

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Doctoral Thesis in Performance — Violin

**THE MUSICAL TRAJECTORIES AND PROFESSIONAL
RESPONSIBILITIES OF FIVE CONCERTMASTERS OF
BRAZILIAN SYMPHONY ORCHESTRAS**

by

TIMOTHY DAVID JONES

Porto Alegre

2017

**THE MUSICAL TRAJECTORIES AND PROFESSIONAL
RESPONSIBILITIES OF FIVE CONCERTMASTERS OF
BRAZILIAN SYMPHONY ORCHESTRAS**

(AS TRAJETÓRIAS MUSICAIS E AS RESPONSABILIDADES
PROFISSIONAIS DE CINCO SPALLAS DE
ORQUESTRAS SINFÔNICAS BRASILEIRAS)

por

TIMOTHY DAVID JONES

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Música
da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul, como requisito parcial para obtenção
do título de Doutor em Música.

Área de concentração:
Práticas Interpretativas — Violino.

Orientadores:
Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling
Profa. Dra. Jusamara Vieira Souza

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Jones, Timothy David
THE MUSICAL TRAJECTORIES AND PROFESSIONAL
RESPONSIBILITIES OF FIVE CONCERTMASTERS OF BRAZILIAN
SYMPHONY ORCHESTRAS / Timothy David Jones. -- 2017.
234 f.

Orientador: Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling.
Coorientadora: Profa. Dra. Jusamara Vieira Souza.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Spalla. 2. Orquestra sinfônica. 3. Liderança
musical. 4. Violino. 5. Carreiras na música. I.
Gerling, Prof. Dr. Fredi Vieira, orient. II. Souza,
Profa. Dra. Jusamara Vieira, coorient. III. Título.

With special gratitude

To my mother, my first and firmest support

To my siblings

To Jonatas, my amor

And to the other 51 queridos.

To Richard Young and to Charles Stegeman, who believed in me

To CAPES and to my grandparents, who enabled me

To Fredi Gerling, who taught me more than I imagined I could learn

To the loving teams of Ojas and Mantra

And to my oldest brothers and continuing teachers, the Galactic Mayans.

ABSTRACT	8
1. INTRODUCTION	9
2. OBJECTIVES	11
3. REVIEW OF THE LITERATURE	12
3.1 PRELIMINARY COMMENTS	
3.2 DIALOGUE OF PUBLISHED TEXTS	
4. METHODOLOGY	26
4.1 SELECTING THE ORCHESTRAS	
4.2 CONSTRUCTING THE INTERVIEW SCRIPT	
4.3 CONDUCTING THE INTERVIEWS	
4.4 RESEARCH HYPOTHESES AND "OBJECT OF STUDY"	
5. RESULTS	35
5.1 PERSONAL TRAJECTORIES	
5.2 THE WORK OF THE CONCERTMASTER	
5.3 PERSPECTIVES ON THE FUTURE	
6. CONCLUSIONS	96
6.1 TRENDS IN THE LIFE PATHS OF THE INTERVIEWEES	
6.2 TRENDS IN THE PROFESSIONAL PERSPECTIVES OF THE INTERVIEWEES	
6.3 OVERVIEW OF AVAILABLE DATA ON ALL CITED CONCERTMASTERS	
6.4 CONSIDERATIONS FOR FUTURE RESEARCH	
7. WORKS CITED	122
7.1 ADDITIONAL REFERENCE LIST FOR TABLE 3	
8. APPENDICES	125
APPENDIX I: CATEGORIZATION OF PROFESSIONAL BRAZILIAN SYMPHONY ORCHESTRAS	
APPENDIX II: GUIDING QUESTIONS (SCRIPT) FOR INTERVIEWS	
APPENDIX III: TRANSCRIPTS OF INTERVIEWS	
APPENDIX IV: INFORMED CONSENT FORM FOR INTERVIEWEES	

ABSTRACT

The role of the first violinist in a professional symphony orchestra is rarely only to perform. The position of concertmaster, at the professional level, generally constitutes a wide range of responsibilities and activities, not necessarily restricted to the realm of music-making. The present research utilized interviews with five concertmasters of professional Brazilian symphony orchestras in order to respond to the following questions: What is the role of the professional concertmaster? What musical and educational experiences defined the paths of current professional concertmasters in Brazil? What is the scope of their responsibilities as concertmaster? Lastly, what are the expectations of these concertmasters for the future of their own careers, of their Orchestras and of professional Brazilian symphony orchestras in general?

After a systematic categorization, twenty-eight professional Brazilian symphony orchestras were identified. The concertmasters of fifteen of these twenty-eight orchestras were contacted with an invitation to participate in a recorded interview. Ultimately, the invitation was accepted by two current and three former professional concertmasters. Analysis of the information gathered through the interviews was further expanded by an investigation into the careers of 16 additional professional concertmasters from various countries who were cited in the present research but not personally interviewed. Several trends were revealed within the life paths and professional perspectives of the concertmasters.

Of the five concertmasters interviewed in Brazil, four received musical training outside of South America during their formative years. All five serve or served as music educators in addition to their orchestral work: three at the university level and two with younger students. Only one of the five interviewees passed through a strictly traditional audition process in order to assume the position of concertmaster. Of the 21 professional concertmasters about whom data was collected (including the five interviewees), at least sixteen held the position of concertmaster several times before assuming the role in a prominent orchestra. Five of the 21 concertmasters (including two of the five interviewees) eventually branched into the realm of symphonic conducting, while at least twelve of the 21 did not. Seventeen are or were employed as music professors at the university level. All 21 of the violinists cited within the present research performed solo and/or chamber music regularly throughout their orchestral careers. Ultimately, the interviewees emphasized the following four characteristics as the basic requirements of effective concertmastership at the professional level: (1) technical ability, (2) two-way respect of colleagues, (3) natural leadership/firmness, and (4) a supportive relationship with the conductor.

Keywords: Concertmaster, symphony orchestra, musical leadership, orchestral leadership, violin performance, musical careers

1. INTRODUCTION

For more than two centuries, the symphony orchestra grew in size and complexity in response to the demands of renowned composers. From Haydn and Beethoven to Brahms and Bruckner, then eventually Mahler and Shostakovich, among others, prominent classical composers created monuments within the symphonic genre which came to define the symphony orchestra as a fundamental aspect of the world of art music. During the 20th century, the symphony orchestra proliferated as a standardized, professional organization of as many as 100 paid musicians (BERNSTEIN, 1980).

Within the symphony orchestra exists a hierarchy of musical leadership, beginning with the conductor and, secondly, the concertmaster. Early orchestras performed without a conductor, and in these cases, the first violinist truly functioned as both musician and conductor. Concertmaster Juliana Athayde of the Rochester Philharmonic described the ‘old days’ of the orchestra:

The concertmaster would lead the orchestra sometimes standing and using the bow as a baton while other times leading from the chair while playing. Walking out to bow at the start of the concert is actually left over from the days when the concertmaster served as the conductor and is a symbolic nod to the history and evolution of the position. Today the concertmaster bows and receives applause on behalf of all the members of the orchestra. (HANSON, 2014)

The responsibility of orchestral direction shifted permanently away from the concertmaster during the 19th century. The transition began as certain concertmasters opted to stand and face the orchestra in order to direct. Mueller (1951, p. 315) identified violinist-conductor Louis Spohr (1784-1859) as one of the first orchestral leaders to enact this practice in the early nineteenth century, noting that his use of the baton “shocked the assemblage”. Due to the belief that a performer should not turn his back to the audience, contemporaries of Spohr such as Mendelssohn, did not immediately accept the idea. However, with time, the need for a centralized, standing, baton-wielding conductor increased as did the size of the orchestral ensemble and the complexity of the orchestral repertoire. By the end of the 19th century, the concertmaster was unquestionably second-in-command, subordinate always to the conductor. Nevertheless, the first violinist continued to serve a unique and significant role within the orchestral ensemble, as “supportive liaison between orchestra and conductor, editor of details, and general right hand of the conductor” (YON, 2008, p. 6).

Despite that it is relatively rare for a large orchestra to perform without a conductor in the 21st century, orchestral leadership never ceased to depend strongly upon the

concertmaster. To this day, the opinions and actions of the first violinist carry an especial weight and significance among the musicians in the orchestral hierarchy. As illuminated by Yon (2008), the roles and responsibilities of professional concertmasters have continuously evolved in accordance with changing cultural and economic factors. While conducting is no longer a concern of principal violinists as it once was, it has become common for a professional concertmaster's duties to extend beyond the realm of music performance into administrative and social functions. Yon (2008, p. 31-32) describes "one of the concertmaster's greatest challenges" as the "struggle to maintain a clear social and musical balance between responsibilities to musician colleagues, to conductors, to the union, to their board of directors, and finally to a waiting audience." Even the process of auditioning to become a concertmaster has become a unique challenge, as Yon (2008, p. 38) describes in the following passage:

The modern concertmaster audition process is a complicated subject, as it is not always governed by the same rules as a section position audition. The repertoire list is longer, the stakes are higher, and the pay is commensurate with the tremendously high level of stress present in the job.

Indeed, Page (2002) reports that "a concertmaster generally makes at least twice union scale," but is quick to note that the cargo bears "equally vast responsibilities". There is no doubt that in the 21st century, the concertmaster position in professional symphony orchestras is accompanied by both prestige and responsibility. In her doctoral thesis, Yon describes extensively the complex roles placed upon the first violinist in a professional orchestra, as detailed in interview with five concertmasters of professional symphony orchestras in the United States. The present research investigates in equal depth the constituent elements of professional concertmastership within the Brazilian context through semi-structured interviews with five professional concertmasters in Brazil.

2. OBJECTIVES

General objective: This research seeks to develop a comparative portrait of the reality of professional concertmastership in Brazil through first-hand accounts of violinists who have held the position.

Specific objectives: This research seeks to detail the following elements of the lives of five violinists who serve or have served as concertmaster of a professional Brazilian symphony orchestra:

1. the preparative processes (both long- and short-term) and examinations through which they passed in order to assume the position of concertmaster
2. the scope of their professional responsibilities as concertmaster
3. their expectations regarding the future of their personal careers, of their Orchestras, and of symphonic performance in Brazil

3. REVIEW OF THE LITERATURE

The purpose of dividing this literature review into two sections (3.1 Preliminary Comments and 3.2 Dialogue of Published Works) is to properly introduce the key sources used in the elaboration of this research. In the preliminary comments, relevant information is provided regarding the cited documents themselves and the qualifications of their authors. Separating this information allows the subsequent literature review to remain focused upon the content presented by the sources and the dialogue which the different texts create.

3.1 PRELIMINARY COMMENTS

The core work inspiring and guiding the development of the present research is the 2008 thesis of Dr. Kirsten Yon, A Distinctive Legacy: The Musical, Historical, and Practical Evolution of the American Concertmaster from the 1950s to the Present. Yon establishes three primary intentions in the Preface of her work:

1. to examine prominent [North American] concertmasters from the 1950's to the late twentieth century;
2. to compile an "interview comparison of four current concertmasters and one concertmaster turned conductor"; and
3. to "discuss where they believe concertmaster education is heading in the immediate future." (YON, 2008, vi)

These three broad topics define the three large sections of Yon's text. The second and largest portion of the work, comprised by the concertmaster interviews, focuses more specifically on the following topics: "the audition practices and preferences of these current concertmasters, their daily involvement in the orchestra, how their leadership best manifests itself, committee and public duties, and their individual musical goals" (YON, 2008, p. vi). Only this portion of Yon's work is essentially reproduced in the present study, within the Brazilian context.

As the first and third of Yon's research intentions are directly connected to culture-specific questions (famous historical American concertmasters and concertmaster education in the United States), the present research does not replicate these elements but will instead approach other topics relevant to the Brazilian context. Whereas Yon delineated the history of concertmastership in general, and produced an extensive chapter on "famous conductor-concertmaster pairs," the present research will develop a systematic overview of the characteristics of the prominent professional symphony orchestras in Brazil. A compilation

and categorization of data on the professional orchestras of Brazil has not yet appeared in academic research; accordingly, this in itself will be a significant contribution of the present work. Secondly, whereas Yon devoted the final chapter of her work to the future and “contemporary education” of American concertmasters, the present research will investigate the opinions of the interviewed concertmasters regarding the potential future of professional symphony orchestras in Brazil.

Before examining the additional materials which provide context for the present research, an important note must be made regarding the subtext of this study’s area of investigation. While the specific objectives of this research are accurately established as investigation into three clearly defined aspects of the lives and work of selected professional concertmasters in Brazil, a fourth, deeper research interest is implicit within this. Due to its broad and highly subjective nature, this question is not included as a delineated element of the research objectives; nevertheless, it is important to clarify that interest here. What the present research *indirectly* attempts to construct is a basic understanding of what constitutes successful concertmastership at the professional level (and, for practical reasons, within the context of Brazil), as defined by violinists who have personal experience in the role.

This fourth ‘indirect’ research interest summarizes the underlying focus of the present research, and in many ways defined the process of procuring literature which would appropriately contextualize and support this research. Texts were sought which provide insight into the nature of professional concertmastership, with special attention given to documents which directly involved actual concertmasters, either as authors or as interviewees. In a doctoral research regarding concertmaster audition processes in 1994, Griffing (1994, p. 2) reported finding “. . . only twelve articles from periodicals, one letter to the editor, one book chapter, and two short guides on this subject.” In the two decades since Griffing’s research, a significant number of published works have appeared which concern themselves directly with the topic of concertmastership, many of which are non-academic articles written about individual concertmasters. These brief texts — mostly from newspapers — often include information collected through personal interview with the concertmaster who is the topic of discussion. In these articles, the quantity of published content is minimal in accordance with a relatively superficial quality of interview. Nonetheless, the texts do

provide a basic and current image of several of the elements of concertmastership which the present research seeks to investigate.

On academic databases as well, at least a few substantial publications related to concertmastership have emerged since the turn of the century. These include Yon's 2008 doctoral thesis upon which the present research is partially based, as well as a treatise by Dr. Turkili at Florida State University in 2010 entitled "Orchestral Concertmasters: A Brief History And Analysis Of Their Impact On Orchestral Performance." Turkili's text follows closely the same structure as Yon's, providing an overview of the history of the symphony orchestra and of concertmastership before presenting material generated through interviews with professional concertmasters. However, Turkili's text is brief, and little emphasis is placed upon the concertmaster interviews; in terms of size, the portion of the document devoted to the history of the orchestra overshadows the chapters containing information related to the lives and work of individual concertmasters. Only three professional concertmasters were interviewed in Turkili's research. Two of these three interviews consisted of only four questions, with single-paragraph responses. Nevertheless, Turkili's thesis is highly relevant to the present research and does present some valuable information, as will be elaborated upon below in 3.2 Dialogue of Published Texts.

A third academic text stands out for having been written by an actual concertmaster and PhD. Twenty years after Griffing's (1994, p. 3) declaration that ". . . amazingly, there was not one article by or about a current concertmaster," the need for such a publication was fulfilled. In 2014 Dr. Lipinaitytė, co-concertmaster and founding member of the world-renowned *Kremerata Baltica*, published "The Orchestra Concertmaster as a Polyfunctional Figure." This article is based upon a scientific approach to examining the "polyfunctional nature of the concertmaster's role" through Lipinaitytė's first-hand experience and also through questionnaire responses provided by "conductors and concertmasters as well as orchestral players from different orchestras." Lipinaitytė does not describe in detail the methodology of the research portion of her publication, nor does she include the text of the questionnaire itself in the article; nonetheless, a great quantity of information related to professional perspectives on concertmastership is provided in her text. As will be expanded upon below, Lipinaitytė's work addresses many of the same interests as the present research and undoubtedly provides, together with the thesis of Yon (2008), a strong foundation of

concepts related to the nature and practical execution of concertmastership. Upon this foundation, the present research seeks to build new knowledge in the form of personal accounts of professional concertmastership within Brazil.

Lastly, two other academic texts which proved of great value to the present research ought to be briefly introduced: Boerner's "Leadership and Co-Operation in Orchestras" (2004) and Gilling's "From Mahler to the Movies: Physical Empathy in Orchestral Leadership" (2014). Ultimately, these two articles provide similar types of support to the investigation of concertmastership through their systematic approaches toward understanding orchestral leadership. However, neither their methodological approach nor their thematic focus is the same, and neither text makes major references to concertmastership. Boerner, Chair of Management, Strategy and Leadership at the University of Konstanz, in this study surveyed 334 professional orchestral musicians (100 of whom responded) regarding their perspectives on the different styles of leadership demonstrated by orchestral conductors. What is interesting to consider, and easy to contend, is that many of Boerner's statements regarding orchestral leadership seem to apply equally well to concertmasters as to conductors.¹

Gilling, in addition to holding a Master's degree in Management, is also a professional violinist, though not a concertmaster. In his research, Gilling made use of his knowledge of and personal experience within the symphony orchestra in order to systematically "understand [his] role as a violinist, examining [his] part in the orchestra's formal leadership structure and observing, in action, those in other positions in the orchestral hierarchy" (GILLING, 2014, pp. 110-111). An experienced researcher as well as a performer, Gilling expresses and justifies his ideas about orchestral leadership with well-defined terminologies and clear references to other bodies of work, as will be seen in more detail below.

3.2 DIALOGUE OF PUBLISHED TEXTS

In comprehending the role of the concertmaster, Lipinaitytė's 2014 article provides an excellent starting point, as it is the only example of a published academic text written by an actual concertmaster. Lipinaitytė, PhD in Music and a founding member and leader of the

¹ Commentary from Boerner (2004) is found in 6. Conclusions.

chamber orchestra established by Gidon Kremer, provides vast insight into the various aspects of the roles which she plays as a concertmaster. Several of Lipinaitytė's assertions regarding the nature of concertmastership are resounded by other authors, as will be seen.

Lipinaitytė (2014, p. 69) establishes the simplest, most direct interpretation of the profession as the following: “. . . The concertmaster is the leader of the first violin group, all string groups and the entire orchestra.” Lipinaitytė emphasizes that the nature and demands of concertmastership expand significantly in the case of orchestral performance without a conductor (the *Kremerata Baltica* which she leads is well-accustomed to playing both with and without a conductor), but as the present research concerns itself with concertmastership of symphony orchestras, specifically, which perform almost exclusively under a baton, more attention will be given to themes related to concertmastership alongside a conductor.

Expanding upon her definition of the concertmaster, Lipinaitytė (2014, p. 67) describes that the role is two-sided, requiring “artistic competence and a developed violin playing technique on the one hand and the skills of a leader and organiser on the other.” Dale Barltrop, concertmaster of the Vancouver Symphony Orchestra and co-concertmaster of the Melbourne Symphony Orchestra, echoes this thought, saying, “To lead an orchestra demands so much more than simply being a good musician. It is very much a social role, where you establish human relationships and participate in, and build, something greater than yourself” (NEWMAN, 2014). According to National Symphony Orchestra concertmaster Nurit Bar-Joseph, “A good concertmaster must possess many, often opposite, qualities: those of soloist and team player” (OWEN, 2016). Similarly, Lipinaitytė (2014, pp. 68, 71) at one point calls the concertmaster's responsibilities “contradictory,” explaining that the first violinist “more often than not. . . takes both a leading and a serving role contemporaneously.”

This concept is expressed by others through the use of the term ‘first among equals’ with regard to the position of the concertmaster. In an article on concertmastership with those three words as its subtitle, violinist David Halen, concertmaster of the St. Louis Symphony since 1995, is quoted saying:

. . . I see it as my responsibility to represent the orchestra — the conductor, the musicians and the management — in the community. And then, within the organization, I mediate between the board of directors and the management and the players. It is my duty to cross boundaries, to travel in all circles. (PAGE, 2002)

Lipinaitytė (2014, p. 70) goes into more detail regarding what this particular responsibility can entail.

Orchestral players often have questions and all kinds of proposals, some of which can be unacceptable and expressed at a wrong time. . . on the one hand it is preferable that the concertmaster listens to the proposals and on the other that he or she should not listen to everyone who speaks out. It is therefore very important in what way the concertmaster controls these situations verbally and whether he or she demonstrates sufficient patience and tolerance and at the same time is able to maintain a leader's position and to make the final decision without hesitation.

Another violinist, Margaret Faultless, describes her perspective on this balance:

I feel that when I am asked to be a concertmaster or to direct a group I am given the **authority** to do so and I hope to **use leadership skills** to do the job well. If it's not going terribly well (or someone is undermining me or the group) then as a last resort I use the authority vested in me to control (or attempt to control) a situation. The leadership is the path I would choose every time.² (LOGIE, 2012, p. 119)

On the musical level, this function of the concertmaster as a bridge between two parties expresses itself in a different way. Lillian Eisenberg, former concertmaster of the Connecticut Symphony Orchestra, asserts that one of concertmastership's "several paradoxes" is to "play with the discipline of an orchestra member and [also] strive to blend with the other first violins" (HERSHENSON, 1985). To some extent, the concertmaster is responsible not only for the integration of his or her own sound with that of the section and of the orchestra, but for the aural supervision and regulation of the sound of the entire orchestra. Music Director Leonard Slatkin of the National Symphony Orchestra explains this in more detail:

The concertmaster has to establish with the music director a consistent method of bowing, phrasing and overall sound, which in turn is conveyed to the string section, who make up the majority of the players in an orchestra. (PAGE, 2002)

Griffing (1994, p. 3) states that the concertmaster "molds the overall sound to result in the effect desired by the conductor". In this sense, the challenge for a concertmaster is not only to guide the sound of the orchestra through his or her visual presence and personal timbre, but to do so within the context of what the conductor and/or Music Director has established as the proper sound quality, articulation, etc.

This is, in itself, another role often addressed by published texts on concertmastership: the first violinist as faithful translator of the intentions and ideas of the conductor. "In the musical hierarchy of an orchestra all orchestral players must submit to the will of the conductor," states Lipinaitytė (2014, p. 71). She continues,

And yet at the same time the first violin must be active and should direct and transmit the conductor's wishes. Submission to the conductor's will simultaneously combined with directing naturally raises additional requirements for the concertmaster's competences. (LIPINAITYTĖ, 2014, p. 71)

² bold in original

Lipinaitytė describes this process as “serving leadership”. Recently retired violinist Glenn Dicterow, concertmaster of the New York Philharmonic for 34 years, used a metaphor to describe this aspect of his job as the liaison between orchestra and conductor. “When you have this many string players, you want to take out an insurance policy so that you’re guaranteed to get your diminuendo, even if some people are daydreaming” (DAVIDSON, 2014).

Richard Roberts, concertmaster of the Orchestre Symphonique de Montréal, affirmed that the conductor looks first to him when a problem arises (OWEN, 2016). Yon (2008, p. 81) describes that “on the occasion that. . . there is friction between the conductor’s conducting style and that of the orchestra, it is the concertmaster’s responsibility to smooth things out between parties.” Eisenberg gives more detail regarding the experience of balancing authority and obedience as a concertmaster in the following comment:

I must study each score thoroughly and exert my authority in matters of bowing, articulation and phrasing. Yet at the same time, I must be totally subservient to the conductor, and convey his ideas about the music to the rest of the orchestra. Understanding and passing on the conductor’s concept and inspiration is the concertmaster’s greatest challenge. (HERSHENSON, 1985)

Jorja Fleezanis, formerly concertmaster of the Minnesota Orchestra for twenty years, made similar comments regarding this aspect of the concertmaster’s responsibility within the musical hierarchy, saying

You have to lead without remorse. You make the decision, stand by it, and execute it for the sake of the music. You can’t have doubts. You lead the section toward a musical end: that end is accomplished through the composer’s decisions, the conductor’s, and then yours. (YON, 2008, p. 83)

William Preucil of the Cleveland Symphony Orchestra makes note of the fact that the concertmaster’s chair “is where it is so [the orchestra] can see both at the same time,” referring to the conductor and the concertmaster. According to Preucil, “There are some technical things that it’s easier to watch a player than a conductor as far as being together” (CHUTE, 2012). Along the same lines of thought, Gilling (2014, p. 121) reported the following:

. . . The absence of sound from the conductor. . . remov[es] a central element of the loop in the contribution from the musician who is, in most situations, the key leader. As a result, the responsibility to ‘lead by example’ is, for the string sections at least, devolved to the respective principal (first chair) players, who can physically demonstrate where and how to play in ways that a conductor cannot.

Preucil goes on to clarify the nature of this cooperative leadership:

I believe in both things. I believe that the orchestra should play chamber music and that there's a dictator in charge of it. . . We're playing chamber music, and they [conductors] can enjoy that, too. And where they are directing us, we're doing what they want. It's a combination of those things. (CHUTE, 2012)

Gilling (2014, p. 124) further emphasizes this point with an account of personal experience:

After several unsuccessful attempts to use direct control, the conductor decided to focus on the basses and leave the rest of us to work the problem out ourselves. . . Led by the concertmaster and the front stand players. . . the entire string section was then able to play a succession of these chords in the required way. . . The conductor — with good reason — is seen here delegating responsibility for leading a key area of performing to the musicians.

Lipinaitytė (2014, p. 72) also elaborated upon the subtleties of the relationship between conductor and concertmaster, and in doing so effectively verbalized an underlying process by which the concertmaster enables the entire orchestra to play an active role in the interpretation of a musical work.

. . . The conductor's interpretation is intermediary between that of the composer and the performer, i.e. the orchestra, and his or her main function is to interpret the piece of music for the performers.

The first violin becomes a kind of mediator in this pyramid of interpretational relations. He or she mediates between the conductor and the orchestra and is a kind of medium who transmits the conductor's individual creative will to the orchestra. . .

Thus in the first instance the concertmaster is a certain translator of the conductor's gesticulation who translates through non-verbal communication and in the second, an interested discussor who feeds back his or her own and the orchestra's collective sensation to the conductor.

This concept was described by Vancouver concertmaster Barltrop as the responsibility “to put a conductor at ease and to do everything I can to help them convey their interpretation to the orchestra” (NEWMAN, 2014). Preucil echoes this definition of the task, saying that the concertmaster is there to “serve the music first by serving the conductor in terms of helping him and helping your orchestra understand what he wants” (YON, 2008, p. 72). Understandably, this task depends upon a certain psychological sensitivity. Joseph Silverstein, concertmaster of the Boston Symphony Orchestra from 1962 to 1984, asserted that the most important facet of a concertmaster's job is “to make the conductor feel that their gestures had a very, very palpable effect on [his] playing” (YON, 2008, p. 73).

Barltrop points out that this responsibility has become still more challenging in modern times due to the fact that most professional orchestras spend many weeks each year working with guest conductors, including some whose interpretation and style take some time for the musicians to comprehend. “Since a concertmaster performs with such a variety of conductors, they must use their instincts to establish the type and extent of input

desired” (NEWMAN, 2014). This interaction is facilitated when both the conductor and the concertmaster are open to working together, even off-stage, in order to construct an effective performance. Barltrop continued: “Since at least part of my responsibility is to oversee the orchestral sound as a whole, questions of orchestral balance are also often discussed [with Music Director Bramwell Tovey]” (NEWMAN, 2014). Dicterow also reported that during his tenure as concertmaster of the New York Philharmonic, he frequently had conversations about interpretation with Music Director Lorin Maazel (OWEN, 2016).

In addition to the interpretative element of the concertmaster’s function as a liaison between the conductor and the orchestra, the same responsibility expresses itself in the form of physical leadership, as well. As Lipinaitytė (2014, p. 70) describes,

. . . The concertmaster also carries out the indication and synchronisation function. . . the concertmaster is expected to take care of the groups outside the conductor’s focus field and to synchronise performance with the leaders of other groups.

Barltrop expands upon this idea, saying,

I also believe in eye contact across the orchestra. I typically keep my eye out for the other principal players, but sometimes it is also nice to make a connection with someone in the very back of the orchestra, and this includes the timpanist, especially in passages where their rhythm is what holds us all together. . . [And] the link between concertmaster and principal cello is perhaps one of the most important in the orchestra. (NEWMAN, 2014)

Gilling (2014) is the most expansive in his defense of the idea of the symphony as a somewhat self-guided ensemble. Much of Gilling’s article “Physical Empathy in Orchestral Leadership” elaborates upon this theme, as exemplified by the following passages:

While usually attributed to the direction of the conductor my own experience suggests that leading in orchestral performance is grounded in physical relations between individuals and among instrumental groups across the orchestra. . .

. . . Rather than being disembodied products of dictatorial direction dispensed through the orchestra’s hierarchy, orchestral performance and leadership emerge in this more nuanced account as co-creative processes in which all the musicians on stage share responsibility. (GILLING, 2014, p. 109)

Having now examined elements of concertmastership related to social mediation as well as musical mediation (between the orchestra and the conductor), consideration must still be made regarding the responsibilities of technical ability as a violinist which lie upon the concertmaster. Naturally, effective concertmastership demands expertise in violin-playing. Silverstein noted that as the average level of technical capacity among the violinists in a professional symphony rises over the years, the intensity of skill required by the concertmaster also increases. According to Silverstein, “It can be daunting. You have to

demonstrate that you are as good as or better a player than any of them to be a convincing leader” (YON, 2008, p. 88). As illuminated by several authors and interviewed professionals, the technical requirements of concertmastership are equally or even more diverse and formidable as the many interpersonal responsibilities discussed above.

Firstly, just as the concertmaster is a clear visual guide for the entire orchestra, similarly do his or her sound quality and playing style serve as constant points of aural reference for the musicians of a professional orchestra. Slatkin, as cited earlier, describes the “phrasing and overall sound” of an orchestra as something which is defined and developed collaboratively by (at least) the music director and the concertmaster (PAGE, 2002). Dicterow, discussing the process of achieving a unified sound quality among all the musicians of an orchestra, described the hypothetical example of a musician moving from the Cleveland Orchestra to the New York Philharmonic. According to Dicterow, “they’ll find that we want a bit less finesse, and a more rugged style. . . I don’t personally go and New Yorkify them,” Dicterow said, but he made it clear that his leadership as concertmaster undoubtedly plays a role in establishing and maintaining a certain palette of sounds which the Philharmonic has come to agree upon. “You know you’re listening to us right away,” he continued. “It’s a very New York attitude that spills over into our music-making” (DAVIDSON, 2014).

The question of the concertmaster’s impact on the overall sound quality of the orchestra was also addressed by Pieter Schoeman, co-concertmaster of the London Philharmonic Orchestra (called co-leader in the United Kingdom). According to Schoeman, “The sound of the strings changes because of the sound of the concertmaster. . . This is because the other players adapt to how I play solos and demonstrate” (OWEN, 2016). Eisenberg describes this aspect of concertmastership as a “responsibility to see that the strings play as one voice” (HERSHENSON, 1985). Eliot Chapo, formerly of the New York Philharmonic, confirms that “. . . the overall tone production of the concertmaster reflects the quality of the sound specifically related to the first violin section” (TURKILI, 2010, p. 30). Lipinaitytė (2014, p. 69) asserts directly that, “Most of the times the tempo, phrasing, dynamics, [and] overall emotional atmosphere of a work depends on the concertmaster.”

Lipinaitytė (2014, pp. 69, 68) adds an additional comment regarding the significance of the concertmaster’s appearance and sound in modern orchestras. “Because conductors

change frequently, the nowadays concertmaster is expected to become a certain source of stability that embodies the face of the entire orchestra in the eyes of the listener.” Yon remarks that in the past, music directors were more consistently present as the “face of the orchestra,” but that in recent decades this responsibility has largely shifted to the concertmaster. Page (2002) defends and elaborates upon this idea:

[The concertmaster] provides continuity when the music director is away (and most maestros are in town for only three or four months a year). The very sound that the concertmaster makes — rich, plaintive, lyrical or edgy — is often representative of the orchestra at large. . . And, over time, a concertmaster can come to have a profound effect on the orchestra.

Music critic James R. Oestreich of the New York Times affirms this thought.

For a music director, the choice of a concertmaster is analogous to a President’s choice of a Supreme Court Justice, since the appointee may continue to shape the orchestra’s style long after the music director is gone. (YON, 2008, p. 9)

Newman (2014) contributes similar ideas to the discussion, describing that

the concertmaster must develop an ambient and productive relationship with a variety of conductors, both permanent and guest, as well as bring unflagging inspiration to the entire ensemble. Insofar as a concertmaster’s tenure with an orchestra may outlast that of a music director, they can in some sense impart a stronger continuity to an orchestra’s legacy than the conductor as such.

Finally, a personal account by Athayde (of the Rochester Philharmonic) demonstrates this idea in practice. Speaking of Cleveland Orchestra concertmaster William Preucil, Athayade says, “He brings this unbelievable combination of awesome (and truly awe-inspiring) violin playing, but then also this sense of chamber music leadership that I think has totally affected the way the entire Cleveland Orchestra plays” (YON, 2008, p. 96).

An interesting exception to the various concertmasters’ statements regarding the necessity of shaping the sound of the entire orchestra came from co-concertmaster Guy Braunstein of the Berlin Philharmonic. Braunstein said,

. . . We have so many fabulous musicians in our orchestra, that they usually catch on faster than I do! I rarely have to show anything or get their attention to change colour. When I first got the job three years ago I was always trying to give signs. Finally I realised that they don’t need it, and if we aren’t together it is probably my fault (OWEN, 2016).

It must be noted, of course, that the Berlin Philharmonic is an ensemble of nearly unparalleled caliber; few examples exist of professional orchestras more capable, experienced and intimate than the Berlin Philharmonic. Comparatively, consider the words of London Philharmonic concertmaster Schoeman: “In London, orchestral discipline falls completely on

the concertmaster. I control the noise level and make sure the conductor feels comfortable. . .” (OWEN, 2016).

In addition to the significant responsibility of continuous participation in the conceptualization, justification and clear execution of specific sound qualities and timbres across the whole orchestra, another technical challenge exists which falls almost exclusively upon the concertmaster. Solos within the orchestral repertoire require principal string players (in most cases, the concertmaster) to be technically and mentally prepared to flow between two drastically different playing styles in short time. Lipinaitytė (2014, p. 71) states:

High and specific professional standards for a concertmaster stem from the need to play the role of a soloist. . . Orchestral solo sections require the concertmaster to use other means related to producing sound and timbre colour on the one hand and body language and playing intensity on the other. The duration of orchestral solo sections is relatively short and there is no time to prepare for them. The concertmaster is playing *tutti* at one moment and remains alone at the next. He or she is supposed to shift from common playing in a group to solo sound instantaneously whereas soloists normally have time to focus and concentrate before the performance and their playing lasts for quite a long time, which means they can get the feel and adjust the playing even during actual performance. In contrast, the concertmaster often has to finish an orchestral solo part very quickly to re-blend into the common *tutti* playing.

Lipinaitytė, herself an experienced soloist both within and in front of professional orchestras, goes on to describe an element of the challenge involved in orchestral solos which only an experienced concertmaster could articulate:

The conductor’s taste and style may mismatch or even contradict the understanding of the concertmaster. The concertmaster must feel interpretational differences and seek to preserve the integrity of the piece. . . The ability to play a solo section in a suggestive and distinct way by offering a different interpretation than the concertmaster would prefer is one of the more challenging tasks that requires the ability to combine the roles of a leader/soloist and of a serving and obedient musician at the same time. (LIPINAITYTĖ, 2014, p. 72)

Dicterow expresses the following with regard to orchestral solos: “[When] I am one of fifty people playing and suddenly I am exposed. . . This can be more daunting than playing a concerto” (OWEN, 2016). Schoeman resounds this sentiment, referring to works with orchestral solos as “one of the biggest difficulties” of concertmastership. “You have a big solo for which you must prepare mentally pages before so that you are in the proper state of mind. Meanwhile, you are playing millions of notes. This takes real mental stamina,” Schoeman said. He added, “In a solo you have to have a beautiful sound that carries and shines, but when you play with the section you must not stick out” (OWEN, 2016). Eisenberg reaffirms this description of the challenge of orchestral solos, saying that, “On the one hand, I must play with the discipline of an orchestra member and try to blend with the other first

violins. Yet when a passage arises for violin alone, I must play with the freedom and brilliance of a soloist” (HERSHENSON, 1985).

Four specific demands which define the role of concertmastership have now been examined through analyses of published literature: mediation between orchestra and administration, mediation between orchestra and conductor, regulation of orchestral timbres and performance of orchestral solos. Each of these responsibilities demands certain actions, abilities or characteristics which ultimately provide a basic definition of what constitutes effective concertmastership. Looking more closely at the traits and practices required of professional concertmasters, as described within the literature being reviewed, a final key element remains to be observed. Having identified much of *what* a professional concertmaster does, what does the literature describe with regard to the question of *how* a professional concertmaster achieves success in these tasks?

Looking first, once again, to the only academic article written by an actual concertmaster, Lipinaitytė (2014, p. 70) provides a clear and succinct description of the how- to of concertmastership:

. . . As a leader at preparatory stages preceding music performance, one should point out the ability to define and achieve the aims of the rehearsal, analyse the entire score in detail and identify the points that may be the most challenging for the individual groups. All of this is part of [the] responsibilities of any orchestra concertmaster. . . This requires the highest level of musical professionalism.

Barltrop emphasizes the same point, saying that “To do this job effectively, the concertmaster must be really familiar with each work, sometimes up to knowing the full orchestral score” (NEWMAN, 2014). Isidor Saslav, former concertmaster of symphony orchestras in New York, Minnesota, Maryland and Wellington (New Zealand), commented that

one of the valuable things I got from Mischakoff³ [was] to be prepared and to pay attention to all the details beforehand... to study those scores very carefully, very exactly, and find out every detail of what’s going on in your own part and in everybody else’s parts, and study everything. (YON, 2008, p. 25)

A trend is visible: several professional concertmasters feel naturally inclined, or musically obligated, to study the full orchestral score. In light of what was previously established regarding the extensive interaction of the concertmaster with all of the other musicians, as well as the conductor, it is easy to comprehend how a concertmaster well-

³ Note: Ukrainian violinist Mischa Mischakoff, to whom Saslav refers, served most famously as founding concertmaster of the NBC Symphony Orchestra under Arturo Toscanini, but also assumed the role of first violinist in orchestras in St. Petersburg, Moscow, Warsaw, Philadelphia, Chicago and Detroit. Yon cited Mischakoff as the first violinist in history who “dedicated his adult life so thoroughly to honing and perfect the necessary skills required for a concertmaster’s career.” (YON, 2008, pp. 16-17)

informed in this regard would indeed facilitate and deepen the process of orchestral rehearsal and performance for everyone involved: the conductor, the musicians and the concertmaster himself. Knowledge of the orchestral score becomes a necessity for the professional concertmaster to effectively lead the entire symphonic ensemble with clear, consistent and musically-informed choices of movement and sound.

The fact that score study develops naturally as an element of professional orchestral concertmastership illuminates a point made by Yon (2008) and further explored in the present research. She states, “The holders of the concertmaster chair can easily grow to be students of conducting by proxy, by talent, or by careful study” (YON, 2008, p. 24). William Preucil affirms this idea, stating that “I think conducting is a natural combination to being a concertmaster because of what goes on from that chair” (YON, 2008, p. 89). The present research addresses this topic in more detail in 6. Conclusions, including data on the potential observance of this trend among the concertmasters here interviewed.

Ultimately, five key aspects of professional concertmastership were identified within the discourses of several printed texts related to orchestral leadership. As detailed above, these are:

1. Mediation of orchestra and administration
2. Mediation of orchestra and conductor
3. Regulation of orchestral sound
4. High technical level and performance of solos
5. Knowledge of full orchestral score

The present research obtains data related to the lives and work of five professional concertmasters of Brazilian symphony orchestras and constructs a similar analysis of the defining responsibilities within the profession as viewed and experienced in Brazil.

4. METHODOLOGY

This is a qualitative research which describes current realities in the field of professional Brazilian symphony orchestras through primary source material collected through interviews with current or recently active professional concertmasters.

In the preparatory phase of this research, three primary elements required methodological considerations: (1) the selection of ensembles whose concertmasters to contact for interview, (2) the development of the guiding questions, or script, to form the basis of the interviews, and (3) the execution of the interviews.

4.1 SELECTING THE ORCHESTRAS

The first step in this research was to identify and categorize the professional symphony orchestras currently active in Brazil. In most cases, the most accurate and current information on contemporary performance ensembles is found on the official web page of each Orchestra. Accordingly, this initial background research was completed almost entirely on the internet. In addition to the use of internet search engines, individuals within the music community in Porto Alegre provided additional guidance, supplying the names and locations of certain Orchestras which had not appeared in the initial online searches.

Through these two means — internet search engines and informed individuals — an extensive list of symphony orchestras in Brazil was compiled. In order to establish a standard of caliber of the ensembles whose concertmasters could potentially be involved in this research, the following initial boundaries were defined as criteria for the inclusion of ensembles in the registry Categorization of Professional Brazilian Orchestras:

1. The ensemble must be a full symphonic orchestra, i.e. with strings, brass, woodwinds and percussion, carrying the title of Symphony Orchestra or Philharmonic.
2. The ensemble must be independent of any academic institution (i.e. not a University Orchestra).
3. The ensemble must be active, performing a pre-programmed series of concerts in the year 2014.

These criteria produced an inventory of 28 professional Brazilian symphony orchestras in 20 states. Subsequently, in order to further ensure the uniformity and high caliber of the ensembles whose concertmasters would be invited to participate in this research, additional criteria were established before personal invitations were sent to potential

interviewees. Ideally, only concertmasters of orchestras which met the secondary specifications listed below were to be contacted with personal requests for participation in the present research.

1. The Orchestra must have existed for at least ten years.
2. The Orchestra must have at least 8 scheduled performances in the current year.
3. The Orchestra should collaborate with soloists and conductors with international performance experience.*
4. The Orchestra's programming should demonstrate a capacity to perform works from the standard symphonic literature.*

* Of this list, criteria 1 and 2 were used as explicit rules determining the inclusion or exclusion of the concertmasters of particular ensembles to participate in this research. Criteria 3 and 4 — regarding the questions of international soloists, conductors and the performance of 'standard symphonic repertoire,' which are considerations more difficult to define precisely — were regarded as ideals but not requirements for a concertmaster to be considered for interviewing. No Orchestra was excluded from selection due to unknown information; that is, when desired information was unavailable, the ensemble was treated as though that particular criterion were fulfilled (see comments regarding this departure from ideal methodology in [6.4 Considerations for Future Research](#)). The data resultant of this multiple categorization of professional Brazilian symphony orchestras is presented in full in [Table 3 \(Appendix I\)](#).

4.2 CONSTRUCTING THE INTERVIEW SCRIPT

With regard to the specific topic of professional concertmastership, little precedent exists in the form of academic research. Presumably, the first comparable concertmaster interviews were those conducted by Yon in the USA in 2008. Accordingly, the basic script of the interviews which form the core of the present research was developed primarily through direct elaboration of the original research interests, and secondly, through examination of the work of Yon (2008).

The specific objectives of the present research initially generated a clear overview of the concertmaster interviews to be conducted, outlining three general topics about which questions would be formulated:

1. the preparative processes (both long- and short-term) and examinations through which the interviewees passed in order to assume the position of concertmaster
2. the scope of their professional responsibilities
3. their artistic and professional expectations for the future of their orchestras, and/or of professional Brazilian orchestras in general.

After establishing the basic organization of the interviews as a direct reflection of the specific research interests, the fundamental inquiries to be included within each of the three sections were easily clarified. Further expanding upon the central questions, the work of Yon was taken into consideration, integrating inquiries intended to elicit from the Brazilian concertmasters information parallel to that which was solicited and received by Yon in her work in the USA. Although full transcripts of Yon's recorded interviews were not made available in her published thesis, her clearly outlined research goals and expansive analysis of the information produced through the interviews made possible a sufficient extrapolation of her methodology and script.

Regarding the organization and presentation of questions within semi-structured interviews, Baker (1988, p. 182 apud GIL, 1987, p. 116) makes the following note: "The questions should be ordered in a way which favors the quick engagement of the respondent in the interview, as well as maintaining the interest [focus]."⁴ With this in mind, the second area of interest defined by the specific objectives of the present research ("the scope of [the concertmasters'] professional responsibilities") was deemed too extensive to maintain clarity and flow in the course of the interview. This topic was thus divided into two distinct sections within the interview script: firstly, questions regarding the musical responsibilities of the concertmaster, and secondly, inquiries pertaining to non-performance-related activities (i.e. administrative and/or social functions of the concertmaster). Accordingly, the script of the concertmaster interviews ultimately came to consist of four sections containing the following twenty-one specific questions.⁵

GUIDING QUESTIONS (SCRIPT) FOR INTERVIEWS

Part I: Personal Trajectories

⁴ "As questões devem ser ordenadas de maneira a favorecer o rápido engajamento do respondente na entrevista, bem como a manutenção do seu interesse."

⁵ For the original script of the concertmaster interviews (in Portuguese), see [Appendix II](#)

Research interest 1 of 3: “the preparative processes (both long- and short-term) and examinations through which the interviewees passed in order to assume the position of concertmaster”

- 1) Please speak of how you began to study music and of your trajectory as a young violinist.
- 2) In which other orchestras did you play before becoming concertmaster? In these orchestras, did you also perform as concertmaster?
- 3) Was there a specific moment or time period when you decided to seek a position as concertmaster? What inspired you to want this job?
- 4) When did you assume the position?
- 5) Did you pass through some type of competition or audition in order to assume the role of concertmaster?
 - A. If yes, how did you prepare for the audition?
 - B. In this audition, were there multiple rounds/stages? Was the audition "blind" (with applicants behind a screen)? Please describe the required repertoire.

Part II: Musical Work / The Orchestra

Research interest 2 of 3: “the scope of the concertmasters' professional responsibilities”

- 1) What is the size of the Orchestra? And of the violin sections?
- 2) Please speak about the relation between the conductor and the orchestra.
- 3) Describe the structure of a common work week. How many rehearsals and concerts do you play?
- 4) How long in advance do you begin to study a piece before it is played by the orchestra? During a work week, how much time do you spend practicing the repertoire which is being prepared?
- 5) Please speak of your experience as concertmaster during concerts.

Part III: General (non-musical) Functions

Research interest 2 of 3: “the scope of the concertmasters' professional responsibilities”

- 1) In your opinion, what are the demands of the role of concertmaster in your orchestra?
 - A. And in Brazil, in general?
 - B. And abroad?
- 2) Do you feel that these demands have changed in some way in past years or decades?
- 3) What are your greatest responsibilities off-stage?
- 4) What can you say about the process of integrating these non-musical activities into your life?
- 5) How is the administrative structure of the Orchestra organized?
- 6) Which are the people with whom you interact the most in the non-musical portion of your work?

Parte IV: Perspectives on the Future

Research interest 3 of 3: “the concertmasters' artistic and professional expectations for the future of their orchestras, and/or of professional Brazilian orchestras in general”

- 1) What are your expectations for your Orchestra in the next few years?
- 2) What are your desires in your own work in the next few years?
- 3) Do you have something to say to violinists who want to become concertmasters of a professional orchestra?
- 4) What do you see in the future of professional orchestras in Brazil?
- 5) And in the world at large?

Considering once more the prior citation of Baker, the importance of establishing a well-organized structure before developing the script of an academic interview is clear. Nevertheless, Baker's statement regarding the organization of questions within a semi-structured interview simultaneously emphasizes the importance of flexibility in the moment of conducting this type of research. In order to maintain a continuous flow of ideas during the course of an extensive verbal exchange pertaining to several different topics, it is pivotal that some degree of conversational freedom exist between researcher and interviewee. In the type of research here proposed, of equal importance are the structural framework of the interview script and the freedom to diverge fluidly from it. It is for this reason that the concertmaster interviews of the present research fall under the categorizations of *episodic* (FLICK, 2007) and *guided* (GIL, 1987), as clarified below.

4.3 CONDUCTING THE INTERVIEWS

The methodological structure of the interviews in the present research is established within the parameters defined by Flick (2007) and Gil (1987), delineating the interviews as *episodic* and *guided*, respectively. Each of these terms refers to a particular type of semi-formal or semi-structured interview, as demonstrated by the sequential categorization of various methods of interview defined by Flick and Gil.

Gil, in Methods and Techniques of Social Research⁶ (1987), outlines four possible types of interview, as follows:

1. informal
2. focused
3. guided, or 'with guidelines'⁷
4. formal

⁶ original title: Métodos e Técnicas de Pesquisa Social

⁷ "por pautas"

According to Gil (1987, p. 111), *informal interviews* are distinct from normal conversation “only. . . because they have data collection as a basic objective”.⁸ Similarly, *focused interviews* also consist of a freely conversational exchange, but with the stipulation of being restricted to one broad topic or theme. Fourth and last in Gil’s list are *formal interviews*, which closely resemble research through questionnaire, but in spoken form as opposed to written. Describing this methodology, Gil (1987, p. 113) states: “The structured [formal] interview develops from a fixed list of questions, whose order and wording remain invariable for all interviewees, who are generally many in number [..].”⁹

The type of interview within Gil’s categorization yet to be discussed — that which is employed in the present research — is *guided* or *with guidelines*. In terms of the level of organization demanded by each methodology, the *guided interview* is placed between *focused* and *formal* interviews.

