consists of a bass clef staff and a treble clef staff. The bass staff contains a sequence of notes with fingerings: 1 4 1 3, 1 3 1 b 3, 1 3 1 b 2, 3 2 1 3, 3 2 1 3, 1 3 2 1, 1 3 1 4. The treble staff contains notes with fingerings: 1 3 1 2, 1 3 1 2, 1 3 1 2, 3 2 1 3, 3 2 1 3, 1 3 2 1, 1 3 1 4. Below the staves, the fingering sequence IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV is indicated.

Second line of musical notation. It consists of a bass clef staff and a treble clef staff. The bass staff contains notes with fingerings: 1 4 1 2, 1 b 3 b 1 b 2, 1 2 1 2, 1 b 3 b 1 b 2, 3 2 1 3, 3 1 2 1, 1 2 1 4. The treble staff contains notes with fingerings: 1 3 1 2, 1 3 1 2, 1 3 1 2, 3 2 1 3, 3 2 1 3, 1 3 2 1, 1 3 1 4. Below the staves, the fingering sequence IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV is indicated.

Third line of musical notation. It consists of a bass clef staff and a treble clef staff. The bass staff contains notes with fingerings: 1 2 4 1, 3 2 b 3 1, 1 2 3 1, 1 3 2 b 3 1, 3 2 1 3, 3 1 2 1, 3 1 4 2. The treble staff contains notes with fingerings: 1 2 3 1, 1 2 3 1, 1 2 3 1, 3 2 1 3, 3 2 1 3, 1 3 2 1, 1 3 1 4. Below the staves, the fingering sequence IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV..... is indicated.

Fourth line of musical notation. It consists of a bass clef staff and a treble clef staff. The bass staff contains notes with fingerings: 2 4 1 4, 2 3 b 1 3, 1 2 3 1, 1 2 3 1, 3 2 1 3, 3 1 2 1, 2 3 1 4. The treble staff contains notes with fingerings: 1 2 3 1, 1 2 3 1, 1 2 3 1, 3 2 1 3, 3 2 1 3, 1 3 2 1, 1 3 1 4. Below the staves, the fingering sequence IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV... is indicated.

Arpejo de Fá#

①

②

③

④

Maior

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

Menor

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

1ª Inversão

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

2ª Inversão

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

2ª Inversão

IV...III.....II.....I.....II.....III.....IV

2ª Inversão

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

Aumentado

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

Diminuto

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

Arpejo de Sol

①

②

③

④

Maior

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Menor

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

1ª Inversão

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

2ª Inversão

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

2ª Inversão

IV..... III..... II..... I..... II..... III.....

2ª Inversão

IV..... III..... II..... I..... II..... III.....

Aumentado

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Diminuto

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Sétima e Dominante

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

Arpejo de Lá♭

①

②

③

④

Maior

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Menor

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

1ª Inversão

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

2ª Inversão

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Aumentado

IV..... III..... II..... I..... II..... III.....

Diminuto

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Aumentado

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Diminuto

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

Sétima e Dominante

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV.....

IV.....III.....II.....I.....II.....III.....IV.....

Sétima e Dominante

Arpejo de Sib

①

②

③

④

Maior

IV..... III..... II..... I.....

Menor

IV..... III..... II..... I.....

1ª Inversão

IV..... III..... II..... I.....

IV..... III..... II..... I.....

2ª Inversão

IV..... III..... II..... I.....

IV..... III..... II..... I.....

Aumentado

IV..... III..... II..... I.....

Diminuto

IV..... III..... II..... I.....

Arpejo de Si

①

③

Maior

Menor

1ª Inversão

2ª Inversão

Aumentado

Diminuto

Sétima e Dominante

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV

[I.....]

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV.....

IV..... III..... II..... I..... II..... III..... IV..

Terças

① Dó

②

③

④

IV..... III..... II.....

..... III..... IV.....

⑤

⑥

7

Musical notation for measure 7, featuring bass and treble clefs with various chordal and melodic patterns.

8

Musical notation for measure 8, featuring bass and treble clefs with various chordal and melodic patterns.

9

Musical notation for measure 9, featuring bass and treble clefs with various chordal and melodic patterns.

10

Musical notation for measure 10, featuring bass and treble clefs with various chordal and melodic patterns.

Dó#

IV..... III..... II.....

Ré

IV..... III..... II.....

Mib

IV..... III..... II.....

Mi

IV..... III..... II.....

Fá

IV..... III..... II.....

Fá#

IV..... III..... II.....

Sol

IV..... III..... II.....

Láb

IV..... III..... II.....