The guided interview presents a certain degree of organization, as it is guided by a list of points of interest which the interviewer explores during the course of the interview [...] [The interviewer] allows the interviewee to speak freely so long as he refers to the specified guidelines [questions].¹⁰ (GIL, 1987, p. 112)

In the case of the concertmaster interviews, this “list of points of interest” takes the form of the aforementioned script, comprised of twenty-one questions in four sections defined by the specific objectives of the research (see [4.2 Constructing the Interview Script](#)).

Among the challenges of this type of academic research is the subjectivity of the information collected. “Memory is being evoked, but the facts are not recorded exactly as they occurred. Some memories survived, others were lost or are omitted [...]”¹¹ (LANG, 2010, p. 42). It is implicit within the nature of qualitative research that the data collected is to some degree subjective. By interviewing past and present concertmasters regarding their orchestral careers, the intention of the present research is not to provide numerical data regarding any particular aspect of orchestral leadership in Brazil, but to develop a comparative portrait of the reality of the profession as experienced in Brazil through analysis

⁸ “...só se distingue da simples conversação porque tem como objetivo básico a coleta de dados.”

⁹ “A entrevista estruturada desenvolve-se a partir de uma relação fixa de perguntas, cuja ordem e redação permanece invariável para todos os entrevistados, que geralmente são em grande número [...]”

¹⁰ “A entrevista por pautas apresenta certo grau de estruturação, já que se guia por uma relação de pontos de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo de seu curso [. . .] [O entrevistador] deixa o entrevistado falar livremente à medida que se refer às pautas assinaladas.”

¹¹ “A memória está sendo suscitada, mas os fatos não são recordados exatamente como se passaram. Algumas lembranças se sobressaem, outras se apagam ou são omitidas [...]”

of the personal accounts provided by violinists who have worked as professional concertmasters.

With this intention in mind, the delineation of the concertmaster interviews as “episodic” (FLICK, 2007) becomes relevant and applicable. According to Flick (2007, p. 62-63),

In the episodic interview, the different types of questions aim at different sorts of data (narratives, argumentations, explication of concepts) in order to triangulate them [...] It aims at social representations (see Flick, 1998; Moscovici, 1998) and thus a mixture of individual and social thinking and knowledge.

These concepts are highly applicable to the present research and easily contextualized by the Guiding Questions or script upon which the concertmaster interviews are based. Certain prompts within the interview are clearly designed to elicit narrative descriptions of personal life experiences, such as I:1 (“Please speak of how you began to study music and of your trajectory as a young violinist.”), while other questions seek objective factual reports (for example, II:1 “What is the size of the Orchestra? And of the violin sections?”). In this way, the interviews which form the base of this research are intended to generate an extensive and diverse collection of data, including both personal (subjective) and general (objective) information. Correlating these ideas to the methodology of *episodic interviews*, Flick (2007, p. 63) describes:

In the episodic interview, moving back and forth between narratives of situations that the interviewees have experienced themselves and more general examples and illustrations [...] is not seen as a loss of authenticity or validity (as in other forms of narrative interviews). Rather this complements the variety of data sorts making up social representations.

4.4 RESEARCH HYPOTHESES AND "OBJECT OF STUDY"

In addition to the methodological structure and terminology adopted from the works of Flick and Gil, further insight into the subtleties and concerns associated with research through interview was drawn from Jean-Claude Kaufmann (2013). In The Comprehensive Interview, Kaufmann (2013, p. 55) succinctly describes the unique nature of the interview as a research tool: “[Questionnaires] institute a hierarchy in the interaction: the interviewee submits himself to the interviewer, accepting his categories and, well-behaved, waits for the next question. The objective of the comprehensive interview is to break this hierarchy [...]”

Kaufmann calls into question many traditional concepts regarding procedural elements of interviews in academic research. He notes that there are innumerable possible

methodologies in interview research, and goes so far as to say that no two investigations should ever seek to create exactly the same type of interview (KAUFMANN, 2013, p. 28). However, Kaufmann makes clear that the flexibility of the interview format does not discredit its validity within the realm of scientific research, but merely reflects the richness of the information which can be collected through these means. The post-interview analysis and synthesis of the data, according to Kaufmann, is where the scientific value of the information gathered through verbal exchanges is (or is not) established.

To someone who hasn't learned about the entirety of the process, the comprehensive interview can appear suspect of a lack of rigor [...]. A legitimate critique, as it addresses the weak point of the method, but a critique frequently placed poorly and exaggerated excessively due to incomprehension of the particular mode of constructing the [scientific] object.¹² (KAUFMANN, 2013, p. 36)

The mode of construction of the object to which Kaufmann refers is, simply put, 'gradual.' Kaufmann (2013, p. 33) defines the scientific object of a research as "that which can separate itself from common knowledge and subjective perception by [individuals] thanks to scientific procedures of objectification."¹³ Defined in this way, the object in the case of the present research is not the individual violinists being interviewed, but is the role of professional concertmaster, specifically within the Brazilian context. It is the role itself which will have been objectively examined upon the completion of this research. By means of the subjective, qualitative data received through personal interviews with several professional concertmasters in Brazil, the job of concertmastership will be objectively illuminated.

In light of this definition of the object of study, the earlier citation becomes clearer, in which Kaufmann states that the process of construction of the scientific object in qualitative research is often poorly understood. What Kaufmann (2013, p. 35) asserts is that the "enormous richness of information" available in qualitative research requires that the researcher adopt a "posture of curiosity, of expectation, of openness, even of passivity, in the early phases of the research."¹⁴ Elaboration of this statement further connects these ideas specifically to the methodology of personal interviews:

¹² "Para quem não apreende o conjunto do processo, a entrevista compreensiva pode parecer suspeita de falta de rigor. . . Crítica legítima, pois se trata do ponto fraco do método, mas é uma crítica muitas vezes mal colocada e excessivamente exagerada, pela incompreensão do modo particular de construção do objeto."

¹³ "...o objeto é aquilo que consegue se separar do conhecimento comum e da percepção subjetiva do sujeito graças a procedimentos científicos de objetivação."

¹⁴ "... postura de curiosidade, de expectativa, de abertura, até mesmo de passividade, nas fases preliminares da pesquisa."

The comprehensive interview extols an objectivity which is constructed little by little, thanks to the conceptual instruments evidenced and organized among themselves, bringing a vision of the research topic continually further from its spontaneous origin [...] The object is constructed gradually, by way of a theoretical elaboration which progresses daily, beginning with hypotheses forged in the field.¹⁵ (KAUFMANN, 2013, p. 34-35)

For this reason, the present research is not based upon hypotheses in the traditional format of polarized beliefs to be proven or disproven. Instead, taking as its object of study “the role of professional concertmaster of a Brazilian symphony orchestra,” this qualitative research is intended to develop, throughout the course of its realization, an objective discussion on the nature of concertmastership. This academic analysis of the role of the orchestral concertmaster in Brazil is, in itself, both conclusion and hypothesis, as the nature of concertmastership is ultimately something which cannot be definitively proven or fully described. Nonetheless, the objective presentation of a multi-faceted portrait of professional concertmastership in Brazil will comprise the contribution of the present research to the performing arts as an academic field, as synthesized in 6. Conclusions.

Chronogram

	Research regarding concertmaster ship/ leadership/ orchestral history	Catalogue of Brazilian orchestras	First contact with selected concertmasters	Interviews	Assimilation of information from interviews	Production of written thesis
2014/1	x	x				
2014/2	x		x			
2015/1	x			x		
2015/2	x			x	x	
2016/1	x				x	x
2016/2	x					x

¹⁵ “...a entrevista compreensiva enaltece uma objetivação que se constrói aos poucos, graças aos instrumentos conceituais evidenciados e organizados entre eles, levando a uma visão do tema da pesquisa sempre mais afastada do olhar espontâneo de origem. . . O objeto é construído gradualmente, através de uma elaboração teórica que progride diariamente, a partir de hipóteses forjadas no campo.”

5. RESULTS

Information collected from depositions via interview.

- Telmo Jaconi, formerly of the Orquestra Sinfônica de Porto Alegre
- Maria Georgieva, formerly of the Orquestra Amazonas Filarmônica
- Emmanuele Baldini of the Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
- Paulo Sérgio da Graça Torres Pereira of the Orquestra Sinfônica de Paraná
- Ricardo Craciun, formerly of the Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte

5.1 PERSONAL TRAJECTORIES

1. Telmo Jaconi

Telmo Jaconi was born to an Italian family in southern Brazil, and began to study music from a young age. Constant contact with music, according to Jaconi, is a common trait of Italian heritage. “Everyone [in the family] had to sing or play an instrument or do something [musical]. I started to play the violin in particular because of envy of my brother.”¹⁶ Both Jaconi’s mother and father were amateur violinists, and when a Danish professor previously residing in Austria arrived in Jaconi’s hometown of Montenegro, his parents decided that his older brother would take violin lessons. From then on, Jaconi’s brother was the star whenever the moment for music arose in the Jaconi home. Due to their Italian heritage and customs, musical moments at home were common, and Jaconi quickly became envious of the attention given his brother. He recalled, “So, I went to study the violin. I also played the guitar, the drums, I played... many other instruments. And I caught the era of the Beatles.”¹⁷

This fact led Jaconi down a divided path, interested from a young age in both classical and popular music. Having discovered Bach near the same time as the Beatles, in addition to diverse styles of Brazilian music, Jaconi described his childhood as having been fully immersed in music of all varieties, providing him with ample opportunities to discern his

¹⁶ Telmo Jaconi: “Então, todos tinham que cantar ou tocar um instrumento ou fazer alguma coisa. Eu comecei particularmente a tocar o violino por inveja do meu irmão.”

¹⁷ Telmo Jaconi: “Na hora da arte da família, ele era o principal, e eu fiquei com inveja. Então, fui estudar o violino. No mesmo tempo, tocava violão, tocava bateria, tocava... outros instrumentos. E peguei a época dos Beatles.”

truest passion by age twelve. That strongest passion was for the music of Johann Sebastian Bach. “So, by age twelve or thirteen, I resolved that I would study the violin, that I would study classical music. But I always continued playing a little Beatles and popular Brazilian music [...] especially when *bossa nova* began, it won me over even more.”¹⁸

Near the same time, a Youth Orchestra was formed in Porto Alegre which provided the young Jaconi with the opportunity to experience orchestral repertoire and his first experiences as a musical leader. Already excelling quickly as a violinist, Jaconi sometimes assumed the role of concertmaster of the Porto Alegre Youth Orchestra and even performed simple concertos as a soloist with the group.

When Jaconi was 15 years old, his European professor returned to Austria. He always remembered the clear advice which his professor spoke before leaving Brazil: “Look, if you want to be a serious violinist, you have to study in Europe. Here there’s no sufficient professor.”¹⁹ Though times have since changed, Jaconi asserted that indeed, in the 1960s, highly-qualified professors of classical music were a rarity in Brazil.

So, I resolved that I had to go to Europe. I was 16 years old. . . when a variety of things happened, coincidences and support and, and luck. . . I managed to go to Europe when I was 16. I got there, I managed to arrive in Vienna, I was able to study music, you know. I managed to study the violin in Vienna, with a professor named Edith Steinbauer, who was one of the last students of Carl Flesch. At the time, it was spectacular, it was something [incredible] that happened in my life. We have to be very lucky, there are things that [simply] must happen.²⁰

Jaconi studied in Europe until 1970, first in Austria and later in Germany. “So, that was a huge treasure for me. There, I had my basic training, beyond what I had received here [in Brazil]. There [in Europe] I corrected some things, I grew enormously for my whole life...”²¹ While in Europe, Jaconi not only received private lessons but also gained

¹⁸ Telmo Jaconi: “Bach foi mais forte. Então, resolvi muito, lá pelos doze, treze anos, que eu ia estudar o violino, que eu ia estudar música erudita. Mas sempre continuei fazendo um pouco de Beatles e música popular e ?? brasileira, é muito forte também, muito poderosa, principalmente quando começa a bossa nova, então, me ganhou mais ainda, né.”

¹⁹ Telmo Jaconi: “...ele me disse muito claramente, disse ‘Olha, se quiser ser um violinista sério, você tem que estudar na Europa, aqui não tem com quem estudar.’ Não tinha mesmo, naquela época.”

²⁰ Telmo Jaconi: “Então aí, uh... eu resolvi que tinha que ir para a Europa. Eu tinha dezesseis anos na época, então eu, uh, por uma porção de coisas que aconteceram, de coincidências e auxílios e, e sorte, uh, minha família era muito contra e a minha mãe era muito a favor da música, e eu consegui ir para a Europa com essa idade. Consegui chegar lá, consegui chegar em Viena, consegui estudar música, né. Consegui estudar o violino em Viena, com uma professora chamada Edith Steinbauer, que era uma das duas últimas alunas do Carl Flesch. Na época foi um espetáculo, foi uma coisa que aconteceu na minha vida. A gente tem que ter muita sorte, tem coisas que precisam acontecer.”

²¹ Telmo Jaconi: “Então, eu ali foi um tesouro muito grande para mim, né. Lá, eu fiz a minha formação básica, além dessa daqui né. Lá corrigi algumas coisas, acrescentei enormemente para a minha vida toda, né...”

professional experience in two orchestras: in Vienna as a member of the ‘*Popular or Folk’s Opera*’, and in Germany as a member of the *Philharmonia Hungarica*, an orchestra of Hungarian origin which existed in Germany beginning in the late 1950s due to political conditions in Hungary.

The practice of the Austrian ‘*Folk’s Opera*’ was to perform a different work every night: sometimes an operetta, other nights a ballet or a light opera, but every night a performance. The ensemble, which Jaconi described as Vienna’s “smaller Opera” after the *Staatsopera*, performed without rehearsal; each night the musicians arrived to find the parts on the stands and the curtain rose without a single moment of ensemble rehearsal. In Jaconi’s case, as a young Brazilian violinist with almost no orchestral experience, it was pivotal that he practice individually before these performances. As he described,

Operetta is an incredibly difficult genre to play, and ballet also. . . So obviously, I had to — if the concert was at 7 p.m., at 4:30 I was there to go through the whole piece, you know. A friend of my teacher usually left me notes more or less specifying what I needed to look at, because it’s a book, you know? Opera is a [whole] book of music. . . so this friend left me in writing, per the request of my teacher, she had asked him to accompany me and to guide me a little in the beginning, so that I wouldn’t be embarrassed... he left notes [in my music], saying, ‘Be careful, go straight to measure so-and-so, because this the violins play alone. . .’ Obviously this helped me a lot. It was a learning experience, it’s like learning a language, if you go to the country and don’t speak at all, you need to eat. There’s no school that teaches that, you know, you learn to speak the language in two weeks.²²

Upon returning to Brazil in 1970, Jaconi first entered into the Orquestra Sinfônica de Porto Alegre as a violist. This was not due to a personal desire to change instruments, but instead was a result of ‘political’ disagreements which impeded him from being accepted among the violinists of the OSPA. Jaconi described that in the 1960s, acceptance of South Americans in Germany was hesitant; these cultural preconceptions had a significant effect on his European experience and ultimate return to Brazil. Similarly, upon returning to Brazil he experienced prejudices and conflicting opinions resultant of his foreign experiences and perspectives. Jaconi elaborated upon this, saying,

²² Telmo Jaconi: “Então é claro que eu tinha — o trouxe era às sete da noite, as quatro e meio eu tava lá — Para passar aquela música toda, né, tinha um companheiro dessa a minha professora que em geral me deixava anotado mais ou menos o que eu tinha que olhar, porque era um livro né? Ópera é um livro de música... então ele me deixava escrito, né, ao pedido dessa a minha professora, ela tinha pedido para ele me acompanhar e me guiar um pouco nos primeiros tempos né, para eu não passar muita vergonha. . .”
 Telmo Jaconi: “Cheguei lá e esse camarada me deixou anotado, disse ‘Muito cuidado, já vai direto nos compassos tal e tal e tal e tal, porque isso aí os violinos tocam sozinhos, para me deixar uma anotação...’
 Telmo Jaconi: “Mas... claro que isso me serviu uma barbaridade, né — Foi um aprendizado, é como aprender um idioma, se tu vai para o país e não fala nada, precisa comer. Não tem escola que ensina isso né, a gente aprende a falar o idioma em duas semanas.”

Here in the OSPA I was sort of seen poorly. I had some opinions. . . contrary to the norm. Even just for having studied abroad, I didn't agree with the musical methods here. I criticized strongly the practices here. So in order to get into the OSPA, I had to enter as a violist. . . I played three years as a violist, in order to then be accepted as a violinist. It was a form of punishment. . ."²³

In Jaconi's third year performing as a violist, the Principal Second Violinist of the OSPA became ill during a tour of the orchestra in Uruguay. In need of a capable violinist to step up immediately for a series of concerts, colleagues within the ensemble nominated Jaconi as the best candidate in the orchestra. By that time, the relationship between Jaconi and the conductor and other musicians had already become far more peaceful, and after the Uruguayan tour ended, Jaconi remained officially in the position of Principal Second Violin.

Two years later, in 1975, the Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo was formed, and Jaconi was contracted directly to serve in the OSESP as Principal Second Violin. After his first semester in São Paulo, the management of the OSPA contacted Jaconi and requested his return to Porto Alegre. Having left the OSPA in order to assume the same position (Principal Second Violin) in an orchestra of greater size and national importance, Jaconi responded that only as concertmaster would he return to Porto Alegre. So it was that in 1975, Jaconi began a career as concertmaster of the Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

The audition process

As noted earlier, Jaconi passed through an unusual series of experiences before arriving in the concertmaster's seat in Porto Alegre. He was contracted for the position directly by the administration of the Orchestra in 1975, having played as a violist in the ensemble from 1970 to 1973 and as principal second violin from 1973 to 1975. Jaconi's only formal audition for the OSPA was as a violist in 1970; his promotion to principal second violin was initially intended to be a temporary appointment due to an emergency situation, and his acquisition of the job as concertmaster was negotiated as a condition of his return to Porto Alegre after having accepted a position in a more prestigious orchestra.

In recent decades, bureaucracy has changed the methodology of orchestral auditions, demanding certain standards of procedure in order to ensure equal opportunity and anonymity

²³ Telmo Jaconi: “. . . aqui na OSPA [eu] era um pouco mal visto. Eu tinha algumas opiniões, uh, contrárias, né, contrárias ao meio. Até por ter ido lá no exterior, eu não concordava com o meio musical daqui. Criticava muito fortemente o meio daqui. Então para entrar na OSPA, precisei entrar na viola. Não entrei como violinista. . . então eu toquei três anos como viola aqui, para depois ser aceito como violinista, foi uma espécie de castigo —“

in the initial stages of the process. Nonetheless, Yon (2008) makes note of the fact that with specific regard to the concertmaster, whose job within the orchestral structure is unique and demands a multi-faceted musician, audition practices remain more flexible than those for section positions. “Since a concertmaster position is so highly specialized, the basic rules are very often reshaped in order to fit the extra measures and responsibilities intrinsic to this particular chair” (YON, 2008, p. 38).

Jaconi recalled that in the early 1970s, when he first began to play with the OSPA, all musicians were contracted directly by the artistic directors of the ensemble. It was only in the late 1980s, Jaconi explained, that this procedure changed as a result of a decision made by Brazilian legislature. A governor named Pedro Simon sought to achieve greater uniformity within the hiring practices of all public organizations, which included the Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Simon’s revisions of the law required that all workers would be hired through an organized and consistent system of public competition; in the case of a professional symphony orchestra, this naturally implied a formal audition. The new law did not jeopardize the jobs of those already contracted within the Orchestra; Jaconi and his colleagues were mandatorily transferred to contracts as workers of the state. However, “beginning from that date everything changed, and an audition was mandatory.”²⁴

Despite that Jaconi’s only formal audition for the OSPA occurred as a violist in 1970, this was not his only experience with professional symphony orchestra auditions. Almost ten years later, Jaconi took and won an audition for the position of concertmaster of the Orquestra Sinfônica de Paraná, in Curitiba. At the time, Jaconi was already working as concertmaster of the Orquestra de Câmara de Blumenau, a city near Curitiba, both about 500 kilometers from Porto Alegre in the state of Paraná. Had he accepted the position as concertmaster of the Orquestra Sinfônica de Paraná, Jaconi would have stepped down from the OSPA and worked exclusively in the two orchestras in Paraná. However, after winning the audition, Jaconi declined the offer for the job and chose to remain in Porto Alegre.

The audition process through which Jaconi passed in Curitiba occurred in two stages, organized in a format which he says is representative of the standard audition procedure in Brazil. The first stage consists of the analysis of documents describing one’s musical education and experience (i.e. a Curriculum Vitae), and the second task is a live audition

²⁴ Telmo Jaconi: “. . . a partir daquela data mudou tudo e foi, foi obrigatório o concurso.”

performed for a committee which usually includes the conductor and artistic director of the Orchestra, among others. The only major change which may have occurred within this audition procedure in recent decades is the modern tendency to have musicians perform behind a screen. In this way, the adjudicators remain “blind” to the identities of the auditioning musicians, ensuring that their analysis remains as objective as possible and that all musicians have equal opportunity to be chosen solely on the basis of their instrumental ability. In many cases, live auditions are divided into more than one round, with significantly fewer musicians passing from each stage to the next. In tiered auditions such as these, often only the initial rounds of playing examinations are performed “blindly,” while the final assessments are made “eye to eye,” as Jaconi said. This is especially important in the case of hiring a concertmaster or section leader, because not only technical ability and sound production but also factors such as physical gestures and personal disposition are directly related to one’s effectiveness in a leadership position within the orchestra.

2. Maria Georgieva

Maria Georgieva was born in Bulgaria and had extensive contact with music during her childhood and adolescence. By age five, Georgieva had begun to study the violin, and at age 11 she passed through an examination in order to complete her basic education in a school with specialization in music. Upon completing her foundational education at age 19, Georgieva had passed through the necessary examinations which qualified her to teach music in public schools and enabled her to perform professionally in some Bulgarian orchestras. Seeking further education, Georgieva entered into the Bulgarian national conservatory of music and completed both Bachelor’s and Master’s degrees in Violin Performance.

From age 17 began Georgieva’s orchestral experience; the specialized school at which she completed her basic education, equivalent to a music conservatory in some countries, included symphonic performance as an integral part of the curriculum. With 19 years of age Georgieva earned her first position in a professional orchestra, and she spent one year playing in this ensemble between her basic and higher education. During her undergraduate and

Master's studies, Georgieva continued working as a part-time violinist in a professional Bulgarian orchestra, being called for specific concerts and paid per service.

A major turning point in Georgieva's life came in the mid-1990s, when she was 22 years old. At this time, the presence of classical music in Brazil was growing steadily; however, simultaneously many Brazilian musicians were leaving the country to study abroad. For this reason, as cited by both Georgieva and Jaconi (former concertmaster of the OSPA), the final decades of the 20th century saw many Brazilian orchestras reaching out across Brazil and even in foreign countries in order to fill their vacancies. Georgieva was among the many musicians who answered the call to contribute to Brazil's developing interest in classical music and growing presence of symphony orchestras.

In 1994, personal connections brought two Brazilians, a businessman and a conductor, to Georgieva's conservatory in Bulgaria. Coming directly from São Paulo, the Brazilian maestro sought to recruit professional musicians from all instruments to fortify the nascent Orquestra Sinfônica de Riberão Preto. Auditions were held with this intent at the conservatory at which Georgieva studied, as well as in other cities. Georgieva was contracted, along with eleven other Bulgarian musicians of between 20 and 25 years of age, and she moved later that year from Bulgaria to São Paulo. Twenty years later, now a college professor in Brazil and doctoral candidate in Violin Performance, Georgieva remembered fondly the experience of twenty years past, while noting that neither she nor the other musicians had expected to immigrate permanently.

Everybody, when we arrived, we arrived to — I, at least, the majority of us, I think — we were very young, you know, so it was more curiosity to experience something different. Nobody had the thought, 'Ah, I'm going to stay in Brazil,' quite the contrary, we all said, 'Ah, I'll stay a while and... [return to Bulgaria]. We never imagined, you know, that we were going to stay. . . [but] many people stayed, it's true. . .'²⁵

After two years playing in the Orquestra Sinfônica de Riberão Preto, Georgieva had the chance to audition for the Amazonas Filarmônica of Manaus, which was being formed in 1997. In a process identical to that of the OSRP some years earlier, the Amazonas Filarmônica held auditions in several cities, not only in Brazil but also abroad — according to Georgieva,

²⁵ Maria Georgieva: "Todo mundo, quando chegamos, nós chegamos para, eu especialmente, a maioria de nós, né, eu cheguei, nós estamos muito novos, né, então era mais curiosidade, né, para conhecer uma coisa diferente, né, ninguém tinha esse pensamento, 'Ah, eu vou ficar no Brasil,' muito ao contrário né, sempre falamos, 'Ah, vou ficar um tempo e...' Nunca pensávamos, né, que vamos ficar. . . Várias pessoas ficaram, é verdade."

in Manaus, another audition in São Paulo, an audition in Minsk in Belarus and an audition in Sofia [Bulgaria]. . . this was a characteristic thing of those years in Brazil, I guess, of those last two decades, that many foreigners came here to work, and at the same time many Brazilians left the country to complete their higher education, because truly here, you know, at that time there weren't many options. . . in our area [music].²⁶

Georgieva passed in the audition and moved to Manaus in 1997, where in addition to playing in the newly formed Amazonas Filarmônica she also began working as a violin professor at a local university. In the orchestra's third year, an internal audition was held in order to establish seating among the string sections, and Georgieva became assistant concertmaster. Mere months later, the concertmaster (a Russian woman) left the city for personal reasons and per the decision of the conductor, Georgieva assumed the position. From 2000 to 2003, she performed as co-concertmaster of the Amazonas Filarmônica, and continued to play in the orchestra as a section violinist for ten years following her term as orchestral leader. In 2013, Georgieva entered into a period of extended leave from the orchestra in order to pursue doctoral studies at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul in Porto Alegre.

The audition process

Georgieva described the audition processes through which she passed before and during her employment in the Amazonas Filarmônica, including the specific competition held for the position of concertmaster in 2003. In this audition, Georgieva recalled, the panel of judges included violinists of national renown such as Cláudio Cruz, concertmaster of the Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo, and the selection process occurred in two rounds of live auditions. Georgieva detailed the repertoire required for the rigorous concertmaster audition as follows:

1. the first movement of a Mozart concerto
2. the first movement of a substantial Romantic concerto (i.e. Brahms, Sibelius, Tchaikovsky, etc.), with cadenza
3. a Paganini Caprice
4. the first and second movements of a Bach Sonata (Prelude and Fugue) or the Chaconne from Partita No. 2

²⁶ Maria Georgieva: “. . . se eu não me engano, em Manaus, um concurso em São Paulo, um concurso em Minsk, na Belarússia e um concurso em Sofia [Bulgaria], para poder juntar, uh, estrangeiros, para completar a Orquestra. . . Então isso é uma coisa muito, uh, característica, eu acho desses últimos anos, no Brasil, né, dessas últimas duas décadas, que assim como muitos estrangeiros vieram para cá para trabalhar, uh, na mesma, uh, no mesmo tempo muitos brasileiros saíram fora para poder fazer a sua formação, porque realmente aqui, né, na época não tinha muitas opções, né... na nossa área.”

5. several traditional concertmaster solos (i.e. from Rimsky-Korsakov's *Scheherezade*, Strauss' *Ein Heldenleben*, etc., as well as from significant operas)

Georgieva, who had been performing as concertmaster of the Amazonas Filarmônica since 2000, passed through both stages of the live audition in 2003 and was ultimately selected as assistant concertmaster, a role in which she continued until 2010. In 2010, Georgieva stepped down from her role as a leader of the Orchestra but continued performing sporadically as a section member until 2013, when she relocated from Manaus to Porto Alegre.

3. Emmanuele Baldini

Emmanuele Baldini is an Italian-born violinist who has served as concertmaster of the Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo since 2005. Baldini, as in the cases of Jaconi and Georgieva, was raised in a household where classical music was abundant. “Both of my parents were [college] graduated musicians and, they were teachers, now retired, at the conservatory in my city, Trieste.”²⁷ Baldini recounted having become enthralled by the piano with as few as five years of age. “I didn’t know anything, the name of the notes, I didn’t know, no-one had taught me, but I sat and played, for hours.”²⁸ When he was six years old, Baldini saw a performance of Italian violinist Uto Ughi on television, and immediately asked to begin violin lessons. Before turning seven, Baldini received his first violin as a Christmas present. Some years later, as a teenager, he became a student of the Trieste conservatory of music.

After Baldini’s eighth year of the 10-year course at the Trieste conservatory, his violin professor retired. Baldini chose to continue studying with his professor, outside of the conservatory, but was still able to complete the necessary exams to earn his diploma. After doing so, Baldini moved to Geneva, Switzerland to study for two years with Corrado Romano. From Switzerland, Baldini moved to Salzburg and received private lessons with

²⁷ Emmanuele Baldini: “Meus pais, ambos meus pais são músicos diplomados e, eram professores, agora aposentados, uh, do conservatório da minha cidade, Trieste.”

²⁸ Emmanuele Baldini: “Eu não sabia o mínimo, o nome das notas, eu não sabia, ninguém tinha me ensinado, mas eu sentava e tocava, por horas.”

Ruggiero Ricci. Unlike Jaconi and Georgieva, Baldini's orchestral experience began relatively late on his timeline as a violinist. He recounted the primary reason for his delay:

. . . My father was always against me entering into an orchestra very young. He said... he always said that I needed to keep practicing, practicing, practicing, practicing, prioritizing my technique, because... the time that I had in those days, to practice, would never come back, [and] he was right because today, I see that every year that goes by, my commitments with the the Orchestra, the OSESP, the time [I have] to keep practicing, maintaining myself, maybe still improving, is less and less.²⁹

So it was with approximately 25 years of age, having already graduated from the Trieste music conservatory and studied in two foreign countries, that Emmanuele Baldini first experienced recurrent performance in a symphony orchestra. His first job was in Bologna, Italy, and in this city he had his first experience serving professionally as concertmaster. Later, in Milan, Baldini worked as concertmaster of the philharmonic orchestra at the famous *Teatro alla Scala*, during the era of Riccardo Muti as the Principal Conductor. Baldini later returned to his hometown, Trieste, and continued working as an orchestral concertmaster there for seven years. During this time, John Neschling, then artistic director and principal conductor of the Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, performed as a guest conductor with the Trieste orchestra. “He liked my work,” Baldini commented, and Neschling subsequently invited Baldini to try leading the OSESP.³⁰

In 2004 I formally received the invitation for a few weeks as guest concertmaster of the OSESP. . . I did three periods over the course of 2004 and after the last of these three periods, November of 2004, the time arrived to make a decision. A difficult decision because my orchestra in Italy was... my position was permanent [for life], it was as a public servant, we say. . . but despite this it was a relatively easy decision.³¹

Baldini made clear that he had quickly grown to love not only the Orchestra of São Paulo, but Brazil itself and its people. “Who loves Brazil knows,” he said, smiling.³²

²⁹ Emmanuele Baldini: “E... comecei tocar em orquestra muito tarde porque o meu pai sempre era contrário entrar numa orquestra muito cedo. Ele falou... ele sempre falava que precisava continuar estudando, estudando, estudando, estudando, priorizar a, a técnica, porque... o tempo que eu tinha naquela época, para estudar, nunca mais voltaria, ele tinha razão porque hoje, eu vejo que cada ano que passa, os compromissos com a Orquestra, a OSESP, o tempo para continuar estudando, se mantendo, possivelmente ainda se desenvolvendo, é cada vez menor.”

³⁰ Emmanuele Baldini: “E ele gostou do meu trabalho e me fez o convite para vir experimentar —”

³¹ Emmanuele Baldini: “Em 2004 eu recebi formalmente o convite para algumas semanas como spalla convidado na OSESP. . . Eu fiz três períodos ao longo de 2004 e depois do último desses três períodos, novembro de 2004, chegou a hora de tomar uma decisão. Uma decisão difícil porque a minha orquestra na Itália era... o meu cargo era vitalício, era como funcionário público, digamos.”

³² Emmanuele Baldini: “. . . quem ama o Brasil sabe.”

The audition process

While the heart of Baldini's career is undoubtedly his work with the OSESP, he spoke of the important experiences which he had as concertmaster of other orchestras prior to moving from Europe to Brazil. In Italy, he first experienced concertmastership in his hometown, Trieste, without a formal audition process. Having grown up in Trieste, by his mid-20s Baldini was well-known in the city as a talented violinist and had performed as a soloist with the city Orchestra. For these reasons, when the permanent concertmaster was unable to perform for several weeks, Baldini received a direct invitation to serve temporarily as guest concertmaster in Trieste. Later, and again by invitation, Baldini sat in the first violinist's seat in an orchestra in Bologna.

I never sought after [concertmastership], everything happened in a very natural manner, in fact this is a tip which I give very frequently to my students: I see that today there is always a lot of pursuit, there is always a big hurry to get to a job, to be in an orchestra, et cetera... in my experience, if you focus, if you concern yourself with practicing, playing better and better, knowing more and more about music, the results keep coming on their own, and the opportunities — the doors are going to open, without needing that you knock them down.³³

As in Italy, Baldini first came to sit in the concertmaster's chair in São Paulo by way of direct invitation. However, as also in Trieste, when OSESP music director John Neschling invited Baldini to serve as concertmaster in São Paulo, it was a temporary position afforded only as a test or trial. Before officially assuming the job in São Paulo, Baldini did pass through a rigorous audition, which he described as highly unorthodox and equally demanding. Baldini explained that due to the unique nature of the concertmaster position, specific rules exist within the bylaws of the OSESP which enable the Orchestra administration to conduct concertmaster auditions differently than those for other positions. According to Baldini, not only the concertmaster but all section principal positions in the OSESP are potentially subject to modified audition procedures, in accordance with the necessities and methods of the conductor and/or committee in charge of the process.

³³ Emmanuele Baldini: “Mas nunca busquei, uh, foi tudo acontecendo em maneira muito natural, aliás essa é uma, é uma, é uma dica que muito frequentemente dou para meus alunos: eu vejo que hoje tem sempre muita busca, tem sempre muita pressa para chegar até um cargo, até estar numa orquestra, et cetera... pela minha experiência, se você foca, se você se preocupa em estudar, tocar cada vez melhor, conhecer cada vez mais coisas sobre a música, os resultados vão vindo sozinhos, e as oportunidades vão — as portas vão se abrir, sem precisar que você tem que derrubar, derrubá-las.”

For these [principal] positions, the possibility of a special audition exists. And... this special audition can be done in a number of ways, according to what the principal conductor decides, or... the committee, et cetera. In my case, the proposal that I received was the following: . . . in 2005 when I had already come [to Brazil] to stay, [there was] a very long tour in latin America, playing *A Vida do Herói* [*Ein Heldenleben* - R. Strauss], the *Vida do Herói* which is the most difficult of the concertmaster's repertoire. So this tour, serving as concertmaster and playing the most difficult solo was practically going to be the test to confirm that I really could continue. And truly it was [my audition].³⁴

During his 2016 interview, Baldini reported that Cláudio Cruz, former co-concertmaster of the OSESP, had recently retired from the Orchestra. Baldini then described the preliminary phase of contracting a new first-chair violinist.

. . . We're inviting people to come play as concertmaster for a few weeks, to... later one day, who knows, open an official audition, or if someone were very good and everyone agreed, we could think [about hiring] — the concertmaster position is much more flexible and open, because it involves so many other things besides only playing. . .³⁵

4. Paulo Sergio da Graça Torres Pereira

Concertmaster Paulo Torres of the Orquestra Sinfônica de Curitiba was born and raised in Curitiba. However, as in the case of several other professional concertmasters, his musical trajectory led him to live and study in many places before ultimately assuming a long-term position as an orchestral leader. As a child in Paraná, Torres excelled quickly as a violinist. Having begun to take lessons at the age of 12, he performed as concertmaster of the Orquestra de Ópera de Curitiba only three years later, at age 15. Two years later, Torres was selected as concertmaster of the orchestra at the competitive International Music Festival in Campos de Jordão, São Paulo. A natural leader, Torres enjoyed performing as concertmaster and was eager and determined to continue developing his abilities.

At the International Music Festival in São Paulo, Torres met several foreign conductors and teachers who invited him to pursue college-level studies at their universities.

³⁴ Emmanuele Baldini: “. . . existe a possibilidade para esse cargos de concurso especial. E... esse concurso especial pode ser feito de várias maneiras, segundo o que o regente principal decide, ou... a comissão, et cetera. No meu caso, a proposta que eu recebi foi a seguinte: em 2005 e até, em 2005 quando eu já tinha vindo para ficar, uh, e até uma turnê muito longa, na América latina, tocando a *Vida do Herói*, a *Vida do Herói* que é o solo mais difícil da, do repertório para spalla. Então essa turnê, atuando como spalla e tocando o solo mais difícil ia ser praticamente a confir— o teste de confirmação se eu realmente poderia continuar. E de fato foi assim.”

³⁵ Emmanuele Baldini: “— e estamos convidando pessoas para vir tocar como spalla algumas semanas, para... depois um dia, quem sabe, abrir um concurso, ou se alguém for muito bom que todo mundo concordar, poderíamos pensar — é muito mais flexível e aberta a posição de spalla porque envolve muitas outras coisas do que simplesmente tocar —”

Torres' offers included institutions in the United States, England and Germany. Torres had always been interested in English, and knew nothing of German. He recalled, “. . . I wanted to learn English... I stopped every American in the street and asked, “How do you say this? How do you say that?”³⁶ Of several North American universities from whose professors Torres received offers, the Tennessee Technological University was able to offer him a full scholarship, including living costs. For this reason, it was to the city of Cookeville that Torres moved from his hometown of Curitiba in 1974.

Shortly after arriving in Tennessee, Torres auditioned for and was accepted as a member of the Nashville Symphony. While completing his undergraduate studies and working in Nashville, Torres established a positive reputation and was granted honorary citizenship of the state of Tennessee by then-governor Winfield Dunn. Upon completing his undergraduate degree, he was accepted as a Master's student and member of the resident string quartet at Virginia Commonwealth University in the city of Richmond. Before completing his Master's degree, however, a turning point came for Torres when his attention was drawn to an audition in New York. The year was 1979, and as was common to South America at that time, a series of auditions were being held around the world in order to recruit musicians for the formation of a new professional orchestra: specifically, the Orquestra Filarmônica de Caracas, Venezuela. After his audition in New York, Torres said, the jury called him “El Pelé del Violino,” comparing his violin technique with the agile skills of the famous soccer player. Torres was awarded a position in the nascent Orquestra Filarmônica de Caracas, where he worked and was provided housing for two years. Torres then spent four further years in Venezuela, from 1981 to 1985, working as a teacher and conductor with the music social project El Sistema in the city of Mérida.

After six years in Venezuela, Torres received an intriguing proposal much like the one which had first led him to leave his Master's degree in the United States.

In Brasil, here in Curitiba, they were forming the Symphony Orchestra of Paraná. So I said, ‘Wow, I’m going to go to Brazil. It’s my native land, it’s my city, and I’m going to participate in this audition.’ I took the audition, I was accepted by the jury as concertmaster of the Symphony Orchestra of the state. So since 1985 I have this function, I never left this job — even though there were three internal auditions to

³⁶ Torres: “Alemanha também, [mas eu] não falava alemão, amava inglês, queria aprender inglês... eu parava qualquer americano na rua e perguntava, ‘Como é que se diz isso?’ [aponta para um objeto imaginário] Como é que se diz aquilo?” [apontando para outro lugar]

re-seat the musicians, and I had to do the audition every time to guarantee the position of concertmaster.³⁷

Despite that Torres has remained concertmaster of the OSP since 1985, neither his travels nor his studies ended in that year. After two years performing with the OSP, he felt strongly the need to complete the Master of Music degree which he had begun almost ten years earlier. He was accepted at Andrews University in Michigan, granted two years of leave from the Orchestra in Curitiba, and selected by CAPES, a Brazilian governmental organization, as a recipient of a scholarship which covered the living costs of Brazilian students in graduate-level courses in foreign universities. Torres' scholarship from CAPES came with a maximum duration of five years.

Torres was determined to develop himself to his fullest, both academically and musically. Upon completing his Master's degree, he had already taken the necessary steps to immediately begin a doctoral program at Michigan State University. Torres saw clearly that this was the perfect moment for him to pursue the highest level of education possible, before ultimately returning to Brazil to re-assume his position as concertmaster of the Orquestra Sinfônica do Paraná. He was granted an extended leave of absence from the Orchestra, but in order to complete his studies within the time-frame of the financial assistance which he was receiving from CAPES, Torres was forced to realize his doctorate in less than three years. "So instead of getting eight credits, ten, twelve, I took 20, 25, 30, I took as many as 36 credit hours in one semester of my doctorate."³⁸

Despite this heavy workload, Torres studied more than ten hours daily and maintained extremely high grades throughout his doctoral studies, graduating in 1992 with a Grade Point Average of 3.94. In addition to earning his doctoral degree in Violin Performance with high marks in only three years, Torres also studied orchestral conducting with renowned Swiss conductor Gustav Meier at the University of Michigan during this time. After completing his doctorate, Torres traveled to Switzerland to participate in a brief conducting course and then

³⁷ Torres: "Aí no Brasil, aqui em Curitiba, estavam formando a Orquestra Sinfônica do Paraná. [Sorri]. Aí eu disse, 'Puxa, eu vou para o Brasil, é a minha terra, é a minha cidade, e vou participar dessa, desse concurso. Fiz o concurso, fui aceito pela banca como spalla da Orquestra Sinfônica do estado. Aí, desde 1985 eu ?? essa função, nunca deixei essa função — mesmo que houveram três concursos internos para reposicionar os músicos, e eu tive que fazer os, todas as vezes para garantir essa posição do spalla."

³⁸ Torres: "Então invés de pegar oito créditos, oito créditos, dez, doze, eu pegava 20, 25, 30, cheguei a pegar 36 *credit hours* —"

finally returned to Brazil to assume the post of concertmaster of the OSP which he still holds today, more than twenty years later.

Since then, I leave the country, I play recitals, I play concerts, I participate in competitions. I've conducted in Russia, I've conducted in Europe — I did two European tours, once as soloist and concertmaster of the Orchestra 'Saint Michael the Great', and later with a North American orchestra which was created to go to Europe — [that] time I went as the conductor...³⁹

Having completed his doctorate and established himself as both a concertmaster and conductor, in the late 1990s Torres also branched out into the realm of university teaching. He was selected to serve as a violin professor at the largest public university in Curitiba, the Universidade do Estado do Paraná (State University of Paraná). However, federal law in Brazil does not allow individuals to occupy more than one state-funded job simultaneously; because the Orquestra Sinfônica do Paraná is also a government-funded organization, Torres would have been forced to forfeit his position as concertmaster to assume the professorship at the public university. Torres instead applied and was hired as a violin professor at a private university (the Pontifícia Universidade Católica). As of 2016, Torres still holds this position and has contributed extensively to the development of the music department of the PUC in Curitiba. During his time at the PUC, Torres initiated several student ensembles, including a chamber orchestra, and furthermore created a new degree program at the university: the Music Licensure⁴⁰ course. Torres reported that this program, the *Licenciatura em Música*, received the highest score possible in a recent evaluation by the federal Brazilian Ministry of Education.

In addition to his work as concertmaster of the OSP and professor at the PUC, Torres works with a social project which brings music education to more than 600 children in nearby counties in poor economic conditions. In the social project Cordas do Paraná, Torres teaches, conducts a youth orchestra and performs with a string quartet. He spoke enthusiastically about the success and social impact which the project has had.

These kids have really transformed, their lives were transformed . . . for example, Tunas which was number six on the list of cities with the highest number of crimes

³⁹ Torres: “Desde então eu saio para o exterior, eu faço recitais, faço concertos, uh, participo de competições, já regi na Rússia, já regi na Europa, toda — fiz turnê da Europa duas vezes, uma vez como solista e spalla, da Orquestra *Saint Michael the Great*, depois com uma orquestra norte-americana que foi montada para ir para a Europa, e a outra vez fui como maestro então...”

⁴⁰ Licensure, in Portuguese *Licenciatura*, is a four-year higher education course equivalent to a Bachelor's degree, but directed toward employment in public education. Accordingly, Music Licensure in Brazil is essentially equivalent to a Bachelor's degree in Music Education in the United States.

in the country, and today . . . is in the 146th place [a few years] after the music project. The city was transformed by music.⁴¹

The audition process

In order to assume the position of concertmaster of the OSP in 1985, Torres passed through a traditional audition process in two parts. In the first round, candidates performed four types of music before a jury: a work for violin and piano, a movement of a concerto, selected orchestral excerpts and a passage for solo violin which was sight-read. Torres recalled that the sight-reading excerpt which he was asked to play was a violin cadenza written by the Orchestra's director, who was in fact a composer and, of course, a member of the jury. "After I played he said, 'Wow, you were the only one who read that [correctly]!'"⁴² The second stage of Torres' concertmaster audition with the OSP occurred in the context of the full orchestra. "Later came the orchestral audition, where I sat in the orchestra, as concertmaster, to lead the orchestra."⁴³ Torres' 1985 audition for the concertmaster position of the OSP was not blind. However, he noted that all of the orchestral auditions in which he participated in the United States during the 1970s and 1980s did, in fact, employ a curtain between the judges and musicians, at least in the initial round.

In the twenty years since Torres' initial audition for the OSP, three internal auditions of the string sections have occurred, in which he participated and maintained his position as concertmaster. Each of these auditions occurred as the result of a new titular conductor being selected for the Orchestra; at the beginning of a new director's tenure, Torres explained, it is somewhat customary to hold a series of auditions in order for the maestro to "get to know his orchestra."⁴⁴ In these internal seating auditions, only orchestral excerpts were requested. "I didn't have to play more concertos, those [types of] things — just because this, we're doing every day. Every day I'm being auditioned. . . If you play Scheherazade, shaking [with

⁴¹ Torres: "Essas crianças realmente se transformaram, as vidas delas foram transformadas. . . como por exemplo Tunas tava no número seis na lista de cidades de maior números de crimes no país, e hoje. . . tá no centésimo quadragésimo sexto lugar depois do projeto da música. A cidade se transformou por causa da música."

⁴² Torres: ". . . depois que eu toquei ele disse, 'Puxa, você foi o único que leu!'"

⁴³ Torres: ". . . e depois veio uma prova de orquestra, onde eu sentei na orquestra, como spalla mesmo, para liderar a orquestra. . ."

⁴⁴ Torres: ". . . os outros concursos aqui, que se apresentaram, foram maestros que queriam conhecer a sua orquestra."

nerves] on the violin — that is an audition!”⁴⁵ Torres was, in fact, exempt from two of these three internal auditions, but chose to participate as a sign of good faith and continuing dedication to maintaining his level of performance. “It was more like this, ‘Look, everyone should do [the audition], including the concertmaster. I’m not going to require that the concertmaster does it but I would like if you would, in order to set the example for people.”⁴⁶

The third internal audition within the OSP in which Torres performed was specifically for the position of concertmaster and involved two other serious candidates, violinists who Torres described as having “done tours all around Brazil as soloists, [who] had won awards for the best interpretation of Brazilian music.”⁴⁷ Ultimately, Torres retained the title of concertmaster but began to share his duties; the OSP resolved to have multiple concertmasters who would lead the orchestra based upon a rotating schedule. The second concertmaster position was awarded to Maria Ester Brandão Watanabe, well-known violinist among the musical community of Curitiba and member of a family long associated with classical music in Paraná. Torres noted that it is common in the United States and in Europe for professional orchestras to have several concertmasters, often with titles such as “associate concertmaster” and “assistant concertmaster.” Torres called Brandão an “excellent musician” and affirmed that he has been grateful to be able to divide the workload of leading the orchestra.

5. Ricardo Craciun

Ricardo Craciun was born in Belo Horizonte (Minas Gerais, Brazil) into an Uruguayan family already associated with classical music. Craciun’s Romanian-born father had moved to Montevideo in 1930 but was working as a violinist in the Orquestra Sinfônica de Minas Gerais at the time of his son’s birth in 1952. A year later, Craciun still a baby, the family returned to Uruguay; it was there that Craciun grew into the violinist who would

⁴⁵ Torres: Eu não tinha que tocar mais concertos de novo, essas coisas — até porque isso, a gente tá fazendo no dia a dia. Todo dia eu to sendo audicionado. . . Se você toca Sheherazade, tremendo no violino — aquilo ali é uma audição!

⁴⁶ Torres: “Então foi mais, assim, uma... ‘Olha, todos devem fazer, inclusive o spalla, eu não vou exigir que o spalla faça mas gostaria que você fizesse para dar exemplo para as pessoas e tal. . .’”

⁴⁷ Torres: “. . . haviam feitos turnês pelo Brasil como solistas, haviam ganho prêmios da melhor interpretação de música, uh, brasileira. . .”

eventually follow his father in a long career as concertmaster of the Orquestra Sinfônica de Natal in Rio Grande do Norte.

Bulgarian Stephan Nedelchev, a colleague of Craciun's father, became his first violin teacher in Montevideo. "I always went to [my father's] rehearsals, I liked it a lot, and one time a colleague of his. . . offered to give me violin lessons because he thought I was nice. . ."48 After more than three years of lessons with Nedelchev, Craciun studied with Jorge Risi, former student of Max Rostal. During Craciun's youth, his father was always present as a musical guide, helping him in the technical process of learning to play the violin, but perhaps even more importantly, setting an example through his own performance toward which Craciun himself could aspire.

Craciun's first orchestral experience arrived when he was a teenager, in a chamber orchestra in Montevideo. Craciun recalled that he was approximately 18 years old when he was selected by audition to perform in the Orquestra Sinfônica del Sodre in Uruguay and also in the Sinfônica Municipal de Montevideo. Craciun remained in Uruguay as a member of these orchestras until the early 1980s. A meeting with Brazilian conductor David Machado provided the impetus for Craciun to explore new musical paths in his life. "[Machado] went there to conduct, and by chance the concertmaster missed [that rehearsal] and I ended up in the concertmaster's seat. And then he liked me, [he's] so kind, and he invited me to [play] in Porto Alegre."49 Craciun, like many other concertmasters and prominent musicians, did not initially seek out the opportunities which ultimately led him to his career in orchestral leadership, but instead, naturally attracted the attention of the 'right musicians at the right time.'

Despite being grateful for the invitation, Craciun was hesitant about relocating to Brazil, mostly because even Porto Alegre — the Brazilian capital nearest Montevideo — seemed far away for someone of his age at that time. While Craciun was sincerely interested in the position, several factors, including a mishap with the documentation needed for him to relocate to Brazil, ultimately left him in Montevideo after Machado's invitation, but with a stronger will to explore new territories, musically and geographically.

⁴⁸ Ricardo Craciun: ". . . eu sempre ia nos ensaios, eu gostava e gostava, e uma vez o colega dele. . . se ofereceu para me dar aula de violino porque ele me achava simpático. . ."

⁴⁹ Ricardo Craciun: "E ele... foi lá para me reger, e casualmente, o spalla faltou e eu fui no lugar do spalla. E aí, gostou, coitado, e me convidou a, a ?? em Porto Alegre."

Shortly thereafter, a second invitation came to Craciun from a childhood friend from Montevideo. This friend, Miguel Kolodiuk, is also a violinist (and violist) and had already been living in Brazil for several years as a member of the Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte (in Natal). Kolodiuk informed Craciun that musical opportunities were abounding in the city of Natal; at that time, many Brazilian orchestras and universities were working diligently to attract new musicians from around the world to establish and strengthen the budding Brazilian culture of classical music. Kolodiuk did not ask Craciun to come alone, but instead suggested that he move to Brazil together with his father, as Kolodiuk had no doubt that both father and son would find musical employment quickly in Natal. Only a few years later, Craciun's father was in fact concertmaster of the OSRN, and Craciun himself, professor at the Universidade Federal do Rio Grande do Norte. "Thank God that this invitation appeared, because the possibilities which Natal gave us — I mean, us as a group of families — was great."⁵⁰

During his early years in Natal, Craciun performed (along with the friend who had drawn him to the city) in the Faculty Chamber Orchestra of the University. In this orchestra, Craciun was Principal Second Violin under Artistic Director and renowned Argentinian violinist Oswaldo D'Amore. In 1981, together with D'Amore and cello professor Miguel Szilagyi, Craciun and Kolodiuk formed the faculty String Quartet of the Federal University of Rio Grande do Norte, an ensemble which ultimately defined a large part of Craciun's career. For more than twenty years, the Quartet remained intact with its original members, performing continuously in Natal and also often abroad. In the 2000s, the unrelated deaths of two members brought the Quartet to a close.

One year after the formation of the UFRN Faculty Quartet, in 1982, Craciun earned a position in the Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte (OSRN). In 2016, Craciun's name was still billed among the musicians of the OSRN, but he had retired from performance and currently serves only as a coach, leading regular rehearsals with the string sections and occasional rehearsals with the whole orchestra. Craciun was emphatic about the fact that he is not a conductor, and has never sought to branch into the realm of conducting in a serious manner; even when he leads rehearsals of the OSRN, it is most often with a violin in his hand — not a baton — that Craciun is willing to step upon the podium.

⁵⁰ Ricardo Craciun: “. . . mas graças a Deus, esse convite nos surgiu, porque as possibilidades que Natal deu para nós — falando, nós é um grupo de famílias — e, foi muito bom.”

When Craciun auditioned for the OSRN in 1982, he had already acquired orchestral experience in the aforementioned Orquestra Sinfônica del Sodre and in the Sinfônica Municipal de Montevideo, as well as in other small orchestras in Uruguay and Brazil, such as the Orquestra de Câmara do Interior do Ministério de Cultura. Before and during his tenure in the OSRN, Craciun also performed frequently as a substitute member of the Orquestra Sinfônica da Paraíba (in the city of João Pessoa), and participated repeatedly in the orchestra of the Eleazar de Carvalho Music Festival in Belem, Pará. It was in such settings that Craciun first had the experience of sharing the stage with world-class conductors and soloists from all around the world.

Craciun auditioned directly into the position of Principal Second Violin in the OSRN in 1982. At that time, his father had already assumed the position of concertmaster. One year later, the Faculty Chamber Orchestra of the UFRN dissolved, but as noted earlier, Craciun continued as an active performer not only in the Symphony Orchestra but also in the UFRN Faculty String Quartet. In 1988, Craciun recalled, “the government saw that there was interest in forming an Orchestra, and they made an Orchestra of... almost 60 members, permanent members.”⁵¹ This was another socio-political change which was happening in other Brazilian cities as well; Telmo Jaconi, for example, provided a similar recollection of the time when the government began to subsidize the Symphony Orchestra of Porto Alegre. The musicians of the OSPA in Porto Alegre, and of the OSRN in Natal, became ‘public servants’ (or workers of the state), a change which significantly increased the stability of their jobs and salaries, as well as instigating the development of more consistent and objective audition procedures for the hiring of new members.

After 16 years in the OSRN, and 18 years teaching at the Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Craciun took his father’s place as concertmaster of the Orchestra in 1998. Craciun did not pass through a specific audition before receiving this position, but was invited by the director of the ensemble upon his father’s retirement. Having performed as Principal Second Violin since his initial entrance into the Orchestra more than 15 years earlier, Craciun was already experienced and recognized as a musical leader within the Orchestra. He asserted with sincere humility that he has never felt entitled to that job or any other.

⁵¹ Ricardo Craciun: “O governo viu que teve interesse em, em formar uma Orquestra, e fez uma Orquestra de... como... quase 60 integrantes, fixos.”

I, when I sit down to play, I play as well as I can. If I didn't play [well], if I didn't do something well, it's not because I didn't want to, it's because I wasn't able to do it. But I was always this way. . . You have to respect the violin, you have to respect your work. Aren't I being paid to play in an orchestra?. . . When I don't play well, I don't feel well.⁵²

In 2013, Craciun retired from performance with the OSRN after 15 years as concertmaster and 31 years of employment. “Nowadays I’m connected to the Orchestra, [but] I have a spinal problem, and now I do just the rehearsals.”⁵³ Craciun can still play well — his hands and arms are unaffected by his spinal stress — but he cannot exert himself through continuous violin-playing for extended periods of time as is required in orchestral performance. “Nowadays I don’t overdo it, but I always play. . . I always practiced a lot. . . [but] I can’t overdo it because the problem was that I didn’t follow the orthopedist’s instructions.”⁵⁴ Craciun explained that in earlier years, he ignored doctor’s indications to spend less hours per day playing the violin, due to an intense sense of obligation and concern which he felt for the Orchestra. “. . . It was necessary for us [professors] — we couldn’t miss a concert because the Orchestra was just beginning, the members didn’t play so well, so if one of us was absent, you felt it!”⁵⁵ Ultimately, Craciun’s dedication brought about the early end of his career with the OSRN; nevertheless, his intense connection to and involvement with the Orchestra continues, as well as his violin-playing outside of the orchestral setting.

The audition process

Although Craciun did not pass through a formal audition when he first assumed the position of concertmaster in the OSRN, he had previously undergone a somewhat traditional exam upon auditioning to enter the ensemble as Principal Second Violin in 1982. In this audition, he reported having performed selected orchestral excerpts as well as solo violin

⁵² Ricardo Craciun: “Eu quando eu sento para me, para tocar, eu toco o melhor que eu posso. Se não toquei, se não consegui fazer alguma coisa bem, não é porque eu não quis, é porque eu não consegui fazer. Mas eu, quando, sempre fui assim. . . Você tem que respeitar o violino, tem que respeitar o teu trabalho. Eu não estou ganhando para tocar numa orquestra?. . . Eu — se eu, quando eu não toco bem, me passo mal.”

⁵³ Ricardo Craciun: “Até eu, ou seja, eu hoje em dia estou ligado à Orquestra, [mas] eu estou com problema na [aponta ao pescoço], na cervical, e aí hoje faço os ensaios.”

⁵⁴ Ricardo Craciun: “Agora não, não posso ir, não posso exagerar porque o problema foi que eu não segui devidamente as, as indicações do ortopedista.”

⁵⁵ Ricardo Craciun: “Agora não, não posso ir, não posso exagerar porque o problema foi que eu não segui devidamente as, as indicações do ortopedista. . . Aqui era necessário que nós — não podíamos faltar porque o pessoal era muito iniciante, não tocavam bem, então se, donde falta-se um, um de nós se sentia!”

repertoire. As noted earlier, the OSRN was reformulated in 1988 as a public organization (funded and structured by the government); prior to this, systematic audition procedures were neither mandatory nor common, but instead, many orchestral positions were offered directly to qualified musicians who were discovered and contacted through the social framework of the musical world.

5.2 THE WORK OF THE CONCERTMASTER

1. Telmo Jaconi / Orquestra Sinfônica de Porto Alegre

During the 44 years of Jaconi's tenure in the Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, the ensemble varied in size from 70 to 110 musicians. According to Jaconi, fluctuations in both size and artistic capacity are to be expected in a professional symphony orchestra, as a result of diverse elements outside of the control of the musicians and artistic staff.

It's a variable wave. There are moments of high quality and moments of crisis, you know, that vary always along with the economic condition of the country and of the state. . . One day the economic conditions fall, you know, musicians leave, they retire, and then there's no replacement, new musicians don't come. So [the orchestra] gets smaller, they don't have auditions, they don't make contracts. . . then when [the country] is doing well, then it calls attention to itself, people want to come [t]here. There's a really good conductor. . . great programming, good soloists, then people want to come here... everything is connected, right?⁵⁶

When asked about the structure of a common workweek during his tenure as professional concertmaster, Jaconi was quick to respond that not only in the OSPA but in many orchestras, rehearsal time was far from adequate. Jaconi asserted that the inflexibility of the rehearsal schedule of professional orchestras often causes problems on both sides of the spectrum, that is, providing insufficient rehearsal time before many performances and in other cases requiring the musicians to spend unnecessary hours repeating simple repertoire. "The rule is a little inflexible, it doesn't correspond to the necessity. . . [and] there's nothing you can do. Maybe in the future we can... establish new rules, new understandings. . . [to

⁵⁶ Telmo Jaconi: "Então é um... assim, uma onda muito variável. Tem momentos de muito boa qualidade e tem momentos de crise, né, que variam sempre com a condição econômica do país, e do estado. . . Um dia que a condição econômica cai, né, os músicos saem, se aposentam, aí não tem reposição, né, não vêm novos músicos né, aí vai diminuindo, não se faz concurso, não se contrata. . . então de repente está bem então chama atenção, as pessoas querem vir para cá. Tem um regente muito bom, né, o regente chama — né — a programação é muito boa, os solistas bons, né, então as pessoas querem vir para cá... tudo é interligado, né."

have] things in accordance with the necessities of each profession.”⁵⁷ In addition to inflexible rehearsal schedules, Jaconi articulated that another symptom of the business-like structure of professional orchestras is inflexible musicians, “plastered” in a dull routine. “Very... bureaucratic, the work. . . So it’s not a job done with intelligence. . . It’s an art. It shouldn’t conform to an inflexible rule...”⁵⁸

Jaconi spoke extensively on the dynamic relationship between conductor, concertmaster and orchestra. “I think it... I know it’s very valuable, both experiences: with a great conductor, you know, which is a spectacular thing to see and to feel yourself a part of, and with a really bad conductor, both [experiences] are very interesting.”⁵⁹ In 44 years with the Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, in addition to experience playing occasionally with several other ensembles, Jaconi had extensive experience with both types of conductor. One aspect of concertmastership equally true with great and poor conductors, Jaconi said, is that the job is “touchy” and sensitive. “It’s impossible to get it right all the time, of course, but you have to know very well what to do, you know. . . you have to know how to interfere, and sometimes you have to not interfere, and there’s no instruction manual. . . each moment is the moment.”⁶⁰

In order to illuminate the contrast between orchestral leadership under different conductors, Jaconi gave more detail about the experience of the concertmaster in the case of a struggling conductor.

[With] a very bad conductor, who conducts is the concertmaster. . . you have to play *despite* the conductor, the conductor keeps doing whatever he wants there and you don’t give any attention, there’s no way to get around it. You have to do like this [indicating restricted vision with his hands beside his eyes], the musicians look at each other, we communicate and play the music. And it’s a very interesting thing. . . for the musicians to manage to supersede a conductor who doesn’t conduct. It’s interesting to see the work of the orchestra, the work of the concertmaster, right?,

⁵⁷ Telmo Jaconi: “E essa regra é um pouco inflexível, ela não corresponde à necessidade. . . Não, não podia se fazer nada, e não se pode fazer nada. Talvez no futuro se possa... estabelecer, né, novas regras, novas, novos entendimentos sobre a matéria, legislações que possam... contemplar isso sem prejuízo, né, sem causar prejuízo, ninguém quer causar prejuízo para ninguém. Mas coisas que sejam de acordo com as necessidades de cada profissão.”

⁵⁸ Telmo Jaconi: “. . . engessado demais. Muito ... burocrático o trabalho, né. Às vezes tu trabalha sem necessidade, e outras vezes, havendo necessidade não se trabalha. Então, não é um trabalho feito com inteligência. . . É, é uma arte... não deveria se portar por, por uma regra inflexível, né...”

⁵⁹ Telmo Jaconi: “. . . eu acho até que... uh, sei que vale muito, assim, as duas experiências: a do grande regente, né, que é um negócio espectacular de ver, e sentir estar junto, e do regente muito ruim, as duas são muito interessantes.”

⁶⁰ Telmo Jaconi: “. . . é impossível de acertar sempre né, claro, mas tem que saber muito bem o que fazer, sabe. . . tem que saber [tosse] interferir, e às vezes tem que não interferir, e não tem um manual de instrução. . . Cada momento é o momento.”

and some others, some other orchestral leaders, in the brass, the woodwinds, the first cello helps a lot to control, to guide everyone. It's really interesting.⁶¹

Speaking of the importance of communication within the ensemble led Jaconi to express further thoughts regarding the subtleties of the relationship between the concertmaster and the other musicians. He emphasized the necessity, on the part of the concertmaster, to be both sensitive and firm, both confident and humble. In this context, Jaconi drew a parallel between his work as professional concertmaster and his work with young students as teacher and conductor. “In different proportions it's the same thing. It doesn't do any good to get in front of the whole [youth] orchestra and try to command with force — with only force. Sometimes [however], you have to go there and demand order.”⁶²

Jaconi said that most important, both as professor and as concertmaster, is to earn the respect of your fellow musicians. He emphasized the need to be willing to apologize. “When you mess up, say, ‘I messed up.’ . . . Don't try to make — to lead with force, because then you lose the... the respect, and after you lose the respect [of your colleagues] there's nothing you can do.”⁶³ Jaconi cites one of the pleasures of concertmastership as the right to make certain musical decisions simply according to one's personal preferences. Nonetheless, respect must be earned, Jaconi says — not imposed — and among the tools for earning respect are humility and openness to objective criticism.

Beyond losing the respect of one's colleagues, Jaconi said, there are other serious problems which a concertmaster can face. The difficulty of balancing excellent musicianship, high standards and firm leadership with simultaneous sociability and humility is what most often causes problems to arise, according to Jaconi. He gave the hypothetical example of a spectacular violinist auditioning for the position of concertmaster who lacked the personal qualities needed for effective leadership. In such a case, a problem could easily arise

⁶¹ Telmo Jaconi: “O regente muito ruim, quem rege é o spalla. . . tem que tocar apesar do regente, o regente fica fazendo o que quiser lá e nem dá o mínimo, não dá nem para passar por perto disso aí. Tem que fazer assim, olha [mostra antolhos com as mãos], a gente se olha, se comunica e toca a obra adiante [tosse], e é uma coisa muito interessante com a orquestra também, né. . . [para] a gente conseguir desdobrar o regente que não rege nada. É interessante ver o trabalho da orquestra, o trabalho do spalla, né, e alguns outros, o primeiro e alguns líderes da orquestra né, os metais, as madeiras, né, primeiro cello né, ajuda muito para controlar, para guiar todo mundo né, é muito interessante.”

⁶² Telmo Jaconi: “. . . guardada as proporções é a mesma coisa. Não adianta chegar na frente da orquestra inteira de jovens e querer comandar na força — só na força. [Mas] De vez em quando tem que chegar lá e mandar merda mesmo.”

⁶³ Telmo Jaconi: “Quando tu erra, assim, para, diz ‘Eu errei’. . . Não tentar também faz — levar na força, porque aí tu perde a... o respeito, e perdido o respeito não tem o que fazer.”

independent of what choice were made by the audition committee. “If you have somebody on the second or third stand far better [than the concertmaster], for example... it’s a problem,” Jaconi said.⁶⁴ However, he went on to assert that a concertmaster who plays well but doesn’t think like a leader is perhaps even worse.

The solution for many ensembles comes in the form of co-concertmastership. Jaconi described that such situations are one reason why many professional orchestras have two or even three concertmasters. “There’s one concertmaster sometimes who is the, the one who steers, who commands, and there’s one to play, who plays — the guy goes there and plays, you know? But he doesn’t open his mouth.”⁶⁵ The structure of multiple concertmasters works well for many symphony orchestras, as different violinists with different strengths have the chance to share the burdens of orchestral leadership among them.

In general, the young guy is more or less how I was [earlier in my career]. He fits the pattern. The guy wants to play — he doesn’t want to talk, he doesn’t want to know about the administrative problem that requires discussion and explanation. I did a lot of that too. . . I participated a lot in the administrative part of the Symphony, you know. Because I liked that, too. But there are people who don’t even want to know about that stuff.⁶⁶

Jaconi later asserted that it’s “almost inevitable [for the concertmaster] to have a connection with the administration of the orchestra, just like the conductor...”⁶⁷ However, the extent of the administrative functions of the concertmaster vary between orchestras and between individual violinists in the case of orchestras with multiple first-chair players. When asked if he saw major differences between the duties of the concertmaster in Brazil and in other countries, Jaconi responded that the role is generally the same. “The big difference that exists in Brazil as compared to in foreign countries, [however], is that in Brazil, the greatest difficulty is to make the authorities, the people involved in the [administrative] processes,

⁶⁴ Telmo Jaconi: “... se tiver um cara na segunda, terceira estante muito melhor, por exemplo... é, é, é um problema. . .”

⁶⁵ Telmo Jaconi: “... Tem um spalla às vezes que é o, o, que é o, é o que dirige, que comanda — e tem um para tocar, que toca [tosse]. O cara vai lá e toca, né? Mas não abre a boca, né?”

⁶⁶ Telmo Jaconi: “Em geral, o cara jovem é mais ou menos como eu era. É fominha. O cara quer tocar — não quer conversar mesmo, não quer saber do problema na diretoria, que chamam os papos, explicar, eu fiz muito isso também, né. . . participei muito da parte administrativa da Sinfônica, né. Porque eu gostava também. Mas tem gente que não quer nem saber disso...”

⁶⁷ Telmo Jaconi: “O spalla, quase inevitavelmente ele tem ligação com a direção da orquestra, assim com o regente...”

understand what the orchestra represents.”⁶⁸ Elaborating upon this idea, Jaconi gave the contrasting example of what he witnessed in German culture during three European tours in which he participated in the 1990s as concertmaster of a chamber orchestra from the city of Blumenau.

We played concerts in small cities in inland Germany. Small city, like 40,000 inhabitants, that has a theater, sometimes there they called it a ‘Culture Factory.’ In a tiny city! But there is this whole structure, they have a theater, in that theater we saw that they have workshops for kids in painting, sculpture, with a little orchestra. . . everything was working there, in a tiny little city. But it was there, the infrastructure. And we went 50 kilometers away to play another concert, and there, the same structure right next door.⁶⁹

Jaconi described this infrastructure of art education as a network of cultural “capillaries,” and suggested that this is the appropriate path for human society to move forward in the fight against poverty and crime. “. . . What fixes [societal problems] is to go there, go to the village, go there in that hole there, teach, you know, place the structure, put a school there, good teaching, et cetera, you understand?”⁷⁰

These ideas led Jaconi to express his sentiments regarding the most expansive function of the professional concertmaster — responsibilities which lay upon orchestral leaders outside of the concert hall.

I believe that [the function of the concertmaster] is really to represent, you know. It’s a role in the community, right? To present this, this piece of culture. . . To show — for example, that it’s worth it to be a musician. . . for all these kids, for example, from the outskirts. . . [to say] ‘Wow, but it’s worth it, that guy is flesh and blood!’ . . . It’s not André Rieu, for example, which is a dream, the production full of fireworks. . . [The concertmaster] represents this: come down from the stage, go there, meet the people, shake their hand, talk to them. Go there to the center of the crowd, right, be a part of the town, you know?⁷¹

⁶⁸ Telmo Jaconi: “. . . a grande diferença que existe no Brasil com o exterior né, é que no Brasil a, a maior dificuldade é fazer as, uh, as, as autoridades, as pessoas envolvidas com os processos, entenderam o que é que significa.”

⁶⁹ Telmo Jaconi: “. . . tocamos concertos em cidades no interior da Alemanha pequenas. Cidade pequena assim, de 40,000 habitantes, que tem um teatro, às vezes chamava lá *Cultura Fabrica*, ‘fábrica de cultura.’ Uma cidade pequena! Mas tem lá toda essa estrutura, tem um teatro, naquele teatro a gente via que tinha as oficinas das crianças com as pinturas, com as esculturas, com orquestrinha. . . mas tava tudo lá funcionando, numa cidadezinha pequenininha. Mas tava lá, a infraestrutura. E a gente andava mais 50 quilômetros para tocar outro concerto, tinha a mesma estrutura ali do lado.”

⁷⁰ Telmo Jaconi: “Esse capilar, né, essa capilaridade do país é o que funciona. . . O que resolve é ir lá, pegar lá na vila, vai lá naquele buraco lá, ensina, né, coloca a estrutura, bota lá, escola, ensinamento, et cetera lá, entendeu?”

⁷¹ Telmo Jaconi: “. . . Eu acredito que seja representar, realmente, sabe, é um papel, uh, na comunidade, né? Para apresentar essa, essa parte cultural. . . E mostrar — por exemplo, que, que vale a pena ser músico, né? Sabe? Para, para esse jovens todos, por exemplo, da periferia. . . Que a gente vai lá na vila, lá no fim da linha e olham e dizem, ‘Poxa, mas vale a pena, ele fulano esse aqui é de carne e osso, o cara tá aqui do meu lado, não é o, o, o André Rieu, por exemplo, que é um sonho, lá na produção, cheia de foguetes, um negócio. . . Representar isso, desce do palco, vai lá, encontra o cara, aperta a mão, conversa. Vai lá no centro, né, de convivência da vila, sabe?”

In earlier decades in the history of professional symphony orchestras, Jaconi recalled, the conductor was a tyrant and the concertmaster a monument, both revered and unapproachable. These days have ended, Jaconi said, and he believes that the increased social accessibility of classical musicians — including orchestral leaders — is of key importance to the process by which music can be used to improve society and transform the lives of young people.

2. Maria Georgieva / Amazonas Filarmônica

Georgieva became a part of the Amazonas Filarmônica in the year of the orchestra's inauguration. At the time of its inception in 1997, the ensemble consisted of approximately 55 musicians. Georgieva remembered that in the early days of the Filarmônica, the string sections were rather small: for example, consisting of only five violas and two or three basses. However, Georgieva affirmed that from the beginning, all the instruments needed to perform standard repertoire were accounted for; despite being relatively small for a symphonic ensemble, the orchestra was born as a true Philharmonic in 1997. As Manaus is the home of a world-famous theatre and a renown Opera Festival, the Amazonas Filarmônica doubles as a opera orchestra, and Georgieva explained that “in the [Opera] Festival season, normally more people would arrive to fill in the orchestra, when they were needed to do bigger operas.”⁷² The orchestra has grown in the nearly twenty years which have passed, and Georgieva estimated that the Filarmônica now consists of at least 80 permanent members.

Georgieva described that the Amazonas Filarmônica has two distinct types of work schedules, corresponding to the two distinct functions of the orchestra: as a symphonic ensemble and as an opera orchestra. More often, the Filarmônica performs symphonic repertoire. In the case of orchestral programming, Georgieva said, the work-week included daily three-hour rehearsals in the morning from Monday to Thursday and a concert on Thursday night. During the period leading up to and encompassing the annual Opera Festival, the orchestra dedicated itself exclusively to the preparation of large operatic works, with rehearsals beginning in April for the Festival, which occurred during May and June. During

⁷² Maria Georgieva: “. . . na época do Festival normalmente chegava muitas pessoas para preencher a Orquestra, né, quando já precisava fazer as óperas maiores.”

these months, Georgieva recalled, there was less routine and consistency in the work schedule.

There were times when we worked in the morning, there were times when we . . . got together with the singers, right, we worked at night. There wasn't a very fixed schedule because — if you have Wagner, right, Wagner you have to do a general rehearsal or pre-general or put together an Act, those rehearsals many times went on for more than three or four [hours], or even more, five hours, you know...⁷³

Further elaborating upon her work as concertmaster of the Filarmônica, Georgieva discussed the complexities related to her personal preparation of the music. In the orchestra's early years, the ensemble's library was understandably scarce. This meant that sheet music was frequently being acquired from external sources, implying a delivery time which often left musicians unable to practice or uncertain of the programming of upcoming concerts.

It was a constant battle because, today I suppose the Amazonas Filarmônica is much more organized. You know the programming, exactly, they give you the part, either by email or you can pick it up early, right, at the archives [library]. [But] in those days it was a constant battle because. . . they didn't always have it. In those days, it was really very stressful. . . Many times the material was arriving [in the mail], so you kept waiting, you know, so it wasn't always the fault of the administration, it was a problem that they also had, to organize all this.⁷⁴

When possible, Georgieva began studying the music programmed for upcoming concerts several weeks in advance, especially in the case of works with prominent concertmaster solos, such as Rimsky-Korsakov's *Scheherazade*. When preparing to lead complex orchestral works, Georgieva relied upon several different approaches to deepen her understanding of the music and to clarify her personal ideas about how it should be played. “. . . I always listened to the music that I was going to play, I tried to find videos to see the different decisions about bowings, articulations. . .”⁷⁵ Drawing upon her unique connection to eastern Europe, Georgieva was able to expand even further her vision of the orchestral masterworks, learning from and sometimes integrating musical concepts and performance

⁷³ Maria Georgieva: “. . . tinha vezes que nós trabalhamos de manhã, tinha vezes que quando já começava a fazer o italiana que eles chama o conjunto com os cantores né, trabalhávamos à noite. . . Não tinha, uh, horário muito fixo porque como, se tem o Wagner, né, Wagner você tem que fazer um ensaio geral ou pré-geral ou mesmo montar um Ato né, os ensaios muitas vezes continuavam mais que três, quatro (horas), até mais, cinco horas, né, sim.”

⁷⁴ Maria Georgieva: “. . . Isso era uma, uh, uma briga constante porque, hoje eu acho a Amazonas Filarmônica é bem mais organizada. Você sabe a programação, exata né, se passa a partitura, seja por email ou você pode pegar logo né na, no arquivo. Então nessa época era uma briga constante porque, lógico que eu queria já na hora que terminou o concerto, já saber qual é a, a próxima programação, para começar me preparar. . . Não sempre tinha. Na época, realmente era uma muito estressante. . . muitas vezes realmente o material chegava de fora, então você ficava esperando né, então não era sempre a culpa da administração mesmo, era problema que eles precisavam também, né, uh, organizar tudo isso.”

⁷⁵ Maria Georgieva: “. . . sempre escutava música que vou tocar né, tentava procurar vídeo para ver a, as diferentes decisões de arco, de articulação né. . .”

styles from her home country. “. . . My brother is also a violinist, [so] I requested his help to see the way that it was done in Bulgaria, you know, types of bowings and different ideas.”⁷⁶

Georgieva provided further details regarding the various responsibilities carried by the concertmaster during her time with the Amazonas Filarmônica. “. . . One small part of being concertmaster is this, that you have a good technique and sense of music, and a beautiful sound. . .”⁷⁷ Additional aspects of concertmastership which Georgieva was quick to note included planning, marking and demonstrating bowings, articulations, and sometimes even fingerings — each of these tasks toward the end of unifying the sound of the section. “It’s imperative. . . [for] you to be aware that you are responsible not only for yourself, right, you are responsible for the section, for the larger group. . . together you’re going to make the music happen.”⁷⁸

In this sense, Georgieva asserted, the role of concertmaster is highly similar to that of the conductor. Nevertheless, she asserted that in the case of the Amazonas Filarmônica, one major difference exists between the two roles: the concertmaster is not given any administrative functions. Many professional orchestras do place non-performance related responsibilities upon the first violinist, for example, including the concertmaster on the panel of judges which evaluates orchestral auditions. Georgieva explained that in Bulgaria, within most professional orchestras exists a committee of musicians who participate in the decision-making processes of the ensemble together with the administration. These committees generally include not only the concertmaster, but the leaders of several other instrumental sections as well. In Manaus, however, this non-musical function of the concertmaster within the orchestral organization “simply didn’t exist, and still today doesn’t exist.”⁷⁹

In the thirteen years during which Georgieva performed in the Amazonas Filarmônica, the orchestra had two titular conductors — Júlio Medaglia and Luiz Fernando Malheiro — the second of whom still holds the position. In addition to these two conductors, the

⁷⁶ Maria Georgieva: “. . . o meu irmão também é violinista né, pedi até uma ajuda para ver a maneira como, como foi feito na Bulgária né, tipo de arcada, e as ideias diferentes, né.”

⁷⁷ Maria Georgieva: “. . . uma pequena parte de ser spalla é isso né, que você tem a técnica boa, e um senso musical e, uh, sonoridade bonita. . .”

⁷⁸ Maria Georgieva: “— né, é obrigatório. . . de você ser consciente que tá responsável não só por si, né, você tá responsável por naípe, por, uh, pelo grupo maior, né. . . você o tempo inteiro está responsável pela, pelo grupo, que junto vai fazer que a música aconteça, né.”

⁷⁹ Maria Georgieva: “. . . na Amazonas Filarmônicas não existia [participação administrativa do spalla] e até hoje não existe. . . na Amazonas Filarmônica simplesmente não, não tinha.”

Filarmônica has had both ‘adjunct’ and ‘assistant’ conductors who perform regularly with the ensemble, in addition to invited conductors from all parts of the world who occasionally lead individual concerts, as is common among professional symphony orchestras. Recalling her diverse experiences with different conductors throughout the years, Georgieva noted that “. . . one has to separate, despite that it’s very difficult, the qualities of the conductor as a musician, and the personal qualities of each one of them.”⁸⁰ Not wishing to speak firmly for or against any particular conductor, Georgieva made the simple statement that success in orchestral leadership — both on the part of the concertmaster and also the conductor — comes as a result of maintaining an objective perspective. “Whether it’s the conductor or the concertmaster, you have to [look] above the personality of the person, that is, their personal interests have to be below their interest in [doing] what is professional.”⁸¹

3. Emmanuele Baldini / Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

Baldini reported that the current size of the Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo is 107 musicians, with still a small number of available positions, for a total of 116 musicians. At least thirty of these are violinists. Baldini noted that these high figures for the total number of employed musicians are partially due to a European custom which the OSESP practices: having in many cases more than one section leader, not all of whom perform simultaneously.

According to Baldini, the official season of the OSESP comprises 32 weeks, but he noted that there are several regular and extensive activities of the Orchestra which this figure does not take into account. Baldini calculated that the Orchestra works “two or three weeks making recordings, CDs... [and] more or less three weeks at the Campos do Jordão Festival. . . [and] in some cases we have an international tour.”⁸² In the case of a year of extensive

⁸⁰ Maria Georgieva: “. . . tem que dividir, apesar que é muito difícil, né, as qualidades do, do regente como músico, aí, as qualidades pessoais de cada um deles.”

⁸¹ Maria Georgieva: “Seja regente ou spalla, uh, como músico tem que ficar encima da pessoa como personalidade, ou seja, os interesses pessoais né, têm que estar embaixo do interesse que é realmente profissional. . .”

⁸² Emmanuele Baldini: “Às quais você tem que acrescentar... uh, mais ou menos umas duas ou três semanas de gravações, em CDs... mais ou menos umas três semanas de Festival do Campos de Jordão. . . mas têm alguns casos em que temos uma turnê internacional.”

touring, Baldini explained that the number of weeks spent performing in São Paulo could potentially be reduced from thirty-two to thirty.

The workweek for a traditional season concert at the Sala São Paulo begins on Tuesday with a rehearsal in the morning and another in the afternoon. Another double rehearsal occurs on Wednesday, and on Thursday morning is the dress rehearsal for the first performance that same night. The concert is then repeated on Friday night and for a third time on Saturday afternoon. In some cases, a shorter fourth performance is given by the Orchestra on Sunday morning, with a reduced repertoire and no intermission. “They’re morning concerts that happen once a month, and... the price is reduced, it’s for a population that normally isn’t able to watch a normal concert.”⁸³

Baldini noted that in the case of particularly challenging repertoire, an extra rehearsal could be held on the Monday preceding the regular rehearsals. However, he pointed out that by law, one day a week must be free of work, meaning that there will never be a Sunday morning concert followed by a Monday rehearsal. One of these two days is always the reprieve of the musicians of the OSESP.

As may be expected of an Orchestra which has existed for more than fifty years, the OSESP has an extensive music library and a highly organized system of maintaining and distributing its parts. Workers in the Orchestra’s Musical Document Center (*Centro de Documentação Musical* or ‘CDM’, as Baldini first referred to it) inform the concertmaster directly when new scores arrive in the collection which need to be marked with bowings. When dealing with standard repertoire which the Orchestra has performed repeatedly, the parts are bowed and Baldini need only verify the markings which are already present. In most cases, the CDM makes scores available to him at least six months in advance of the scheduled performances. Only in the case of works which are not in the Orchestra’s library, such as rare contemporary pieces whose scores can only be rented for short periods, does Baldini have less time to verify, study and edit the parts. Further along the hierarchy of the CDM are archivists, who take Baldini’s edited parts and copy the markings into the original

⁸³ Emmanuele Baldini: “... — são concertos matinais que acontecem uma vez por mês, e... o preço é reduzido, é para a população que, que normalmente não tem condição de, de assistir um concerto normal.”

parts of the other string players. “If I have something to change, I communicate it to the CDM. If not, I just get the part, for me, to practice.”⁸⁴

Baldini estimated that he begins to practice pieces about a month before they are to be performed, but described that this antecedence varies greatly in accordance with the difficulty of the repertoire and also with his work schedule and extra-musical activities. “I end up practicing... even in hotels, I mean, during trips, I practice a little bit at a time, in order to get there — organizing my time in the best way to arrive as prepared as possible.”⁸⁵

Speaking directly to the question of the role of the concertmaster in a professional orchestra, Baldini described his personal experience leading an orchestra of international renown and cultural composition.

. . . When you have 16 nationalities with several different schools, several traditions, several cultures which clash sometimes... if you are artistic director or conductor or somehow in charge, leader in my case...if you can get the best of each one of these nationalities, schools, traditions, and bring them together, you are going to create a great ensemble. But it can also be the opposite. If you don't manage to do this, it can be a disaster. You have to have this desire to dialogue, and to enrich yourself with the experience of others.⁸⁶

Baldini spoke of the concertmaster as a type of mediator between the various members of the Orchestra, and also between the ensemble as a whole and the administrative staff.

Like every family, day-to-day life presents several problems, stress... for a daily job as is the case of the OSESP with *many* hours per day, really elevated rhythms of work, many times stressful situations appear, and the concertmaster has to be that mature person who, levelheaded, instead of putting wood on the fire, calms [people]. . . Many times in many situations, the concertmaster has to participate in meetings, almost in the function of mediator.⁸⁷

He went on to describe in more detail the unique position of the concertmaster within the social structure of the orchestral work environment.

⁸⁴ Emmanuele Baldini: “E se tiver algo para mudar, eu comunico ao CDM. Se não, simplesmente pego a partitura, para mim, para estudar.”

⁸⁵ Emmanuele Baldini: “E vou estudando... até nos hotéis, assim, durante as viagens, vou estudando aos poucos, para chegar — organizando o meu tempo na forma melhor para chegar o mais preparado possível.”

⁸⁶ Emmanuele Baldini: “. . . quando você tem dezesseis nacionalidades com várias escolas diferentes, várias tradições, várias culturas que se chocam às vezes... se você é diretor artístico ou regente ou chefe de alguma forma, líder no meu caso... se você consegue pegar o melhor de cada uma dessas nacionalidades, escolas, tradições, e juntá-las, você vai criar um, um grande conjunto. Mas pode ser também ao contrário. Se você não conseguir fazer isso, pode ser um desastre. Tem que ter essa vontade de dialogar, e de se enriquecer com essas experiências dos outros.”

⁸⁷ Emmanuele Baldini: “E como cada família, a vida do dia-a-dia apresenta muitos problemas, estresse... para um, para um trabalho assim, diário, como é o caso da OSESP, com *muitas* horas todo dia, ritmos muito elevados de trabalho, muitas vezes se apresentam situações estressantes, e o spalla tem que ser aquele maduro que, equilibrado, que invés que botar lenha na fogueira, acalma. . . muitas vezes em muitas situações, o spalla tem que participar de reuniões, em qualidade quase de mediador.”

The musicians trust you, they confide in you and they bring to you all the complaints, problems, suggestions, and you have to take them to the conductor. And vice-versa. The conductor also has complaints, suggestions, opinions, and you also have to try to do take the same road the opposite way. This is hard.⁸⁸

Baldini commented on the fact that the leadership demanded of a professional concertmaster is two-fold: musical and personal. According to Baldini, in order to be successful, a concertmaster must be respected by his peers as a musician but first as a human being.

Leadership is a mixture of characteristics. . . when you're playing, you have to provide certainty through your gestures and your attacks [*demonstrating a strong motion with the bow*]. . . [and] leadership is also knowing that you have a series of colleagues in the orchestra, each one with his personality, and when you have a complaint, praise, something to say, you can't treat everyone in the same way. . . I often say that the orchestra is an extended family, you know. . . the father is the principal conductor, the big brother, the oldest brother is the concertmaster — ⁸⁹

As did several other concertmasters, Baldini emphasized the importance of earning and maintaining the respect of his orchestral colleagues. Without the respect of the other musicians, Baldini explained, the concertmaster has no hope of being effective.

Speaking on the relationship between the concertmaster and the conductor, Baldini only praised the OSESP's titular conductor, Marin Alsop. Nevertheless, guest conductors lead some twenty OSESP concerts per year — more than half of the Orchestra's regular season — and Baldini confirmed that he has had a great variety of both positive and negative experiences with guests on the podium. "You have to understand quickly the character of the conductor, what he wants, whether musically, or... the way he asks for things..."⁹⁰ Independent of the musicians' opinion of the desires and methods of a guest conductor, Baldini asserted that "the objective is to do the concerts in the best way possible. . . [and] my

⁸⁸ Emmanuele Baldini: "Os músicos confiam, se confidenciam com você e fazem para você todas as, as... reclamações, problemas, sugestões, e você tem que levá-los ao regente. E vice versa. O regente também tem reclamações, sugestões, opiniões, e você tem que tentar também fazer o caminho contrário. Esse é difícil."

⁸⁹ Emmanuele Baldini: "Liderança é uma mistura, é uma mistura de características . . . quando você está tocando, que você tem que dar segurança nos teus gestos, nos teus ataques [demonstra um gesto de um arco para baixo] . . . liderança é também saber que você tem uma séria de colegas na orquestra, cada um com sua personalidade, e quando você tem uma reclamação, elogio, algo a dizer, você não pode tratar todo mundo na mesma forma . . . costume dizer que a orquestra é uma família largada, né, é uma grande família na qual poderíamos dizer que o, o pai é o regente principal, o irmão maior, mais velho, o irmão mais velho é o spalla —"

⁹⁰ Emmanuele Baldini: ". . . você tem que rapidamente entender o caráter do regente, uh, o que ele quer, seja musicalmente, seja... o jeito dele pedir as coisas. . ."

job here is to make sure that the concerts this week — even with that [difficult] conductor — are the best possible.”⁹¹

When faced with a guest conductor who does not combine well with the Orchestra, Baldini maintains his objectivity by remembering that the term is but one week, after which point the Orchestra “has the means to request that [that conductor] doesn’t return.”⁹² He was quick to note, nevertheless, that such a case in which the musicians are so dissatisfied is extremely rare.

The great majority of guest conductors in recent years, the level is so high that we have fewer and fewer problems of this type. They are really good conductors, whether musically or humanly, and... of course you have more affinity with some, less with others, this is part of every human relationship.⁹³

4. Paulo Sergio da Graça Torres Pereira / Orquestra Sinfônica do Paraná

Torres reported that the Symphony Orchestra of Paraná currently consists of seventy-seven musicians, only twenty-two of which are violinists: twelve First and ten Second Violins. “Ideal would be sixteen, fourteen, at least for our reality here. The ideal in the classical world, twenty Firsts, eighteen Seconds, in the big orchestras, right?”⁹⁴ The diminished size of the OSP and of other orchestras around the world, Torres said, is not due to a lack of qualified musicians, but of funding for professional orchestras. “Even in the United States, [where] the patronage isn’t from the state, it’s mainly from big corporations and businesses — with the global problems, I mean in the economy. . . they are having to reduce their support.”⁹⁵

⁹¹ Emmanuele Baldini: “Porque o objetivo é tentar fazer os concertos da forma melhor possível. . . E... o meu papel aqui é fazer com que os concertos essa semana — mesmo com esse regente — saem o melhor possível.”

⁹² Emmanuele Baldini: “Nós temos os recursos para pedir que ele não volte mais.”

⁹³ Emmanuele Baldini: “. . . na grande maioria dos últimos anos o nível dos regente convidados é... tão elevado que cada vez menos temos problemas deste tipo. São regentes muito bons, seja musicalmente, seja humanamente, é... claro que você tem mais afinidade com alguns, menos com outros, isso faz parte de cada relacionamento humano.”

⁹⁴ Torres: Uh... o ideal seria dezesseis, catorze, pelo menos para a nossa realidade aqui. O ideal no, no mundo clássico?? vinte primeiros né, dezoito segundos, as grandes orquestras, né?

⁹⁵ Torres: “E mesmo nos Estados Unidos, o patrocínio que lá não é do estado, é princip— uh, *mainly*— principalmente de grandes corporações e empresas com as, uh, os problemas mundiais, digamos de economia, econômicos, então eles tão tendo que reduzir os seus... apoios. . .”

Torres described his work schedule with the OSP as “irregular,” explaining that “it depends sometimes on how the Theatre booked, how they scheduled *their* stage.”⁹⁶

We. . . [in] the situation of working within a Theatre, we need to collect through the box office of the Theatre and within their budget for the year. So, we depend on a lot of people. . . Because the Theatre closes during many weeks of the year, sometimes we end up having two weeks of work and one off. Then three weeks of work and one off. Then one week of work and two off. . . This happens, but it doesn't prejudice the Orchestra. Some musicians think it does — they would like to play every day as is done in Europe. . . But because we are public servants [workers of the state], there is a law that says that. . . public workers have to have time off. . .⁹⁷

Despite a variable schedule within any given work week, a cycle of the OSP always ends with a concert on Sunday morning. “That way the parents, the families and so on come here, 10:30 in the morning isn't very late, so you have families who watch the concert, 12:30 or 1 o'clock the people are going home to eat lunch and so on. So this thing became very popular. . .”⁹⁸ Most programs of the OSP are performed only once, on Sunday morning, after a total of five rehearsals during the preceding weekdays. Many musicians of the OSP, including Torres, consistently spend the summer holidays teaching at Music Festivals all over Brazil and abroad. In some cases, the Orchestra has made tours through the rural areas of the state of Paraná during the winter holidays in late June.

In the case of traditional repertoire, Torres said, he usually begins practicing a few weeks before the concert. “It's rare for us to have more than a month to work, [maybe] two months before.”⁹⁹ He noted, however, that there are several examples of repertoire which he begins to study further in advance of a performance. “If I already know that at the end of the year we're going to do a ballet, then naturally I already get the parts [months earlier]. . . When you know, for example, in May or April I'm going to play a solo with the orchestra, I

⁹⁶ Torres: “Então é irregular. Depende às vezes de como o Teatro... *booked*, como é que eles fecharam a pauta *deles*.”

⁹⁷ Torres: “Nós, por. . . uma situação de trabalharmos dentro de um Teatro aqui, precisa arrecadar também através das bilheterias o seu orçamento do ano. Então, nós dependemos de muita gente. . . Porque o Teatro fecha fora, uh, muitas semanas do ano, nós acabamos às vezes tendo assim, duas semanas de trabalho e uma de folga. Daí três semanas de trabalho e uma de folga. Aí uma semana de trabalho e duas de folga. Então é irregular. . . Isto, uh, acontece, mas assim, não há, não chega a prejudicar a orquestra. Alguns músicos acham que sim, queriam tocar todo dia como na Europa se faz. . . Mas como somos, somos funcionários públicos, existe uma lei que disse que. . . funcionários públicos, diz que tem que ter descanso. . .”

⁹⁸ Torres: “Porque daí os pais, as famílias e tal vêm para cá, dez e meia da manhã não é muito tarde, daí tem como as famílias assistirem ao concerto, meio dia e meia ou uma hora as pessoas estão indo para casa, almoçam e tal. Então se tornou bem popular essa coisa —”

⁹⁹ Torres: “Uh, é raro a gente ter tempo para trabalhar um mês, dois meses antes. . .”

start practicing six months before.”¹⁰⁰ Torres pointed out that this increased preparation time applies not only to solo performances of concerti with orchestra, but equally to performances of large violin solos within the orchestral repertoire.

Torres described in more detail the diverse leadership skills required to work as a professional concertmaster, saying, “It’s always a very big responsibility because you have to lead. . . It already happened in the past where I conducted the orchestra seated. . . with no-one on the podium.”¹⁰¹ Torres elaborated upon this experience, revealing that it was not one particular occasion in which he led a conductorless orchestra from the concertmaster’s seat. It was, in fact, during a 144-concert tour through the state of Paraná with the Orquestra de Câmara Brasileira, a chamber orchestra which Torres organized himself. “We did [concerts] for educators of the state, 144 concerts where I conducted even Beethoven’s Fifth Symphony — things with difficult entrances, everything without a conductor, just [me] conducting seated.”¹⁰² In addition to this extensive tour as concertmaster-conductor, Torres also spoke of situations in which he performed simultaneously as soloist and conductor, giving the specific example of Vaughan William’s *The Lark Ascending*.

Torres commented on a problem common to many professional Brazilian orchestras, but he prefaced his statement clearly by saying that he spoke not of his own Orchestra, but of a situation demonstrated by many orchestras throughout Brazil.

A defect, I can say. . . [there are] many musicians who go to the first rehearsal to do the first reading of the work. They don’t practice at home. This prejudices the whole work of the orchestra. When I worked in the United States, when I worked in Europe, I played in these orchestras — man! — you sat down for the first rehearsal, the piece was already memorized. . . then what is it that happens? You work on *music*. . . Here we, in Brazil, some orchestras spend the first two, three rehearsals reading the repertoire.¹⁰³

¹⁰⁰ Torres: “. . . Eu já sei [por exemplo] que no final do ano agora, nós vamos fazer um, um ballet. Então, naturalmente eu já pego as partes e. . . quando você sabe que, por exemplo, em maio, uh, em abril eu vou fazer um solo com a orquestra, começo a estudar seis meses antes.”

¹⁰¹ Torres: “. . . é sempre uma responsabilidade muito grande porque você tem que liderar. . . já aconteceram no passado aqui, que eu regi a orquestra sentado. . . Sem ninguém no pódio.”

¹⁰² Torres: “. . . nós fizemos para professores do estado, 144 concertos onde eu conduzia até a quinta sinfonia de Beethoven — [canta o tema inicial, ‘bah bah bah baah, bah bah bah baah’] — coisas com entradas difíceis, tudo sem maestro, só a regência sentado.”

¹⁰³ Torres: “. . . agora é um defeito, posso dizer. . . vários músicos virem para o primeiro ensaio fazer a primeira leitura da obra. Não estudam em casa. Aí isso prejudica todo o trabalho da orquestra. Quando eu trabalhei nos Estados Unidos, quando trabalhei na Europa, tocava nessas orquestras, gente, se sentava ali para o primeiro ensaio, a peça já está decorada. . . então o que é que acontece? Trabalha-se *música*. . . Aqui a gente, no Brasil, algumas orquestras fazem os primeiros dois, três ensaios lendo o repertório.”