Lá

IV..... III..... II.....

Sib

IV..... III..... II.....

Si

III..... II.....

7

Musical notation for exercise 7, measures 1-3. The first measure is in bass clef, the second in treble clef, and the third in bass clef. Each measure contains a series of chords with a slur underneath. The notes are: Measure 1 (bass): C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2; Measure 2 (treble): C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4; Measure 3 (bass): C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2.

8

Musical notation for exercise 8, measures 1-3. The first measure is in bass clef, the second in treble clef, and the third in bass clef. Each measure contains a series of chords with a slur underneath. The notes are: Measure 1 (bass): C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2; Measure 2 (treble): C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4; Measure 3 (bass): C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2.

9

Musical notation for exercise 9, measures 1-3. The first measure is in bass clef, the second in treble clef, and the third in bass clef. Each measure contains a series of chords with a slur underneath. The notes are: Measure 1 (bass): C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2; Measure 2 (treble): C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4; Measure 3 (bass): C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2.

10

Musical notation for exercise 10, measures 1-3. The first measure is in bass clef, the second in treble clef, and the third in bass clef. Each measure contains a series of chords with a slur underneath. The notes are: Measure 1 (bass): C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2; Measure 2 (treble): C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4; Measure 3 (bass): C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2.

Dó#

IV..... III..... II.....

Ré

IV..... III..... II.....

Mib

IV..... III..... II.....

Mi

IV..... III..... II.....

Fá

IV..... III..... II.....

Fá#

IV..... III..... II.....

Sol

IV..... III..... II.....

Láb

III.....II.....

Lá

III.....II.....

Sib

III.....II.....

Si

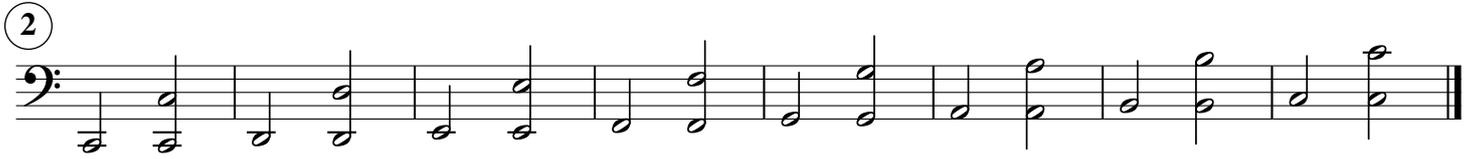
III.....II.....