In every orchestra, string parts must be prepared with bowings before the musicians begin to practice. Torres, who has performed as concertmaster of 16 different orchestras, described the different systems which orchestras use to prepare and distribute parts. “. . . In Michigan I did, I wrote [marked] the parts for the whole orchestra. I wrote the bowings for viola, violin — First and Second Violin — viola, cello and bass.”¹⁰⁴ In Curitiba, however, when Torres receives new parts for a work which the orchestra will perform, he establishes the bowings only for the violin sections, then scans his part and sends it to the principals of the other string sections, who organize the bowings for their own sections individually. “Just out of respect, they, the section leaders like to have their autonomy and to mark [their own parts].”¹⁰⁵

Speaking on the relationship between conductor and concertmaster, Torres expressed a perspective unique to those violinists who have personally made the transition to the podium. During his doctoral work in the United States in the late 1980s, Torres studied orchestral conducting with Gustav Meier at the University of Michigan, and since returning to Brazil in the early 1990s he has remained active as a conductor, not only from the concertmaster’s seat but also on the podium. Torres said that he is grateful to have developed a specialization in conducting because it strengthens his concertmastership.

. . . In the absence of the maestro, [the concertmaster] always takes on [the role]. . . you assume that he has this liberty, or this obligation sometimes, to lead the orchestra. There are concertmasters that don’t know how to conduct. . . [but] I have a specialization in the area of conducting. This facilitates my work of leading the orchestra.¹⁰⁶

A successful relationship between the concertmaster and the conductor, Torres reported, depends greatly upon the cooperation and respect of both parties, regardless of whether they are in complete agreement about musical concerns. Torres described that the concertmaster, as liaison between the conductor and the orchestra, has a large part to do with the social harmony of the orchestral workplace, and that it is often up to him to approach the conductor with concerns related to musical or social issues within the ensemble.

Normally it’s always a very positive, very friendly relationship, in which [the conductor and concertmaster] help each other. Each one respecting the other. . . for

¹⁰⁴ Torres: “. . . em Michigan eu fazia, escrevia as, as partes de toda a orquestra. Eu escrevi as arcadas para viola, violino, violinos um, dois, violas, cellos e contrabaixos.”

¹⁰⁵ Torres: “. . . até por respeito, eles, os chefes gostam, eles, de ter a sua autonomia e marcar. . .”

¹⁰⁶ Torres: “É, é porque na ausência do maestro, ele sempre assume. . . se assume que ele tenha essa liberdade ou essa obrigação às vezes, de conduzir a orquestra. Têm spallas que não, não sabem reger. . . tenho também uma especialização também na área da regência. O que facilite o meu trabalho de assumir a orquestra, né.”

questions of the good of the orchestra. . . [a] mutual effort toward the success of the orchestra. . . Terrible would be if the concertmaster were like an enemy. Then really, things wouldn't work out even for the orchestra.¹⁰⁷

Torres said that in most cases, guest conductors are respectful of his wisdom and position of leadership within the orchestra. “Rarely does [a conductor] impose, ‘Change this!’ What some do, they come with the parts already marked and ready. . . big maestros who are also violinists.”¹⁰⁸ Torres referenced Lorin Maazel and Cláudio Cruz as two examples of conductors who also have extensive performance experience with stringed instruments, and may accordingly make specific requests which contradict Torres’ bowings or articulations. Even in such cases, Torres affirmed, as long as both conductor and concertmaster remain committed to the creation of the best performance possible by the orchestra, mutual respect will lead to a successful collaboration.

In addition to his musical and social responsibilities on-stage, Torres spoke of certain Orchestra-related duties which fall upon him outside of the concertmaster’s seat. It is often Torres who communicates with theatre staff before and after concerts regarding group concerns such as the orchestral seating and lighting, the organization of the stage, and the musicians’ dressing rooms. “It’s not obligatory for the concertmaster but I end up doing it because of the intense concern that I have for success.”¹⁰⁹ Torres stated that he does not customarily participate on the jury for OSP auditions of new musicians, but does “have meetings with lawyers about questions of the Orchestra, have meetings with the governor of the state, with the Secretary of Culture. I have this political reach beyond here for the well-being of the Orchestra. . .”¹¹⁰ Torres pointed out that another way in which he represents the orchestra politically, as concertmaster, is through his teaching activities, both within the university context and elsewhere.

If I would go, for example, to a course that is being given about music somewhere, and they invite me to give a lecture, I go there to represent the Orchestra. . . Soon I’m going to Salvador [in northeast Brazil], to do a tour in Salvador, I’m going to

¹⁰⁷ Torres: “Mas normalmente é sempre um relacionamento muito positivo, muito amigável, em que ajudam um ao outro. Um respeitando o outro é... por questões do bem da orquestra. . . Terrível seria se o spalla fosse como inimigo. Aí realmente, as coisas não dariam nem para a orquestra.”

¹⁰⁸ Torres: “Raramente ele impõe, ‘Muda isso aqui!’ O que alguns fazem... já vêm com as partes todas marcadas e prontas. . . grandes maestro que são violinistas também.”

¹⁰⁹ Torres: “. . . não é obrigatória do spalla mas eu acabo exercendo pela preocupação intenta que eu tenho do sucesso. . .”

¹¹⁰ Torres: “. . . eu faço reuniões com advogados por questões da Orquestra, eu faço reuniões com o governador do estado, com a Secretaria de Cultura. Eu, eu tenho essa, esse alcance político fora aqui para o bem da Orquestra.”

meet with the maestro there... We're going to work with a project there with kids. So I'm going there to represent the Orchestra, but the Orchestra isn't paying, nor the Theatre, not anyone. . . [but] I travel, I give lectures, I play recitals, classes, and everything carries the name of the Orchestra also in this way.¹¹¹

According to Torres, in North America it is common for the conductor of a professional symphony orchestra to bear, or at least share, the types of responsibilities related to concerns of orchestral well-being.

It's what the titular maestro, in truth, should do. . . in the United States they require this a lot — the maestros, many of them have to have a lot of contact with society, with the businesses and everything, to collect funds and to do the whole administrative matter. Maestros have this very important function there in [North] America. Here. . . I end up as concertmaster making this connection with the community.¹¹²

Torres did not assert that this is common among Brazilian orchestras, but clarified that in Curitiba these responsibilities have fallen upon him due to the Orchestra's having been without a titular conductor for three years. Larger orchestras, he noted, have entire teams within the administrative staff devoted specifically to tasks such as fundraising and marketing, shifting the workload of the concertmaster and conductor back toward music-making. Ultimately, Torres asserted, the diverse activities which comprise his socio-political work as a formal representative of the OSP are mostly tasks which he enjoys. "No-one asks me, no-one requires that I do [these things], you know?. . . it's something personal that I've done in several places and that I want to do to help my orchestra."¹¹³

Torres gave another specific example of a legal matter which has previously fallen upon him, as concertmaster, to confront on behalf of the orchestra. In a case in which the Orchestra would perform a piece of music requiring a number of musicians beyond that already employed by the OSP, Torres prepared a letter to the state explaining the need and requesting the resources, on behalf of the OSP, to hire additional musicians for temporary service. In this letter, Torres not only had to provide the necessary justification for the hiring

¹¹¹ Torres: ". . . se eu for por exemplo para um curso que estão dando sobre música... em tal local e eles me convidam para dar uma palestra, eu vou lá representar a Orquestra e tal. . . Agora vou a Salvador, fazer uma turnê agora em Salvador, vou ?? com o maestro de lá... vamos ?? um projeto que tem com criança, então vou lá representar a Orquestra, mas a Orquestra não tá pagando, nem o Teatro, nem ninguém. . . Então eu viajo, dou palestras, faço recitais, educações, tudo leva o nome da Orquestra também nessa forma."

¹¹² Torres: "É o que o maestro, na verdade, titular devia fazer. . . nos Estados Unidos exige-se muito isso — os maestros, vários têm que ter todo um contato com a sociedade, com as empresas e tudo, para angariar fundos e fazer toda aquela questão administrativa. Maestros têm essa função muito importante lá na América [do Norte]. Aqui. . . eu acabo como spalla fazendo essas, essa ligação com a, com a comunidade."

¹¹³ Torres: "Mas ninguém me pede, ninguém exige que eu faça isso, entendeu?. . . é uma coisa assim pessoal que eu, eu já fiz em vários lugares e quero fazer para ajudar a minha orquestra."

of additional musicians but also gave suggestions of qualified individuals who could be contracted. Ultimately, Torres said, the key to participating in the administrative side of a professional orchestra is simple: “I try not to not jump [within the] hierarchies.”¹¹⁴

5. Ricardo Craciun / Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte

The Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte, when Craciun was concertmaster, consisted of between sixty and seventy musicians, not all of whom played in every concert. The violin sections included ten First Violins and eight Seconds. Craciun reported that the OSRN had a seven-day work week during his tenure as concertmaster. “Every day rehearsal and one official concert, one educational concert and one popular concert. This was the minimum.”¹¹⁵ Craciun’s personal schedule was equally intense; during many years of his career, he practiced odontology in the morning, taught lessons at the Federal University in the afternoon and had rehearsal as concertmaster of the OSRN in the evening. “Then generally I [would] go practice around 10 p.m., to midnight, 1130...”¹¹⁶ Craciun pointed out that despite the difficulty of fitting solitary practice time into his schedule, it was not a task which he approached with resentment. Practicing, for Craciun, was never something which he did out of a sense of obligation, but instead, because of a true desire to play better. “I never said, ‘Eesh, I have to practice... No, [I said], ‘How great that we can practice! . . . I’m always grabbing something new...”¹¹⁷

As a leader of the orchestra, Craciun asserted that one of his responsibilities was to maintain discipline among the musicians, but described this function as ‘unfortunate.’ “If there’s not discipline. . . the concertmaster has to have this profile, he has to be a firm person. Otherwise, the orchestra will turn into a mess. For sure.”¹¹⁸ However, during his career as

¹¹⁴ Torres: “Eu tento não pular de hierarquias.”

¹¹⁵ Ricardo Craciun: “Era todo dia o ensaio e um concerto oficial, um concerto didático e um concerto popular. Esse era o mínimo.”

¹¹⁶ Ricardo Craciun: “Depois geralmente eu vou estudar pelas dez horas da noite à meia noite, onze e meia, tudo.”

¹¹⁷ Ricardo Craciun: “Eu não digo assim, ‘Eesh, eu tenho que estudar...—’ Não — ‘Que bom [sorri] — que nós podemos estudar.’ . . . sempre to pegando uma coisa nova.”

¹¹⁸ Ricardo Craciun: “. . . se não há disciplina. . . Essa é uma coisa que, o spalla tem que ter esse, essa perfil, tem que ser uma pessoa firme. Se não, a orquestra vira uma bagunça. Com certeza.”

concertmaster, Craciun refrained as much as possible from involving himself in the administrative and political aspects of the Orchestra; the discipline to which he referred as one of his functions as concertmaster was related to musical concerns, such as ensuring that the musicians were practicing sufficiently and arriving at rehearsals prepared. “We’re not here to joke around — if I joke around, I’m not taking my profession seriously. This I don’t permit, no way.”¹¹⁹ Regarding non-musical functions, Craciun emphasized that “You have to be objective. . . I’m not the type for diplomatic committees. . . I don’t like to spend time on those things.”¹²⁰

During Craciun’s fifteen-year tenure as concertmaster of the OSRN, no other musicians shared the post with him; there were no co-concertmasters. Since retiring from performance in 2013, Craciun continues to serve as rehearsal coach for the string sections. Before the first rehearsal of the conductor with the full orchestra, Craciun usually leads one or two rehearsals with the two violin sections. Sometimes one or both of these rehearsals also include the violas, cellos and basses. Craciun explained that during these rehearsals, he prefers to play rather than conduct, but that his shoulder injury has greatly decreased the amount of violin-playing which he does, both during these string sectionals and also in the context of his personal practice.

Some fifteen years before becoming concertmaster of the OSRN, Craciun was already teaching at the Universidade Federal do Rio Grande do Norte, beginning in 1980. He pointed out certain similarities between the two jobs. Just as Craciun emphasized the importance of approaching symphony orchestra rehearsals with professionalism and seriousness, so also did he also stress the necessity of establishing and maintaining high expectations within the academic context. He said,

I was always very much a friend to my students,” Craciun said, “but at the time of the lesson — lesson? It’s over. . . My students, they knew that I was there to help. [But] I don’t let anyone mess with me. . . if you didn’t practice? No problem — you fail! . . . The University pays me for this. Am I going to lie?”¹²¹

¹¹⁹ Ricardo Craciun: “Vai ser... Não estamos para brincar, eu estou — se eu brinco, eu não to levando a minha profissão a sério. Isso [eu] não permito, de jeito nenhum.”

¹²⁰ Ricardo Craciun: “Tem que ser objetivo.” “. . . Eu não sou dessa, essas comissões, tipo, comissão diplomática, não. . . Eu não gosto de perder tempo com essas coisas.”

¹²¹ Ricardo Craciun: “E eu sempre fui muito amigo dos meus alunos. . . E os meus alunos, sabiam que eu estava para ajudar. Agora, não deixo me sacanear. . . se você não estudou? Não tem problema — você é reprovado! . . . a universidade me paga para isso. Eu vou mentir?”

In his own life, this seriousness breeds a type of professional objectivity which Craciun described in the following way: “I just feel what I [can] do, I’m not going to ‘try to see if I can manage’ — no. If I don’t feel myself capable, I don’t do it. I’m that way in music and in odontology also.”¹²²

Closely related to this idea were Craciun’s thoughts regarding the relationship between the concertmaster and the conductor. “Each one has his function, and each one has his role. . . I can’t take the place of the conductor, nor do I let the conductor take my place. . .”¹²³ Bowings, for example, Craciun cited as an element of the symphonic process which is best left in the hands of the concertmaster and string principals, unless the conductor were also a string player. Craciun made clear that in all cases, the first authority is conductor. He recalled several orchestral experiences in Uruguay in which great conductors were unable to work effectively within the context of a less-experienced orchestra. “When an orchestra doesn’t have a [certain] content of musicians who practice, who take it seriously, always the authority is the conductor, and the conductor many times sets off talking badly, then you pass through very unpleasant moments.”¹²⁴ Craciun explained that the great conductors are accustomed with a highly respectful and organized work environment, in which, for example, silence and attention ensues immediately upon the concertmaster’s standing by the podium to initiate the tuning of the orchestra. “Here we don’t have that. . . In the beginning [the OSRN] was very uneven. There were people who played very well, and there were people who didn’t play well.”¹²⁵

Just as some world-class conductors become frustrated while working with less-experienced Orchestras, Craciun said, some less-experienced conductors can frustrate the orchestra and create additional responsibilities for the concertmaster. “The conductor, if he doesn’t have a good pulse, for example... I avoid having to lead in his face, but if it’s

¹²² Ricardo Craciun: “Eu só sinto o que eu faço, eu não vou tentar a ver se conseguir — não. E se eu não me sinto capaz, eu não faço. Eu sou assim na música e na odontologia também.”

¹²³ Ricardo Craciun: “. . . cada um tem a sua função, e cada um tem o seu papel. . . Eu não posso tomar — eu não tomo o lugar do regente, e nem deixo o regente tomar o lugar meu.”

¹²⁴ Ricardo Craciun: “. . . Quando não existe um, quando uma orquestra não tem, uh, um conteúdo de musicistas, de pessoas que estudaram, que levaram a sério, que levam a sério, sempre o reg— a autoridade é do regente, e o regente muitas vezes parte para... falar mal, aí se passa momentos bastante desagradáveis.”

¹²⁵ Ricardo Craciun: “E aqui nós não temos isso.” “. . . Essa a nossa Orquestra, sobre tudo no começo foi bastante desnivelada. Tinha pessoas que tocavam muito bem, e tinha pessoas que não tocavam muito bem não.”

necessary, you do it.”¹²⁶ Despite being a natural leader, Craciun asserted that he never attained a position of leadership within an orchestra through self-promotion. “I never called [to say], ‘I want to play.’ Who always spoke up wasn’t me. . . I’m not like that. I don’t have this profile. . .”¹²⁷

The concertmaster, Craciun illuminated, is not exclusively the most technically-advanced violinist in the orchestra. “You have to play well,” he made clear, “. . . but you have to have leadership.”¹²⁸ He described musicians, in general, as “egocentric,” for that their lives are dedicated to something which requires them to spend several hours every day isolated and focused on highly personal subtleties related to their individual playing. “The musician, when he leaves the workplace, many times he does not have his feet on the ground.”¹²⁹ Craciun himself maintained a mental/emotional equilibrium in his life, he believes, through his practice of odontology. With sincerity, Craciun encourages his violin students to consider entering into non-musical professions, though not to stop playing. “Life isn’t just playing,” he said.¹³⁰ He cited several specific examples of musicians who, like he, maintain simultaneous careers in other areas, which he believes contributes to their ability to maintain a high level of mental and emotional health.

Regarding non-musical tasks which fell upon him as concertmaster of the OSRN, Craciun had little to say for that he, as mentioned above, intentionally maintained a certain distance from the administrative activities of the Orchestra. Nevertheless, one unavoidable responsibility within his concertmastership was participation on the panel for all auditions to fill open positions in the Orchestra. According to Craciun, almost all orchestral auditions within the OSRN occurred before a panel of 8-10 members, including the Music Director, the concertmaster, the Principal of each of the string sections and of several wind sections. Beyond the duty of adjudicating auditions, however, Craciun reported little involvement in the administrative functions of the Orchestra, and affirmed that he never participated

¹²⁶ Ricardo Craciun: “. . . o regente, se ele não tem pulso a si, aí por exemplo... evito ter que fazer na cara assim, mas se necessário, se faz.”

¹²⁷ Ricardo Craciun: “Jamais liguei para ele, ‘Eu gostaria de tocar.’ . . . Quem sempre falou que não, fui eu. . . Não sou assim. Não tenho esse perfil.”

¹²⁸ Ricardo Craciun: “Você tem que tocar bem. . . Mas uh... tem que ter liderança.”

¹²⁹ Ricardo Craciun: “O músico quando sai do, do ambiente do trabalho dele, ele muitas vezes não tem o pé no chão.”

¹³⁰ Ricardo Craciun: “Mas a vida não é só tocar.”

regularly in administrative meetings. “When there were doubts and problems, yes. . . [but] I practice to play, not to talk.”¹³¹

Craciun asserted that he believes the responsibilities of the concertmaster to be generally similar in all parts of Brazil and even abroad, but went on to clarify that the nature and level of each orchestra varies from place to place, which accordingly alters certain elements of concertmastership. “It’s very regional. Unfortunately. . . the opportunities which appear here are different than in Rio, São Paulo... so we follow a little behind this.”¹³²

5.3 PERSPECTIVES ON THE FUTURE

1. Telmo Jaconi

Jaconi’s first comment regarding the future of professional orchestras came when he spoke of his typical workweek as a professional concertmaster. Describing many professional symphony orchestras as excessively bureaucratic, Jaconi spoke out against the inflexibility of the rehearsal schedule, suggesting that future legislations be encouraged to understand better and respect more the needs of different professions.

From the experience that I had with other orchestras, and I worked a lot with several orchestras. . . I always found [the work schedule] dissatisfactory. . . Sometimes you work without necessity, and other times, when it’s needed, you don’t work. . .¹³³

One of the greatest obstacles still to be faced by classical musicians in Brazil, according to Jaconi, is that the country still has a learning process through which to pass before the classical musician is accepted and respected as a professional.

The people outside of the cultural medium, they don’t have — they don’t know how this [stuff] works, they don’t understand what it is, you know?. . . Here we still need to do a lot of this work, to explain, to show, what is an orchestra, why does it need to work, yeah?, all of this work still of teaching, so that the people recognize the importance. I see how my friends suffer here with education, I mean, it’s still not accepted that the most important investment is education. . .¹³⁴

¹³¹ Ricardo Craciun: “Quando havia dúvidas e problemas, sim. . . [mas] Eu estudo para tocar, não para falar.”

¹³² Ricardo Craciun: “. . . É muito regional. Lamentavelmente. . . as oportunidades que aparecem aqui são diferente que no Rio, São Paulo... então nós caminhamos um pouquinho atrás disso.”

¹³³ Telmo Jaconi: “Pela... pela experiência que eu tive com outras orquestras, e eu trabalhei bastante com muitas orquestras. . . eu sempre achei muito insuficiente. . . Às vezes tu trabalha sem necessidade, e outras vezes, havendo necessidade não se trabalha. . .”

¹³⁴ Telmo Jaconi: “As pessoas fora do meio cultural, não têm, não sabem como é que isso funciona, não entendem o que que é, né?. . . Aqui a gente precisa ainda muito de fazer esse trabalho, né, de explicar, mostrar, o que que é uma orquestra, porque que precisa que funcione, né?, todo esse trabalho ainda de ensino, né, para, para que as pessoas reconheçam a importância. Eu vejo como os amigos sofrem aqui com a educação, né, ainda não é reconhecido que o grande investimento é a educação. . .”

Jaconi expanded upon this point, resounding ideas heard increasingly often regarding the importance and power of music as a transformational tool in the lives of children.

It's simple. Instead of investing money *later* to construct prisons, FASE Units [Foundation for Social Education Treatment], to hospitalize, then you have to have the person who takes care, then you have to have the psychologist, and so on. . . It's much easier to grab this little kid and teach him music. Teach him drawing, culture, anything! He's not going to turn out bad. He's going to do something else. That's it! And it costs a lot less.¹³⁵

The former concertmaster heeds his own words — since retiring from the Orquestra Sinfônica de Porto Alegre in 2009, Jaconi has been administrator and maestro of a youth outreach project (the Orquestra Jovem do Rio Grande do Sul), which he founded during his last year with the OSPA. The youth orchestra demands an immense amount of time and care, already involving more than 90 students as of 2017, but Jaconi is thrilled by the challenge and inspired by the fruit of his work.

I fell in love completely with the project. So I decided to retire and dedicate myself to this. If it keeps working the way it has, the way it's looking, I think I'm going to have work to do for a space of about twenty years. . . It's very absorbing [of me]. It's a lot of kids, you know. . . Each one who enters becomes like a son or daughter. . .¹³⁶

From Jaconi's Youth Orchestra, already two students have chosen to continue their studies at the collegiate level and successfully passed the entrance examinations to study music at the Federal University of Rio Grande do Sul. Jaconi described the experience of bringing music into the lives of young people who are often overlooked as a "vital cycle" which he could not imagine giving up.

Turning the focus from his own future to that of the OSPA, Jaconi unabashedly reports that he sees little immediate promise of progress. "The reality is, it's very weak," he stated. Concrete reasons for Jaconi's outlook are easily delineated: among them he cited the Orchestra's tendency toward hiring inexperienced conductors, a continuing lack of an apportioned concert hall, and a seeming resistance to change where it might be needed. Speaking, for instance, of the Orchestra's long-awaited concert hall, Jaconi placed partial responsibility upon the President of the Orchestra:

¹³⁵ Telmo Jaconi: "É simples. Invés de investir dinheiro *depois* em construir prisão, unidade da FASE, para internar, depois tem que ter o cara que cuida, depois tem que ter o psicólogo, não sei o que. . . É muito mais fácil pegar essa criança pequena e ensinar a música. Ensinar desenhos, cultura, qualquer coisa! O cara não vai ser do mal, né. Vai... fazer outra coisa. Pronto! E custa muito mais barato."

¹³⁶ E esse projeto me apaixonou completamente. Né? Então eu resolvi me aposentar e me dediquei para isso. Se isso funcionar conforme tá, tá se apresentando, eu acho que eu vou ter o que fazer por um espaço de uns vinte anos. . . É muito absorvente, sabe. São muitos jovens, né. . . Cada um que entra ali vira filho. . ."

There's no way to understand. You know? For example, if you want to build something, you have a person there for twenty years who hasn't built it, this thing, and you leave the same person there, what do you expect? That he won't build. Right?¹³⁷

Jaconi spoke more hopeful words regarding the future of symphony orchestras in general, not only in Brazil. When asked his opinion on the financial crises which many professional orchestras have faced in recent years, Jaconi made clear that his faith in the strength and stability of classical music has not been shaken.

Economic problems, this always happens, but the world orchestras, that is, the orchestras which are, which [define the] parameters, they are examples. We, in general — some things can happen, but in general — the meritocracy, you know, that's the good example, ends up being real. . . And they [great conductors] continue the tradition, you know, in New York, Vienna, Berlin, Amsterdam. . .¹³⁸

Advice for aspiring concertmasters

Speaking to those wishing to pursue the path of professional concertmastership, Jaconi focused his advice on one point: a concertmaster must have a sincere desire, not only to play but also to lead, to be challenged and to be involved.

[...] It's the same thing as being a soloist. You have to really want it and you have to like the sport, the adrenaline. Because it's hardship, there's no doubt, you know? . . . You have to like that kind of work, you have to like to participate, to care, to get in trouble with everybody, you know... it's not the place to just show up and play.¹³⁹

Challenges aside, Jaconi recommends to many students that they aim for leadership positions in their orchestral careers. "It's a pleasure in life," he says, to be able to make musical decisions according to one's own preferences and personal experience. Jaconi emphasized the importance of humility and respect for one's colleagues; nevertheless, the fact remains that concertmastership gives a great deal of power to a violinist within the orchestral hierarchy. Ultimately, "no one bosses you around; you command the others..."¹⁴⁰

¹³⁷ Telmo Jaconi: É. Sim, teatro, né. E continua o mesmo presidente, então não dá para entender. Sabe? Por exemplo, se, se tu quer construir uma coisa, tem uma pessoa lá há vinte anos que não constrói essa coisa e tu deixa essa mesma pessoa lá, o que você espera? Que não construa. Né?"

¹³⁸ Telmo Jaconi: "Sim! Problemas econômicos, isso acontece sempre, mas, uh, nas orquestra mundiais assim, nas orquestras que são, que são parâmetros né, são exemplos, a gente em geral — pode acontecer algumas coisas mas em geral — a meritocracia né, assim o bom exemplo, acaba vencendo. . . E vão, vão continuando a tradição, né, em Nova York, Viena, Berlin, Amsterdam, né. . .

¹³⁹ Telmo Jaconi: ". . . é a mesma coisa que ser solista. Tem que querer muito e tem que gostar muito do esporte, gostar muito da adrenalina, né? Porque é um sofrimento, não tem dúvida, sabe?. . . Tem que gostar desse tipo de trabalho, tem que gostar de participar, se incomodar, de, de, de, de encrenca com todos, sabe... não é lugar para chegar e tocar, né?"

¹⁴⁰ Telmo Jaconi: "Mas ao mesmo tempo, ninguém manda em ti, tu manda nos outros, né... sabe?"

Still, the power weighs heavy with responsibility. “You have to be ready to play, always, everything,” Jaconi said. “You’re always subject to have a surprise, right, or a conductor who shows up and says, ‘Play this. Show them this passage.’ . . . And you have to play it, and play it well. . . .”¹⁴¹ For this reason, Jaconi referred to the concertmaster’s seat as the “electric chair,” further asserting his opinion that the job is only for those who thrive under pressure. His own innate desire to be challenged, Jaconi mused, may have been the defining factor of his entire career as a musician. “I was always very eager to play. . . I always went after it. You know?. . . Every time I was offered a chance, I [said], ‘Look, I’m going to play, I want to play.’ I never stopped to think about it, you know? There’s a seat? I’ll go [play].”¹⁴²

Without a doubt, Jaconi’s disposition to play whenever possible contributed to his success as a violinist. Speaking specifically of his work as an orchestral concertmaster, Jaconi cited a different type of fearlessness as a key element of his success. “I was always very close with all of the conductors, and I fought with all of them, depending on the moment. . . not like this fight was a malicious fight or one that damaged a personal friendship. But it was a fight.”¹⁴³ Once again, Jaconi asserted the importance of balance in orchestral leadership — a balance between humility and confidence, between respect and command, and between friendship and professionalism. An effective concertmaster, according to Jaconi, is someone who can be both friend and challenger. “This relationship is very normal for the concertmaster; the concertmaster needs to do this, he has to do this. He can’t be always yes or always no. It has to be a balance.”¹⁴⁴

2. Maria Georgieva

¹⁴¹ Telmo Jaconi: “. . . tu tem que tar pronto para tocar, sempre tudo, não tem, sabe, né, e, e essa é a vida né? Não, não tem. . . não — Está, tá sempre sujeito a ter uma surpresa, né, ou um regente a chegar e dizer, ‘Mostra. Mostra essa passagem.’ . . . E aí tem que mostrar, e mostrar bem. . .”

¹⁴² Telmo Jaconi: “Ah, eu sempre, eu sempre fui muito. . . muito disposto a tocar. Sempre quis ir para a frente. . . Sempre quis tocar, né. . . eu sempre fui atrás. Sabe?. . . Sempre que foi oferecendo, eu, ‘Olha, ah, eu vou tocar, quero tocar.’ Nunca parei para pensar assim sabe, sabe? Tem lugar? Eu vou.”

¹⁴³ Telmo Jaconi: “Fui, fui muito próximo de todos os regentes, e briguei com todos eles, dependendo do momento. . . não que essa briga foi uma briga maldosa o que prejudicou uma amizade pessoal, mas foi uma briga. . .”

¹⁴⁴ Telmo Jaconi: “Então, essa relação é muito normal para o spalla, o spalla precisa fazer isso, precisa saber fazer isso. Não pode, não pode ser sempre que sim ou sempre que não. Tem que ser um equilíbrio. . .”

Due to her unusual perspective as a foreigner with long-term experience as a professional musician in Brazil, Georgieva expressed unique thoughts regarding the future of Brazilian symphony orchestras. Georgieva immigrated to Brazil from Bulgaria in the 1990s, a time when many Brazilians were leaving their country to study abroad. According to Georgieva, it was relatively common in the early 1990s for professional Brazilian orchestras to hold auditions not only at home, but also in other states and sometimes countries. This form of outreach was partly inspired by the large outflux of Brazilian musicians pursuing college education in North America and Europe; with many of the young adults who might have acquired positions in the professional orchestras of Brazil instead seeking knowledge in foreign lands, the Brazilian orchestras themselves sought to fill their vacancies not only with Brazilians, but also foreigners. Georgieva's first orchestral job in Brazil was, indeed, acquired through an audition realized in her home country of Bulgaria.

However, Georgieva makes clear that this trend has already come to an end, and will not return. “. . . These people [who left Brazil to study abroad] are already back, are already teaching their own students, so in that way, the musical scene is much different than twenty years ago.”¹⁴⁵ Regarding the future, Georgieva asserts confidently that the movement will be toward more fully Brazilian orchestras in Brazil. “It's happening more and more, they won't need foreigners in Brazil, because already there are lots of Brazilians playing well, not different from the foreigners, and more and more the orchestras are going to become more Brazilian.”¹⁴⁶

When asked if there is a positive and a negative side to this fact, Georgieva responded without hesitation that she believes that the change is only for the better. “We did our part,” she said.

We [immigrants] have our students. We ... performed the concerts that were possible, in order to make the general public interested, in order to [create] people who are interested in this type of music, to begin to study [music], and so on... so I

¹⁴⁵Maria Georgieva: “Justamente disso que eu falei né, que quando nós chegamos, muitos pessoas saíram, brasileiros saíram fora né, para se formar e essas pessoas já estão de volta, já estão fazendo os seus alunos, então, assim, a paisagem musical já é muito diferente...”

¹⁴⁶ Maria Georgieva: “Agora de outro lado, ‘Qual é o futuro?’, eu acredito e tá acontecendo que cada vez mais, não vão precisar de estrangeiros no Brasil, porque já tem muitos brasileiros tocando bem, não diferentes dos estrangeiros, e cada vez mais as orquestras vão se tornar mais brasileiras, né.”

don't think it's a bad thing, very much the opposite. This is Brazil — there should be Brazilians playing.¹⁴⁷

Georgieva says that the same trend can be seen and expected to continue in the realm of the professional concertmaster; she believes that continually fewer Brazilian orchestras will have foreigners at the head of the violin section. Nonetheless, Georgieva makes an important point: for now, the Brazilian violinists who become orchestral leaders are those who studied abroad. This, too, she expects to change with time.

More and more, these concertmasters, let's say ten or fifteen years from now, will be graduates of Brazilian universities, because there will be people who will be able to provide the necessary education here, you won't have to go abroad in order to become the type of musician who could occupy the concertmaster's position. That's how I see it.¹⁴⁸

In addition to the cultural and academic aspect of the world of professional music, Georgieva cited politics as the other key element which would shape the future of professional symphony orchestras. “. . . There are people who are very worried because the orchestra, orchestras in Brazil, we know that they depend a lot on politics and on the government.”¹⁴⁹ While the connection may not seem entirely obvious at first glance, Georgieva provided a recent example of the intimate link between the worlds of politics and professional music-making which has affected innumerable lives. The Opera Festival of Manaus is an art event of massive scale, spanning two to three months and attracting musicians and audiences from all around the world. Beginning in 1996, the Festival occurred annually in Manaus between March and May, and Georgieva, who participated in the event since its inception, made clear that the Secretary of Culture played a large part in developing the Festival into the renowned international event which it has become. Recently, a new governor in Amazonas declared that the Opera Festival would become bi-annual. Recalling the announcement, Georgieva said, “This really caused a protest, because the Orchestra...

¹⁴⁷ Maria Georgieva: “— uh, eu acho que a gente fez o nosso papel, né. Temos os nossos alunos — Nós fizemos uh, planos, uh, fizemos apresentações que davam para fazer, para ter esse público em geral que tem interesse, para ter pessoas que se interesse por esse tipo de música, para começar estudar, enfim — então acho que não é ruim, muito ao contrário. Aqui é o Brasil, tem que ter brasileiros tocando.”

¹⁴⁸ Maria Georgieva: “Então acredito que cada vez mais, esses spallas, vamos propor daqui há uns dez, quinze anos, vão ser formados aqui mesmo, porque vai ter pessoas que vão poder dar essa formação daqui né, não vai precisar sair fora para se tornar um músico que poderia ocupar o lugar do spalla. É assim que eu vejo, não sei.”

¹⁴⁹ Maria Georgieva: “. . . tem gente que é muito preocupa[do] porque, uh, a orquestra, orquestras no Brasil, a gente sabe que, uh, depende muito da política e do governo, né.”

outside its activities as a symphonic orchestra, I think the trademark of the Amazonas Filarmônica is the Opera Festival. . .”¹⁵⁰

Considering the political dependency of professional symphony orchestras and other artistic organizations, Georgieva’s hope for the future is that capable individuals and independent organizations will increasingly support the arts, especially financially. “Unfortunately we are connected to this part, you know? . . . Pure art doesn’t exist, there’s always this economic question. . .”¹⁵¹ Georgieva cited the example of violinist-conductor André Rieu, whose fusion of classic orchestral and contemporary popular forms has led him to international fame, as a musician who thrives in the modern world by bridging between artistic and economic interests. She was quick to note, however, that Rieu’s style of orchestral presentation is but one of many important forms of artistic expression.

He makes music to sell well. . . That’s what it is. He makes... it’s pretty, it’s well-done, it’s — visually it’s beautiful, right. . . that way you win a bigger audience, but I think you have to have both, you know? You have to have orchestras that play music that maybe isn’t for everybody, but you have to have this there for the masses, right, let’s say, for the broader population. It’s that. Two important things.¹⁵²

Advice for aspiring concertmasters

Speaking to aspiring professional concertmasters, Georgieva gave simple advice: “. . . You have to have a very strong psyche, and you have to know that you will always have unsatisfied colleagues. . . it’s never possible to satisfy everyone’s desires, and criticism by your colleagues will always exist.”¹⁵³ As did other concertmasters, Georgieva resounded the importance of maintaining a balance between flexibility and firmness as a leader.

[The concertmaster] has to sit in the seat already knowing that he has to be firm in what he thinks, in what he believes is the way to play, to show what has to be done when it’s time to work. . . Because opinions are a thousand — [the concertmaster]

¹⁵⁰ Maria Georgieva: “Realmente isso levantou uma, assim, uma protesta, porque a Orquestra, né, fora das atividades como orquestra sinfônica, uh, eu acho que a marca da orquestra Amazonas Filarmônica é o Festival de Ópera. . .”

¹⁵¹ Maria Georgieva: “Então, infelizmente a gente, a gente é ligada com essa parte, né?. . . realmente não existe só pura arte, né, sempre tem essa questão, né, econômica. . .”

¹⁵² Maria Georgieva: “Ele faz música para ser bem vendida. . . É bem isso. Ele faz... é bonitinho, é bem feito, é, é, é vis— assim, como vis— como visão é bonito, né, como ele se apresenta. . . Assim você ganha mais público, mas uh, uh, eu acho que tem que ter os dois, né? Tem que ter orquestras que toca música que não é para todo mundo talvez, mas tem que ser — e tem que ter essa aqui para as massas, né, vamos dizer assim para as, para a população mais ampla, assim.”

¹⁵³ Maria Georgieva: “Então realmente tem que saber que tem que ter uma psique muito forte, e tem que saber que sempre vai ter insatisfeitos, colegas insatisfeitos, né. . . nunca dá para satisfazer todos os... uh, vontades, né, as críticas das colegas, sempre vai ter isso, né.”

can see several ways to do something, but he has to have a well-formed opinion already.”¹⁵⁴

Georgieva made clear that concertmastership is not dictatorship. “. . . Logically, you have to be flexible. There’s a conductor also, it’s not that [the concertmaster] doesn’t listen to others’ opinions. But you have to know that it’s never possible to satisfy everyone.”¹⁵⁵

3. Emmanuele Baldini

According to Baldini, the OSESP currently faces “a great challenge which doesn’t depend on [the Orchestra] alone.”¹⁵⁶ He elaborated upon this statement, saying that Brazil and many other countries around the world are facing political and economic struggles which negatively affect the valorization of art and decrease the availability of funds to support cultural institutions. “This is not a critique specifically of Brazil,” Baldini said. “In truth it is a worldwide tendency, that when there is a crisis one of the first things that is cut is culture and education...”¹⁵⁷ Baldini cited his home country of Italy as another in which the same tendency has been seen repeatedly over the course of many years. “There are few exceptions of countries where they don’t cut these items,” he said.¹⁵⁸ Baldini explained in more detail how economic crisis affects an organization like the OSESP.

Of course an orchestra like the OSESP, which arrived at such a high level of conductors, soloists, [etc.] costs a lot; it’s normal, even more because for example, every soloist, every conductor is paid in dollars or euros. . . So in the last two years [2013-2015], automatically, it got a lot more expensive. . . just from the falling

¹⁵⁴ Maria Georgieva: “Tem que, tem que sentar já no lugar sabendo que tem que ser firme no que ele pensa, no que ele acha como a maneira de, uh, de tocar, ou de, de mostrar o que tem que ser feito na hora do trabalho. . . Porque as opiniões — [são] mil, né . . . pode ver várias, uh, maneiras de execução, mas ele tem que ter uma opinião, já formada, né. . .”

¹⁵⁵ Maria Georgieva: “Aí, então, lógico, tem que ser flexível. Tem regente também, não é para você não escutar as opiniões, mas para você saber que nunca dá para satisfazer todo mundo.”

¹⁵⁶ Emmanuele Baldini: “. . . a Orquestra tem um grande desafio que não depende só dela.”

¹⁵⁷ Emmanuele Baldini: “— isso não é uma crítica especialmente ao Brasil, na verdade é uma tendência mundial, mundial, que quando tem uma crise uma das primeiras coisas que se corta é na cultura e na educação. . . “

¹⁵⁸ Emmanuele Baldini: “. . . têm poucas exceções de países onde, onde não cortam nesses ítems.”

[value] of the *real*, in relation to the dollar or the euro, automatically every conductor, every soloist costs a lot more.¹⁵⁹

Baldini noted that in some countries, artistic organizations depend less upon government support than in Brazil; however, he quickly clarified that it is not simply the amount of public financial support for the arts which differs from one country to the next, but the entire economic and cultural structure of each country which ultimately determines the relationship between government and art. Baldini presented the United States as an example of a country whose socio-economic infrastructure is different than that of Brazil, at least in the context of professional symphony orchestras, asserting that most professional musical ensembles in the United States are sustained almost exclusively with funds from private sources. This noted, Baldini pointed out that the fiscal system of the United States is designed to allow individuals and private organizations to reap more benefits from such types of culture-related investments; for example, in the United States a significant percentage of some types of charitable financial donations (such as those given to Symphony Orchestras and art museums) can later be deducted from the fees which the same individual would pay to the government as annual taxes. This is one example of a type of fiscal incentive which is common in the United States, in which the government itself supports cultural incentives not by providing direct financial support to philanthropic organizations, but by enabling individual citizens to support such institutions according to their personal affinities and means. With this in mind, Baldini spoke of the precarious relationship between the government and cultural institutions in Brazil: “[The government] can’t say, ‘Ah, we don’t finance orchestras, let the private [companies] finance the Orchestra,’ and then not put those individuals in conditions to have some profit from this.”¹⁶⁰

Approximately half of the OSESP’s annual funds are provided by the state government of São Paulo, Baldini said, and the other half of the Orchestra budget is financed by private companies and individuals. Considering the significant investment of the state upon which the OSESP depends, Baldini said, “The political [scene] has to understand that if

¹⁵⁹ Emmanuele Baldini: “E é claro que uma orquestra como a OSESP, que chegou a um patamar tão alto de regentes, solistas, uh, custa muito, é normal, inclusive porque por exemplo, se paga todo solista, todo regente se paga em dólares ou euros. . . Então nos últimos dois anos, automaticamente, encareceu [?] demais. . . só pela queda do, pela queda do real em, em relação ao dólar ou ao euro — automaticamente ficou tudo, cada regente, cada solista custa muito mais caro.”

¹⁶⁰ Emmanuele Baldini: “Então, você [o governo] não pode dizer, ‘Ah, eu não financio orquestras, deixa os privados para financiar a Orquestra,’ e depois você não bota— não coloca os privados em, em condição de, de ter um ganho com isso.”

you want to maintain an orchestra of national reference in the state of São Paulo, you can't start cutting [resources]. Because just to maintain the budget is difficult.”¹⁶¹ Baldini cited the OSESP as one of the few professional orchestras in Brazil which regularly receives musicians of international fame, that is, soloists and conductors who perform also in San Francisco, New York, Berlin, Vienna, and other such global cultural centers. Hiring soloists and conductors of a lower caliber would be one of the first symptoms for the OSESP if the government's financial support of the Orchestra were to decrease in coming years, Baldini reported, describing this as “the first step toward a decline of some kind, at least momentary, in our Orchestra.”¹⁶²

In addition to his comments regarding the impact of political and economic problems on the OSESP, Baldini described a second challenge of a different variety which the OSESP faces in coming years: maintaining its quality and reputation as a Brazil's most prominent Symphony Orchestra, both nationally and internationally.

The musical challenge. . . is to make sure that this position of reference which the Orchestra won in Brazil continues to be a parameter for Brazil. . . some [Brazilian] orchestras are growing in quality, in level — the Orchestra of Minas [Gerais], for example, just got a new concert hall and it's an excellent Orchestra. And... this is really stimulating. . .¹⁶³

In places such as the United States and Europe, older and more extensive infrastructures of music education and performance ensure that symphony orchestra musicians are continually obligated to cultivate high standards, as there are always other ensembles of similar caliber nearby. In Brazil, this is less the case; until the 1970s, only six major orchestras existed in the country. The OSESP eventually became internationally known, and Baldini is grateful to see other Brazilian orchestras beginning to experience greater renown, as has the OSESP for many years. It is this healthy competition within Brazil which the OSESP needs, according to

¹⁶¹ Emmanuele Baldini: “A política tem que entender que se quer manter no estado de São Paulo uma orquestra referen— de referência para o país, não pode começar a cortar. Porque já só mantendo o orçamento nosso, já é difícil.”

¹⁶² Emmanuele Baldini: “E isso seria o primeiro passo para uma, para uma decadência de alguma forma, pelo menos momentânea, uh, da nossa Orquestra.”

¹⁶³ Emmanuele Baldini: “O desafio musical depende dela sim, o que é fazer com que essa posição de referência que a Orquestra conquistou no Brasil continue sendo... um parâmetro para o Brasil. . . algumas orquestras tão crescendo de qualidade, de nível — a Orquestra de Minas [Gerais], por exemplo — acabaram de ganhar uma nova Sala e é uma Orquestra excelente. E... isso é muito estimulante. . .”

Baldini, in order to “make sure that the quality of our concerts [and] our recordings continues always to be very high. We are working hard for this.”¹⁶⁴

With regard to his own future as a violinist, Baldini reported that he indeed hopes to spend many more years in his position as concertmaster of the OSESP. Furthermore, as in the case of Jaconi and Torres, Baldini has branched from concertmastership into orchestral conducting, and he intends to pursue and develop this element of his musical work and knowledge as well. Regarding conducting, Baldini stated that

. . . it’s a natural development from the work of the concertmaster, because when the concertmaster is working, playing as concertmaster, he is playing hard, but also in some way he is conducting. And depending on the quality of the conductor... [laughs, smiles] he can actually conduct a lot more than people think.¹⁶⁵

Baldini spoke of a strong desire to someday have his own Orchestra, which he would conduct during the weeks in which the OSESP was not performing; he quickly admitted, however, that the idea is truly, for now, only a dream.

Baldini is presently involved with several social projects in the São Paulo area (extra-curricular music education programs for underprivileged youth), but he spoke a strong word of caution with regard to Brazilian musical social projects in general.

I see a danger coming from something very positive. . . [what] happens in some cases. . . the orchestra of the social project is seen as a way to exploit the kids and create a type of . . . sub-employment. ‘I give you a scholarship for you to eat, for you not to hang out in the street in the slum, I give you a scholarship, in exchange you work hours and hours every day, play a number of annual concerts almost equal to that of a professional orchestra.’ . . . [But] I don’t want to generalize, there are marvelous social projects [also]...¹⁶⁶

Baldini emphasized that this exploitation of young musicians is not happening unwittingly, but is in most cases is a direct reflection of the character and original intentions of the individual or organization which founded the project. “There are a lot of people with no scruples in this world,” Baldini said. “[They] don’t pay a salary, they don’t provide a work contract, just a scholarship — but you have concerts, and you conduct, and you... do

¹⁶⁴ Emmanuele Baldini: “. . . Fazer com que a qualidade dos nossos concertos, das gravações continue sempre lá encima. Estamos trabalhando duro para isso.”

¹⁶⁵ Emmanuele Baldini: “. . . é um natural desenvolvimento do trabalho de um spalla, porque o spalla quando está fazendo, tocando como spalla, tá tocando durinho, mas tá também de alguma forma regendo. E dependendo do rege— da qualidade do regente... [ri, sorri] pode até reger muito mais do que as pessoas acham.”

¹⁶⁶ Emmanuele Baldini: “. . . eu vejo um perigo vindo de uma coisa muito positiva. . . e isso acontece em alguns casos — o projeto social e a orquestra do projeto social é visto como um modo para explorar os jovens e criar uma espécie de orquestra... uma espécie de sub-emprego. Que eu te dou bolsa, para você comer, para você não ficar na rua na favela, eu te dou bolsa, em troca você trabalha horas e horas por dia, toca um número de concertos por ano quase igualado àquele de uma orquestra profissional. . . não quero, uh, generalizar, têm projetos sociais maravilhosos. . .”

everything how you want, as if it were a professional orchestra.”¹⁶⁷ For now, Baldini said, the number of healthy music social projects in São Paulo is greater than the number of exploratory youth orchestras. However, because this type of cultural initiative is currently “fashionable,” it is easy to obtain government funding for such types of projects. While this is in most cases positive, Baldini pointed out the inherent risk: without proper oversight, such organizations lend themselves to corrupt practices. Nevertheless, as noted earlier, Baldini himself supports and teaches in several social projects, and is strongly in favor of the existence of such programs.

Advice for aspiring concertmasters

Speaking to potential future professional concertmasters, Baldini had two major tips. Firstly, he said, before becoming a good concertmaster one must naturally display certain characteristics in their non-musical life.

Someone who doesn't feel like a leader, who doesn't like to take risks, who doesn't like to expose themselves, who likes to stay always hidden, who doesn't have courage to take a stand in non-musical things — it's very difficult that this person would be able to be a good concertmaster.¹⁶⁸

Baldini recalled that as a child, he often took charge of the activities when playing with his brothers and cousins. While an excess of such tendencies could, of course, have negative social implications, Baldini asserted that a certain amount of natural inclination toward leadership and organization is necessary to become an effective concertmaster.

His second piece of advice for aspiring concertmasters was simple: play chamber music, and lots of it. “A quartet, for example — it's a little orchestra. To get used to this, to let this become normal, to play and to always dialogue with the other musicians that are playing together, it's very healthy and it's a way to get used to working in a group.”¹⁶⁹ Baldini went on to explain that he considers chamber music not only an important musical exercise, but also a means of developing social skills in a more general sense.

¹⁶⁷ Emmanuele Baldini: “. . . Mas como têm muitas pessoas sem escrúpulos no mundo. . . Se paga bolsa, não paga nem salário, nem dê carteira registrada, é bolsa — Mas você faz concertos, e você rege, e você... faz tudo como você quiser, como se tivesse uma orquestra profissional, só que não é.

¹⁶⁸ Emmanuele Baldini: “. . . uma pessoa que não se sente líder, que não gosta de arriscar, que não gosta de se expor, que gosta de ficar sempre meio escondido, não tem coragem de se manifestar nas, nas coisas extra-musicais que falamos — é muito difícil que consiga ser um bom spalla.

¹⁶⁹ Emmanuele Baldini: “. . . o quarteto, por exemplo — é uma pequena orquestra. É... se acostumar e deixar que isso se torne normal e tocar, e dialogar sempre com outros músicos que tão tocando juntos, é muito saudável e uma forma de se acostumar já a um trabalho em grupo.”

[Chamber music] has value not only as a musical education, but also as an education in citizenship. . . it's an education in tolerance. Because you're talking — when you play, you're playing one thing, your neighbor is playing something different, the violist is playing something still different, and the cellist is playing something else different. . . So, if you get used to doing this in your day-to-day, it helps you not only musically, but it helps you also in your relationships in society. I have my opinion, you have your opinion, we might even quarrel, but I... would never take from you the liberty to express and keep expressing your opinion. This is the principle of togetherness, of tolerance... that nowadays many people forget.”¹⁷⁰

Ultimately, Baldini affirmed, concertmastership is a combination of innate leadership and social objectivity. “You have to be someone who naturally attracts the eyes of others,” he said. “[And] you have to have the maturity to adopt certain attitudes toward the benefit of the climate, the serenity of the workplace.”¹⁷¹

4. Paulo Sergio da Graça Torres Pereira / Orquestra Sinfônica do Paraná

Looking toward the future, Torres defined his hopes for the Orquestra Sinfônica do Paraná as three:

1. “That the musicians respect each other.”
2. “That the musicians live up to their responsibilities as instrumentalists.”
3. “That the government, the Theatre, [and] the people. . . become convinced of the importance of music for the human being.”¹⁷²

Torres emphasized strongly the importance of discipline and practice as a professional musician, asserting that the key to becoming a better orchestra is continually raising the level of dedication and discipline in the practice habits of each individual musician. Professional instrumental performance, Torres said, is “not just enthusiasm and talent,” but demands

¹⁷⁰ Emmanuele Baldini: “Isso vale também como uma educação não só musical, mas é uma educação de cidadania, de — civil. . . é uma educação em tolerância. Porque você está falando — quando você toca, você está tocando uma coisa, o teu vizinho está tocando uma coisa diferente, e o violista está tocando uma coisa ainda diferente, e o violoncelista está tocando uma coisa ainda diferente. . . Então, se acostumar a fazer com que isso se torne o teu dia-a-dia, te ajuda não só musicalmente, mas te ajuda também na, nos teus relacionamentos com, com a sociedade. Eu tenho uma opinião, você tem a sua opinião, podemos até brigar, mas eu... nunca tiraria de você a liberdade de expressar e continuar a expressar a tua opinião. Esse é o princípio da convivência, da tolerância, da... — que hoje em dia muitos esquecem.”

¹⁷¹ Emmanuele Baldini: “. . . tem que ser uma pessoa que naturalmente atrai os olhares dos outros. . . Tem que ter a maturidade de tomar algumas atitudes em benefício do clima, da serenidade do trabalho.”

¹⁷² Torres: “. . . Que as pessoas se respeitem. . .”
 “. . . é que cada vez mais, os músicos se deem conta, da suas responsabilidades como instrumentistas. . .”
 “. . . o governo, o Teatro, as pessoas. . . se convençam da importância que é a música para o ser humano.”

extensive and continual practice.¹⁷³ He paraphrased North American author Alan White in praise of music, saying, “Used correctly, there is perhaps no parallel to music in its power to teach the human being the real moral truth and the highest principles which should command our lives.”¹⁷⁴ Torres gave the example of post-WWII Germany as a demonstration of the valorization of art in practice. “The city of Berlin was in ruin, and the first thing that the government concerned themselves with was to reconstruct the theatres, the schools, to teach people.”¹⁷⁵ In contrast, Torres said, Brazilian politicians generally “don’t understand that culture is [public] health.”¹⁷⁶

Having defined his three wishes for the future of the OSP, Torres also commented on his perspective of the future of professional Brazilian orchestras in general.

I think that [Brazilian] orchestras should look for ways to reach a larger audience. . . I see at the moment the country in a situation of crisis. I don’t see as very positive the development of these big orchestras... unless they change a little bit their focus, instead of simply playing and doing concerts for the elite, who like classical music. . . they have to find ways to get to the people.¹⁷⁷

In his own region, Torres is working toward this end. At the time of his interview, Torres was preparing to lead the OSP — as conductor — on a tour of 19 concerts in small cities near the capital of Paraná. “[I’ll be] taking the Orchestra, because the government became convinced. . . to bring music to these regions, to these people.”¹⁷⁸ Ultimately, this type of outreach is a fundamental element in the process which would bring about the future of which Torres dreams — the future in which Brazilian symphony orchestras attain increasingly high standards of musical and professional excellence, and reap the fruits of increasing awareness and respect for the musical arts within the social and political

¹⁷³ Torres: “. . . não é só entusiasmo e talento.”

¹⁷⁴ Torres: “Usada corretamente, talvez a música não encontre paralelo algum em ser o poder de ensinar o ser humano, o verdadeiro moral e os princípios mais elevados que devem reger as nossas vidas, disse um escritor norte-americano Alan White.”

¹⁷⁵ Torres: “. . . na Alemanha depois da segunda Guerra Mundial, a cidade de Berlin, eles estavam em destroços, e a primeira coisa que o governo se preocupou foi em reconstruir os teatros, e as escolas, para educar as pessoas.”

¹⁷⁶ Torres: “. . . mas não se entende que cultura é saúde.”

¹⁷⁷ Torres: “Então, eu acho que as orquestras [brasileiras] devem buscar maneiras de atingir um público maior. . .”

“Eu vejo no momento o país numa situação... de crise. Não vejo assim, como muito positivo o desenvolvimento dessas grandes, dessas orquestras... a não ser que elas mudem um pouco o foco, invés que simplesmente tocar e fazer os concertos para o elite, que gosta da música clássica. . . E elas vão ter que descobrir caminhos de chegar ao povo. . .”

¹⁷⁸ Torres: “Levando a Orquestra, porque o governo se convenceu. . . [a] levar música a essas, a essas regiões, a esses povos.”

communities of Brazil. “Music develops the intellect,” Torres said. “Music affects our whole organism, heartbeat, blood pressure. . . It’s mental health, spiritual health, and it goes as far as to be something physical . . . [my dream is that] leaders come to comprehend the importance of music.”¹⁷⁹

Advice for aspiring concertmasters

If you want to be a concertmaster, Torres advised, “Don’t have the pretension of being the concertmaster that wants to be first. Practice; be disciplined. And if you have talent and this enthusiasm and this discipline, they will take you naturally to a leadership position.”¹⁸⁰ As did other concertmasters, Torres asserted that the most important part of the path toward concertmastership is the quality and quantity of the time spent honing one’s individual performance and technical capacity.

It’s not a lucky star that defines that you’re going to be concertmaster — no, it’s your work which is going to show to everyone that you deserve this trust. . . And that you are an innate leader, because if you’re not an innate leader, you have to study *a lot*. . . behavior, psychology. . . you have to *work* on these things.¹⁸¹

Furthermore, to be a professional concertmaster one must “know how to work with people,” Torres said. “You have to be malleable, in order to be firm [when] you have to be.”¹⁸²

In addition to the leadership skills which Torres cited as prerequisites to becoming a professional concertmaster, he made note of the fact that it is “absolutely necessary that [you] have dominion over your instrument” as well.¹⁸³ Above all, according to Torres, the effective concertmaster must want to serve the Orchestra.

The great leaders of the world. . . Mahatma Gandhi, Jesus Christ — if you would think of all the great leaders. . . what did they do? They served. To lead is to serve.

¹⁷⁹ Torres: “É saúde mental, espiritual, e chega a ser algo física — É intelectual, a música se desenvolve o intelecto. Né? Ela mexe com o nosso organismo, batimento cardíaco, pressão sanguínea. . . Então, esse é o terceiro sonho, que os políticos, os líderes venham a compreender a importância da música.”

¹⁸⁰ Torres: “Não tenha a pretensão de ser spalla que quer ser o primeiro. Estude, seja-se disciplinado. E se você tiver talento e esse entusiasmo e essa disciplina, te levarão naturalmente a uma posição de liderança.”

¹⁸¹ Torres: “. . . não é uma estrela da sorte que define que você vai ser spalla — não, é, é o teu trabalho que vai mostrar a todas que você [??] dessa confiança. E que você é um líder inato, porque se a pessoa não é um líder inato, tem que estudar *muito*. . . Comportamento, psicologia. . . tem que. . . ela tem que *trabalhar* isso.”

¹⁸² Torres: “sabe trabalhar com as pessoas. . . você tem que ser maleável, para ser rígido [quando] você tem que ser —”

¹⁸³ Torres: “Mas imprescindível é que ela também tenha domínio do seu instrumento. . .”

The guy has to be good and he has to know how to serve. Then you earn the position of leadership.¹⁸⁴

5. Ricardo Craciun

Speaking on the future of the Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte, Craciun made a point which several other Brazilian concertmasters also emphasized: the significant dependency of the Orchestra on the interest and support of the government. In the case of the OSRN, Craciun is entirely optimistic that the government will continue to work on behalf of the progress of the Orchestra. “That the Orchestra has maintained itself, it’s because the government became interested and because the musicians learned how to. . . show their work. . . there’s a spirit of more and more people in the Orchestra of wanting to take the Orchestra forward.”¹⁸⁵ Craciun spoke highly of the current titular conductor of the OSRN, Linus Lerner, saying that his high expectations and programming of challenging repertoire is elevating the level of the Orchestra.

As a performer, Craciun expressed uncertainty with regard to his future. He made clear that his innate desire to practice endures, but also noted several times that the shoulder injury which his violin-playing caused him has truly limited the amount of time which he spends with the violin in his hands. Craciun had been warned of his long-term injury many years in advance by his orthopedist, but his sense of dedication to the Orchestra outweighed his personal physical concerns.

I can’t exaggerate because the problem was that I didn’t follow properly the indications of the orthopedist. He gave me an attestation that I couldn’t do anything like concerts. [But] it was necessary for us [to play] — we couldn’t miss because the people were very much beginners, they didn’t play well, so if one of us [the UFRN professors] missed, you felt it!¹⁸⁶

Craciun’s dedication undoubtedly helped to support and to shape the OSRN during the past 30 years. Nonetheless, his insistence led to injury. “Now, I as a violinist... truly I don’t know

¹⁸⁴ Torres: “Os maiores líderes do mundo assim. . . Mahatma Gandhi, uh, Jesus Cristo — uh, se você for pensar nesses grandes líderes. . . o que é que eles fizeram? Serviram. Liderar é servir. O cara tem que ser bom e saber servir. Aí se ganha a posição de liderança...”

¹⁸⁵ Ricardo Craciun: “. . . há um espírito de mais pessoas na Orquestra de querer levar essa Orquestra para a frente.”

¹⁸⁶ Ricardo Craciun: “. . . Não posso exagerar porque o problema foi que eu não segui devidamente as, as indicações do ortopedista. Porque me dava um atestado e eu não podia fazer nada [de] concerto. Aqui era necessário que nós — não podíamos faltar porque o pessoal era muito iniciante, não tocavam bem, então se, donde falta-se um, um de nós se sentia!”

what I will do. That is, I studied a lot, I concerned myself very much with the violin, you understand? I got to a high level, but... I don't know."¹⁸⁷

In Craciun's case, the emotional impact of his injury-inspired retirement from the world of performance is greatly softened by the fact that he had always maintained simultaneously a second line of work — odontology — which he continues to practice regularly and with pleasure. "I have the other part, you know? I'm not stuck here at home — No, I'm there at the office!"¹⁸⁸ In addition to his work as an orthodontist, Craciun cited driving motorcycles and scuba-diving as two other pastimes which ease the transition for him away from violin performance.

Looking toward the future of professional Brazilian orchestras in general, Craciun emphasized strongly the fact that it is the musicians themselves who will write the story of the art of classical orchestral music.

I think the future is great, beautiful, [but] it's going to depend on the musicians, and on that the musicians know how to defend their art, do you understand? That they know how to argue. . . you have to defend your profession. . . If not, bye! It's no more. 'Get this money from the orchestra, and let's use it to do whatever.'¹⁸⁹

Advice for aspiring concertmasters

Speaking to potential future concertmasters, Craciun's advice was succinct: "Firstly practice. Know your instrument. First is this."¹⁹⁰ Secondly, he asserted the importance of being a firm person, confident and clear.

The concertmaster doesn't have to be a colonel, you understand? But he has to. . . go there and be firm as concertmaster. . . To be concertmaster is like being a soloist. University makes... a musician. Talent makes some difference. And personality makes the concertmaster.¹⁹¹

¹⁸⁷ Ricardo Craciun: "Agora, eu como violinista... realmente não sei o que é que eu vou fazer. Ou seja, eu estudei muito, eu me preocupei muito com o violino, tá entendendo? — cheguei num bom nível — *pero*... não sei. [sorrindo] Talvez na próxima vez eu consiga te responder melhor."

¹⁸⁸ Ricardo Craciun: "... Porque eu tenho a outra parte, tá entendendo? Eu não estou parado aqui em casa assim — Não! Eu estou lá no consultório!"

¹⁸⁹ Ricardo Craciun: "... Eu acho que o futuro ótimo, lindo, agora, vai depender dos músicos, e de que os músicos saibam defender a sua arte, tá entendendo? Que saibam argumentar. . . você tem que saber argumentar. . . você tem que defender a sua profissão. . . Se não, tchau. Não tem mais não. Pegue esse dinheiro da orquestra, e vamos montar para fazer ??, não sei o que —"

¹⁹⁰ Ricardo Craciun: "Primeiramente estuda. Conheça o instrumento. Primeiro é isso aí."

¹⁹¹ Ricardo Craciun: "O spalla não tem que ser um coronel, tá entendendo? Mas tem que... ir lá e ser firme como spalla. . . para ser spalla, é como solista. . . A universidade faz... o músico. O talento faz diferença. E a personalidade faz o spalla."

Undoubtedly, respect was a common theme throughout Craciun's reflections on classical music as a career path. "I learned to respect myself, you understand? Your work, you have to respect your work. . . If you don't respect it, is someone else going to respect your work? Of course not. So the concertmaster has to be someone secure in himself."¹⁹²

¹⁹² Ricardo Craciun: "Mas eu aprendi a me respeitar, tá entendendo? O seu trabalho, você tem que respeitar o teu trabalho. Se você não respeita, se você não respeita o teu trabalho, o outro vai respeitar o seu trabalho? Claro que não. Então o spalla tem que ser uma pessoa segura em si mesmo. . ."

6. CONCLUSIONS

A comparative analysis of the data generated through the five interviews with present and former professional concertmasters of Brazilian symphony orchestras exposes several trends in both the interviewees' life paths and in their perspectives on the definition of effective concertmastership. These considerations are outlined in the following chart and subsequently elaborated upon in text.

TABLE 1: MUSICAL TRAJECTORIES OF INTERVIEWED CONCERTMASTERS

	Passed through formal audition process?	Passed through unorthodox audition process for concertmastership?	Served as concertmaster in several other orchestras?	Received musical training in Europe or USA?	Performed regularly as soloist/recitalist during orchestral career?	Has or had non-musical responsibilities as concertmaster?	Branched into symphonic conducting?	Teaches or taught at the university level?	Works in the area of music with children/social projects?
Telmo Jaconi/OSPA	for admission to Orchestra, but not for concertmastership	Yes (international tour as substitute concertmaster)	Yes	Yes (Europe)	Yes	Yes	No	No	Yes
Maria Georgieva/OAF	for admission to Orchestra, but not for concertmastership	No (promoted from position of assistant concertmaster by music director)	No	Yes (Europe)	Yes	No	No	Yes	No
Emmanuele Baldini/OSESP	No	Yes (trial concerts as concertmaster)	Yes	Yes (Europe)	Yes	Yes	Yes	No	Yes
Paulo Torres/OSP	Yes	No (traditional audition process)	Yes	Yes (USA)	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Ricardo Craciun/OSRN	for admission to Orchestra, but not for concertmastership	No (promoted from position of principal Second Violin by music director)	Yes	No	Yes	No	No	Yes	No

6.1 TRENDS IN THE LIFE PATHS OF THE INTERVIEWEES

Of the five interviewed concertmasters, four received musical training outside of South America during their formative years. Of these four, three studied in Europe and one in the United States. None of the three European-trained violinists initiated their studies in the same country; Telmo Jaconi left Brazil to pursue musical instruction in Austria (and later Germany), Emmanuele Baldini learned to play the violin in his natal country of Italy (and later also studied in Switzerland and Austria), and Maria Georgieva grew up within the musical pedagogy of her home country, Bulgaria. Paulo Torres, during his young adulthood, studied at three different universities in two North American states, completing a Bachelor's, a Master's and a doctoral degree in Violin Performance in the United States — all with the support of merit-based scholarships — before ultimately returning to Brazil to establish a long career as orchestral concertmaster.

Just as Torres (OSP) was the only concertmaster of the five to have studied in the United States, he was also the only interviewee who passed through a purely traditional audition process in order to assume his position of orchestral leadership. Jaconi (OSPA), Georgieva (OAF) and Craciun (OSRN) auditioned formally to earn entrance into their respective orchestras, but did not pass through a second audition oriented specifically toward the position of concertmaster. Both Georgieva and Craciun were directly offered the position by the music director of each of their orchestras. In Georgieva's case, this offer arrived shortly after her entrance into the orchestra as assistant concertmaster, when the selected concertmaster unexpectedly renounced the chair. Craciun, contrastingly, spent fifteen years performing in the Orquestra Sinfônica de Natal (many of these years as principal Second Violin) before being offered the position of concertmaster when his father retired from the same post in 1998.

Jaconi's trajectory within the OSPA was unique; having been forced to enter the Orchestra as a violist in 1970 (despite having always been a violinist), he was then spontaneously promoted to principal Second Violin in 1973 when the hired principal fell ill during an international tour. Two years later, in 1975, Jaconi forfeited his position within the OSPA in order to join the newly-formed Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) and was re-contracted by the Orquestra Sinfônica de Porto Alegre under his own condition that he return as concertmaster. Baldini (OSESP) was the only interviewed

concertmaster who did not pass through a formal audition; he was nevertheless tested extensively by music director John Neschling while completing a trial period as concertmaster during a South American tour in which the orchestra played R. Strauss's *Ein Heldenleben* repeatedly, a piece known for its exceptionally difficult concertmaster solos.

All five of the interviewed concertmasters established some form of solo career in parallel to their orchestral performance. Baldini began performing as a soloist with orchestras in Italy at a young age, and at present (2017) he continues to maintain an extensive schedule of solo performances. Jaconi, Torres, Craciun and Georgieva also reported having performed many times as soloists with several orchestras, but each made clear that this type of solo work was never a major focal point of their career. Throughout their orchestral tenures, all five concertmasters performed recitals and chamber music regularly. Craciun, specifically, spent more than twenty years as the second violinist in the highly-active Faculty String Quartet of the Federal University of Rio Grande do Norte.

Another element of the lives of the interviewed concertmasters demonstrates a parallelism with the results of Yon (2008): in both researches, two of the five interviewees described a natural process by which they branched out from the concertmaster's seat to the conductor's podium. In the present research, those two concertmasters were Baldini and Torres. Renowned concertmaster William Preucil of the Cleveland Symphony Orchestra, as quoted by Yon (2008, p. 89), asserts that "conducting is a natural combination to being a concertmaster because of what goes on from that chair." Interestingly, despite that Preucil acknowledges this connection and affirms that he has studied conducting, he does not regularly perform as a conductor or have specific goals related to pursuing conducting professionally.

To Preucil's words, Yon (2008, p. 92) adds the following: "The overlap between these two modes of musical interaction [concertmastership and conducting] generates a pathway from one form to the other that is easy to navigate if one has the interest in doing so." Historically, there have been several cases of professional concertmasters eventually establishing prominent careers as conductors; Page (2002) cites the examples of Eugene Ormandy, director of the Philadelphia Orchestra for more than 40 years, and the Boston Symphony's Charles Munch. Yon (2008, pp. 22-24) references the same two Orchestras in earlier decades, citing two violinists who held simultaneously the positions of concertmaster

and associate conductor therein for many years: Joseph Silverstein (in the Boston Symphony, from 1971 to 1984) and Alexander Hilsberg (of the Philadelphia Orchestra during the 1930s and '40s).

Another trend among the results formed by the interview data regards the pedagogic work of the concertmasters. Torres, Craciun and Georgieva all assumed academic careers as music professors at institutions of higher education. Interestingly, the two interviewees who do not teach violin at the university level are deeply involved in music education with younger students; Jaconi and Baldini are both closely tied to social projects which provide music lessons and ensemble experience to young people who would otherwise not have contact with classical music. Of the five concertmasters here interviewed, only Torres currently works at both the university level and also with children.

6.2 TRENDS IN THE PROFESSIONAL PERSPECTIVES OF THE INTERVIEWEES

Several identical factors related to the nature of successful concertmastership were broached by all five of the interviewed concertmasters, and many similar themes were seen in the discourses of the concertmasters and authors observed in 3. Review of the Literature. The repetition of certain specific words and ideas within the isolated responses of several concertmasters — especially in the case of specific words such as *respect* and *firmness* which did not appear in the Guiding Questions themselves — provides a basis upon which to construct an overall idea of what defines the art of concertmastership in the eyes of the interviewed professionals. Ultimately, the following four themes arose in each of the five interviews (as detailed below), accordingly establishing a basic definition of what the interviewees consider necessary for effective concertmastership:

1. Technical ability
2. Two-way respect of colleagues
3. Natural leadership/Firmness
4. A supportive relationship with the conductor

Comparatively, recall the five major themes identified in the discourses of the published texts examined in 3. Review of the Literature:

1. Mediation of orchestra and administration
2. Mediation of orchestra and conductor

3. Regulation of orchestral sound
4. High technical level/performance of solos
5. Knowledge of full orchestral score

It is easy to see that while organized differently, the two data sets address parallel topics.

- Within the first major theme of the interviews (Technical ability) lie discussions of themes (3) and (4) as defined in the Literature Review (Regulation of orchestral sound and High technical level/performance of solos).
- The second theme as defined within the analysis of the interviews (Natural leadership/firmness) is related to and ultimately summarizes items (1), (2) and (4) of the five themes outlined within the Literature Review (Mediation between orchestra and administration, Mediation between orchestra and conductor, and High technical level).
- Two-way respect of colleagues, the third theme identified within the interviews, pertains to items (1) and (2) of the Literature Review (Mediation between the orchestra, the administration and the conductor).
- The fourth topic identified within the interview analysis (A supportive relationship with the conductor) reflects items (2) and (3) of the Literature Review (Mediation of orchestra and conductor, and Regulation of orchestral sound).
- Within the Literature Review exists a fifth element of concertmastership (Knowledge of full orchestral score) which did not appear as prominently within the content of the present research's interviews. Nonetheless, considering that the trend of concertmasters entering into the field of conducting is visible within the analysis of the published literature and also seen partially within the present research, it seems highly likely that score study is, indeed, a common outgrowth of professional concertmastership.

SUMMATIVE ANALYSIS

Note: The following analysis provides a succinct and comparative review of the data reported in the expanded analysis of 5. Results. The purpose of this review is to develop a conclusive dialogue which unites the content of the five interviews and which furthermore relates this data to the information compiled in 3. Review of the literature. For this reason, certain direct quotations which have previously appeared are here repeated.

1. Technical ability

Each of the five interviewed concertmasters made references to the importance of maintaining a high level of violin technique. Jaconi explained that, “If you have somebody [seated] behind for example, who plays way better — it’s a problem.”¹⁹³ Torres asserted that the role of the concertmaster requires “great discipline, not just enthusiasm and talent, but great discipline,” and added that “everyone is listening [to the concertmaster] the whole time, so you are being auditioned constantly.”¹⁹⁴ For this reason, Jaconi described the concertmaster’s seat as the “electric chair.” You have to “like adrenaline,” Jaconi said. He continued,

The program changes, a surprise piece, you know, you arrive at the rehearsal and the pianist got sick, there’s another pianist and suddenly there’s a piano concerto that has a terrible solo, one of those really hard ones, annoying to play. . . and you have to be ready to play, always, everything.¹⁹⁵

Craciun spoke on the importance of technical skill in concertmastership in the following comment: “. . . Treat your profession how you want to be treated. You have to respect the violin, you have to respect your work. Aren’t I earning money to play in an orchestra?”¹⁹⁶ He later affirmed, “[To be an] Orchestral musician, you prepare yourself for that. Now, to be a concertmaster, it’s like a soloist. . . The concertmaster is truly a soloist.”¹⁹⁷ Yon (2008, p. 88) also addressed this fact, describing that “a concertmaster must be prepared beyond simple readiness to play a piece. They must be prepared to perform a work at the first rehearsal, with a strategy already in mind for the entire orchestra’s execution of the piece.”

Despite emphasizing that it is but one of many responsibilities of a professional concertmaster, Georgieva affirmed that “you have to have good technique, and a musical sense, and a beautiful sonority. . .”¹⁹⁸ Baldini asserted that technical ability is the primary key

¹⁹³ Telmo Jaconi: “Se tiver um cara atrás por exemplo, que toca muito mais — é um problema.”

¹⁹⁴ Torres: “. . . muita disciplina, não só entusiasmo e talento mas *muita* disciplina. . . Todo mundo está ouvindo o tempo inteiro, então você está sendo audicionado, constantemente.”

¹⁹⁵ Telmo Jaconi: “. . . gostar muito da adrenalina, né?. . . Troca o programa, né, peça surpresa, sabe, tu chega no ensaio, adoeceu o pianista, tem outro pianista e de repente tem um concerto de piano que tem um solo nojento, daqueles difíceis, chatos de tocar. . . Ou precisou a trocar o programa de um dia para outro e, e tu tem que tar pronto para tocar, sempre tudo. . .”

¹⁹⁶ Ricardo Craciun: “. . . trate a sua profissão como você quer ser tratado. Você tem que respeitar o violino, tem que respeitar o teu trabalho. Eu não estou ganhando para tocar numa orquestra?”

¹⁹⁷ Ricardo Craciun: “. . . músico de orquestra, você se prepara para isso. Agora, para ser spalla, é como solista. . . O spalla é um solista de fato.”

¹⁹⁸ Maria Georgieva: “. . . você tem a técnica boa, e um senso musical e, uh, sonoridade bonita —“

which leads to the possibility of effective concertmastership. He continued, saying, “In my experience, if you focus, if you concern yourself with practicing, playing better and better, knowing more and more about music, the results keep coming on their own, and the opportunities [for orchestral leadership] — the doors are going to open. . .”¹⁹⁹

2. Natural Leadership/Firmness

Another point emphasized by each of the concertmasters interviewed in this research was the importance of natural leadership skills. “If the person isn’t an innate leader,” Torres said, “he has to study [leadership] *a lot*. . . behavior, psychology, he has to *work* on that.”²⁰⁰ Baldini agreed with this idea, saying,

It’s very important for the concertmaster, being a leader, [he] must train always, constantly, the characteristics which allow him to be a leader. That is, to be always in the front, to be always exposed, under pressure, because if the concertmaster loses this habit, it begins to be difficult also to lead an orchestra.

. . . Someone who doesn’t feel like a leader, who doesn’t like to take risks, who doesn’t like to expose himself, who likes to stay always sort of hidden, who doesn’t have the courage to express himself in the extra-musical things that we talked about — it’s very difficult that he could be a good concertmaster. To be a good concertmaster you have to have all of this. . .²⁰¹

Jaconi noted that one major reason for his success as a professional concertmaster was that he “always was very willing to play. I always wanted to go to the front.”²⁰² Nevertheless, this desire did not express itself in the form of a conscious pursuit of concertmastership, but as a continual dedication to individual practice. Interestingly, in four of the five cases examined in this research, concertmastership did not arise as the result of a formal audition; instead, these violinists’ continual demonstration of natural leadership and technical skill eventually led to a

¹⁹⁹ Emmanuele Baldini: “Mas nunca busquei, uh, foi tudo acontecendo em maneira muito natural, aliás essa é uma, é uma, é uma dica que muito frequentemente dou para meus alunos: eu vejo que hoje tem sempre muita busca, tem sempre muita pressa para chegar até um cargo, até estar numa orquestra, et cetera... pela minha experiência, se você foca, se você se preocupa em estudar, tocar cada vez melhor, conhecer cada vez mais coisas sobre a música, os resultados vão vindo sozinhos, e as oportunidades vão — as portas vão se abrir, sem precisar que você tem que derrubar, derrubá-las.”

²⁰⁰ Torres: “. . . se a pessoa não é um líder inato, tem que estudar *muito*. . . Comportamento, psicologia... tem que... ela tem que *trabalhar* isso.”

²⁰¹ Emmanuele Baldini: “. . . é muito importante para o spalla, o spalla sendo um líder, tem que treinar sempre, constantemente, as características que permitem a ele ser um líder. Ou seja, solar [tocar solo]... ficar sempre na frente, ficar sempre exposto, sob pressão, porque se os, o spalla perde a, a... essa, esse hábito, começa ficar mais difícil também liderar uma orquestra.”

“. . . uma pessoa que não se sente líder, que não gosta de arriscar, que não gosta de se expor, que gosta de ficar sempre meio escondido, não tem coragem de se manifestar nas, nas coisas extra-musicais que falamos — é muito difícil que consiga ser um bom spalla. Para ser um bom spalla você tem que ter tudo isso. . .”

²⁰² Telmo Jaconi: “. . . Eu sempre fui muito... muito disposto a tocar. Sempre quis ir para a frente.”

direct assignment to the concertmaster's seat by the Music Director of each Orchestra.

Georgieva explained: "It's obligatory, really, the qualities of a leader."²⁰³ She later expanded upon this:

. . . [The concertmaster] has to have a really strong psyche, and has to know that there are always going to be unsatisfied colleagues. . . He has to sit in the [chair] already knowing that he has to be firm in what he thinks, in what he thinks is the way to play, or to show what needs to be done when it's time to work. . . He has to have knowledge — he can see several ways to execute something, but he has to have an opinion formed already.²⁰⁴

Georgieva's comments parallel those of Jorja Fleezanis, former Minneapolis Orchestra concertmaster, quoted by Yon (2008, p. 83): "You have to lead without remorse. You make the decision, stand by it, and execute it for the sake of the music. You can't have doubts."

Craciun further supported this perspective on the nature of concertmastership, saying that ". . . the concertmaster has to have this profile, he has to be a firm person. Otherwise, the orchestra will turn into a mess. For sure."²⁰⁵

3. Two-way respect of colleagues

Despite emphasizing the need for firmness as an orchestral leader, all five of the interviewed concertmasters also spoke on the necessity of establishing respect between all of the musicians of the orchestra. Torres stated, "You have to know how to work with people. . . you have to be malleable. . . You have to be good and to know how to serve."²⁰⁶ Baldini expressed a similar perspective:

Leadership is also knowing that you have a series of colleagues in the orchestra, each one with his personality, and when you have a complaint, a praise, something to say, you can't treat everyone in the same way as if they were the same. . . If you insist upon this, the result is that. . . you lose their respect. So, knowing how to treat

²⁰³ Maria Georgieva: ". . . é obrigatório, e, uh, realmente, as qualidades do líder, de você ser consciente que tá responsável não só por si, né, você tá responsável por naípe, por, uh, pelo grupo maior. . . o tempo inteiro está responsável pela, pelo grupo. . ."

²⁰⁴ Maria Georgieva: ". . . tem que ter uma psique muito forte, e tem que saber que sempre vai ter insatisfeitos, colegas insatisfeitos, né. . . Tem que, tem que sentar já no lugar sabendo que tem que ser firme no que ele pensa, no que ele acha como a maneira de, uh, de tocar, ou de, de mostrar o que tem que ser feito na hora do trabalho. . . tem que ter conhecimento, ter que — pode ver várias, uh, maneiras de execução, mas ele tem que ter uma opinião, já formada, né. . ."

²⁰⁵ Ricardo Craciun: ". . . o spalla tem que ter esse, essa perfil, tem que ser uma pessoa firme. Se não, a orquestra vira uma bagunça. Com certeza."

²⁰⁶ Torres: ". . . [tem que] sabe trabalhar com as pessoas. . . você tem que ser maleável. . . O cara tem que ser bom e saber servir."

people, your colleagues, in the best way for each situation, is something very important for the concertmaster.²⁰⁷

He later added, “You have to have this desire to dialogue, to enrich yourself with the experiences of others.”²⁰⁸ Craciun affirmed, “I’m respectful. . . I respect very much. I learned to respect.”²⁰⁹

Andrés Cárdenes, first violinist of the Pittsburgh Symphony Orchestra for more than 20 years, summarized the importance of respect within the profession of concertmastership in the following quote by Yon (2008, p. 84):

If you’re a great violinist who can play the solos flawlessly. . . but you can’t relate to your section, or you can’t be a diplomat or if you can’t be a strong presence without being condescending or if you can’t leave your ego at the door when you are playing pieces that require section playing when there aren’t any violin solos — if you can’t do all those things you can’t be effective as a concertmaster. . . If you’re missing a few of those traits, you’re bound for trouble, you’re bound for failure.

Jaconi recapitulated this message, saying, “Get some guy on the second stand for example who is a spectacular violinist, but he is insincere, he can never be concertmaster. He will bring the orchestra down.”²¹⁰ Jaconi went on in more detail regarding the responsibility of earning and maintaining the respect of one’s orchestral colleagues:

You have to know how to interfere, and sometimes you have to not interfere, and there’s no instruction manual. . . You have to know how to evaluate that, and also to have the humility to apologize. . . And not to try to win by force, because there you lose the respect, and having lost the respect there’s nothing more to do. . . To impose respect is something very difficult, you can’t do it. You have to win it, right?²¹¹

In Georgieva’s perspective, this element of professionalism is fundamental to the success of the ensemble as a whole. “Whether it’s the conductor or the concertmaster, you have to [look] above the personality of the person, that is, their personal interests have to be below their

²⁰⁷ Emmanuele Baldini: “. . . liderança é também saber que você tem uma série de colegas na orquestra, cada um com sua personalidade, e quando você tem uma reclamação, elogio, algo a dizer, você não pode tratar todo mundo na mesma forma como se fossem todos iguais. . . Se você insiste nisso, o resultado é que. . . você perde o respeito — então saber tratar as pessoas, os colegas, da forma melhor para cada situação, é uma coisa muito importante para o spalla.”

²⁰⁸ Emmanuele Baldini: “Tem que ter essa vontade de dialogar, e de se enriquecer com essas experiências dos outros.”

²⁰⁹ Ricardo Craciun: Sou respeitoso. . . Eu respeito muito. Eu aprendi a respeitar.”

²¹⁰ Telmo Jaconi: “Pega um cara na segunda estante por exemplo que é um violinista espectacular, mas é insincero, mas não pode ser spalla, jamais. Que vai... vai botar a orquestra pé na ??.”

²¹¹ Telmo Jaconi: “. . . tem que saber [tosse] interferir, e às vezes tem que não interferir, e não tem um manual de instrução. . . Tem que saber avaliar aquilo, né... e também ter a humildade para se desculpar, né. . . Não tentar também faz — levar na força, porque aí tu perde a... o respeito, e perdido o respeito não tem o que fazer. . . impor o respeito é uma coisa muito difícil, não se consegue. Né? Tem que conquistar, né?”

interest in [doing] what is professional.”²¹² She added, “You have to know how to respect [the musicians]. . . in order to be able to establish your requirements, the ideas that you have.”²¹³

4. A supportive relationship with the conductor

The topic of the relationship between concertmaster and conductor was addressed directly by the Guiding Questions of the interviews in the present research (see [4. Methodology](#)). Similar perspectives regarding the nature of this relationship were expressed by each of the interviewees. Undoubtedly, the theme of concertmaster-conductor relations is directly related to, yet distinct from, the topic here delineated as item (3) Two-way respect of colleagues. Within the orchestral hierarchy, the conductor is the only musician to whom the concertmaster is subordinate; therefore, it is the conductor who ultimately places the concertmaster in the role which Lipinaitytė (2014, p. 71) describes as “serving leadership.” The subtleties of being a leader and a follower simultaneously are what characterize the concertmaster-conductor relationship, demanding attentive, dynamic and intuitive behavior on the part of the first violinist.

Dicterow, long-time concertmaster of the New York Philharmonic, pointed out that as a professional concertmaster, “It’s my job to take [the conductor] seriously whether I like it or not” (DAVIDSON, 2014). Jaconi agreed, and addressed the question of what to do in the case of a disagreement.

There were moments when I thought that [the conductors] were wrong, and then I was a type of leader of the orchestra. . . I had to take a position. . . This relationship is very normal for the concertmaster, the concertmaster needs to do this, he has to do this. He can’t, he can’t be always yes or always no. It has to be a balance.²¹⁴

Baldini spoke of the subtleties of working with guest conductors, saying that the concertmaster must

. . . understand quickly the character of the conductor, what he wants. . . his way of asking for things. . . because the objective is to try to make the concerts in the best way possible.

²¹² Maria Georgieva: “Seja regente ou spalla, uh, como músico tem que ficar encima da pessoa como personalidade, ou seja, os interesses pessoais né, têm que estar embaixo do interesse que é realmente profissional. . .”

²¹³ Maria Georgieva: “Tem que saber respeitar, né, eles, para poder respeitar. . . para poder colocar as tuas exigências, as ideias que você tem.”

²¹⁴ Telmo Jaconi: “Tive momentos que eu achei que eles estavam muito errados, né, e aí fui uma espécie de líder da orquestra. . . precisei tomar uma posição. . . Então, essa relação é muito normal para o spalla, o spalla precisa fazer isso, precisa saber fazer isso. Não pode, não pode ser sempre que sim ou sempre que não. Tem que ser um equilíbrio. . .”

. . . Of course you have more affinity with some, less with others, this is part of every human relationship. But... this enormous variety of character is what defines human variety. It's part.²¹⁵

Torres affirmed that the concertmaster has the right, and the responsibility, to make suggestions to the conductor in certain circumstances, “but with respect.” He described that

normally it's always a very positive relationship, very friendly, in which [the concertmaster and the conductor] help each other. Each respecting the other... for the well-being of the orchestra. Musical and disciplinary questions, neither takes away the other's rights.²¹⁶

Craciun confirmed this perspective. “Each one has his function, and each one has his role. . . I don't take the place of the conductor, nor do I let the conductor take my place.”²¹⁷ Georgieva emphasized that “you have to separate, despite that it's very difficult, the qualities of the conductor as a musician [and] the personal qualities of each one.”²¹⁸

Connecticut Symphony concertmaster Eisenberg made the following comment regarding the equilibrium between concertmaster and conductor: “A conductor has to be very comfortable with you. He has to feel free to let his imagination take flight, knowing that you will come along with him, and bring the rest of the orchestra with you” (HERSHENSON, 1985). Barltrop described that “Frequently, I will talk to a guest maestro about a certain passage and what they might want from the orchestra there, just to make things more comfortable. If it seems appropriate, I might offer a suggestion or two” (NEWMAN, 2014). Dicterow also confirmed that his role as professional concertmaster involved frequent communication with the conductor — often outside of rehearsal — regarding questions of musical interpretation (OWEN, 2016). Summarizing the ideas of the other concertmasters, Preucil explained that as a concertmaster, one must “. . . remember what you're there to do. You know, you're there to serve the music. But in this particular case here, serve the music

²¹⁵ Emmanuele Baldini: “. . . você tem que rapidamente entender o caráter do regente, uh, o que ele quer. . . o jeito dele pedir as coisas. . . Porque o objetivo é tentar fazer os concertos da forma melhor possível.”

“. . . claro que você tem mais afinidade com alguns, menos com outros, isso faz parte de cada relacionamento humano. Mas... essa enorme variedade de caráter, caracteres, e de... o que é a variedade humana. Faz parte. É uma dificuldade no dia-a-dia porque é claro que de uma semana para outra, as coisas podem mudar completamente.

²¹⁶ Torres: “. . . mas com respeito. . . normalmente é sempre um relacionamento muito positivo, muito amigável, em que ajudam um ao outro. Um respeitando o outro é... por questões do bem da orquestra. Questões musicais, disciplinares, ninguém tira o direito um do outro.”

²¹⁷ Ricardo Craciun: “. . . cada um tem a sua função, e cada um tem o seu papel. . . eu não tomo o lugar do regente, e nem deixo o regente tomar o lugar meu.”

²¹⁸ Maria Georgieva: “. . . tem que dividir, apesar que é muito difícil, né, as qualidades do, do regente como músico, aí, as qualidades pessoais de cada um deles.”

first by serving the conductor in terms of helping him and helping your orchestra understand what he wants” (YON, 2008, p. 72).

6.3 OVERVIEW OF AVAILABLE DATA ON ALL CITED CONCERTMASTERS

In an effort to view the results of the present research within an expanded context, Table 2 (below) was compiled with details regarding the key elements of the lives and work of all of the professional concertmasters cited within the present research, including the five interviewees as well as the professionals referenced in the supporting literature. In preparing Table 2, several internet websites were consulted in order to clarify elements of the cited concertmasters’ careers which were not specifically referenced within the literature; for example, many of the violinists who appeared as the subject of an article about the nature of concertmastership teach at universities in addition to their performance as orchestral leaders. This information, while not always present in the texts whose focus is the art of concertmastership, is easily obtained online on the biographical websites of each violinist. Table 2 (below) was compiled through the use of the previously cited materials, the interviews conducted within this research, and when necessary, the online biographies of the artists. These electronic resources, used exclusively in the production of Table 2, are listed as 7.1 Additional reference list for Table 2.

TABLE 2: OVERVIEW OF AVAILABLE DATA ON ALL CITED CONCERTMASTERS

	Primary Orchestra	Passed through formal audition process?	Passed through unorthodox audition process for concertmastership?	Actively aspired to concertmastership as student?	Previously served as concertmaster in less prominent orchestra(s)?	Performs or performed regularly as soloist/ chamber musician?	Has or had non-musical responsibilities as concertmaster?	Branched into symphonic conducting?	Teaches or taught at the university level?
Athayde, Juliana	Rochester Philharmonic	Yes (invited to audition)	No	Yes	No	Yes	-	-	Yes
Baldini, Emmanuele	S.O. of State of São Paulo (OSESP)	No	Yes (trial concerts as concertmaster)	No	Yes	Yes	Yes	Yes	No
Bar-Joseph, Nurit	National S.O.	-	-	-	Yes	Yes	-	No	No
Bartrop, Dale	Vancouver S.O. Melbourne S.O.	Yes (invited to audition)	No	Yes	Yes	Yes	-	-	Yes
Boisvert, Emmanuelle	Dallas S.O. Detroit S.O.*	Yes	No	-	No (first position was in Detroit S.O.)	Yes	Yes	No (has studied but does not pursue)	No
Braunstein, Guy*	Berlin Philharmonic*	-	-	-	No	Yes	-	Yes	Yes
Cárdenes, Andrés*	Pittsburgh S.O.*	No	Yes (audition as concerto soloist followed by spontaneous audition of orchestral excerpts)	No	Yes	Yes	-	Yes	Yes
Chapo, Eliot*	New York Philharmonic	Yes (invited to audition)	No	Yes	Yes	Yes	-	-	Yes
Craciun, Ricardo*	S.O. of Rio Grande do Norte (OSRN)	for admission to Orchestra, but not for concertmaster ship	No (promoted from position of principal Second Violin by music director)	No	Yes	Yes	No	No	Yes
Dicterow, Glenn*	New York Philharmonic* Los Angeles Philharmonic*	Yes (invited to audition)	-	No	Yes	Yes	Yes	No	Yes

Fleezanis, Jorja	Minnesota Orchestra San Francisco Symphony*	-	-	-	Yes	Yes	-	No	Yes
Georgieva, Maria*	Amazonas Philharmonic Orchestra (OAF)*	for admission to Orchestra, but not for concertmaster ship	No (promoted from position of assistant concertmaster by music director)	No	No	Yes	No	No	Yes
Halen, David	St. Louis Symphony	-	-	-	Yes	Yes	Yes	No	Yes
Jaconi, Telmo*	S.O. of Porto Alegre (OSPA)*	for admission to Orchestra, but not for concertmaster ship	Yes (international tour as substitute concertmaster)	Yes	Yes	Yes	Yes	No	No
Lipinaitytė, Rūta*	Kremerata Baltica*	-	-	-	-	Yes	Yes	No	Yes
Mischakoff, Mischa (1895-1981)	NBC Symphony* Philadelphia Orchestra* Chicago S.O.* Detroit S.O.*	-	-	-	Yes	Yes	-	-	Yes
Preucil, William	Cleveland Orchestra Atlanta S.O.* Utah S.O.* Nashville S.O.*	Yes	No	Yes	Yes	Yes	Yes	No (has studied but does not pursue)	Yes
Roberts, Richard	Montreal S.O.	-	-	-	Yes	Yes	Yes	No	Yes
Schoeman, Pieter	London Symphony Orchestra	-	-	-	Yes	Yes	-	No	Yes
Silverstein, Joseph (1932-2015)	Boston S.O.*	Yes	No	-	Yes	Yes	-	Yes	Yes
Torres, Paulo	S.O. of Paraná (OSP)	Yes	No (traditional audition process)	No	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
LEGENDA: S.O. = Symphony Orchestra - = unknown * = Former concertmaster									

In [Table 2](#), certain trends identified by Yon (2008) and also in the present research are contextualized through comparison with other data on the additional concertmasters present within the literature. Moreover, new trends appear, unidentified by Yon and unexpected within the present research, which further illuminate the nature of the professional concertmaster.

Twenty-one violinists comprise [Table 2](#), including 11 current and 12 former concertmasters. Eight topics of interest were identified as relevant to the comparative analysis of the lives of these 21 musicians (as seen in the column headings), generating the potential for 168 facts to be acquired. Of these, 125 were successfully obtained, signifying a success rate of 74%. In the case of items about which data was successfully obtained regarding the majority of the 21 concertmasters, it is reasonable to assert that the trends visible within this data likely exist to a similar degree within the larger community of professional concertmasters.

The tendency most clearly common among professional concertmasters is that of regular performance as a soloist or chamber musician in addition to orchestral activities. All of the twenty-one concertmasters here examined were (and in most cases, continue to be) actively involved in solo and chamber performance throughout their orchestral careers. Undoubtedly, this points toward an important aspect of the role of the concertmaster which has not yet been discussed: the first violinist as a chamber musician. This concept will be explored further after a brief review of the other elements examined in [Table 2](#).

A second trend made unquestionably clear by the compilation of data on these particular violinists is that of prior experience in the position of concertmaster before assuming the role in a prominent orchestra. At least sixteen of the twenty-one leaders here identified had professional experiences as concertmasters prior to their current posts (or prior to their most important posts, in the case of those retired and passed). A few notable cases exist in which a violinist assumed the leader's role in a professional symphony orchestra with no previous experience, such as Guy Braunstein, whose biography describes his appearance as the youngest-ever concertmaster of the Berlin Philharmonic as his "debut as an orchestral member."²¹⁹ A second example of a violinist who entered directly into concertmastership is Juliana Athayde, who moved directly from her Master's degree at the Cleveland Academy of

²¹⁹ Author unspecified; see [7.1 Additional reference list for Table 2](#)

Music to the leader's position in the Rochester Philharmonic. Once again, these are the exceptions; unquestionably, the majority of the identified concertmasters arrived in their positions of leadership in prominent orchestras more gradually, first honing their skills within the context of other chamber and orchestral ensembles.

Information regarding the audition procedures by which these twenty-one concertmasters earned their seats was more difficult to obtain. Beyond the five concertmasters interviewed within the present research and the five interviewed by Yon (2008), only three additional cases arose in which data appeared in other sources pertaining to this aspect of the violinists' career paths. Of the thirteen violinists whose orchestral audition processes were documented, eight participated in specific orchestral auditions organized according to traditional standards of conduct and repertoire (Athayde, Barltrop, Boisvert, Chapo, Dicterow, Preucil and Silverstein). Two violinists (Georgieva and Craciun, both in Brazil) performed formal auditions before entering into their Orchestras but were later offered the position of concertmaster without a second examination. Lastly, Jaconi, Baldini and Cárdenes were each tested informally (in the case of Jaconi, following a formal audition), proving their effectiveness as orchestral leaders during international tours as substitute concertmaster, ultimately being awarded the permanent position directly by the Music Directors who had offered them the test.

Data is inconclusive regarding whether professional concertmasters tend to be those who have sought after the position, or those who have simply developed the necessary characteristics and encountered the right opportunities over the course of time. In eleven cases (five of which were the interviews conducted in the present research), details were obtained regarding the presence or lack of specific ambition toward concertmastership in youth. Five professionals reported having had a conscious desire as a student to become an orchestral leader (Athayde, Barltrop, Chapo, Jaconi and Preucil). Six concertmasters affirmed that although their focus did not initially lie on leadership, their dedicated development of their talent and passion for violin-playing ultimately led them — and in many cases, quickly — to positions of orchestral leadership (Baldini, Cárdenes, Craciun, Dicterow, Georgieva and Torres).