Oitavas

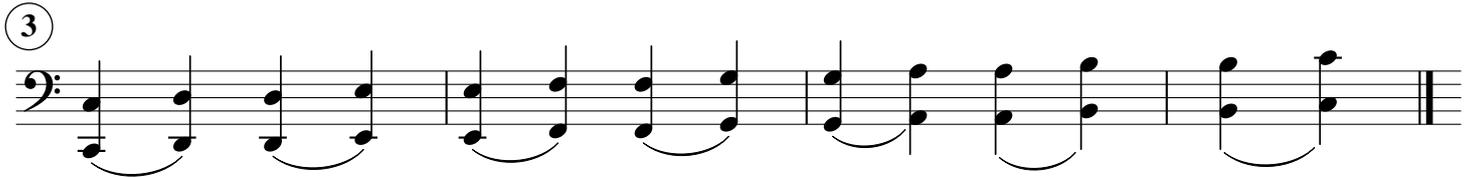
① Dó



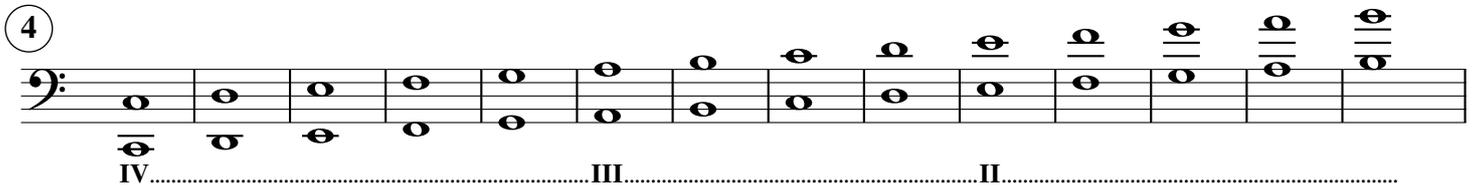
②



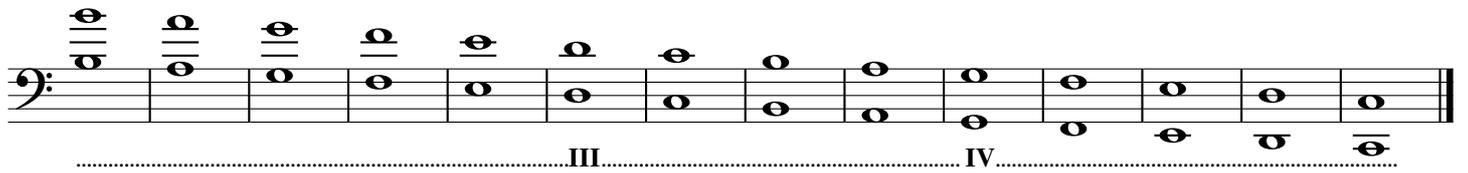
③



④

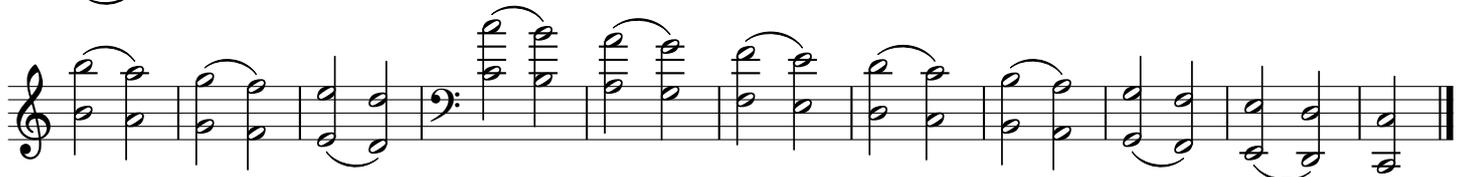


IV..... III..... II.....

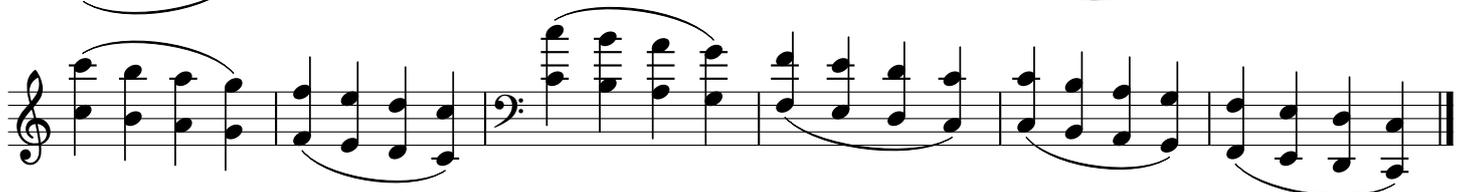


..... III..... IV.....

⑤



⑥



7

101

8

9

10

Dó#

3 3 3...
0
III... II...
IV.....

Ré

III... II...
IV.....

Mib

IV..... III... II...
IV.....

Mi

IV..... III... II...
IV.....

Fá

IV..... III... II...
IV.....

Fá#

IV..... III... II...
IV.....

Sol

IV..... III... II...
IV.....

Láb

IV... III... II...
III.....

Lá

III... II... III...
III.....

Sib

II... III... II...
III.....

Si

III... II... III...
III.....

12

13

32

Variações

① ② ③ ④

G (todo o arco) G G H (usar metade do arco) G H

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

M (tocar no meio do arco) M G Sp (tocar na ponta) G Fr (tocar no talão) G

⑨ ⑩ ⑪

M M G Sp G Fr

⑫ ⑬

M Fr G

⑭

Sp G Fr G Sp G

⑮ ⑯

M G Sp G Fr

⑰ ⑱

M M G Sp G Fr

⑳ ㉑ ㉒ ㉓

G G Sp G Fr G Staccato G

24 *M Sautillé* 25

G M Sautillé

26 27

M Fr

28 29 30

Fr Fr Fr

14 2

15

16

17

34

15 Dó

Sol

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/8 time signature. It contains two measures of music with fingerings 1, 1, 3 and 1, 1, 3.

Ré

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/8 time signature. It contains three measures of music with fingerings 1, 4, 1, 1, 1, 1, 1.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/8 time signature. It contains two measures of music with fingerings 1, 1, 3 and 1, 1, 3.

Lá

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), and 3/8 time signature. It contains three measures of music with fingerings 1, 4, 1, 1, 1, 1, 1.

Musical staff with treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), and 3/8 time signature. It contains two measures of music with fingerings 1, 1, 3 and 1, 1, 3.