Nine of the twenty-one concertmasters described some type of extra-musical activity within the responsibilities of their job (Baldini, Boisvert, Dicterow, Halen, Jaconi,

Lipinaitytė, Preucil, Roberts and Torres). Only two violinists specifically confirmed that their role did not involve non-musical tasks (Georgieva and Craciun). Despite the apparent trend of professional concertmasters to bear extra-musical responsibilities, it ought be noted that ten violinists remain within this research regarding whom this fact is unknown. Considering that more concertmasters made no comment regarding non-musical functions within their work than the number of those who confirmed such responsibilities, it would be premature to assert that the majority of professional concertmasters bear such obligations.

Similarly, Yon's depiction of the frequency with which professional concertmasters become active orchestral conductors is potentially skewed, despite being true within a certain limited context. The expanded research of [Table 2](#) shows that at least twelve of the twenty-one researched concertmasters have no substantial performance history or credentials in the field of conducting. While four recent examples do exist of concertmasters who became well-practiced conductors (Baldini, Cárdenes, Silverstein and Torres), only four additional cases were noted in which data was not retrieved, suggesting that the trend toward conducting may not be as widespread among violinists as it initially appeared. It is worth noting that study of the full orchestra score, delineated earlier as one of the key inspirations for the repeated examples of a transition from concertmaster to conductor, may yet be a characteristic more common to professional concertmasters than is the inclination to actually step upon the podium.

Lastly, and unsurprisingly, a new element is identified in [Table 2](#) which greatly contributes to the development of a clear perspective of the nature of the effective concertmaster. Data on all twenty-one of the violinists here profiled was successfully obtained regarding their presence in the world of higher education. Seventeen of the concertmasters are, or were, professionally employed as professors of music at the university level. Undoubtedly, this fact reveals a clear and significant trend within the definition of a concertmaster. In addition to being a leader, a follower and a mediator, the professional concertmaster is also an educator. In at least two of the four cases of violinists whose biographies do not reflect positions at institutions of higher education, the concertmasters work extensively in the field of music education for children (Baldini and Jaconi). Furthermore, in the case of many of the researched concertmasters, teaching at Festivals and

in masterclass settings is also common, independent of specific connections to a particular academic institution.

Final Comments

As noted earlier, one previously unidentified element appears as a trait common to every orchestral leader examined within the compilation of data on all cited concertmasters.: active performance as a soloist and/or chamber musician. While most of the professional concertmasters are or were university professors, all of the violinists here examined maintained active lives as performers of chamber and solo music in addition to their extensive orchestral activities. Indeed, many concertmasters made reference, if only briefly, to the importance of such activities. Eliot Chapo, for example, stated that, “In my opinion, the concertmaster must be also a very fine chamber music player, with the sense of blending with the section, but at the same time being a strong leader. . .” (TURKILI, 2010, p. 30). Athayde agreed, saying, “The kinds of leadership skills that you hone for chamber music are directly applicable in an orchestra” (YON, 2008, p. 96). Barltrop, describing Preucil, expressed this idea in his own words: “He seemed to create a personal connection with the full orchestra of the type that one might find in a string quartet” (NEWMAN, 2014).

Several other concertmasters resounded similar ideas. Eisenberg described her physical leadership within the orchestra as “much the same as a first violinist in a chamber ensemble” (HERSHENSON, 1985). Boisvert explained that the subtle body language common among chamber musicians is also a fundamental aspect of her interaction with the other section leaders in her Orchestra. “We have a private sign language, and extensive vocabulary that’s been elaborated over the years. . . Even during a performance we’re able to adjust ourselves with this secret language” (YON, 2008, p. 98). Further developing this idea, Yon (2008, p. 100) stated, “The concertmaster uses chamber music to hone his/her skills in a more intimate setting. He/she then brings these skills to the larger ensemble with a tremendous sense of personal accountability.”

As with regard to several other aspects of professional concertmastership, Lipinaityte (2014, p. 72-73) provided a succinct and profound definition:

The interpretation of a piece of music in an orchestra performing music according to the principles of a chamber ensemble is, as a rule, more or less the object of collective discussion, where both the view of the orchestra concertmaster and that of the concertmaster of [other] instrumental groups is important. . . [The

concertmaster] becomes the democratic leader of the orchestra with certain chamber music performance principles.

Despite that the concept of the concertmaster as a chamber musician did not appear as the focal point of any of the published discourses of or about individual concertmasters, the importance of the idea of orchestral performance as an extension of the principles of chamber music cannot be overestimated. Gilling (2014, pp. 126, 113) describes this as the “holy grail that external commentators on orchestral leadership are looking for,” saying that “rather than resulting from top-down dictation, orchestral music-making occurs in a mutually constructed cycle of regenerative interaction among *all* the musicians on stage.”

Demonstrating this idea in practice within the world of professional orchestral performance, Joseph Silverstein noted that applicants to the San Francisco Symphony are now required to play Second Violin parts of string quartets in their auditions, seated alongside three members of the Orchestra (YON, 2008, p. 129). Yon also reported that when George Szell was Music Director of the Cleveland Orchestra, he traditionally held an extra rehearsal with only the principal players of each string section, prior to the first meeting of the full orchestra. Szell’s primary concertmaster, Josef Gingold (1909-1995), believed that “this rehearsal method was one of the primary reasons the Cleveland Orchestra. . . sounds like a large chamber music ensemble...” (YON, 2008 p. 15).

Considered within the larger context of the present research, these comments undoubtedly provide a new lens through which to view the orchestral leadership of the concertmaster. Esa-Pekka Salonen, former conductor of the Los Angeles Philharmonic, summarizes his vision of the chamber music element of the symphony orchestra in the following quote: “It’s about being able to focus the thoughts and ideas of a large group of people and enable them to achieve the desired artistic result” (GILLING, 2014, p. 113). For Gilling, this is truly the key to comprehending the symphony orchestra. “When considered holistically,” he said, “orchestral performance becomes a multi-layered physical tapestry... the secret to this immediacy, directness and cumulative energy lies. . . [in] the spaces between *all* the leaders and followers in the hierarchy [...]” (GILLING, 2014, pp. 114, 126)

Ultimately, through the lens of chamber music, the concertmaster comes into focus as once earlier described: first among equals. Undoubtedly, the professional concertmaster is a leader: a visual and auditory guide, a social and musical mediator, and a talented performer and teacher in his own right. Nevertheless, the concertmaster is first and foremost a musician

— but one of many — and no matter how pivotal his role may be, it is only as a participant within the greater whole that all his work has meaning.

6.4 CONSIDERATIONS FOR FUTURE RESEARCH

Though the success of the project was not compromised, two main factors related to the execution of this research presented unexpected difficulties which could be prevented in future investigations of the same type.

1. Recording equipment and audio quality

One of the greatest struggles encountered during the realization of this project was related to the equipment used to record the interviews. An iPad, which initially appeared an ideal device for that it records both image and sound and is highly portable, ultimately led to increased difficulty in the hour of transcription. The captured image and sound was of reasonably high quality; however, for having attempted to position the iPad in a manner in which it was sufficiently far from the participants to capture their images, some loss of sound quality was undoubtedly incurred. This loss is seen in the raw transcripts (Appendix III) as double question-marks (??) where, in most cases, only one or two words within a sentence were unable to be understood. These brief flaws in the transcriptions had little to no impact on the comprehension and synthesis of the information and ideas being communicated. Furthermore, as will be clarified below, in the case of doubts which did arise regarding key elements of the discourse, the interviewees were subsequently contacted via email and involved in the process of confirming the information which would be reported.

Considering that the live recordings of the interviews were never intended to be included as a published element of this thesis project, there was no explicit necessity for a visual recording to be made. However, for obvious reasons the video recording provided an important testament and tool to the researcher, greatly facilitating and deepening the experience of transcribing and analyzing the exchanges. Without the visual recording, it is easy to imagine that the amount of lost text would be far greater, for that in many cases the physical movement or expression of the participants assisted in the process of achieving a

high level of precision and expressivity in the transcription. As noted by Kaufmann (2013, p. 114)

One is no longer close to the truth when he is reserved and avoids the use of exclamation marks [in the transcription of research interviews]. . . It is not orthodox grammar which counts, but the truth of the material: the commas and the periods should be placed in the place where people actually put them. Therefore, it is necessary to listen very well to the rhythm of the sentences in order to translate them with the help of parentheses, ellipses and other semicolons.²²⁰

Many physical movements, facial expressions and subtle gestures were accordingly described in the text of the transcriptions of the interviews in this research, and undoubtedly these aspects played an important role in the process of capturing the thoughts and feelings being expressed by the participants during the interview.

That said, an ideal solution to the problem of insufficient audio quality in similar future research would be the use of a second, high-quality, audio-only recording device in close proximity to the interviewees. This secondary recording, in addition to the video recording of the iPad or any other similar device, would likely facilitate immensely the process of transcribing the interviews quickly and accurately. In the present study, only two of the five interviews were somewhat severely affected by the question of the sound quality of the iPad microphone, due to factors related to the environment in which the interview was being conducted. The interviews of Jaconi and Georgieva were held in a small, private room in a music studio, and the sound quality was high; Torres' interview was in a dressing room of the Orchestra's hall in Curitiba, and in this case as well a high level of clarity in the captured sound was maintained.

The two interviews in which the sound quality of the recording was more substantially compromised were those of Emmanuele Baldini and Ricardo Craciun. Baldini's interview occurred in a large, open space detached from a hotel lobby. During one part of the interview, the bass and drums of electronic music which is playing in the background can be heard, though it does not cover the conversation of the participants. At other times, extraneous sounds such as the murmur of several people talking nearby are present for a few moments at almost the same volume as the speech of the participants. Craciun's interview was held at his home in Natal; however, the participants sat at a table outside, in Craciun's

²²⁰ “. . . não se está mais próximo da verdade quando se é reservado e se evita o emprego de pontos de exclamação. . . Nao é a ortodoxia gramatical que conta, mas a verdade do material: as vírgulas e os pontos devem ser colocados no local onde as pessoas os colocam de fato. . . com a ajuda de parênteses, pontos de suspensão e outros pontos-vírgulas.”

backyard. Though there is a faint road noise throughout many parts of the recording, this does not greatly impact the ability to hear the speech of the participants. The significant complication which the outdoors did create was the result of strong gusts of wind often covered partially the speech of Craciun's interview in the iPad recording. This, again, could be easily avoided in similar future research through the use of a secondary audio-only recording device placed in close proximity to the participants.

As mentioned earlier, the information presented by the concertmasters was ensured to be correct and as complete as possible by way of continued contact with and verification of the written material by the interviewees themselves. Flick (2007, p. 34) makes note of the importance of involving interviewees in the process of revision of the written material, noting that this "liberate[s] the participants from a passive role as objects of research." However, this inclusion is not always simple, or initially flattering for the interviewees themselves; Flick subsequently notes that "most people are at least irritated when they read a transcript of an interview they gave, because of the difference between spoken and written language [...]." Nonetheless, the five concertmasters here interviewed were indeed provided with the opportunity to read and edit the raw transcriptions of their interviews prior to publication.

2. Accessibility of information regarding Brazilian orchestras

In the early stages of this research, difficulties were encountered during the process of compiling information regarding the professional Brazilian symphony orchestras. As can be seen in [Table 3 \(Appendix I\)](#), 28 professional orchestras in Brazil were identified and listed for the purposes of this research. In addition to the name of the current concertmaster(s), seven specific items related to each orchestra were researched. The defining criteria for the selection of the concertmasters to be invited to participate in the research, as established in [4.1 Selecting the Orchestras](#), did not depend upon all seven of these researched elements; in the preliminary phase of researching the orchestras themselves, some extraneous information was procured purely for the sake of generating knowledge. However, several pieces of information, including some facts pertinent to the present research, were not able to be obtained, as clarified below.

The seven investigated criteria related to the 28 listed Orchestras were as follows:

1. The city and state of the Orchestra
2. The year the Orchestra was formed
3. The number of concerts presented per year by the Orchestra
4. Whether the Orchestra collaborates with international conductors
5. Whether the Orchestra collaborates with international soloists
6. Whether the Orchestra performs standard repertoire
7. The nature of the Orchestra's financial support (public and/or private)

Multiplying the 28 Orchestras by the 7 criterion which were investigated generated a table of 196 facts to be potentially obtained. An examination of [Table 3 \(Appendix I\)](#) shows that 51 of these 196 items were not obtained. In many cases, such as those of the Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro (Brasília, Federal District) and of the Orquestra Sinfônica de Natal (Rio Grande do Norte), the Orchestra has not established its own website, and appears only as a sub-page within the website of the state government. On such pages, details such as the number of concerts and the full list of programmed works for the year were unavailable. In other cases, Orchestras had no website whatsoever, such as the Orquestra Amazonas Filarmonia (Manaus, Amazonas), regarding which minimal information was accordingly obtained via unofficial websites. Other Orchestras (the Orquestra Sinfônica do Paraná and the Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, for example) have minimally-developed websites managed by the Theatre to which the Orchestras are attached, similar to the aforementioned sites maintained by the state government as opposed to being developed directly by the artistic organization.

In many cases, not even the names of the musicians were present on the Orchestras' official websites, and frequently when such information was provided, methods of direct contact were not made available. As noted clearly in the final two columns of [Table 3 \(Appendix I\)](#), in many such cases a formal explanation of the research project and a personal invitation for the concertmaster was sent to an administrative email address which was published on the Orchestra's website or, when no other means of written contact was offered, the same invitation was sent by way of the indirect email service built into certain websites as a page entitled 'Contact us.'²²¹ An attempt was made to contact fourteen individual concertmasters by electronic means. No concertmaster responded and declined to participate; of the fourteen invited via e-mail, four responded and agreed to be interviewed. Maria

²²¹ Geralmente, "Fale conosco"

Georgieva (former spalla of the OAF), who also agreed to participate in the research, was not invited via e-mail, but personally by the researcher.

Due to the researcher's inability to obtain certain details related to the criteria defining the selection of the concertmasters to be invited to participate, as noted in 4.1 Selecting the Orchestras, "no Orchestra was excluded from selection due to unknown information; that is, when desired information was unavailable, the ensemble was treated as though that particular criterion were fulfilled." Clearly this divergence from the ideal methodological structure of the project could have had serious effects on the nature of the ensembles whose concertmasters were ultimately interviewed, and should be avoided if at all possible in similar future research. However, it ought be noted that in the case of all five of the concertmasters who did ultimately participate in this study, their Orchestras did fulfill all seven of the criteria, listed below, which were established in 4.1 Selecting the Orchestras as the guidelines limiting the inclusion of ensembles in the registry Categorization of Professional Brazilian Orchestras:

1. The ensemble must be a full symphonic orchestra, i.e. with strings, brass, woodwinds and percussion, carrying the title of Symphony Orchestra or Philharmonic.
2. The ensemble must be independent of any academic institution (i.e. not a University Orchestra).
3. The ensemble must be active, performing a pre-programmed series of concerts in the year 2014.
4. The Orchestra must have existed for at least ten years.
5. The Orchestra must have at least 8 scheduled performances in the current year.
6. The Orchestra should collaborate with soloists and conductors with international performance experience.
7. The Orchestra's programming should demonstrate a capacity to perform works from the standard symphonic literature.

Were this research to be expanded upon or replicated in the future, these criteria could be reutilized or altered during the process of selecting the Orchestras and/or concertmasters to be researched. In the case of the present research, limited availability of some of the desired information initially restricted the researcher's ability to establish certainty regarding the equality of the caliber of the Orchestras being investigated; however, it is important to note once again that the five Orchestras whose concertmasters were ultimately interviewed did in fact meet all of the criteria initially established as requirements for inclusion in this research.

7. WORKS CITED

Primary sources

- BALDINI, Emmanuele. Musical Trajectories and Responsibilities: depoimento. [19 maio 2015]. Porto Alegre. Entrevista concedida a Timothy Jones.
- CRACIUN, Ricardo. Musical Trajectories and Responsibilities: depoimento. [31 mar. 2016]. Natal. Entrevista concedida a Timothy Jones.
- GEORGIEVA, Maria. Musical Trajectories and Responsibilities: depoimento. [20 apr. 2015]. Porto Alegre. Entrevista concedida a Timothy Jones.
- JACONI, Telmo. Musical Trajectories and Responsibilities: depoimento. [17 apr. 2015]. Porto Alegre. Entrevista concedida a Timothy Jones.
- TORRES PEREIRA, Paulo Sergio da Graça. Musical Trajectories and Responsibilities: depoimento. [22 nov. 2015]. Curitiba. Entrevista concedida a Timothy Jones.

Secondary sources

- BERNSTEIN, Leonard. The Future of the Symphony Orchestra. **Discurso ao American Symphony Orchestra League**. 18 jun. 1980. Texto disponível em: <http://www.leonardbernstein.com/cond_future.htm>. Acesso 2 de fev. 2015.
- BOERNER, Sabine; KRAUSE, Diana; GEBERT, Diether. Leadership and co-operation in orchestras. **Human Resource Development International**, v. 7, n. 4, p. 465–479, 2004.
- CHUTE, James. William Preucil is a concertmaster's concertmaster. **U-T San Diego online**, 26 may 2012. Disponível em: <<http://www.utsandiego.com/news/2012/May/26/Mainly-Mozart-Preucil/3/?#article-copy>>. Acessado 03 abr 2014.
- DAVIDSON, Justin. What does a concertmaster do? Glenn Dicterow, New York Philharmonic Concertmaster, Explains. **Vulture Magazine online**. 5 june 2014. Disponível em: <<http://www.vulture.com/2014/06/qa-glenn-dicterow-philharmonic-concertmaster.html>>.
- FLICK, Uwe. **Managing Quality in Qualitative Research**. New York: SAGE Publications Ltd., 2007.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2011.
- GILLING, David. From Mahler to the Movies: Physical Empathy in Orchestral Leadership. In: LADKIN, Donna; TAYLOR, Steven S. (Orgs.). **The Physicality of Leadership: Gesture, Entanglement, Taboo, Possibilities**. UK: Emerald Group Publishing Ltd., 2014, p. 109–133.

- GRIFFING, Joan. **Audition procedures and advice from concertmasters of American orchestras**. Doctoral thesis. The Ohio State University, 1994.
- HANSON, Janice. Q&A with RPO Concertmaster Juliana Athayde. **RPO-Land Blog**, 2011. Disponível em: <<http://rpo-land.blogspot.com.br/2011/09/q-with-rpo-concertmaster-juliana.html>>.
- HERSHENSON, Roberta. The role of a concertmaster. **New York Times**, 30 June 1985. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1985/06/30/nyregion/the-role-of-a-concertmaster.html>>.
- KAUFMANN, Jean-Claude. **A Entrevista Compreensiva: Um Guia para Pesquisa de Campo**. Traduzido por: de ABREU, Thiago; FLORENCIO, Lima. Petrópolis: Vozes; Macei: Edufal, 2013.
- LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo, et al. **História Oral Sociologia e Pesquisa: A Abordagem do CERU**. São Paulo: Humanitas/CERU, 2010.
- LIPINAITYTĖ, Rūta, PhD. The orchestra concertmaster as a polyfunctional figure. **International Journal of Liberal Arts and Social Science**, v. 2, no. 7, p. 67-74, 2014.
- LOGIE, Nicholas. **The role of leadership in conducting orchestras**. Doctoral thesis. The Open University, 2012.
- MUELLER, John H. **The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste**. Bloomington: Indiana University Press, 1951.
- NEWMAN, Geoffrey. The anatomy of a concertmaster: an interview with the VSO's Dale Barltrop. **Vancouver Classical Music online**. 2014. Disponível em: <<https://www.vanclassicalmusic.com/the-anatomy-of-a-concertmaster-an-interview-with-the-vsos-dale-barltrop/>>.
- OWEN, Laurinel. What makes a concertmaster special? **The Strad Magazine**, 31 mar. 2016 [republished from feb. 2004]. Disponível em: <<http://www.thestrad.com/what-makes-a-concertmaster-special/>>.
- PAGE, Tim. The modern orchestra concertmaster: first among equals. **The Washington Post online**, 9 aug. 2002. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/2002/aug/09/entertainment/et-page9>>.
- ROSENBERG, David. **The Cleveland Orchestra Story: "Second to None"**. Cleveland: Gray & Co., 2000. apud YON, Kirsten. **A Distinctive Legacy: The Musical, Historical, and Practical Evolution of the American Concertmaster from the 1950s to the Present. A Comparative Examination of the Concertmaster Position and Concertmaster Lineage in Modern-day America**. Doctoral thesis. Rice University, 2008.
- TURKILI, Erman. **Orchestral Concertmasters: A Brief History and Analysis of Their Impact on Orchestral Performance**. Doctoral thesis. Florida State University, 2010.

YON, Kirsten. **A Distinctive Legacy: The Musical, Historical, and Practical Evolution of the American Concertmaster from the 1950s to the Present. A Comparative Examination of the Concertmaster Position and Concertmaster Lineage in Modern-day America.** Doctoral thesis. Rice University, 2008.

7.1 ADDITIONAL REFERENCE LIST FOR TABLE 3

(Online concertmaster biographies; author unidentified except when noted)

Juliana Athayde: http://www.esm.rochester.edu/faculty/athayde_juliana/

Nurit Bar-Joseph: <http://www.kennedy-center.org/Artist/A3520>

Dale Barltrop: <http://www.asq.com.au/about/the-quartet/dale-barltrop-violin>

Emmanuelle Boisvert: <https://www.mydso.com/about-the-dso/people-and-places/musician-bios>

Guy Braunstein: <http://www.askonasholt.co.uk/artists/instrumentalists/violin/guy-braunstein>

Eliot Chapo: <http://www.liquidclay.com/com/chapo.htm>

Glenn Dicterow: <http://www.glenndicterow.com/artist.php?view=bio>

Jorja Fleezanis: <http://info.music.indiana.edu/faculty/current/fleezanis-jorja.shtml> and http://www.naxos.com/person/Jorja_Fleezanis/11943.htm

David Halen: http://www.music.umich.edu/faculty_staff/bio.php?u=dhalen

Rūta Lipinaitytė: <http://www.musicperformers.lt/Rūta-Lipinaitytė?lang=1>

Mischa Mischakoff (by Stevenson, Joseph): <http://www.allmusic.com/artist/mischa-mischakoff-mn0002266887>

William Preucil: <http://www.clevelandorchestra.com/About/Musicians-and-Conductors/Meet-the-Musicians/M-S-Musicians/Preucil-William/>

Richard Roberts: <https://www.mcgill.ca/music/about-us/bio/richard-roberts>

Pieter Schoeman: <https://www.lpo.org.uk/first-violin/pieter-schoeman-leader.html>

8. APPENDICES

APPENDIX I: CATEGORIZATION OF PROFESSIONAL BRAZILIAN

SYMPHONY ORCHESTRAS

TABLE 3: CATEGORIZATION OF PROFESSIONAL BRAZILIAN SYMPHONY ORCHESTRAS (alphabetical by name of state)

Orquestra	Cidade/Estado	Ano Criado	Concertos por Ano	Regentes Internacionais?	Solistas Internacionais?	Programação inclui o repertório tradicional?	Apoio empresarial/governamental?	Informações	Spalla(s)/Concerto(s) Atuais	Contato	Convite mandado?	Convite aceito?
Orquestra Amazonas Filarmonica	Manaus, Amazonas	1987	?	?	?	?	gov.?	http://pt.wikipedia.org/wiki/Amazonas_Filarm%C3%B4nica (não tem um próprio site)	Margarita Chereva	pela Maria		1) Maria Georgieva (ex-spalla) 2) Margarita Chereva
Orquestra Sinfônica da Bahia	Salvador, Bahia	1982	?	n	n	n	gov.	http://www.uca.br/conten/sarau-em-7-C%3A8-menor	Tatiana Omnis, Samuel da Silva Dias Concertino: Teodoro R. Salles	n		
Orquestra Filarmonica do Ceará	Fortaleza, Ceará	1998	8-10	n	n	algumas peças tradicionais	?	http://www.filarmonicadoceara.com.br/	Humberto de Castro	contato@filarmonicadoceara.com.br	—	
Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro	Brasília, Distrito Federal	1979	10+	?	?	sim	gov.	http://www.cultura.df.gov.br/rossa-cultura/orquestra-sinfonica.html (não tem um próprio site)	'fale conosco'	'fale conosco'	para a Secretaria de Cultura comunicacao.secultdf@gmail.com	
Orquestra Filarmonica do Espírito Santo	Vitória, Espírito Santo	1977	10+	sim	sim	sim	gov.	http://www.secul.es.gov.br/7de-espacos_culturais/hojites/0fes/capa		peço 'fale conosco' no site		
Orquestra Sinfônica de Goiânia	Goiânia, Goiás	1993	?	n	n	algumas peças tradicionais	gov.	http://orquestrasinfonicagoiania.blogspot.com.br/	Ivan Quintana Concertino: Ivan de Matos Chefe de Napier: Paloma Patucci	divulgaorquestra@yahoo.com.br	n	
Orquestra do Estado de Mato Grosso	Cuiabá, Mato Grosso	2005	10+	n	n	algumas peças tradicionais	emp. e gov.	http://www.orquestra.mt.gov.br/	comunicacao.orchestrant@gmail.com	n		
Orquestra Sinfônica Municipal de Campo Grande	Campo Grande, Mato Grosso do Sul	2006?	?	?	?	?	emp. e gov.	http://www.sinfonicadecampogrande.com.br/		n		
Orquestra Filarmonica de Minas Gerais	Belo Horizonte, Minas Gerais	2008	20+	sim	sim	sim	gov.	http://www.filarmonica.art.br/	Anthony Fliri, Rommel Fernandes (Associado)	contato@filarmonica.art.br	para o email de contato geral	4-Rommel Fernandes
Orquestra Sinfônica de Minas Gerais	Belo Horizonte, Minas Gerais	1976	?	?	?	sim	gov.	http://cs.mg.gov.br/corpos-artisticos/orquestra-sinfonica-de-minas-gerais/		orquestra@cs.mg.gov.br	para o email de contato geral	
Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz	Belém, Pará	1996	?	sim	?	?	gov.	http://www.theatropaz.com.br/pagina.php?cat=133&noticia=373	contatorosnetle@ldapaz.com.br, contatorosalina.lean@ldapaz.com.br	—		
Orquestra Sinfônica de Paraíba	João Pessoa, Paraíba	1945	?	sim	?	?	gov.	http://www.funes.pb.gov.br/cultura/index.php?option=com_content&view=article&id=38&Itemid=69		contato@funes.pb.gov.br / Alex Klein failed_mailbox full		
Orquestra Sinfônica de Paraná	Curitiba, Paraná	1985	15+	?	sim	sim	gov.	http://pt.wikipedia.org/wiki/Orquestra_Sinf%C3%B4nica_da_Parana%C3%A9ria	Alexandre Brasolim de Magalhães Maria Ester Moreira Brandão Witamba Paulo Sérgio da Graça Torres Pereira Concertino: Simone Ritzmann Sayizky	para os dois spallas	1) Sr. Paulo Sérgio da Graça Torres Pereira	
Orquestra Sinfônica do Recife	Recife, Pernambuco	1930	30+	?	?	?	gov.	https://pt-br.facebook.com/pages/Orquestra-Sinf%C3%B4nica-do-Recife/153748884635147		—		
Orquestra Sinfônica de Teresina	Teresina, Piauí	1993	?	?	?	?	?	http://www.fcnc.pl.gov.br/pagina/orquestra-sinfonica-de-teresina/44/		—		

APPENDIX II: GUIDING QUESTIONS (SCRIPT) FOR INTERVIEWS

Parte I: Trajetória Pessoal

- 1) Favor falar do seu começo na música e da sua trajetória no violino.
- 2) Quais são as outras orquestras em que você tocou antes de ser spalla aqui? Nestas orquestras, você atuou como spalla também?
- 3) Teve algum momento ou alguma época em que você resolveu ir atrás de uma posição de spalla? O que te levou a querer essa posição?
- 4) Quando você assumiu a posição de spalla nesta orquestra?
- 5) Você passou por algum concurso para assumir o cargo de spalla?
 - A. Se sim, como você se preparou para o concurso?
 - B. Como foi o concurso, teve várias etapas? Teve cortina nas provas de execução? Favor descrever o repertório exigido.

Parte II: Execução Musical / A Orquestra

- 1) Qual é o tamanho da Orquestra? E dos naipes de violinos?
- 2) Favor falar um pouco sobre a relação entre o regente e a orquestra.
- 3) Como é a estrutura de uma semana de trabalho para você? São quantos ensaios e apresentações?
- 4) Com quanta antecedência você começa a estudar uma peça antes dela ser tocada pela orquestra? Durante uma semana de trabalho, quanto tempo você passa no estudo do repertório sendo tocado?
- 5) Favor falar da experiência como spalla durante as apresentações.

Parte III: Funções Gerais

- 1) Na sua opinião, quais são as exigências do cargo de spalla profissional nesta Orquestra?
 - A. E no Brasil?
 - B. E no exterior?
- 2) Você vê que estas exigências têm mudado de alguma forma nos últimos anos?
- 3) Quais são as suas maiores responsabilidades fora do palco?
- 4) O que você pode dizer sobre o processo de encaixar essas atividades na sua vida?
- 5) Como é organizada a estrutura administrativa da orquestra?
- 6) Quais são as pessoas que você mais interage no seu trabalho administrativo?

Parte IV: Perspectivas no futuro / Dicas Pessoais

- 1) Quais são as suas expectativas para a sua orquestra nos próximos anos?
- 2) Quais são os seus desejos no seu trabalho nos próximos anos?
- 3) Tem algo a dizer para violinistas que desejam ganhar o papel de spalla em uma orquestra profissional?
- 4) O que você vê no futuro de orquestras profissionais no Brasil?
- 5) E no mundo?

APPENDIX III: TRANSCRIPTS OF INTERVIEWS

A. Telmo Jaconi

Interview conducted in Porto Alegre on 17 April 2015, recorded with video via iPad.

Pesquisador: Então, só para te dar o escopo do, do que eu queria falar com você, é da tua trajetória —

Telmo Jaconi: Sim —

Pesquisador: — como você chegou a ser spalla da, da OSPA. Também, as responsabilidades enquanto spalla, e, tanto musicais quanto as responsabilidades fora do palco.

Telmo Jaconi: Sim. Certo.

Pesquisador: Essa é a terceira parte... sobre as responsabilidades musicais e as outras.

Telmo Jaconi: Certo.

Pesquisador: E por último, queria ouvir um pouco sobre os pensamentos do futuro, de orquestras, uh, em Porto Alegre ou no Brasil ou no mundo.

Telmo Jaconi: Sim.

Pesquisador: Quando a gente chega lá, diz o que você pensa.

Telmo Jaconi: Tá.

Pesquisador: Mas então, para começar, uh, pode falar um pouco do teu começo na música e como você progrediu no violino.

Telmo Jaconi: Sim. Bom, meu começo na música se deve muito à família. Meu sobrenome é Jaconi, e é um sobrenome italiano, e toda a minha família, todas as minhas vertentes familiares, são italianas. Alguns do sul da Itália, outros do norte, alguns bem do norte do Friuli onde é uma fronteira com Áustria, então são muito musicais, muito... as canzonettas, napolitanas, então nas famílias italianas é uma constante... principalmente no passado era a hora de arte. Então, todos tinham que cantar ou tocar um instrumento ou fazer alguma coisa. Eu comecei particularmente a tocar o violino por inveja do meu irmão. Tenho um irmão um pouquinho mais velho, e aqui apareceu um professor de violino, vindo da Áustria, dinamarquês, que começou a dar aulas de violino. A minha mãe tocava violino, meu pai tocava violino, mas todos como muito amadores, né... então a minha mãe tinha um desejo muito grande que a gente fosse tocar o violino. Colocou o meu irmão para tocar o violino. Na hora da arte da família, ele era o principal, e eu fiquei com inveja. Então, fui estudar o violino. No mesmo tempo, tocava violão, tocava bateria, tocava... outros instrumentos. E peguei a época dos Beatles.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Os anos sessenta, né. Então me apaixonei muito pelos Beatles também. E descobri Bach... com um, junto com um outro amigo. Então — eu tô correndo muito, claro, esses foram longos espaços, né —

Pesquisador: Sim

Telmo Jaconi: — comecei a estudar violino, comecei a estudar violão com meu pai, de ouvido. O Brasil é um país muito musical, então a gente ouve muita samba, muito batucada, muita coisa... então tudo isso puxa para a música, né. Então eu fiquei muito, até os dez, onze, doze anos, divido, entre Beatles e Bach.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Fundamentalmente. Quero dizer, música popular e música erudita, né, essas duas vertentes. E... Bach foi mais forte. Então, resolvi muito, lá pelos doze, treze anos, que eu ia estudar o violino, que eu ia estudar música erudita. Mas sempre continuei fazendo um pouco de Beatles e música popular e música popular brasileira, é muito forte também, muito poderosa, principalmente quando começa a bossa nova, então, me ganhou mais ainda, né. Foi assim que começou, e aqui em Porto Alegre começou a existir uma orquestra juvenil, né, onde eu não era spalla o tempo todo, mas algumas vezes eu já fui spalla dessa orquestra, tocava pequenos concertos, Vivaldi... uh, né... com essa orquestra. Então, sempre tive uma vivência com orquestra. E assim começou a minha vida como... violinista, estudante até os catorze, quinze anos. Nesse momento, esse o meu professor, voltou para a Europa. Voltou para a Áustria.

Pesquisador: A Áustria. Isso.

Telmo Jaconi: Áustria... e ele me disse muito claramente, disse ‘Olha, se quiser ser um violinista sério, você tem que estudar na Europa, aqui não tem com quem estudar.’ Não tinha mesmo, naquela época.

Pesquisador: E isso nos anos...

Telmo Jaconi: Isso foi '66. 1966. Os dinossauros ainda andavam pela Terra.

Pesquisador: [Ri] Nem tanto...

Telmo Jaconi: [Sorri] Nem tanto, mas era bem... faz bastante tempo. Então aí, uh... eu resolvi que tinha que ir para a Europa. Eu tinha dezesseis anos na época, então eu, uh, por uma porção de coisas que aconteceram, de coincidências e auxílios e, e sorte, uh, minha família era muito contra e a minha mãe era muito a favor da música, e eu consegui ir para a Europa com essa idade. Consegui chegar lá, consegui chegar em Viena, consegui estudar música, né. Consegui estudar o violino em Viena, com uma professora chamada Edith Steinbauer, que era uma das duas últimas alunas do Carl Flesch.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Na época foi um espetáculo, foi uma coisa que aconteceu na minha vida. A gente tem que ter muita sorte, tem coisas que precisam acontecer.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Aconteceu. Então, eu ali foi um tesouro muito grande para mim, né. Lá, eu fiz a minha formação básica, além dessa daqui né. Lá corrigi algumas coisas, acrescentei enormemente —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — para a minha vida toda, né, e fiquei na Europa até '70, até 1970. Lá no último pequeno período na Europa trabalhei na Alemanha, na, na Orquestra Filarmônica Húngara, e de lá, voltei para o Brasil, em '70. Então assim começou a minha, minha, minha história. Um traço muito rápido assim...

Pesquisador: Sim. Fascinante. E então, uh, antes de ser spalla da, da OSPA, acho que ainda passou um bom tempo —

Telmo Jaconi: — Sim, voltei para a OSPA ainda não como spalla, voltei para a OSPA... voltei para o Brasil, né...

Pesquisador: Uh-huh. E, entrou logo em uma orquestra aqui ou...?

Telmo Jaconi: É, eu entrei na OSPA muito, com dificuldade... porque aqui na OSPA [eu] era um pouco mal visto. Eu tinha algumas opiniões, uh, contrárias, né, contrárias ao meio.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Até por ter ido lá no exterior, eu não concordava com o meio musical daqui. Criticava muito fortemente o meio daqui. Então para entrar na OSPA, precisei entrar na viola.

Pesquisador: Ah, é?

Telmo Jaconi: Não entrei como violinista.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Né... então eu toquei três anos como viola aqui, para depois ser aceito como violinista, foi uma espécie de castigo —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: —né, 'Não, como violinista tu não vai tocar, vai tocar viola, se quiser [mostra passos futuros com as mãos]...'.
 Pesquisador: Então, você fez uma audição para violino e foi colocado na, ou, uh, chegou a fazer a audição em... —

Telmo Jaconi: Não, eu fiz, eu fiz audição como viola, e foi muito cómica a minha audição como viola, porque o regente daqui era um camarada muito... uh, de personalidade forte. Um Húngaro, chamado Kongos(?). E esse... tinha muita raiva de mim. Mas um pouco...
 conduzido por outras pessoas. Ele era um sujeito muito bom, um camarada muito idealista, né
 —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — e ele entendeu errado as coisas que eu pensava.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Então, como ele não queria que eu entrasse, ele colocou Don Juan de Strauss
 —

Pesquisador: Sim, sim.

Telmo Jaconi: — para a minha prova de viola.

Pesquisador: [Ri]

Telmo Jaconi: Era uma prova para que eu não entrasse. Só que eu tinha tocado muito Don Juan na Europa... na orquestra que eu trabalhava. E eu sabia a parte do Don Juan, muito, praticamente de cor.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: E eu toquei a, a Don Juan na viola, a parte de violino. Errado. Na tonalidade errada. Mas toquei as notas, como se eu tivesse tocando o violino.

Pesquisador: [Ri] Entendi.

Telmo Jaconi: Toquei na viola, fazendo a transposição errada, né, e ele conseguiu entender a minha intenção. Ele disse, ‘Sabe, tocou muito bem. Tudo errado. A tonalidade é outra e estou vendo que você está tocando violino, na viola.’

Pesquisador: Tudo um quinto para baixo.

Telmo Jaconi: Exatamente. Não, não funcionou a tonalidade, né... Toquei [canta o tema inicial de Don Juan], muito bem na viola...

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Então, isso me serviu para que eu entrasse na viola. Mas fiquei três anos tocando a viola.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Passei a tocar violino quando numa viagem da orquestra, da OSPA para Uruguai — uma turnê — o spalla do segundo violino ficou doente, nessa viagem. E aconteceu uma emergência, e ele precisou de um violinista para ser spalla do segundo violino com um ensaio só.

Pesquisador: [Ri]

Telmo Jaconi: Então, né, uh, os meus amigos da orquestra disseram, ‘Olha, quem pode resolver —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — era eu. E eu fui resolver um problema, e nós, já não era mais tão inimigos, então resolvi o problema e aí eu fiquei nesse lugar, né, como spalla do segundo violino.

Pesquisador: E ficou mesmo então?

Telmo Jaconi: Fiquei, né. Depois desse concerto já fiquei ali, já não saí mais dali, já não toquei mais a viola.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: É.

[Entra uma aluna de violino de uma aula que estava acontecendo na sala ao lado de nós. O estojo dela está na sala, ela pede desculpas e começa a guardar o violino. Continuamos a entrevista sem interrupção.]

Pesquisador: E... uh, então, tudo isso aconteceu logo depois que tu...

Telmo Jaconi: É, voltei em '70, em '73 aconteceu isso.

Pesquisador: Ok. Entendi. E... não chegou a tocar em outras orquestras antes de tocar na OSPA?

Telmo Jaconi: Eu toquei [sinala sim com a cabeça], em '75, em '75 aqui foi formada a Orquestra Estadual em São Paulo. Igual à Orquestra Estadual em São Paulo de hoje — OSESP, essa que é muito famosa, lá na Sala São Pedro, et cetera —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — aconteceu o mesmo fenômeno em 1975 com o Eleazar de Carvalho.

Pesquisador: Aqui...

Telmo Jaconi: Em São Paulo.

Pesquisador: Em São Paulo mesmo.

Telmo Jaconi: Em São Paulo.

Pesquisador: Na cidade.

Telmo Jaconi: É. Foi criada uma grande orquestra estadual em São Paulo, uma seleção brasileira de músicos, o mesmo fenômeno, aconteceu só sem o Teatro. Né, não foi construído um teatro, mas foi selecionado um grande grupo quando o Eleazar de Carvalho voltou dos Estados Unidos para cá, e foi montada uma grande orquestra estadual, e eu fui contratado para lá. Saí da OSPA e fui para lá.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Como spalla do segundo violino.

Pesquisador: Isso, uh-huh.

Telmo Jaconi: Tá? Eles vieram contratar o spalla do segundo violino aqui em Porto Alegre, que era eu né —

Pesquisador: Sim

Telmo Jaconi: — e eu fui para lá. Fiquei lá seis meses, fiquei um semestre lá. Aí a OSPA foi lá e quis me recontratar de volta. Aí eu disse, 'Olha, eu só volto se eu voltar como spalla da orquestra. Não me interesse mais voltar...'

[Entra o professor Fredi Gerling, dono do estúdio/biblioteca onde estamos gravando. Ele cumprimenta o Telmo Jaconi e eu, eles falam muito brevemente e o professor agradece a participação na pesquisa. Logo depois os ambos saem da sala, a aluna e o professor, e continuamos a entrevista.]

Telmo Jaconi: Bom, então é isso que aconteceu, em '73 passei spalla do segundo violino —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — né, daí fui para São Paulo, e de São Paulo voltei para tocar como spalla da orquestra.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: E nesse momento que eu vim para cá, éramos três spallas. tinham mais dois, aqui na Sinfônica. Então vim como um dos três spallas de Porto Alegre. E não saí mais, eu fiquei aqui.

Pesquisador: E... passou quantos anos então em São Paulo?

Telmo Jaconi: Em São Paulo, um semestre.

Pesquisador: Foi... Ah, tá. Foi em '75, passou um semestre, seten... setenta e cinco.

Telmo Jaconi: Sete cinco, sim.

Pesquisador: Uh-huh. Já anotei.

Telmo Jaconi: Até porque a qualidade de vida em São Paulo, não me interessava.

Pesquisador: Eu não conheço mas eu acredito.

Telmo Jaconi: É... não, é muito grande a cidade, cidade gigante...

Pesquisador: Uh-huh. Uh-huh. Maravilhoso, obrigado. É uma história que eu nunca ia imaginar, sabe, só...

Telmo Jaconi: É, a história é complicada, é grande.

Pesquisador: Mas... interessante mesmo.

Telmo Jaconi: É.

Pesquisador: Então... queria te perguntar se teve um momento que você resolveu ir atrás da posição de spalla, mas acho que isso você já explicou bem então...

Telmo Jaconi: Sim. Ah, eu sempre, eu sempre fui muito... muito disposto a tocar. Sempre quis ir para a frente.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Sempre quis tocar, né. Também sempre tive muita consciência por exemplo, com a minha idade, né, de dezesseis anos quando eu cheguei na Europa, em Viena eu me dei conta que eu tava começando muito tarde, quando eu cheguei lá. Né, com dezesseis anos

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: — eu conheci lá os meus colegas de, de academia, um dos meus colegas por exemplo, um ano depois que eu estava lá ele foi ser spalla da Filarmônica em Viena.

Pesquisador: É mesmo?

Telmo Jaconi: Erich Binder, era um camarada baixinho assim que fez carreira como spalla na Filarmônica.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Sabe, assim [mostra uma grande distância de nível com as mãos] uma diferença brutal. Alguns dois os três japoneses por exemplo, uma japonesa, um pessoal assim [mostra um nível muito alto (de técnica) com as mãos].

Pesquisador: Sim, top.

Telmo Jaconi: Top.

Pesquisador: Entendi.

Telmo Jaconi: E lá, os alunos assim, sabe, as provas de admissão, tinha quarenta para um. Não sei como que eu entrei, sabe, é uma coisa... [mostra a dificuldade de entender com as mãos]. Bom, toquei o concerto de Mozart em sol maior e a minha professora me disse, 'Olha, eu nunca ouvi um concerto de Mozart tão grandiosa.' Eu não toquei o Mozart que eles esperavam que eu ia tocar, para um brasileiro que tinha caído lá, completamente louco, sabe? Talvez tudo isso tenha contribuído, o fato de eu ser brasileiro, de ter tocado um concerto de Mozart completamente doido, tudo contribuiu para eu poder entrar, né, porque é uma coisa...

Pesquisador: Sim, mas tinha que ser bom também.

Telmo Jaconi: Bom [concorda com a cabeça], não, é, claro, bem, tudo bem. Mas isso tudo contribuiu. Mas eu sempre fui atrás. Sabe?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Por exemplo, como aconteceu nessa história no concerto de, de Montevideo, como aconteceu comigo na Filarmonia Húngara na Alemanha por exemplo. Fui trabalhar nessa orquestra — essa é uma passagem que eu vou te contar né. Eu tocava na época no primeiro violino, no quarto, quinto estante assim, olhando lá —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — e nós gravamos com essa orquestras as 104 sinfonias de Haydn, com o Antal Dorati, que era um regente Húngaro, muito famoso —

Pesquisador: Sim, tenho umas gravações dele...!

Telmo Jaconi: Isso, é, ele gravou com essa orquestra, integral as sinfonias de Haydn. E era uma orquestra da Alemanha mas que tinha muito a ver com a tradição Húngara et cetera... então eu fui trabalhar nessa orquestra. Durante essa gravação, as primeiras sinfonias de Haydn, todas têm muitos, uh, solos de quarteto e quinteto de cordas —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — as primeiras sinfonias. E o spalla do segundo violino justamente era um Grego muito gordo, tinha uma postura muita feia, muito ruim, tocava muito tirado assim [coloca a barriga para fora e as costas para trás na cadeira]. Muito pela parte física dele, o cara tinha uma barriga —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — pior que a minha. Né, um... gordão assim, sabe [demonstra uma barriga muito grande com as mãos].

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: O cara tocava assim [mostra, nesta posição ‘tirada,’ um violino segurado muito para baixo em uma forma preguiçosa].

Pesquisador: Tocando deitado.

Telmo Jaconi: Né. Tocando deitado. Bom, o Dorati era um temperamento Toscanini.

Daqueles regentes muito antigos —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — uma ??, sabe, o cara, um horror para tratar, o jeito era... Bom, e ele implicou com esse Grego, implicou com o camarada. Todas as sessões de gravação terminavam em briga, ele com o cara meu camarada desse aí. Então, em duas semanas, o cara, o Grego ficou doente. Chamou a secretaria da orquestra, o cara ficou doente, a cadeira tava vazia. Aí num dia, na volta da sessão de gravação, daí a secretaria no ônibus da orquestra, falando um por um, e eu como eu era um brasileiro, que sentava na quinta estante, eu sentava meio no fundo do ônibus, né, também. Na Alemanha, assim uh, a, a aceitação dos sul-americanos era [mostra ‘mais ou menos’ com as mãos] mais ou menos... preconceito —

Pesquisador: É mesmo?

Telmo Jaconi: — pegava. Então... aí daí há pouco sentou do meu lado, perguntou se eu podia tocar os solos do segundo violino — ninguém tava querendo tocar por cause do Dorati, que era [com um punho, implica a disposição forte e difícil do regente, que tinha falado antes].

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: E eu, como eu tinha 19 anos na época, não tinha conceito do perigo. E tocava bem, aquilo é muito simples, também, sozinho do segundo violino, aquele é meia duzia de nota, não tem nada...

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — falei ‘Ah, sim, posso tocar sim. Não tem problema.’ E fui lá tocar, não teve problema nenhum... só que me criou um problema muito sério, porque ele era, o, o, vamos dizer o *dirigent*, conductor, como é que era? [pensando na terminologia] o regente honorário, era uma espécie de patrono dessa orquestra.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: E ele tinha muita influência lá dentro.

Pesquisador: Ok. Uh-huh.

Telmo Jaconi: Então, dali adiante, quando terminou a gravação, eles também tinham três spallas, nessa orquestra, e ele mandou que eu tocasse na primeira estante, ao lado dos três spallas.

Pesquisador: Nos primeiros violinos?

Telmo Jaconi: Nos primeiros violinos.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Que eu saísse lá de trás —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — e passasse a tocar no primeiro estante, ao lado dos três spallas. Aí eu arrumei um naipe inteiro de inimigo.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Sacou?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Aí acabou meu, meu sossego.

Pesquisador: Wow.

Telmo Jaconi: Entendeste? Foi um dos motivos que eu voltei para o Brasil.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Fui, passei na frente de uma porção de gente, que estava lá, que tinha tempo, sabe —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — coisa de, de... o meio artístico é complicado, né.

Pesquisador: Entendi.

Telmo Jaconi: Mas, e nessas horas por exemplo, eu nunca fiz assim, dizer ‘Não, olha, deixa assim [mostra timidez com mãos abertas], eu prefiro não ir, ia ficar lá atrás, me deixa no meu lugar...’ Não, sempre que foi oferecendo, eu, ‘Olha, ah, eu vou tocar, quero tocar,’ —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — nunca parei para pensar assim sabe, sabe? Tem lugar? Eu vou.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Eu sempre fui.

Pesquisador: Mas que bom!

Telmo Jaconi: Foi isso, assim né, fecha as parênteses. Isso, uma coisa que aconteceu lá, né.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Mas aqui aconteceu isso também. Quando eles foram me buscar em São Paulo, aí, essa foi a minha entrada como spalla, na OSPA. Disse, ‘Eu volto para a OSPA mas só me interessa como spalla. Outro lugar na orquestra não... não tem interesse.’

Pesquisador: Nem spalla dos segundos?

Telmo Jaconi: Não, dos segundos eu tava numa posição numa orquestra muito mais importante, né?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Nesse momento, por exemplo.

Pesquisador: Na mesma posição.

Telmo Jaconi: Só que o Eleazar era um grande regente brasileiro, né —

Pesquisador: Sim. Sim.

Telmo Jaconi: — e todo mundo... como hoje seria por exemplo a Estadual em São Paulo.

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: A grande Orquestra do Brasil né. Então, se a pessoa, se eu for, me chamar para ser spalla lá ou ser spalla aqui, né, como status é muito melhor ser spalla lá. Então, vou ser spalla lá, não vou ser spalla aqui, claro.

Pesquisador: Faz sentido. Faz todo o sentido.

Telmo Jaconi: Né. Então essa foi a minha posição.

Pesquisador: E, então, eu... eu vou supor que você não passou por um concurso específico...

Telmo Jaconi: Não, nesta época não havia concurso —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — aqui. Entrada na orquestra não era por concurso.

Pesquisador: Nenhum? Nenhuma pessoa?

Telmo Jaconi: Nenhum. Nenhum era por concurso.

Pesquisador: Era... tudo...

Telmo Jaconi: Era contratação pela Orquestra pela orientação da direção artística. Todos eram... eram contratados dessa maneira.

Pesquisador: Uh-huh. Então, até os sopros, todo, todo mundo —

Telmo Jaconi: — Todos. Todos, todos.

Pesquisador: A orquestra toda era —

Telmo Jaconi: — A orquestra toda era contratada dessa forma.

Pesquisador: Uh-huh. E... eu fico curioso, se o senhor sabe quando isso mudou?

Telmo Jaconi: Sim. Isso mudou... não vou, não sei se eu vou lembrar o ano, mas isso foi uma, um... o governador da época chamado Pedro Simon, e foi uma determinação legal onde todo o estado precisava ter o regime jurídico único.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Então todos os funcionários, todos os pertencentes ao estado precisavam, uh, obedecer o mesmo regime. Então todos precisavam fazer um concurso e ser funcionários públicos, né.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Então aí, aí não tinha mais como contratar de outra forma.

Pesquisador: Foi da lei mesmo.

Telmo Jaconi: Foi por lei superior, então todos nós que não éramos dessa lei fomos transferidos para dentro da lei obrigatoriamente.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Né? Então eu, eu passei a ser um funcionário como se eu tivesse feito um concurso.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Obrigado pela lei, né.

Pesquisador: Isso. Mas a partir daquela data, os novos músicos —

Telmo Jaconi: — a partir daquela data mudou tudo e foi, foi obrigatório o concurso.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Eu fiz por exemplo o concurso para spalla em Curitiba. A Sinfônica em Curitiba.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Ganhei o concurso lá. Só que eu não queria assumir lá. Eu fiz o concurso, ganhei o cargo de spalla, mas não fui para lá.

Pesquisador: E isso nos anos '80?

Telmo Jaconi: Isso foi... [pensa] quase '90, deve ter sido '89, '90, por aí.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Né. Eu trabalhava numa orquestra de câmara como spalla, a orquestra de câmara de Blumenau. Então aí quase eu fiquei, por exemplo, entre a orquestra de Blumenau e Curitiba.

Pesquisador: Isso.

Telmo Jaconi: — Ia, eu ia sair da OSPA.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Eu ia sair da OSPA. E não aconteceu isso, acabei não saindo da OSPA e saí de Blumenau e Curitiba. Então, não aconteceu. Mas eu cheguei a fazer o concurso lá —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — ganhei o concurso, mas na hora de assumir, não assumi o cargo.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — Esse foi um cargo por concurso, né.

Pesquisador: Interessante. E... esse concurso então, só pela curiosidade, esse concurso em Curitiba, como é que foi? Teve várias etapas?

Telmo Jaconi: Sim, era um concurso de, de... aliás, concurso é de duas etapas em geral, no Brasil né, de títulos e prático.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Então, tu precisa apresentar a titulação, com currículo de experiência, e tocar.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: As etapas de tocar são em geral de leitura, né, de marcação, para spalla de marcação de partitura, né, experiência de lidar com essa parte, e... e execução de obras, né, em geral são obras impostas, eles escolhem...

Pesquisador: Sim. E é... é comum ter cortina? Essa é mais uma pergunta.

Telmo Jaconi: Eu acho que, pelo que eu lembro, lá em Curitiba não teve cortina.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Não tinha cortina. Aqui varia. Agora eu acho que, ultimamente, pelo que eu tenho visto, sempre tá com cortina.

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: Mas não passado não se usava muita cortina aqui no Brasil. Era... olho a olho mesmo, assim...

Pesquisador: Uh-huh. Uh, então, vamos falar um pouco da, da atuação, da execução.

Telmo Jaconi: Sim.

Pesquisador: As responsabilidades. Mas, para começar, alguns detalhes sobre a Orquestra mesmo. Uh, qual era o tamanho da, da OSPA, na época que tu atuava?

Telmo Jaconi: Uh-huh... Ah, a OSPA foi muito variável sempre. Ela chegou em algum momento até 110 músicos. Né... e também até 65 músicos. Então é um... assim, uma onda muito variável. Tem momentos de muito boa qualidade e tem momentos de crise, né —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — que variam sempre com a condição econômica do país, e do estado. Né? Então são ciclos. Como eu fiquei muitos anos né, eu trabalhei na OSPA 44 anos. Né? E 30 anos como spalla. Então... eu, eu, eu passei por muitas fases, né? Um dia que a condição econômica cai, né, os músicos saem, se aposentam, aí não tem reposição, né, não vêm novos músicos né, aí vai diminuindo, não se faz concurso, não se contrata, aí a Orquestra vai caindo, né, aqueles que vêm fazer concurso são de menor qualidade, né, não vem gente tão boa —

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: — Normal, isso em qualquer lugar.

Pesquisador: É, isso é... é tudo ligado, né, realmente.

Telmo Jaconi: É tudo, tudo ligado, né. O país vai mal, então de repente está bem então chama atenção, as pessoas querem vir para cá. Tem um regente muito bom, né, o regente chama —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — né, a programação é muito boa, os solistas bons, né, então as pessoas querem vir para cá... tudo é interligado, né.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Isso eu vivi muitas vezes, né... fase boa e fase ruim.

Pesquisador: Sim. E... isso me leva a mais uma pergunta, uh, quero saber mais da relação entre o regente e a orquestra. Sabendo que, acho que durante essa, esse tempo que tu atuou na OSPA então, viu vários regentes —

Telmo Jaconi: Sim.

Pesquisador: Sei que seria difícil então, falar... mais, em geral então, o que, que vem à tona nessa questão da relação do regente...?

Telmo Jaconi: Ah, eu acho que eu fui na, na cadeira eu fui um spalla muito efetivo, sabe, muito presente nessa relação da regente com a orquestra. Então eu fui muito amigo, e briguei com todos os regentes —

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: Né? Fui, fui muito próximo de todos os regentes, e briguei com todos eles, dependendo do momento. Né? Teve momentos que eu achei que eles estavam muito errados, né, e aí fui uma espécie de líder da orquestra, contra, né, precisei tomar uma posição, não que essa briga foi uma briga maldosa o que prejudicou uma amizade pessoal, mas foi uma briga —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — né. E, e outros momentos eu fui muito próximo, muita amizade, eu aprendi *muita* coisa com eles, né, com os bons. E foram vários bons, né, Eleazar, Karabtchevsky, David Machado. Né? Foram ótimos... regentes muito competentes. Então, essa relação é muito normal para o spalla, o spalla precisa fazer isso, precisa saber fazer isso. Não pode, não pode ser sempre que sim ou sempre que não.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Tem que ser um equilíbrio, assim como, com a orquestra, né? Eu fui muito amigo da orquestra e briguei muito com a orquestra também. E a orquestra brigou muito comigo.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Então tenho certeza, quando eu me aposentei, muitos fizeram festa.

Pesquisador: [ri]

Telmo Jaconi: E muitos ficaram chateados; ‘Poxa, que pena.’ Mas foram poucos, esses que ficaram chateados, a maioria disse, ‘Graças a Deus’ [levanta as mão para cima em uma amostra de alívio]. E eu também.

Pesquisador: Será?

Telmo Jaconi: É [sorrindo]. O desgasto é natural. Com muito tempo no lugar, o desgasto é inevitável. Cansa.

Pesquisador: Uh-huh. Uh-huh. E... uh-huh. E eu queria saber também da... durante uma semana, pensando na, na... na tua atuação na OSPA, como foi a estrutura de uma semana de trabalho? Quantos ensaios, quantas apresentações? Uh, esse tipo de detalhe.

Telmo Jaconi: É. Pela... pela experiência que eu tive com outras orquestras, e eu trabalhei bastante com muitas orquestras, assim, não com tanta regularidade, mas eu sempre achei muito insuficiente. Muito insuficiente. A orquestra aqui, ela é um pouco engessado demais. Muito... burocrático o trabalho, né. Às vezes tu trabalha sem necessidade, e outras vezes, havendo necessidade não se trabalha. Então, não é um trabalho feito com inteligência.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Né... de acordo com a necessidade. Trabalho burocrático. Isso não é bom. Não é bom.

Pesquisador: É uma arte. A música é uma arte...

Telmo Jaconi: É, é uma arte... não deveria se portar por, por uma regra inflexível, né...

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: E essa regra é um pouco inflexível, ela não corresponde à necessidade, né... Então, muitas, muitas e muitas vezes, se foi para uma semana de trabalho à toa. Precisaria trabalhar um dia e meio, se trabalhou cinco dias.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Né? Muitas vezes se precisaria fazer dois ensaios por dia e se fez um só. E pronto. Não tem o que fazer.

Pesquisador: É. Pouca flexibilidade. Tu não tinha nenhum controle sobre isso.

Telmo Jaconi: Não, não podia se fazer nada, e não se pode fazer nada. Talvez no futuro se possa... estabelecer, né, novas regras, novas, novos entendimentos né, sobre a matéria, legislações que possam... contemplar isso sem prejuízo, né, sem causar prejuízo, ninguém quer causar prejuízo para ninguém. Mas coisas que sejam de acordo com as necessidades de cada profissão.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Isso é.

Pesquisador: Interessante. Uh, também quero perguntar sobre, uh, o processo de estudar as peças. Não na parte da orquestra mesmo, na tua própria parte? Uh, com quanta ante— antecedência que tu começou a estudar as peças, uh... se tiver como adivinhar, o tempo que você passou numa semana estudando em casa? Uh... também é... difícil dizer durante vários anos assim, né, uma coisa talvez... fixa... é, mas antecedência que você começou a estudar as peças? Se você tinha as partituras bem antes...?

Telmo Jaconi: É... eu, durante muito tempo eu usei os livros de, de... passagens orquestrais, né?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Usei bastante isso, sabe, para me preparar assim, na... principalmente obras de Strauss, Mahler... né? São, são obras que, que não foge do repertório, né? As... as sinfonias mais tocadas, a gente precisa preparar, não tem, não tem muito como escapar, né —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — e, e eu fiz também, eu tive também uma, uma preparação muito boa que me serviu para toda a vida, que foi o, o primeiro lugar onde eu trabalhei mais regularmente foi em Viena, por indicação dessa a minha professora que foi a Ópera Popular — a *Folk's Opera*.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Em Viena. Onde eu tocava todos os dias à noite uma obra diferente, né? Eles apresentam lá todos os dias à noite uma operetta, ou uma ópera leve, né, que é, é a Ópera menor, tem a *Staatsopera* onde toca a Filarmônica, né? Lá eu tive sorte de tocar um ensaio como convidado, já achei que eu tinha atingido nirvana.

Pesquisador: [Ri] Uh-huh.

Telmo Jaconi: Mas... na *Folk's Opera* é uma segunda Ópera, uma segunda casa de ópera em Viena, onde é a operetta, né, e ballet, e óperas mais leves e tal, mas operetta é um gênero difícilíssimo a tocar, e o ballet também. Então ali eu tinha que ir todo dia de noite para ler, que não, não tinha ensaio.

Pesquisador: Não tinha ensaio?

Telmo Jaconi: Não, não tinha ensaio. Isso não era feito com ensaio.

Pesquisador: Chegar e tocar.

Telmo Jaconi: Chegar e tocar. Então é claro que eu tinha — o troço era às sete da noite, as quatro e meio eu tava lá —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Para passar aquela música toda, né, tinha um companheiro dessa a minha professora que em geral me deixava anotado mais ou menos o que que eu tinha que olhar, porque era um livro né? Ópera é um livro de música... então ele me deixava escrito, né, ao pedido dessa a minha professora, ela tinha pedido para ele me acompanhar e me guiar um pouco nos primeiros tempos né, para eu não passar muita vergonha, então ele deixava — a primeira obra que eu toquei, nunca vou esquecer, foi *Contes d'Hoffmann*. Que é difícilíssimo.

Pesquisador: É. Uh-huh. Pois é.

Telmo Jaconi: É muito difícil. Muito difícil. Aquele [canta um arpeggio ascendente], que é tudo solo dos primeiros violinos né, o naipe toca sozinho isso, então é uma, é uma luta para conseguir tocar ele.

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: Cheguei lá e esse camarada me deixou anotado, disse ‘Muito cuidado, já vai direto nos compassos tal e tal e tal e tal, porque isso aí os violinos tocam sozinhos, para me deixar uma anotação, lá eu já fui direto para estudar, e olhei e disse ‘Bah, isso aí vai ser... uma desgraça.’

Pesquisador: [ri]

Telmo Jaconi: Mas... claro que isso me serviu uma barbaridade, né —

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: Foi um aprendizado, é como aprender um idioma, se tu vai para o país e não fala nada, precisa comer. Não tem escola que ensina isso né, a gente aprende a falar o idioma em duas semanas.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: É muito raro um aprendizado. Então eu aprendi dessa forma, né, a ler, prestar atenção, bah, foi uma, uma lição enorme né.

Pesquisador: Uh-huh. Que legal. E, e, tocou nessa orquestra durante quanto tempo?

Telmo Jaconi: Eu toquei um ano, mais ou menos, nessa orquestra. E foi, foi um ensinamento ótimo, né, além de ganhar muito bem, claro, porque... o primeiro semestre meu em Viena, eu descarreguei caminhão. Foi... trabalhei numa loja de confecções, como trabalhador horário assim, né —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — e foi muito bom porque esses tipos de trabalho, pelo menos naquela época, não sei se isso continua, a gente podia chegar na empresa, avisava o controlador do ponto lá, e trabalhava as horas necessárias. E podia sair para atender à academia, para fazer as aulas que precisavam a ser feitas.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Era um trabalho muito — muito conveniente para o, para o estudante né. Não precisava cumprir um horário para estabelecer. Chegava lá na empresa, encostava um caminhão de calça, de camisa, negócio tinha uma rampa assim que deixava tudo lá no, no porão. E era só olhar o número e pendurar nas, nas, naquelas barras né, de, aqueles papagaios enormes assim para pendurar as roupas.

Pesquisador: Isso. Uh-huh.

Telmo Jaconi: E catalogando... não precisava falar bem, não sabia entender nada. É só... coisa de alfabeto mesmo.

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: Então aqui eu ia pendurando aquele negócio todo. E mais uma vantagem, como era brasileiro, eu não precisava comprar calça, porque chegava, peguei uma do meu número né —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — e chegava lá dentro e trocava a calça por outra, e tava saindo com uma calça nova.

Pesquisador: [Ri]

Telmo Jaconi: Né. [Ri, sorri]. Tudo certo.

Pesquisador: Deu certo, né.

Telmo Jaconi: Mas aí foi... essa, essa ópera em Viena foi o meu, a minha escola, de leitura e trabalho com orquestra, né, tudo isso, bah, foi um negócio espectacular.

Pesquisador: Uh-huh. Fantástico, não tem melhor. E, por último na parte da execução, eu queria que você falasse da experiência durante a apresentação, o papel do spalla e a experiência de ser spalla no concerto mesmo.

Telmo Jaconi: Bah, isso é uma das coisas mais ricas que tem, sabe? Que uh, eu acho até que... uh, sei que vale muito, assim, as duas experiências: a do grande regente, né, que é um negócio espectacular de ver, e sentir estar junto, e do regente muito ruim, as duas são muito interessantes. O regente muito ruim, quem rege é o spalla. É o spalla que conduz a orquestra, a orquestra toda vai, na, na, na mão do spalla, né, tem que... tem que tocar apesar do regente, o regente fica fazendo o que quiser lá e nem dá o mínimo, não dá nem para passar por perto isso aí. Tem que fazer assim, olha [mostra antolhos com as mãos], a gente se olha, se comunica e toca a obra adiante [tosse], e é uma coisa muito interessante com a orquestra também, né. Para a orquestra consegue fazer isso. Claro, desde que seja uma obra minimamente conhecida, que a gente possa desdobrar, né. Tem coisas que o regente consegue destruir. Não tem, não tem como defender né, se é, se é uma obra desconhecida e precisa de regência né, uma obra mais contemporânea, de Stravinsky para cá, é difícil de conseguir guiar, né, sem regência, é complicada. Mas é uma coisa interessante, né, a gente conseguir desdobrar o regente que não rege nada. É interessante ver o trabalho da orquestra, o trabalho do spalla, né, e alguns outros, o primeiro e alguns líderes da orquestra né, os metais, as madeiras, né, primeiro cello né, ajuda muito —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — para controlar, para guiar todo mundo né, é muito interessante.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: E a vivência com um grande regente é uma coisa, né, uma comunicação muito legal, muito boa, de se fazer, né. E o, o trabalho do spalla é muito suscetível né, sabe, tem que... é impossível de acertar sempre né, claro, mas tem que saber muito bem o que fazer, sabe, tem horas que tem que dar um apertado, sabe, tem horas que tem que responder mal, tem horas que tem que ser muito... tem que abraçar muito né, sabe, tem que contemporizar com as pessoas e... artista é muito sensível né, poxa, sabe é, é nervo flor da pele, fogueira das vaidades, e tem um que, que tá pelo chlique lá por causa de uma nota, porque a estante tava assim [mostra algum ângulo torto] ou tava assim [mostra outro ângulo um pouco diferente], o cara tem um ataque histérico, sabe —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — tem que saber a levar isso, tem que saber [tosse] interferir, e às vezes tem que não interferir, e não tem um manual de instrução, sabe, quero dizer, não tem uma coisa que a gente possa estudar que diz, ‘Olha, é assim que faz, assim...’ Cada momento é o momento. Tem que saber avaliar aquilo, né... e também ter a humildade para se desculpar, né... quando bota o pé na jaca como a gente diz aqui né, dizer ‘Poxa,’ sabe? Quando tu erra,

assim, para, diz ‘Eu errei.’ Então tem que ter esse momento de chegar lá e dizer, ‘Olha, pessoal, sinto muito ali, sabe, eu ofendi... né? Sem querer, me desculpe, não foi por mal, assim, sabe? Não tentar também faz — levar na força, porque aí tu perde a... o respeito, e perdido o respeito não tem o que fazer. Aí sim, aí [mostra ‘acabou’ com uma mão cortando o ar]... tem que ir embora.

Pesquisador: Fala dos músicos? Dos próprios colegas?

Telmo Jaconi: Dos colegas? Aí, tem que ir embora, porque não tem o que fazer.

Pesquisador: É.

Telmo Jaconi: Quero dizer, impor o respeito é uma coisa muito difícil, não se consegue. Né? Tem que conquistar, né? Tem que saber, as pessoas têm que, tem que conquistar as pessoas, eles têm que ter o respeito, né?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Saber, saber que pode contar, que tu é uma pessoa amiga, que tu vai criticar se o cara fez uma bobagem, vai lá e critica, dizer ‘Ah, não, tá certo,’ né? O cara... Mas se precisar, vai defender, e... podem contar, se tu cometer um erro, ele vai vir com dedo na cara, vai dizer ‘Pô, fazer errado.’ ‘Tá, não, tá certo. Perdão. Tá bom.’ E aí a coisa funciona.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Eu tenho um pouco disso com essa orquestra de jovens, né?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Jovens são... guardada as proporções é a mesma coisa. Não adianta chegar na frente da orquestra inteira de jovens e querer comandar na força — só na força.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: De vez em quando tem que chegar lá e mandar merda mesmo. Sabe? Claro...

Pesquisador: ‘Sou professor...’

Telmo Jaconi: Eles têm que ouvir, de vez em quando, têm que ouvir uma porrada. Mas não adianta fazer isso toda hora. Tem horas que eles precisam... [mostra calma com duas mãos estendidas]. E têm horas que eu tenho que me desculpar. [Tosse]. Se alguém levanta lá (a mão) e diz, ‘Olha cara, só... isso aí tava errado.’ E se tava errado, tem que dizer, ‘Poxa, tá certo, me desculpe. Verdade, tava errado mesmo, ainda bem que me avisou.’

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Se eu não fizer isso, aí o meu respeito vai [mostra uma caída com a mão], vai embora. Então essa coisa do spalla é, é muito importante para isso, tem que formar isso, tem que observar... esse é, esse é o grande problema do spalla. Esse realmente é o grande problema do spalla. Não é só tocar. Tocar é básico. [Tosse]. Tem que no mínimo empatar com o naipe, né?

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: Se tiver um cara atrás por exemplo, que toca muito mais —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — é um problema. Entende? Isso é um problema... se tiver um cara na segunda, terceira estante muito melhor, por exemplo... é, é, é um problema. Às vezes é um problema para o cara não ter cabeça, né. Pega um cara na segunda estante por exemplo que é um violinista espectacular, mas é insincero, mas não pode ser spalla, jamais. Que vai... vai botar a orquestra pé ??.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Sabe? Um spalla que não tem cabeça é um inferno. Né? Então isso é um problema a ser resolvido. Isso é um problema.

Pesquisador: Uh-huh. É um, é um certo tipo de pessoa quem, que consegue né, eu acho, todo mundo vai... — mesmo que tu toque muito, não é só isso.

Telmo Jaconi: Não, aí tem que... aí tem que ser, por exemplo, por isso muitos lugares têm dois spallas, tem *três* spallas.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Para, para... tem um spalla às vezes que é o, o, que é o, é o que dirige, que comanda —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — e tem um para tocar, que toca [tosse]

Pesquisador: Isso aí.

Telmo Jaconi: O cara vai lá e toca, né? Mas não abre a boca, né?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Não vai dizer, ‘Não, não, não’ — (implicando a resposta do regente) ‘Não, não, não, perai, perai, perai, não fala, não, na hora de falar não é tu, não te mete.’ Aí chama o camarada ao lado, que é mais velho, já tá no fim da carreira, sabe, alguma coisa desse tipo assim, mas que já não toca, por exemplo se vai tocar a Vida do Herói ou vai, vai precisar de tocar Scheherezade, que compromete, que é difícil, que é complicado, esse camarada não vai lá tocar, toca o outro, né, ou o terceiro, se têm três, né. Entende? Mas esse cara, por exemplo, é o coordenador. Então têm algumas orquestras, na Alemanha por exemplo, que eles chamam de *Koordinierung des Konzertmeister*, e esse é o coordenador, é o concertmeister o, é o spalla coordenador, é o que comanda os, os spallas. Então ele escala. Ele faz a escalação dos concertos mais, dos spallas.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: É o cara que comanda. Os outros não abrem a boca. Os outros tocam. Em geral, o cara jovem é mais ou menos como eu era. É fominha. O cara quer tocar — não quer conversar mesmo, não quer saber do problema na diretoria, que chamam os papos, explicar, eu fiz muito isso também, né. Eu fui assistente por exemplo, direção artística durante a direção artística do Eleazar de Carvalho, fui assistente nos dias do Karabtchevsky, participei muito da parte administrativa da Sinfônica, né. Porque eu gostava também. Mas tem gente que não quer nem saber disso, dizem ‘Não, não quero saber, não...’

[Neste momento encheu a memória do aparelho de gravação. Alguns arquivos apagados, poucos minutos depois retornamos a entrevista].

Telmo Jaconi: O spalla, quase inevitavelmente ele tem ligação com a direção da orquestra, assim com o regente —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — com a, com essa função toda, né? Tem que fazer um meio de campo assim, sabe, uma ligação entre...

Pesquisador: Uh-huh. É bem isso que eu queria, que eu queria perguntar. Uh... sobre as exigências de spalla... fora do palco, assim? Uh... já tá falando um pouco sobre isso, né?

Telmo Jaconi: Sim. Uh-huh.

Pesquisador: Pode ser ou no Brasil ou fora, você vê uma diferença entre essas exigências, ou...?

Telmo Jaconi: Não, eu acred— eu vejo, eu vejo muito parecido. Neste ponto eu vejo muito parecido. Uh... a grande diferença que existe no Brasil com o exterior né, é que no Brasil a, a maior dificuldade é fazer as, uh, as, as autoridades, as pessoas envolvidas com os processos, entenderam o que é que significa. Né?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: A sociedade, o meio, não conhece, não entende.

Pesquisador: Uh-huh. As pessoas fora do...—

Telmo Jaconi: As pessoas fora do meio cultural, não têm, não sabem como é que isso funciona, não entendem o que que é, né? Nos países mais envolvidos e mais culturais, a sociedade entende mais, conhece mais —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — então é mais simples, mais fácil de explicar, é mais fácil de ser compreendido.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Aqui a gente precisa ainda muito de fazer esse trabalho, né, de explicar, mostrar, o que que é uma orquestra, porque que precisa que funcione, né?, todo esse trabalho ainda de ensino, né, para, para que as pessoas reconheçam a importância. Eu vejo como os amigos sofrem aqui com a educação, né, ainda não é reconhecido que o grande investimento é a educação. Ainda não caiu a ficha, que precisa de investimento em educação básica primeiro. Primeiro é o básico —

Pesquisador: Nem fala em educação de arte.

Telmo Jaconi: É, bom, nem se fala!

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Mas a educação básica, não é cuidada, então... [levanta as duas mãos para cima em um gesto a implicar consequências negativas inevitáveis] imagina as artes.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Então isso todo precisa de ser feito, né. Primeiro por, morando na Europa a gente vê, os meus colegas, tenho um colega brasileiro casado com uma francesa que mora na Áustria, e as crianças dele estudavam o dia inteiro. Estudavam o dia inteiro! Saíram da casa às sete e meia da manhã, voltaram às cinco e meia, seis da tarde.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Né? Criança pequena! Mas passavam o dia inteiro estudando, aprendendo —

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: — Claro que ludicamente, também brincava, se divertiram, mas com orientação. Não passavam uma tarde inteira na praça —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — olhando para as árvores. Não é possível — a (??) traficante tóxico.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Lógico, a criança parada, e mais dois, três amigos no meio de uma praça, o que que vão fazer? Bom... é um, é um, é um pedido para você se perder, né?

Pesquisador: Mmm.

Telmo Jaconi: Claro, tudo influi, economicamente, é, tem um processo todo em volta, né?

Mas o, o caminho é esse, tem que abrir o olho e fazer, né?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: E as crianças que a gente vê agora, como nós estamos tratando nesse projeto, né [se refere à orquestra juvenil do que tinha falado antes], a oportunidade. A gente dá oportunidade e eles vão lá e estudam, aprendam, têm talento, não tem problema — é só dar oportunidade.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: É simples. Invés de investir dinheiro *depois* em construir prisão, unidade da FASE, para internar, depois tem que ter o cara que cuida, depois tem que ter o psicólogo, não sei o que, não adianta nada, está tudo no mesmo, né. É muito mais fácil pegar essa criança pequena e ensinar a música. Ensinar desenhos, cultura, qualquer coisa! O cara não vai ser do mal, né. Vai... fazer outra coisa. Pronto! E custa muito mais barato.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Né?

Pesquisador: E rende muito mais.

Telmo Jaconi: Claro.

Pesquisador: Palavras importantes. Mas difícil também —

Telmo Jaconi: Mas olha... Esse é o problema né, é que as, as autoridades, a sociedade compreendem, né...

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: ... compreendem isso. Com essa orquestra de câmara de Blumenau por exemplo, nós fizemos turnê na Europa, e tocamos concertos em cidades no interior da Alemanha pequenas. Cidade pequena assim, de 30 ou 40,000 habitantes, que tem um teatro,

às vezes chamava lá *Cultura Fabrica*, ‘fábrica de cultura.’ Uma cidade pequena! Mas tem lá toda essa estrutura, tem um teatro, naquele teatro a gente via que tinha as oficinas das crianças com as pinturas, com as esculturas, com orquestrinha, um projeto Suzuki, ou não Suzuki, mas tava tudo lá funcionando, numa cidadezinha pequenininha. Mas tava lá, a infraestrutura. E a gente andava mais 50 quilômetros para tocar outro concerto, tinha a mesma estrutura ali do lado. Mais ou menos como nos Estados Unidos.

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: É a mesma coisa!

Pesquisador: É.

Telmo Jaconi: Vai para o interior. Tem lá uma estrutura. Viaja mais cem quilômetros para outra cidade — também tem essa estrutura.

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: Esse capilar, né, essa capilaridade do país é o que funciona. Não adianta ter uma cidade gigantesca — São Paulo, que tem não sei quantas milhões de habitantes — e daí. Não resolve nada isso, né, o que resolve é ir lá, pegar lá na vila, vai lá naquele buraco lá, ensina, né, coloca a estrutura, bota lá, escola, ensinamento, et cetera lá, entendeu?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: É. Isso é... conversa que não tem fim, né?

Pesquisador: É. Tamos chegando em questões sociais grandes —

Telmo Jaconi: — É. É.

Pesquisador: Mas é interessante que a gente chega nessas questões sociais —

Telmo Jaconi: — Ah, é lógico, porque tudo converge para isso, né, isso é... no fundo é isso aí, a gente termina, né... porque que uma orquestra sinfônica tem esses ciclos, né, de tá, tá muito bem, de repente tá muito mal, e ninguém se importa, não dá a bola, quem faz — não sei quantos anos que tem um teatro para construir e não termina nunca, né. Quando vai ver lá o prédio da Federação das Indústrias, com dez andares, não sei o que, tá tudo pronto. Porque que lá tá aqui não tá? Ah, a resposta é óbvia, né?

Pesquisador: Mmm.

Telmo Jaconi: Dinheiro tem!

Pesquisador: Sim. O dinheiro existe.

Telmo Jaconi: Né?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Então, esse é um, essa é uma função para, está me perguntando a função dum spalla fora da orquestra. Por exemplo, eu sou entrevistado, na televisão, eles me perguntam —

Pesquisador: Cheguei a ver esse entrevista —

Telmo Jaconi: — É, por exemplo, né. Tem uma entrevista aqui, outra lá, alguém me pergunta — então eu digo essas coisas!

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: É uma função que eu tenho. De dizer, né... mas, é, é muito difícil porque é uma voz, né. Aí...

Pesquisador: Mas é só uma voz que temos, cada um...

Telmo Jaconi: Tem que dizer, né.

Pesquisador: Uh-huh. Uh... então se tiver uma palavra sobre as maiores responsabilidades do spalla fora do palco, seria isso mesmo? Ser a pessoa... na comunidade, a pessoa... uh... quais são as *maiores* responsabilidades fora do concerto?

Telmo Jaconi: Ah, eu acredito que seja representar, realmente, sabe, é um papel, uh, na comunidade, né? Para apresentar essa, essa parte cultural, que faz uma falta enorme. Né?

Precisa, precisa representar bem esse papel. Né? Se carregar essa bandeira, sabe?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: E mostrar — por exemplo, que, que vale a pena ser músico, né? Sabe?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Para, para esse jovens todos, por exemplo, da periferia. Não só jovens de classe média que vê lá o concerto de Zubin Mehta, né? Não só isso. Veja o nosso concerto, né? Que a gente vai lá na vila, lá no fim da linha e olham e dizem, ‘Poxa, mas vale a pena, ele fulano esse aqui é de carne e osso, o cara tá aqui do meu lado, não é o, o, o André Rieu, por exemplo —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — que é um sonho, lá na produção, cheia de foguetes, um negócio... Não, coisa de carne e osso, vamos ali, vamos tocar uma música que o cara gosta, diz, ‘Bah, essa música eu gostei! Bah, tá ali o fulano, vou apertar a mão ali, olha...’ Né? Representar isso, desce do palco, vai lá, encontra o cara, aperta a mão, conversa. Vai lá no centro, né, de convivência da vila, sabe? Isso eu acho que é importante, né? Essa, essa função —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — social também, fora da orquestra.

Pesquisador: Com certeza. E... para fechar essa parte sobre as exigências do spalla, uh, você tem visto uma mudança nas exigências nesses anos, ou décadas? Você acha que mudou muito as exigências do spalla?

Telmo Jaconi: Eu, eu... eu não, eu não sei se realmente mudou. Eu, eu acredito que sim. E se democratizou um pouco. Né? Era, aqui na nossa sociedade, era uma coisa muito elitista, né, muito fechado, um pequeno grupo de pessoas assim, né, e que conviviam entre si. Então... eu quero acredito que isso não é mais assim. Né? Eu acho que... mais gente tem acesso.

Pesquisador: Uh-huh. E falando não só do spalla, mas da orquestra, da música em geral?

Telmo Jaconi: Não — é. O spalla faz parte... desse cenário em geral, né.

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: Então, por exemplo, o spalla hoje é uma criatura acessível para qualquer um.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Né? Antes era um moente, assim como o maestro, né, como o presidente da orquestra, qualquer um né, bom ‘Ooh, fulano, sabe [mostra reverência para o spalla]’. Ninguém podia chegar perto, né. Hoje não, hoje é uma, é uma, é uma possibilidade muito prática, né, a pessoa chegar, na igreja, [por exemplo], a OSPA tá tocando e tal, chega lá, encontra as pessoas, pode conviver, pode chegar perto, eu acho assim muito bom. Isso precisa acontecer, né.

Pesquisador: Sim. Sim, sim.

Telmo Jaconi: Precisa acontecer. Não sei se na prática isso acontece mesmo. Seria bom se acontecesse, né. Tem tudo parra acontecer, mas eu, eu não acompanho muito hoje.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Em geral eu não acompanho muito de perto. Né.

Pesquisador: Qual foi o ano que você se aposentou?

Telmo Jaconi: 2009.

Pesquisador: Uh-huh. Faz cinco anos.

Telmo Jaconi: Foi o ano da criação da orquestra jovem. Eu me aposentei...

Pesquisador: Uh-huh. Bom, tamos chegando e eu não quero te atrasar. Eu... eu só queria perguntar também do futuro, então. Para terminar, a última parte assim... uh, quais são as suas expectativas para orquestras no futuro? Pode falar da OSPA, ou —

Telmo Jaconi: Uh-huh.

Pesquisador: — numa forma geral, mas... o que você vê no futuro do, dos, das orquestras?

Telmo Jaconi: Olha, eu, da minha parte por exemplo, meu futuro eu não faço muitos planos. Eu tenho essa orquestra jovem por exemplo, né, que, que foi uma experiência que se tentou fazer, no, justamente em 2009 eu fiz as duas coisas juntas né. Essa orquestra jovem e a OSPA. E esse projeto me apaixonou completamente. Né? Então eu resolvi me aposentar e me dediquei para isso. Se isso funcionar conforme tá, tá se apresentando, eu acho que eu vou ter o que fazer por um espaço de uns vinte anos. Né? Que deve crescer, deve produzir muitos frutos muito bons e vou tar ocupado com isso. Outras coisas eu não me preocupo muito, né, porque toda hora parecem coisas, convites para fazer isso ou aquilo, e essa orquestra jovem não me deixa fazer nada. Sabe?

Pesquisador: Dedicção... exclusiva...

Telmo Jaconi: É. É muito absorvente, sabe. São muitos jovens, né. Muita coisa para ser feita, muita coisa para construir, e é um projeto que se crescer vai ser muito grande. Vai ser gigante. É uma coisa que precisa de um cuidado enorme. Então não tenho tempo para nada.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Mas tem muitos convites, por exemplo, tem uma orquestra no Uruguai que quer que eu vou lá tocar como spalla, tem orquestras de outros estados que tão me convidando para ir, e... tem algum momento que a gente tem vontade de ir mas aí tem um outro valor, né, diz ‘Poxa, eu tô cuidando disso aqui, não vou deixar de cuidar, porque é uma coisa apaixonante, né? Cada um que entra ali vira filho, aí vem aquela guriuzinha lá de, de 11

anos, tem um outro guri que entrou com 13, aí outra tá se formando agora, dois entrarem para a UFRGS né, já fizeram prova e tem um contrabaixo e uma viola que tão entrando para a universidade, então sabe, é uma coisa que, um ciclo vital né, que vai se formando e tal e é muito difícil largar isso na realidade. Tô muito envolvido com esse, com esse assunto. Então, planos né, assim eu não tenho grandes, grandes dúvidas, né? E quanto as orquestras, eu não tô muito envolvido, quero dizer não, não, aqui na OSPA não vejo grande coisa assim, não [abre as mãos em um gesto a dizer 'Não posso mentir']. Aqui o que tá acontecendo nem é bom falar.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Então tá, né. Fico bem quieto. Existem outros interesses, né, eu vou fazer o que, eu sou uma voz só, eu não vou falar nada. Né? Por, indiretamente eu também dependo do meu estado, né, então pô, eu vou criar um problema para o que, né?

Pesquisador: Sim. Não tá... não é isso.

Telmo Jaconi: Não é... não é o meu problema isso, né.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Agora, não, não se, não dá para entender, né, como é que essas autoridades — por isso eu digo que as autoridades, a sociedade mesmo, não sabe o que que é. Não entendem. Sabe? Não conhecem.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Tem que ensinar tudo. Né?

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: E como é que, sabe, tu, como eu vou dirigir hoje o Hospital das Clínicas? *Eu* vou dirigir o Hospital das Clínicas. Mas bom, mas quem é que me nomeou? Quem, quem me nomeou para dirigir o Hospital das Clínicas não sabe que eu sou violinista. Que eu sei da música. Não sei da medicina!

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Como é que eu vou dirigir um Hospital? Não tem cabimento, não.

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: É uma coisa absurda — mas é a mesma coisa! O governador do estado, né, bota a secretaria da cultura, o cara não sabe o que que é isso, o cara é muito pouca coisa, não é possível, né?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Mas põe lá, então bom, algum, alguma ideia deve ter! Mas qual é... qual seria a intenção, qual é a meta que ele quer atingir, né?

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: Alguma intenção tem que haver, né. Então, é assim que... eu fico... pasmo assim, sabe, dizer 'Pô, coloca uma pessoa para dirigir a orquestra sinfônica, sem nenhuma capacidade, sem nenhum currículo, sem nenhuma experiência, nada. Qual é o... a finalidade? Né?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Bom. Esperemos para o bem.

Pesquisador: Uh-huh. É. Faz muito sentido.

Telmo Jaconi: É bem assim, né.

Pesquisador: E... se vê algo diferente no, no mundo? Tem como falar do, das orquestras no mundo assim, no futuro? Têm problemas econômicos, né, várias orquestras tão —

Telmo Jaconi: Sim! Problemas econômicos, isso acontece sempre, mas, uh, nas orquestra mundiais assim, nas orquestras que são, que são parâmetros né, são exemplos, a gente em geral — pode acontecer algumas coisas mas em geral — a meritocracia né, assim o bom exemplo, acaba vencendo. São sempre competentes, né?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Sabe? Algum aparecendo, né. Ótimos regentes. Muito bons regentes. Muito capazes. E os ótimos regentes, mesmo com idade, sempre tão colocados, né. Sempre tão nas, nas, nas principais orquestras. Em evidência. E vão surgindo alguns novos. Começando a carreira e vão se estabelecendo, né. E vão, vão continuando a tradição, né, em Nova York, Viena, Berlin, Amsterdã, né — as cidades que são líderes na cultura, na música, né, na tradição, a Juilliard por exemplo, né? —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — tem um ensino, tem tradição, e não admitam botar um zero, pessoa para ir para lá precisa saber. Se eles erram eles são os primeiros para corrigir. Erram também. Errar é normal.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Mas eles corrigem. Não ficam lá com um camarada incompetente três, quatro anos. O cara pode ir para lá, se fazer bobagem, em duas, três, quatro vezes depois vai sair fora. Então... né? Pode acontecer. Então, isso que eu acho importante, né, que pelo menos sempre se tem um farol para iluminar o negócio. Diz olha, se o Karajan ficou lá, Zubin Mehta ficou lá, o, o, o Kurt Masur ficou lá, né? Essas pessoas são guias, são pontos de referência. Né? Então ele pode se guiar, pode...

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Lorin Maazel... tem toda uma porção de regentes muito importantes. Pode se empatizar mais com um ou mais com outro, 'Ah, esse estilo, aquele estilo,' tá, mais é gente que o trabalho é sério. Então lá, trabalhando, fazendo o que tem que ser feito.

Pesquisador: Uh-huh. E qual é com a Marin Alsop em São Paulo?

Telmo Jaconi: É.

Pesquisador: Você vê algum, alguma esperança no Brasil de fazer parte dessa...?

Telmo Jaconi: Olha, eu, eu não prestei muita atenção assim, eu, eu vi poucas coisas dela, por televisão, pessoalmente nunca estive lá —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — para assistir o concerto dela.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Por televisão eu sei que é, é um, é uma, é controvertida né? Tem gente que acha bom e tem gente que acha péssima —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Eu não tenho opinião formada, é isso que quero dizer, né. O que eu achei é que foi uma pena tirar o Neschling. Sabe?

Pesquisador: Não conheci esse.

Telmo Jaconi: O Neschling eu acho um cara de extremo talento. Só que, pouca cabeça.

Neschling foi o meu colega de estudo em Viena, nós estudamos na mesma época lá. Né, ele é muito o meu amigo pessoal assim, e eu sei que ele é muito louco né, ele é muito... tanto que ele foi brigar com Fernando Henrique Cardoso né, é uma pena né? Mas é um cara de muito talento, né. *Muito* talento. Muito bom músico, né. Cara muito sério. Certamente ele é melhor que essa mulher. Com certeza. Isso não tem a menor dúvida. O cara, ele é de um time especial. Mas ele, ele destruiu a carreira dele algumas vezes da mesma maneira que foi agora com a orquestra de São Paulo. Foi assim, né. Por brigar com autoridades assim. Por ser temperamental.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Ele tem muito dinheiro também, um cara que não precisa de nada. Cara mal acostumado assim, então não precisa. Chega lá e se irrita com um cara, e diz o que ele quer. Não, não funciona isso. Falta equilíbrio.

Pesquisador: Sim. Temos esse fio condutor, né, na conversa —

Telmo Jaconi: Isso, é.

Pesquisador: — que é os dois lados, né —

Telmo Jaconi: Exato, e como precisa, né. Por exemplo falando do spalla, e o regente pior ainda, o regente precisa ser muito político.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Muito político. Sabe? A era do Toscanini, eu acredito que terminou com o Karajan. Acho que foi o último, o último espécie, uh, do chilique, do ataque —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — tinha um ataque, então todo mundo parava porque Karajan tinha um ataque, tinha que fazer o que quisesse, então acho que não teve mais nenhum dele. E não havia nem mais, não tem, não existe mais.

Pesquisador: Acabou essa...—

Telmo Jaconi: Acabou! Acabou. A pessoa não aceita mais, o cara teve um ataque, vai se internar, vai se tratar.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Daí a pessoa troca um para outro e acabou. Não existe mais isso. Né? E, e tem que se adaptar, tem que ter, tem que ter noção, né, ‘Bom, paraí, vou até um certo ponto.’ Pode ter um pouco de estrelismo, que as pessoas também querem. Tem que ser um pouco maestro.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Vejo por mim, eu faço um pouquinho do tipo... que é precisa, né? As pessoas go— querem que seja maestro. Diz, ‘Chegou o maestro. O maestro falou.’ Mas isso não é nada, não vai nada mais de qualquer outra. Não serve para nada também. Né? Mas tem que ser. Faz parte do, do circo, né, faz parte do teatro todo.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Mas essa coisa do ataque assim, de, de, de tirar coisas, [finge o grito de um monstro, implicando regentes antigos no pódio] não existe mais. Acabou.

Pesquisador: Sim.

Telmo Jaconi: Extremamente, completamente. Um bom exemplo é o Zubin Mehta. Né? Claudio Abbado. São toda, toda uma geração posterior, né. Zubin Mehta, Abbado, eles são, são pessoas tratáveis, né. São pessoas, uh, politicamente, uh, interessantes, né, são vivos, são inteligentes, pescam aqui, pescam lá, ‘Ah, vamos fazer tal coisa, faz isso ou aquilo,’ Não tem, se precisam sair, saem numa boa assim né, conversam —

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — negociam. Não precisa... um outro exemplo desses antigos era o Antal Dorati. Dorati era terrível, o cara. Essas gravações, por exemplo, eu lembro, tinha um telefone na, na estante dele. Para corrigir com o diretor de gravação do, do estúdio dentro desse, eles alugaram um teatro, fecharam o teatro, e colocaram biombos no palco, para as gravações todas. E o cara tinha um ouvido... especialíssimo, ouvia coisas... [tosse] e numa das sinfonias, no primeiro violino ele ouviu um barulho, ele pegou o telefone, falou para o, para o diretor de gravação, ‘Tem um ruído no primeiro violino.’ [faz mímica de pegar e depois de recolocar o telefone na base]. Botou o telefone, aí pediu né [faz mímica rápida de reger o trecho de novo]. E o cara falou para ele, tinha entrado direto né, e o cara diz, ‘Maestro, não tem ruído no primeiro violino.’ Ele levantou o telefone, disse para o cara, ‘Eu ouvi de novo o mesmo ruído no primeiro violino.’ Botou o telefone e pediu, e o cara disse, ‘Não tem.’ E [Dorati] começa com o pessoal lá de trás, diz ‘Toque a passagem compasso tal,’ Bum, bm, bm, bm, bm [implicando o Dorati fazendo tocar um por um cada pessoa no naipe], e tinha um cara que tava, eu acho com breu na corda, e numa mudança de posição tava fazendo ‘Rii’ [imita um pequeno som, mostrando o dedo escorregando na corda]. Assim, sabe? Aí, levantou [o telefone], ‘O senhor ouviu?’ ‘Ouvi, maestro, me desculpe.’ Diz [Dorati] ‘Não desculpo, o senhor tá demitido.’ Pegou o telefone e atirou na parede, assim olha [faz mímica de jogar o aparelho no ar]. Bow! O telefone vai, saiu dali —

Pesquisador: Não o violinista mas o —

Telmo Jaconi: — e o cara não gravou mais. Saiu dali, foi para o camarim dele, e suspendemos, fomos para o hotel e no dia seguinte tava outro lá, diretor de gravação para gravar com ele, o cara não gravou mais. [tosse] Assim né.

Pesquisador: Não era o violnista que ele demitiu...?

Telmo Jaconi: Não, não. O cara era surdo. Entendeu? Para ele, o cara era surdo.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Se ele tá dizendo que tinha barulho, o cara não tinha que se meter, né, foi burro, né. Tem que dizer, ‘Bah, senhor, desculpe, é, por favor, onde é que tá o barulho? Se o senhor tá ouvindo, tá ouvindo.’

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Cara tem (??). ‘Não, não tem barulho,’ sabe? Não tem? Agora olha só... Mas essa —

Pesquisador: Bom, tamos chegando lá, eu só queria colocar mais uma pergunta que é —

Telmo Jaconi: — Sim, vamos lá.

Pesquisador: — tem algo para dizer para violinistas que querem ser spalla profissional?

Telmo Jaconi: Olha, é, é... assim, tem uma, uma palavra que se usa muito no mundo, no mundo espanhol, no Brasil não se usa muito, mais no, no, nos países de, de língua espanhola, se chama de cadeira eléctrica.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Né? A cadeira do spalla. Então, tem que querer muito. Tem que gostar muito, né? É a mesma, é a mesma coisa que ser solista. Tem que querer muito e tem que gostar muito do esporte, gostar muito da adrenalina, né? Porque é um sofrimento, não tem dúvida, sabe? A gente tá com a corda no pescoço vinte e quatro horas por dia. Troca o programa, né, peça surpresa, sabe, tu chega no ensaio, adoeceu o pianista, tem outro pianista e de repente tem um concerto de piano que tem um solo nojento, daqueles difíceis, chatos de tocar, ou que tu não gosta, né? Ou precisou a trocar o programa de um dia para outro e, e tu tem que tar pronto para tocar, sempre tudo, não tem, sabe, né, e, e essa é a vida né? Não, não tem... não ?? Está, tá sempre sujeito a ter uma surpresa, né, ou um regente a chegar e dizer, ‘Mostra. Mostra essa passagem.’ Né? Uma passagem que tá saindo mal que é difícil.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: É complicado.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: E o cara quer que mostre para o naipe. E aí tem que mostrar, e mostrar bem, não pode tocar de qualquer jeito ou errar tudo, né. Então, sabe, é um lugar maldito, quer dizer. Mas ao mesmo tempo, ninguém manda em ti, tu manda nos outros, né... sabe? Eu sempre aconselho isso para quem já estudou comigo, ou trabalhou comigo, digo, ‘Olha, tenta ser o spalla. O trabalho é o mesmo, tem que ir nos mesmos ensaios, tem que ficar o mesmo tempo sentado, vai te ferrar igual, então pelo menos tu manda nos outros —

Pesquisador: [Ri]

Telmo Jaconi: — senta no primeiro lugar, né? E.. dá o mesmo trabalho, né. Vai lá para a frente, e toca na frente dos outros. Aí... né, quando precisar, ‘Por que que é esse arco [arcada]?’ ‘Porque eu quero.’ Pronto. Faz assim, acabou. Né? Se não tiver o momento para dizer porque que é para baixo ou que é para cima, porque tu quer. Você tem o direito de fazer o arco que tu quiser, e acabou. É um prazer na vida, né.