Mi

Musical staff with treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and 3/8 time signature. It contains three measures of music with fingerings 1, 4, 1, 1, 1, 1, 1.

Musical staff with treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and 3/8 time signature. It contains two measures of music with fingerings 1, 1, 2, 1, 1, 1, 3.

Si

First system of musical notation for the 'Si' section. It consists of a single staff with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/8 time signature. The notation includes a series of eighth notes with fingerings 1, 4, 1, 1, 2, 1, and repeat signs.

Second system of musical notation for the 'Si' section. It consists of a single staff with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/8 time signature. The notation includes eighth notes with fingerings 1, 1, 2, 1, 1, 1, 3 and repeat signs.

Fá

First system of musical notation for the 'Fá' section. It consists of a single staff with a treble clef, a key signature of three sharps and one sharp (F#, C#, G#, D#), and a 3/8 time signature. The notation includes eighth notes with fingerings 1, 4, 1, 1, 2, 1 and a sharp sign above the first note, and repeat signs.

Second system of musical notation for the 'Fá' section. It consists of a single staff with a treble clef, a key signature of three sharps and one sharp, and a 3/8 time signature. The notation includes eighth notes with fingerings 1, 1, 3, 1, 1, 1, 2 and repeat signs.

Fá

First system of musical notation for the 'Fá' section. It consists of a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps and one flat (F#, C#, Gb), and a 3/8 time signature. The notation includes eighth notes with fingerings 1, 4, 1, 1, 2, 1 and repeat signs.

Second system of musical notation for the 'Fá' section. It consists of a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps and one flat, and a 3/8 time signature. The notation includes eighth notes with fingerings 1, 1, 3, 1, 1, 1, 2 and repeat signs.

Sib

First system of musical notation for the 'Sib' section. It consists of a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps and two flats (F#, C#, Gb, Db), and a 3/8 time signature. The notation includes eighth notes with fingerings 1, 4, 1, 1, 2, 1 and repeat signs.

Second system of musical notation for the 'Sib' section. It consists of a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps and two flats, and a 3/8 time signature. The notation includes eighth notes with fingerings 1, 1, 2, 1, 1, 1, 2 and repeat signs.

Mib

First system of musical notation for the 'Mib' section. It consists of a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps and three flats (F#, C#, Gb, Ab), and a 3/8 time signature. The notation includes eighth notes with fingerings 1, 4, 1, 1, 2, 1 and repeat signs.

Second system of musical notation for the 'Mib' section. It consists of a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps and three flats, and a 3/8 time signature. The notation includes eighth notes with fingerings 1, 1, 2, 1, 1, 1, 2 and repeat signs.

Láb

First system of musical notation for the Láb exercise. It consists of two staves in bass clef with a key signature of three flats. The first staff contains three measures of eighth-note patterns with fingerings 1, 2, 3, 4 and 1, 2, 3, 4. The second staff contains two measures of eighth-note patterns with fingerings 1, 3, 1, 2, 3 and 1, 1, 1, 2.

Réb

Second system of musical notation for the Réb exercise. It consists of two staves in bass clef with a key signature of three flats. The first staff contains three measures of eighth-note patterns with fingerings 1, 4 and 1, 2, 3, 4. The second staff contains two measures of eighth-note patterns with fingerings 1, 3, 1, 2, 3 and 1, 1, 1, 2.

34

First system of musical notation for exercise 34. It is a single staff in treble clef with a 4/4 time signature. It contains a sequence of chords and notes with fingerings 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1.

16

Second system of musical notation for exercise 16. It consists of four staves in bass clef. The first staff is marked with a circled '1' and contains four measures of eighth-note patterns with fingerings 1, 2, 3, 4. The second staff contains four measures of eighth-note patterns with fingerings 1, 2, 3, 4. The third staff contains four measures of eighth-note patterns with fingerings 2, 2, 3, 2. The fourth staff contains four measures of eighth-note patterns with fingerings 3, 4, 3, 4. The system concludes with a 4/4 time signature.

Variações

1 G (todo o arco) 2 M (tocar no meio do arco)

3 G Sp (tocar na ponta) G Fr M 4

5 G Sp 6 M 7 G Sp

8 M 9 Fr 10 G M

11 Fr G 12 M 13 Fr G

14 M 15 Fr 16 G M

17 Fr G 18 Fr G Sp G M 19

20 Fr G Sp G

21 M 22 M

23 H (usar metade do arco) 24 Fr G 25 M

26 Fr G Sp G

27 M 28 Fr G 29 M

30 Fr G 31 M sautillé

32 M 33 M staccato