Pesquisador: É [ri].

Telmo Jaconi: Mas sabe, uh, o conselho é, claro que é se preparar, estudar muito, né, fazer o melhor possível, e tar preparado para a bomba, porque é, é um lugar... e tem que gostar desse tipo de trabalho, tem que gostar de participar, se incomodar, de, de, de, de encrenca com todos, sabe... não é lugar para chegar e tocar, né?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: ‘Ahh, cheguei, fiz a minha parte, bah, terminou o ensaio, fechou a caixa, vamos embora.’

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Jamais, né, não vai ter esse ensaio que tu vai fechar a caixa e vai embora.

Pesquisador: Não tem isso.

Telmo Jaconi: Sempre tem — vai chegar, outro vai perguntar, tem que chegar meia hora antes para ver o que aconteceu, o que não aconteceu, o regente vai chamar, vai dizer, ‘Pô, fulano, o que é que aconteceu, o que é que houve, não sei o que...’, um inspetor da orquestra vai precisar a falar, você... sempre tem alguma coisa que... — mas por outro lado é um envolvimento que você tem, né. Né, tu não fica por fora.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Né?

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: — do que está acontecendo. Tá por dentro do... do funcionamento todo. Isso é, para quem gosta é bom.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: [tosse] Né? É isso. Se por acaso tu tiver alguma coisa que te ocorra, tu me manda um email, que eu respondo no email.

Pesquisador: Uh-huh.

Telmo Jaconi: Assim, se, se te ocorrer esclarecimento, alguma coisa pequena —

Pesquisador: Sim, alguma coisa para acrescentar ou... —

Telmo Jaconi: É, me manda um email assim, que eu faço algum comentário de email ou alguma coisa assim desse tipo, ou nos encontramos na ?? —

Pesquisador: É, já que tamos em Porto Alegre mesmo, e eu pretendo fazer também entrevistas em Minas Gerais, até em Manaus, sabe —

Telmo Jaconi: Uh-huh

Pesquisador: — sabe, vou tentar chegar em vários lugares, então —

Telmo Jaconi: Claro —

Pesquisador: — mas a tua contribuição vai ser super importante. Muito fascinante, também. Curti bastante ouvir das... das experiências...

Telmo Jaconi: É, não... fiz muita coisa, muita... tão tá, Tim, muito boa, a conversa.

B. Maria Georgieva

Interview conducted in Porto Alegre on 20 April 2015, recorded with video via iPad.

Pesquisador: Bom. Então, para te dar o escopo, a ideia, eu queria falar da tua trajetória no violino e como você chegou a ser spalla, e a segunda parte sobre a orquestra, sobre a tua experiência e atuação. Depois um pouco sobre as várias funções, se tiver alguma coisa para dizer sobre as outras partes [do trabalho], e por último os teus pensamentos sobre o futuro, das orquestras, pode ser da tua orquestra mesmo, que era em Manaus, ou da cena brasileira. Bom, então, para começar, vamos ouvir um pouco sobre o teu começo na música e a tua trajetória no violino.

Maria Georgieva: Certo. Então, comecei com cinco anos, né, cinco anos de idade, e... numa escola de música, e quando fiquei com onze anos, fiz a prova para o colégio que é especializado em música, uh, onde na oitava série precisei fazer mais uma prova porque, assim, a estrutura do colégio, para você poder continuar, ou seja, nesse colégio fiquei da quarta até a décima segunda série, ou seja, com 19 anos já saí com uma formação que me dava direito de ensinar na escola de música e tocar nas orquestras das, uh, menores cidades do país. Aí depois, uh, entrei no conservatório nacional de música, que no caso correspondia à universidade de terceiro grau, né, a graduação, e no mesmo conservatório fiz o meu mestrado.

Pesquisador: E só para clarificar, tudo isso na... Bulgária?

Maria Georgieva: Na Bulgária. Sim, sim. Isso, tamos falando da Bulgária. Tudo isso aconteceu na Bulgária. E... isso é a questão da formação. Agora, assim, a experiência da orquestra, a orquestra mesmo. O próprio colégio tinha como obrigatório a partir da oitava série, então primeiro era orquestra da câmara na oitava e nona série, e foi o meu primeiro contato com a orquestra, e depois, já na décima, ou seja, com 17 anos mais ou menos, era o primeiro... era a disciplina já se chamava orquestra sinfônica. Nós ficamos na orquestra sinfônica mesmo, era uma das disciplinas do colégio. E a primeira orquestra profissional entrei com 19 anos, acho que trabalhei um ano antes de entrar no conservatório, já para fazer a minha graduação e meu mestrado. Durante o período da minha graduação também trabalhava numa orquestra como, no caso não era contratado mas era como chama de cachê, né, fazia concertos uma vez com mês e ensaios de acordo com o convite.

Uh, você quer saber, assim, da trajetória mesmo das orquestras ou...

Pesquisador: Uh, bom. É. Eu acho que seria bom ouvir também das outras orquestras, então.

Maria Georgieva: Sim, tá. Então uh... no caso com 22 anos, uh, fiz uma... participei de um concurso que foi feito de empresários, um empresário e um maestro brasileiro que chegou no nosso conservatório, e foi... entrei num grupo de doze pessoas que foi para a cidade de Ribeirão Preto para iniciar o trabalho lá, na Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto. Então, na Orquestra permaneci por três anos. Uh, depois, assim, por vários motivos, já mais a questão

do estrangeiro dentro do país, né, e de visto, para poder organizar a minha situação fui para Manaus onde por pouco tempo trabalhei só como professora na Universidade Federal do Amazonas, e nesse mesmo período foi feito, organizado o concurso para a orquestra, a Amazonas Filarmônica, onde entrei em '97. Uh, em '97, e em '99 foi feito um, uh, foi feito um, como se chama, um...uh, audição interna, para a distribuição, a distribuição dos lugares, e isso, no caso nesse concurso eu fui com o cargo do lado do spalla.

Pesquisador: Tudo isso no teu primeiro ano?

Maria Georgieva: Não, isso na verdade, então, o ano da Amazonas Filarmônica foi '97 quando foi inaugurada, né. Em '99 foi feita essa, uh, essa audição, né, ou tipo concurso que, uh, era para ajustar os lugares dentro dos naipes, né, nos lugares, os violinistas, e nessa audição no caso, me colocaram do lado do spalla. Uh, depois dessa audição, uns meses depois a spalla, uh, que era, também não era brasileira, era uma Russa, ela foi embora, então por decisão do maestro eu sentei no lugar do spalla. Então, no período desde 2000 até 2003, uh, tive essa função. Eu era spalla junto com outro colega, uh, uma programação fazia eu, uma programação fazia ele, e assim, só para, para se ter uma ideia, uh, na verdade, nessa orquestra, além das orquestras, além do repertório (realmente) sinfônico né, se fazia bastante ópera né, que Manaus é conhecida com o Festival de Ópera, né, que nessa época estava engatinhando né, era bem no início. Então precisei tanto de fazer o repertório sinfônico quanto, uh, óperas, assim, bastante pesadas, era a época de fazer Wagner, o Anel dos Nibelungos, então na verdade a primeira apresentação que foi feita da trilogia lá em Manaus, a primeira vez no Brasil, enfim... E na Orquestra permaneci até, na verdade até... três anos fiquei como spalla, depois foi feita uma outra, outro concurso no qual eu fiquei no segundo lugar, então a partir disso (depois desse segundo concurso [eu] não era spalla mas era como ajudante do spalla, até 2010.

Pesquisador: Tá bem. Então, mesmo você ficou lá, no primeiro estante, né.

Maria Georgieva: É, no primeiro ou no segundo porque depende, né, como você tem, ou fica atrás ou fica de lado do spalla, né, era uma... ??

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Então era mais ou menos isso a minha trajetória como, nas orquestras, depois já, como fiquei professora da Federal (UFAM) trabalhava [na Orquestra] só como convidada, né, fazia umas programações mas já entrava no *tutti*, normal, como qualquer pessoa que faz, uh, cachê, no caso.

Pesquisador: E esse tempo todo se atuava como professora também?

Maria Georgieva: Sim. Assim, neste período sim. Porque, uh, como, uh, na verdade todos os, uh, só para você ter uma ideia, na verdade, a Orquestra foi formada pela, uh, assim, a maior parte dos integrantes eram estrangeiros, são ainda, né, são estrangeiros, e... principalmente Búlgaros, Belarussos, Russos, e mais tarde outros... já são poucas pessoas, têm alemães, têm, uh, americanos, tinham, assim, várias nacionalidades, ainda têm... Mas, uh, sim. A contratação nossa era, no começo, nós éramos obrigados a dar aula na, uh, no Centro que foi

formado o que se chama Centro Cultural Cláudio Santoro e todos nós, uh, tivemos assim, duas ou três vezes por semana, dávamos aulas nesse Centro, então ?? disse por um ano. Uh, também nesse período fiquei por um semestre professora da Universidade estadual, né, mas saí por vontade própria, né, realmente ficou muito carregado de trabalhar como spalla, trabalhar na universidade, trabalhar no Cláudio Santoro, então foi realmente um momento que eu me decidi que não dou conta para tudo, né, que você tem que ter tempo para fazer bem as coisas, não de qualquer maneira, então sim, sempre trabalhei, sempre trabalhei realmente como professora.

Pesquisador: E na Universidade Federal?

Maria Georgieva: Na Federal, então, depois de um bom tempo, em 2010, saiu o concurso, né, para, para a Universidade Federal, uh, eu fiz esse concurso já tinha alguns problemas mais de saúde porque por um tempo realmente, eu acho que a maioria dos violinistas começam a falhar, né, numa parte do corpo, então já senti, eu tinha uns problemas, aí tinha preocupação que... na verdade eu não sabia até quando eu vou poder continuar tocando, né, assim, com qualidade, e decidi fazer essa prova para professor do Curso de Música na UFAM porque realmente o que eu gosto, eu gosto de tocar, e tocar na orquestra também, né, faz parte, mas decidi uh, assim, graças a Deus, depois tive, não foi, uh, não parei o meu contato com a Orquestra né, várias vezes fui chamada, e servi até, até dois mil e... a última minha participação era 2013, né, assim, durante os anos '11, '12, '13, continuei trabalhando na Orquestra, fazendo, uh, cachê, né, em algumas programações, uma vez por mês ou, depende do convite.

Pesquisador: Uh-huh. E... também, eu queria clarificar. Você falou que você chegou primeiro em Riberão Preto?

Maria Georgieva: Em Riberão Preto, sim.

Pesquisador: Mas você fez esse concurso e conheceu esse maestro brasileiro na Bulgária?

Maria Georgieva: [Então], o concurso veio, o concurso foi organizado no Brasil, uh, eles entraram em contato, assim, um empresário brasileiro entrou em contato com um empresário Búlgaro, aí então, ele o empresário Búlgaro levou o empresário brasileiro para, uh, o Conservatório, aí fiz esse concurso lá —

Pesquisador: Lá na Bulgária —

Maria Georgieva: Na Bulgária. Lá na Bulgária.

Pesquisador: — Sabendo que ia ser um emprego (fora do país)...

Maria Georgieva: Sim, sim, o concurso foi, o concurso foi feito exatamente para preencher as vagas da Orquestra Sinfônica de Riberão Preto.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Então foram, uh, [pensando] trazidos doze Búlgaros, né, ?? doze Búlgaros, todos éramos assim né, de 20 a 25 anos de idade.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Aí chegamos, tinha cordas, tinha sopros também, para preencher realmente a Orquestra Sinfônica de Riberão Preto.

Pesquisador: [Ri, sorri] Que legal!

Maria Georgieva: [Sorrindo] Foi isso que aconteceu.

Pesquisador: E que bom também, uh, fazer essa transição junto com outras pessoas...

Maria Georgieva: Sim, sim. Né, uh, é bom porque você sai de tal maneira, com um grupo, né, que tem, uh... não é fácil, né, qualquer momento assim, de mudança de país, né, não é fácil, então pelo menos isso foi um alívio né, a essas mudanças.

Pesquisador: Você já imaginou, eu fico curioso, você já imaginou que tu ia ficar mesmo no Brasil? — Tipo —

Maria Georgieva: — Não, não. — Todo mundo, quando chegamos, nós chegamos para, eu especialmente, a maioria de nós, né, eu cheguei, nós estamos muito novos, né, então era mais curiosidade, né, para conhecer uma coisa diferente, né, ninguém tinha esse pensamento, ‘Ah, eu vou ficar no Brasil,’ muito ao contrário né, sempre falamos, ‘Ah, vou ficar um tempo e...’ Nunca pensávamos, né —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — que vamos ficar. A maioria de nós, eu acredito, né, estávamos com esse pensamento de experimentar uma coisa diferente, de...

Pesquisador: Uh-huh. Mas várias pessoas ficaram, não é, não é só tu...

Maria Georgieva: — Sim, sim. Várias pessoas ficaram, é verdade. Né... já isso é, acredito assim, seja, juntaram duas coisas, de um lado, eu, eu penso assim, vinte anos atrás, eu acho que no Brasil começou um momento de, de... de música erudita começar a ser valorizada mais, então, uh, foram procuradas, eu sei que no caso, né, foram procuradas pessoas, da Orquestra de Ribeirão Preto né, pessoas de fora para fazer os concursos (para preencher as vagas), como depois também na — só para completar o pensamento — na época, no meu país, entrou, teve mudança de política, né, então se... se juntaram as duas coisas, né, de um lado o fato do Brasil começar a desenvolver a parte da música erudita, né, e de outro lado, uh, a situação lá (na Bulgária) que realmente ficava mais difícil e as pessoas começaram a procurar emprego fora. Apesar que eu acho que na época nós estávamos muito jovem para pensar tanto da parte financeira, né, mas era uma oportunidade né, de conhecer. E, uh, isso aconteceu mais tarde na Amazonas Filarmônica, ’97 quando eles fizeram concurso eles fizeram um concurso para inaugurar a Orquestra Amazonas Filarmônica, se eu não me engano, em Manaus, um concurso em São Paulo, um concurso em Minsk, na Bielarussa e um concurso em Sofia, para poder juntar, uh, estrangeiros, para completar a Orquestra. Então isso era —

Pesquisador: —Uh-huh. Em Ribeirão Preto?

Maria Georgieva: — Não, isso na Amazonas Filarmônica.

Pesquisador: Ahh, tá. Eles fizeram —

Maria Georgieva: Anos depois —

Pesquisador: — uma coisa parecida, então...

Maria Georgieva: — Eles fizeram a mesma coisa, é, sim. Então isso é uma coisa muito, uh, característica, eu acho desses últimos anos, no Brasil, né, dessas últimas duas décadas, que assim como muitos estrangeiros vieram para cá para trabalhar, uh, na mesma, uh, no mesmo tempo muitos brasileiros saíram fora para poder fazer a sua formação, porque realmente aqui, né, na época não tinha muitas opções --

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — né... na nossa área.

Pesquisador: Uh-huh. [Olhando papel] Legal. E... mais uma coisa que eu queria entender, ter certeza, em '97 a Orquestra em Manaus já existia, antes disso né?

Maria Georgieva: Não, em '97 foi feito, foi uma decisão da, uh, do governo né, um ?? do governo e foi uma decisão de, uh, organizar realmente uma orquestra sinfônica, né, no caso uma Filarmônica, uh, foi convidado o maestro Júlio Medaglia, e foi feito já o concurso, feito (em várias cidades como descrito acima) e, uh, na verdade o Secretário de Cultura, que até hoje é Secretário, o... já se manteve durante vários mandatos, ele chamou as pessoas que éramos lá na época, uh, os estrangeiros no caso, e pediu para a gente entrar em contato com vários colegas que têm interesse para fazer, aí... era a inauguração, '97 em setembro, realmente foi a inauguração da Amazonas Filarmônica.

Pesquisador: Legal. Tu entrou (direto).

Maria Georgieva: Sim, sim. E nesse momento entraram bastante estrangeiros — eu já tava na cidade porque trabalhava lá na, na —

Pesquisador: Na Federal —

Maria Georgieva: Sim, sim.

Pesquisador: Você chegou lá para ser professora —

Maria Georgieva: Em '97, é... Cheguei em '95. Mas a Orquestra foi feita em '97, foi a primeira... inauguração mesmo, da Orquestra.

Pesquisador: Uh-huh. Que legal. Viu o nascimento.

Maria Georgieva: [Sorrindo] Sim, claro, sim.

Pesquisador: Uh, bom. Então, a próxima pergunta, talvez você já explicou. Eu queria perguntar se teve algum momento que você resolveu ir atrás da posição do spalla?

Maria Georgieva: [Pensando] Sim...

Pesquisador: Naquela audição tu já teve o olho nesse lugar ou...?

Maria Georgieva: Bem, não. Sinceramente não. Assim, uh, eu fiz, uh, fiz audição com o, o único pensamento: eu quer tocar bem, né. Não tinha nenhuma ambição disso acontecer, aí, assim, uh, quando aconteceu eu acho que foi surpresa para muita gente porque na verdade quando entramos no concurso, como os concurso com o colégio, concursos foram feitos em lugares diferentes então não teve um concurso aonde uma banca poderia ver todos (e comparar um com o outro)...

[Celular toca]

Me desculpe, me desculpe.

[Atende o celular, fala menos que um minuto em Búlgaro]

Pesquisador: Não (tem problema).

Maria Georgieva: Se não (atendo), a minha filha. . . —

Pesquisador: (Não se preocupe??)

Maria Georgieva: — Não, desculpe. Sim, uh, então o que aconteceu como foram feitos em lugares diferentes, não tinha um momento onde uma comissão poderia ver e comparar todo mundo, então isso foi feito um pouco depois, né, depois de um ano, no segundo ano no caso, e aconteceu né, que uh, que eu sentei no lugar ao lado do spalla. Mas realmente não tinha ambição, talvez se for, uh, são essas coisas pessoais né, talvez por falta de auto-estima, não sei, eu gosto muito de tocar e, uh, mas nunca achei que precisei procurar um lugar assim, né, de liderança —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — simplesmente queria tocar bem, numa orquestra boa, e foi a única coisa. Agora quando aconteceu o segundo concurso que era já especialmente para spalla, sim, eu já me preparei e a programação que nós, o programa do concurso realmente era já um programa que eu, pensando, sentei e me preparei e...

Pesquisador: Uh-huh. Isso em dois mil e —

Maria Georgieva: Isso foi em dois mil, dois mil e quatro.

Pesquisador: três [sinala com a cabeça].

Maria Georgieva: — e três. Porque eu... é. Dois mil e quatro. Quando foi, quando entrei, sentei já no lugar do ajudante do spalla. De dois mil até dois mil e quatro sentei e trabalhei como spalla, depois foi o segundo concurso, né, que eu fiz, e já foi escolhida outra pessoa e eu sentei como ajudante.

Pesquisador: Uh-huh. Bom, e. . . por último nessa parte então. Esses concursos, pode falar dos dois talvez, como que eles foram? Você. . . quero dizer, teve várias etapas? —

Maria Georgieva: [Entendendo] Sim.

Pesquisador: — Teve cortina? Esse tipo de —

Maria Georgieva: — Sim. Uh, o primeiro concurso foi um concurso interno, e, uh, [pensando] não tinha. Era no palco, né, não tinha, não tinha nenhuma, assim, cortina, uma coisa que era segredo, né, todo mundo podia ver. Uh, segundo?? Na época me lembro que no primeiro concurso dentro da banca, lembro, uh [pensando]. . . um dos maestros era . . . estava lá o Cláudio Cruz, era o. . . uma das pessoas da banca né, que fez, e o concurso que eu fiz depois (o segundo, em 2004), uh, já foi um concurso de duas etapas, né. . . uh, a gente precisa apresentar um concerto Mozart, né, um concerto Clássico Mozart, um concerto Romântico entre os grandes concertos, né, que, tipo assim, não, não vale Bruch, né —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — vale. . . os concertos do tipo, Brahms, Sibelius —

Pesquisador: Tchaikovsky . . .

Maria Georgieva: — né, Tchaikovsky, isso. Com cadência. Tinha capricho de Paganini, uh, Bach, né, uh, Adagio e Fuga ou Ciaconna —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — e. . . além disso tinha uma, uma porção de solos, né, que eu não me lembro todos, mas aqueles mais tradicionais, tipo, Scheherezade, a Vida do Herói de Strauss —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — uns solos de ópera, já que a Orquestra também tinha essa, né, era uma orquestra de ópera também. Aí, e era isso o concurso, né, era já com uma parte de repertório obrigatório e a parte também, uh, dos solos —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — que você precisava apresentar.

Pesquisador: Uh-huh. Interessante. E. . . ainda sem cortina em dois mil e (três).

Maria Georgieva: Olha, sinceramente não me, não me lembro.

Pesquisador: Tá [ri, sorri].

Maria Georgieva: [Sorrindo] Não me lembro, mas que depois eu fiz mais um concurso para spalla, um pouco antes disso (antes de sair da OAF) aí, só para. . . eu não sei, né, eu fiz, assim, talvez eu fiz mais para, para me manter (para manter a técnica, para não me acomodar), que aconteceu um pouco antes. Em 2010 eu já sabia que ia sair, né, da Orquestra —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — mas eu fiz, e aquele me lembro que já era com cortina, mas 2004 não me lembro, sinceramente —

Pesquisador: Tá, uh-huh.

Maria Georgieva: — não dá para lembrar.

Pesquisador: Uh-huh. Mas, é uma. . . é uma curiosidade, né, é uma coisa que eu acho que, hoje em dia é meio padrão, eu acho —

Maria Georgieva: Sim, sim. Hoje é. Hoje é.

Pesquisador: Interessante ver quando as coisas mudaram.

Maria Georgieva: Sim, é verdade.

Pesquisador: Uh. . . [olhando papel] Bom, acho que, acho que é isso aí então. Uh. . . vamos então para, para a segunda parte —

Maria Georgieva: — Sim.

Pesquisador: — falando um pouco da execução e da orquestra, então, primeira coisa, Qual era o tamanho da Orquestra e dos naipes?

Maria Georgieva: Sim. A Orquestra, quando foi inaugurada, né, eu vou falar principalmente da, da Amazonas Filarmônica né, que era a minha. . . participação como spalla, vamos dizer assim.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Uh, Em '97 quando foi formada, era uma orquestra pequena, eu, se eu não me engano, não passava de . . . [pensando], eu acho que não passava de uns 55, 60 pessoas. Nem sei se chegava a tanto, né, eu posso dizer assim, uh, dos naipes, uh, das cordas, uh, éramos, uh, oito primeiro violinos, se eu não me engano oito segundos, uhm, tinha [pensando] cinco violas, uh [pensando]. . . , os violoncelos já não me lembro, eu acho que era também cinco e tinha dois ou três contrabaixos, assim, com precisão não, não me lembro, mas —

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: — era, não era uma orquestra grande —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Com tempo, uh, realmente né, assim, ??, nessa orquestra, tinha dois oboés, duas flautas, né, duas trompas —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — e com a passagem do tempo, uh, foram contratados né (mais), até que hoje a Amazonas Filarmônica realmente é uma grande orquestra sinfônica com, assim, como realmente se dá como exemplo as naipes dos sopros né, já tem quatro ou três oboés, cor anglais, já tem, tem mais que quatro, acho que são cinco ou seis trompas, enfim, já é uma orquestra, uh —

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: — realmente sinfônica grande —

Pesquisador: Padrão. Uh-huh.

Maria Georgieva: — é, padrão. Não é, não é aquele tipo, da época de Mozart, né.

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: Mas 'sinfônica,' a gente chama também.

Pesquisador: Uh-huh. Não, mas já, já com 50 assim —

Maria Georgieva: Sim, mas na época quando eu comecei era, era uma orquestra menor, acredito agora, hoje. . . agora deve ter mais de 80 pessoas na Orquestra.

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: Uh-huh.

Pesquisador: Mas já dava para, sabe, o repertório (tradicional) —

Maria Georgieva: — Já. Dava para fazer variado né. Uh, na época da, na época do Festival normalmente chegavam muitas pessoas para preencher a Orquestra, né, quando já precisava fazer as óperas maiores.

Pesquisador: É, tipo, Wagner. . .

Maria Georgieva: [Sorrindo] Sim, sim, claro né, não tem como. . . Wagner precisava. . .

Pesquisador: [ri] Uh-huh.

Maria Georgieva: Sim.

Pesquisador: E eu queria saber também da relação entre o regente e a orquestra. . . se, se teve vários regentes, se, se teve um regente (fixo). . .

Maria Georgieva: Bem, nós, nós tivemos assim, na Amazonas Filarmônica, pelo menos no tempo que eu estive lá, uh, que isso é mais ou menos 13 anos, né, uh, no início, uh, estava o, o maestro Júlio Medaglia, né, e no, acho que logo em seguida chegou o maestro, o maestro Luiz Fernando Malheiro, e nós tivemos também vários, uh, como chama, né, regentes conjuntos, ou, adjuntos, né —

Pesquisador: Uh-huh. Convidado.

Maria Georgieva: — que são segundos. Não, tipo, segundo regentes da Orquestra.

Pesquisador: Ahh, uh-huh.

Maria Georgieva: Bem, a relação [pensando], é muito, é muito importante, lógico, uh, eles são, uh. . . você, você tá, uh, a tua pergunta é a orquestra, relação regente-orquestra ou regente-spalla?

Pesquisador: Eu acho que é as duas coisas.

Maria Georgieva: As duas coisas. Assim, só para ter uma ideia, na verdade o maestro Malheiro foi, uh, colocado no lugar do maestro Júlio Medaglia, cada um, eu não quero discutir as qualidades deles, cada um tem as suas qualidades, né —

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: —mas realmente o maestro Malheiro foi um pedido da própria Orquestra —

Pesquisador: [sinala com a cabeça]

Maria Georgieva: — para, para assumir, o cargo, né...

Pesquisador: Uh-huh. Uh-huh.

Maria Georgieva: E. . . uh, assim, eu acho que tem que, na, na, nessa hora tem que dividir, apesar que é muito difícil, né, as qualidades do, do regente como músico, aí, as qualidades pessoais de cada um deles.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Apesar que, uh, infelizmente muito, muitas vezes uh, as qualidades pessoais ajudam ou atrapalham o trabalho realmente profissional —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — do regente. Uh. . . mas eu acho que na, uh, principalmente na Amazonas Filarmônica, uh, existia, eu acho que existe até hoje, uh, uma, um problema muito, muito sério que é, uh, o fato de ter várias escolas diferentes na mesma orquestra.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Eu acho que isso é um trabalho, uh, muito complicado, tanto para quem, quem está liderando como, uh, como regente, quanto para a pessoa que senta no lugar do spalla.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Para você poder igualar, uh, todas essas escolas né, a maneira de pensar de tocar, de, de —

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: — sentir a música né. Então é uma, é uma, uh, uma situação bastante complicada. E acho que nesse sentido, uh, mais porque estava lá por muitos anos, uh, tinha uns acertos e vários desacertos —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — vamos dizer assim né.

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: Mas o que é principal, eu penso, né, sem querer julgar ninguém, que é uh, eu acho que é, uh, o profissionalismo, ou seja, a pessoa, o regente. Seja regente ou spalla, uh, como músico tem que ficar acima da pessoa como personalidade, ou seja, os interesses pessoais né, têm que estar embaixo do interesse que é realmente profissional —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — de fazer, uh, de deixar de lado. Ou seja, nunca é, nunca é, um relacionamento orquestra. . . orquestra-regente, e spalla-orquestra nunca é fácil né, com certeza. . . né, dizem na brincadeira que ‘quem é o maior, maior inimigo’ — isso é brincadeira [sorrindo] mas acho que o maior inimigo da orquestra é o regente né [rindo].

Pesquisador: [Rindo] É o regente.

Maria Georgieva: [Ri] O regente. Lógico, dentro da brincadeira.

Pesquisador: É brincadeira, mas não é. Mas. . .

Maria Georgieva: É, sim [sorrindo].

Pesquisador: Uh-huh. Uh, bom. E. . . daí, na tua atuação, uh, como era, uh, a semana de trabalho? Uh, quantos ensaios, quantas apresentações?

Maria Georgieva: Uh-huh. Sim. Na. . . no tempo. . . Tinha duas situações, uh, tinha diferente regimes de trabalho. Quando nós trabalhávamos com nossa programação, com uma programação sinfônica, que era na maior parte do tempo, uh, nossos ensaios eram de segunda, uh, a sexta, né, de manhã, de nove ao meio dia, e um concerto semanal que era todas as quintas-feiras. Ok?

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Uh. . . com uma nova programação. Várias vezes tinha, uh, tinha também, regentes convidados, né, mas na maioria das vezes com uma regência do maestro Malheiro e a regência também do, de um dos regentes que era, era adjunto né, (o) segundo dos regentes. Aí era isso né, com um concerto, uh, obrigatório na quinta-feira à noite. Uh, na época do Festival, que acontecia, uh, assim, a partir de [pensando] abril começava a preparação, né, o início de abril, na verdade talvez um pouco antes, né, começava a preparação da, do Festival. . . já tinha, era um pouco diferente né, nós parávamos nessas épocas, maio e junho acontecia o Festival, uh, nessa época não tinha apresentações sinfônicas, né —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — aí, começava uma rotina assim, não tanto comum porque tinha vezes que nós trabalhamos de manhã, tinha vezes que quando já começava a fazer o ensaio tipo *italiana* que eles chama o conjunto com os cantores né, trabalhávamos à noite —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Não tinha, uh, horário muito fixo porque como, se tem o Wagner, né, Wagner você tem que fazer um ensaio geral ou pré-geral ou mesmo montar um Ato né, os ensaios muitas vezes continuavam mais que três quatro (horas), até mais, cinco horas, né, sim.

Pesquisador: Sim. Uh-huh.

Maria Georgieva: Então não era uma coisa, uh, tão, já, tão já regular né, como na época quando fizemos, uh, fizemos a programação sinfônica né —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — os concertos sinfônicos.

Pesquisador: Uh-huh. Isso aí. E. . . e também, a tua parte como spalla, uh. . . você, com quanta antecedência você começou a estudar, geralmente?

Maria Georgieva: Bem. Na hora de. Bem na hora que eu já sabia. . . isso era uma, uh, uma briga constante porque, hoje eu acho a Amazonas Filarmônica é bem mais organizada. Você sabe a programação, exata né, se passa a partitura, seja por email ou você pode pegar logo né na, no arquivo. Então nessa época era uma briga constante porque, lógico que eu queria já na hora que terminou o concerto, já saber qual é a, a próxima programação (do próximo concerto), para começar me preparar.

Pesquisador: Sim. Mas nem sempre. . .

Maria Georgieva: Mas uh, assim, eu acho tinha programações que eu já sabia que, tipo, quando tinha solos pesados, no caso como, né, me lembro bem, né, bem no início quando eu comecei era a Scheherezade né que nós precisávamos a tocar, e lógico que eu fiquei né, bastante preocupada —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — precisava de um tempo maior que uma semana —

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: — né, para poder, uh, fazer o possível, procurar partituras como o meu irmão também é violinista né, pedi até uma ajuda para ver a maneira como, como foi feito na Bulgária né, tipo de arcada, e as ideias diferentes, né.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Então, lógico, sempre escutava música que vou tocar né, tentava procurar vídeo para ver a, as diferentes decisões de arco, de articulação né —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — então não, não era uma coisa assim, né, que você senta e faz, né, para mim realmente era diferente. Preferia, me sentia mais tranquila se eu me preparava com bastante antecedência.

Pesquisador: Mas nem sempre tinha partitura.

Maria Georgieva: Não sempre tinha. Na época, realmente era uma muito estressante assim —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — era muito estressante. Para muitas pessoas.

Pesquisador: Sim. É. Dá para imaginar.

Maria Georgieva: É.

Pesquisador: E uma orquestra recém nascida também, pelo menos nos primeiros anos assim, é difícil imaginar que a biblioteca era grande e . . .

Maria Georgieva: Sim, sim, né. O material chegava e, eu, eu to falando isso porque muitas vezes realmente o material chegava de fora, então você ficava esperando né, então não era sempre a culpa da administração mesmo, era problema que eles precisavam também, né, uh, organizar tudo isso.

Pesquisador: Uh-huh. Sim. Uh. . . e . . . A experiência então de, de, da apresentação mesmo. Pode falar um pouco sobre, uh, ser spalla no concerto mesmo, sabe? Até agora a gente tá falando dos ensaios. . .

Maria Georgieva: Sim, sim. [Sinala com a cabeça]. Uh-huh. [Pensando] Bem, para mim especialmente, sempre foi, uh, assim, muito diferente, né, sem dúvida muito diferente, como eu já tive a experiência como, uh, músico de tutti, né, uh, totalmente diferente, a sensação (de tocar como spalla), né. Realmente eu saía para cada concerto, saía de tal forma como que eu tivesse indo para um concerto solo —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — aí. . . a pressão era muito forte, né, de, de você, uh, não errar, porque [se] você errava, e você puxa várias pessoas atrás de ti —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — que realmente você tá, tá lá para, uh, pelo menos eu penso assim né, que você tá lá para ajudar e não para atrapalhar ninguém, né, aí, assim, além da pressão realmente para mim foi uma época, né, foi muito difícil mas, uh, assim, as melhores lembranças em termos da emoção que eu tive né, para estar no lugar, né, lá. Então acho que é isso, né. É muito diferente, inclusive quando, uh, como eu falei para você, eu revisava com o meu colega, então, muito diferente quando você tava de lado direito, ou seja no lugar do spalla ou (do lado do spalla) —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — e na próxima semana você tava no lado esquerdo, pareceu que é, [sorrindo] é outra, né, é outra história, né. Muito diferente a sensação —

Pesquisador: [Sinalando com a cabeça]. Uh-huh.

Maria Georgieva: — Mesmo que tá na mesma orquestra né, até no mesmo estante, né —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — mas a responsabilidade é muito diferente.

Pesquisador: Uh-huh. Entendi. Isso mesmo. Uh. . . [olhando papel] Ok. Uh. Então, também eu queria falar um pouco, uh, a terceira parte, das outras coisas que, que o spalla às vezes tem

que fazer. Então, uh, para começar, vamos, vamos ouvir, o que, o que é que tu acha, quais são as exigências do cargo de spalla?

Maria Georgieva: Uh-huh. [Pensando].

Pesquisador: Uh, pode falar dessa orquestra. . . —

Maria Georgieva: Sim, em geral. Eu sei, eu acho que. . . uh-huh —

Pesquisador: Pode também falar em geral, ou até do exterior, que você tem experiência também.

Maria Georgieva: Uh-huh.

Pesquisador: Mas vamos começar com a orquestra em Manaus.

Maria Georgieva: Assim, qual, a pergunta é, como é, qual eu acho que são as, uh, exigências para um, para um spalla, as obrigações de um spalla, é isso?

Pesquisador: Para — Isso. Isso, as exigências do spalla.

Maria Georgieva: Tá, então eu vou, vou começar assim, né, eu acho que primeiro em geral, né, qual seria, porque. . . em Manaus, eu acho que muitos anos, uh, não era muito claro quais são as obrigações do spalla, né —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — como era uma orquestra recém nascida e... e o maestro muitas vezes tentava balançar entre os grupos diferentes (músicos de nacionalidades diferentes), eu acho que ele não definiu muito claramente a questão do spalla.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Tanto é que, por isso mesmo foram escolhidos, quando eu comecei, foram escolhidos um Búlgaro — (na realidade) uma Búlgara — e um Russo, para equilibrar, para ter, eu acho que isso foi um, uma tática político né, para poder equilibrar. . . mas como falei, não tem que, não, não deveria, uh, a parte musical ficar embaixo das, dos interesses políticos, ou...—

Pesquisador: Entendi, sim.

Maria Georgieva: — né, mas simplesmente acontece, né. Então qual acho que são obrigações, né. . . porque muitas vezes, você pensa isso, ‘Ah, essa, uh, por exemplo essa violista, ou essa violinista, nossa, ela tem um som bonito, ela toca, uh, maravilhosamente bem, tecnicamente e tudo mais né, uh, eu acho que uma pequena parte de ser spalla é isso né, que você tem a técnica boa, e um senso musical e, uh, sonoridade bonita —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — uh, assim, eu acho que, uh, da parte, da parte. . . técnica, vamos dizer, o que o spalla faz. . . ele vai fazer as arcadas, ele vai mostrar qual é a articulação, até pode falar qual é a posição, que... para unir a sonoridade do naipe, uh. . . cuidar da afinação da orquestra. Mas isso é uma parte, uh, técnica, né. Agora para. . . para você poder, uh, realmente poder. . . colocar, né, isso em prática, uh, é muito importante você ter, uh, essa mesma liderança que nós estamos falando, que é uma experiência, né, uma experiência com uma auto-estima, né, que é obrigatório, eu acho que é —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — para qualquer regente, para qualquer spalla —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — né, é obrigatório, e, uh, realmente, as qualidades do líder, de você ser consciente que tá responsável não só por si, né, você tá responsável por naipe, por, uh, pelo grupo maior, né, então, não é uma questão de você exibir apenas na hora do som, né, que você pode tocar lindo, né, mas você o tempo inteiro está responsável pela, pelo grupo, que junto vai fazer —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — que a música aconteça, né. Então eu acho que isso, muitas vezes é problema, né, que, uh, se o lugar de spalla se assume as pessoas que tocam bem, muito bem, né, mas não têm essa consciência —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — do que tem que fazer, além de tocar bem, dentro da orquestra, né, que não é uma questão de apenas se exibir, né, mas de cuidar do grupo.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Eu acho. . . não sei se eu respondi.

Pesquisador: Sim. Não, não, era bem isso. E... no exterior? Já que você tem, já que você tem experiência também —

Maria Georgieva: Uh-huh.

Pesquisador: — lá. . . você acha parecido o papel do spalla, é mais ou menos a mesma coisa que exige?

Maria Georgieva: Aonde, lá na. . . desculpe, não entendi a pergunta —

Pesquisador: Bom, é, na, na Bulgária, ou fora em geral.

Maria Georgieva: Na Bulgária eu posso te dizer, que eu tava lá, mas eu acho que ainda, ainda é válido isso. Uh. . . o respeito por spalla é muito grande.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Então, realmente o spalla é. . . é uma questão. . . não muito diferente da, da. . . do papel do regente.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Uh. . . não sei achar uma palavra assim, da, tipo, vamos dizer né, pouco exagerado mas, né, coronel na situação —

Pesquisador: [Ri] Sim.

Maria Georgieva: — né, então realmente o spalla é que é... a palavra dele não se discute, não — pelo menos eu falo de um tempo atrás, agora muitas coisas talvez mudaram, né, mas realmente tem muito respeito para a pessoa, para a figura do spalla.

Pesquisador: E as responsabilidades são, são parecidas, mas o respeito talvez seja maior, é isso?

Maria Georgieva: O que é parecido?

Pesquisador: As responsabilidades.

Maria Georgieva: [talvez sem entender a comparação que o pesquisador queria fazer] Não, lógico, as responsabilidades também.

Pesquisador: São parecidas com —

Maria Georgieva: [entendendo] Não, eu acho que sim, [sinala com a cabeça] é isso mesmo, eu acho que por isso que uh, o respeito é maior porque as pessoas talvez, uh, entende mais essa parte que não é a questão só de se exibir, você mesmo, mas que você tem responsabilidade com o grupo que você está liderando —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — e tem que ter essas, uh, tem que ter essas qualidades, não apenas ser um violinista —

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: — um bom violinista —

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: — que é só boa de frente para trás, né, e faz um som bonito.

Pesquisador: Uh-huh. Até, lembrei de uma coisa que, que outro spalla falou, que era a questão do público e até os músicos entenderam o que que tá acontecendo, tipo, o que que o spalla tá fazendo, e... essa outra pessoa, ele falou uma coisa parecida, no sentido de... de no Brasil não necessariamente valorizar tanto o trabalho por não saber o que que é o trabalho.

Maria Georgieva: Olha, não sei se é uma questão de, o público entender, já é uma questão de, de, de opiniões né, uh, porque o que o público tem que escutar é um bom naípe —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — né, então, não é a questão de ver — porque você tem muito assim, uh — como falei, já é uma, uh, um ponto de vista pessoal né — se vê muito mais aparência na hora de ser spalla do que tanto cuidado de você fazer o naípe, né, tem um exemplo muito, assim, fresquinho aqui numa orquestra que eu fui assistir, e ?? você tá vendo UM spalla (de um lado) e o naípe separado (de outro lado), e na verdade não deveria, o spalla, ele é a pessoa que une —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — e não se, e não a questão apenas de se destacar.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Se você quer se destacar então deveria ficar na frente da orquestra como solista.

Pesquisador: É, como solista...

Maria Georgieva: Né. Então eu acho que essa é a diferença. Não é a questão de você mostrar para o público que você é o spalla, é a questão de você fazer o naípe funcionar, o grupo em torno funcionar, a orquestra de alguma maneira você ajudar a orquestra funcionar.

Pesquisador: Uh-huh. De dentro —

Maria Georgieva: E não é [mostra com a mãos] “Eu sou spalla”.

Pesquisador: É, sim. Claro, acho que não era isso também, que o outro spalla queria dizer.

Maria Georgieva: Só tô falando o meu, to falando a minha opinião.

Pesquisador: Não, é — também, acho que não é isso que, que a outra, o outro spalla queria dizer —

Maria Georgieva: Não, não sei, nem sei, só falando né, que, você puxou a conversa, daí pensei diferente.

Pesquisador: É, bem interessante. E tem que ter os dois, né — de líder e de dentro. Tu é... — é interessante.

Maria Georgieva: É. É. Porque tem né, muitas vezes assim, pensava na época, era muito difícil né, difícil realmente, muitas vezes pensava que, uh, tem uh, uma frase que, que na época né, falava na Roma, né, que você, uh, você dentro do Senado, né, que sempre escolhia um, né, para obrigará para liderar a reunião do Senado, então, você é primeiro entre iguais.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Então, eu acho que exatamente isso vale, para, para o spalla, né.

Pesquisador: Uh-huh. Muito bom.

Maria Georgieva: Tem que saber respeitar, né, eles (os colegas), para poder respeitar... para poder colocar as tuas exigências, as ideias que você tem.

Pesquisador: Uh-huh. Para ganhar o respeito...

Maria Georgieva: Exatamente. De dois lados.

Pesquisador: Uh-huh. Isso aí. E... tudo isso que a gente tá falando, as exigências do spalla, você acha que têm mudado, essas exigências, nos últimos anos, alguma mudança no papel do spalla?

Maria Georgieva: Olha, eu acho que, que sempre as exigências foram as mesmas. Assim, falo no termo de, de — universal, né, em qualquer lugar, a exigência eu acho que deveria ser essa, né, que eu falei né, além das qualidades como violinista, de você quer as qualidades de uma pessoa que pensa no conjunto como líder também, que você tem auto-estima para você poder colocar o, o, as ideias né, as pessoas esperam...

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — uh, se mudou, eu acho que, uh, eu acho que, pelo menos que to vendo na Amazonas Filarmônica, eu acho que aos poucos, no Brasil, as pessoas vão se acostumando com essas ideias, porque eu acredito que anos atrás era mais solto assim —

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: — não era muito claro, o que é exatamente (ser spalla), né, era talvez mais isso, de aparecer, ‘Ah, o spalla, o spalla é a pessoa que tem que aparecer’ — então, sem ter essa ideia que, não, ele tem outras funções —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — não apenas aparecer lá no primeiro lugar, né —

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: — na frente da orquestra.

Pesquisador: E... eu queria saber também, das responsabilidades fora do palco, especificamente. Você falou de fazer as arcadas, e essas coisas, mas... se tiver uma coisa, uh, que, que vem à tona. Responsabilidades fora do palco, não musicais, mesmo.

Maria Georgieva: Desculpe, não... acho que não entendi bem.

Pesquisador: Se você teve responsabilidades não musicais.

Maria Georgieva: Dentro da orquestra?

Pesquisador: É, dentro da orquestra, mas —

Maria Georgieva: — Não, não.

Pesquisador: Foi...

Maria Georgieva: Foi isso mesmo.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Só mais, uh, cuidar né, da parte musical.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Não, não, entrava dentro da parte administrativa — várias orquestras, sei que tem isso, né, que o spalla participa numa comissão, que, quando tem, uh, as bancas e tudo, mas não, na Amazonas Filarmônicas não existia e até hoje não existe. Nas orquestras Búlgaras, todas as, uh, em todos os concursos, têm uma comissão que é formada pelos, uh, chefes de naipes, inclusive o spalla, né, então isso, uh, essa comissão, ela tem um peso mesmo na hora de escolher novos estantes, na hora de tomar uma decisões, mas uh, na Amazonas Filarmônica simplesmente não, não tinha. Eu sei que em outras orquestras existe. Recentemente me falaram aqui do concurso de Porto Alegre, realmente as pessoas que são os chefes de naipes participam na decisão —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — nos, nos concursos, mas na Amazonas Filarmônica não tinha isso não.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Eram decisões mais para, dos regentes e convidados, nós não entramos.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Não tem papel administrativo assim.

Pesquisador: Sim, sim. É, algumas têm e outras não.

Maria Georgieva: É, sim.

Pesquisador: E... bom então, seguindo para, para a última parte das perguntas, falando do futuro. Uh... primeiro, quais são as suas expectativas, para a orquestra? Eu sei que agora tu não atua lá —

Maria Georgieva: Sim.

Pesquisador: — mas se tiver alguma coisa para dizer sobre o futuro dessa orquestra, o que você acha...

Maria Georgieva: Bem, uh, assim, uh, é muito... tem gente que, é muito preocupante porque, uh, a orquestra, as orquestras no Brasil, a gente sabe que, uh, depende muito da política e do governo, né. Então, uh, na Amazonas, na Amazonas Filarmônica por muitos anos

permaneceu, por bem ou por mal né, uh, o mesmo Secretário de Cultura, uh, eu acho que ele fez realmente muitas coisas para, para manter a orquestra, manter as outras, têm uns outros corpos artísticos, e na verdade é uma associação de corpos artísticos diferentes, têm também orquestras jovens, enfim, várias unidades, aí... uh, minha preocupação é só isso, que quando entra um novo governo, como recentemente agora entrou um novo governador, teve uma declaração por exemplo que o, uh, Festival de Ópera vai se tornar bi-anual.

Pesquisador: É mesmo?

Maria Georgieva: Não vai já ter edições todo ano... realmente isso levantou uma, assim, um protesto, porque a orquestra, né, fora das atividades como orquestra sinfônica, uh, eu acho que a marca da orquestra Amazonas Filarmônica é o Festival de Ópera que, que se realizou há dezoito anos —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — é um Festival conhecido não apenas aqui no Brasil né, mas nas Américas aqui, eu acho que é um principal festival de ópera que acontece. Então, essa é a minha preocupação, que tudo depende muito das decisões políticas, né. Agora de outro lado, ‘Qual é o futuro?’, eu acredito e tá acontecendo que cada vez mais, não vão precisar de estrangeiros no Brasil, porque já tem muitos brasileiros tocando bem, não diferentes dos estrangeiros, e cada vez mais as orquestras vão se tornar mais brasileiras, né.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Justamente disso que eu falei né, que quando nós chegamos, muitas pessoas saíram, brasileiros saíram fora né, para se formar e essas pessoas já estão de volta, já estão fazendo os seus alunos, então, assim, a paisagem (a realidade) musical já é muito diferente —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — de vinte anos atrás. E acredito que vai, vai... para lá mesmo. Vai ter mais pessoas tocando, sabe(r), e isso se reflete na parte da orquestra.

Pesquisador: Uh-huh. E... então isso tem um lado bom e um lado ruim, é isso?

Maria Georgieva: Não, eu não acho que é um lado ruim. Lógico, você é, assim, lógico, sou estrangeiro né, tá claro isso mas, uh —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — uh, eu acho que a gente fez o nosso papel, né. Temos os nossos alunos —

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: Nós fizemos uh, planos, uh, fizemos apresentações que davam para fazer, para ter esse público em geral que tem interesse, para ter pessoas que se interesse por esse tipo de música, para começar estudar, enfim —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — então acho que não é ruim, muito ao contrário. Aqui é o Brasil, tem que ter brasileiros tocando.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Né?

Pesquisador: Verdade.

Maria Georgieva: Aí, ensinando, enfim. Não, não acho que é ruim, eu acho que é isso que vai acontecer. E cada vez, assim, uh, levando isso para, uh, para o papel de spalla, eu acho que, uh, também né, cada vez mais pessoas — porque hoje tem né uma boa quantidade das orquestras tem uns spallas brasileiros, têm poucas que têm um estrangeiro. Mas esses brasileiros foram formados fora.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Então acredito que cada vez mais, esses spallas, vamos supor daqui há uns dez, quinze anos, vão ser formados aqui mesmo, porque vai ter pessoas que vão poder dar essa formação daqui né, não vai precisar sair fora para se tornar um músico que poderia ocupar o lugar do spalla. É assim que eu vejo, não sei.

Pesquisador: Interessante. E faz muito sentido. E... os teus desejos? ?? lugar nos próximos anos? Sabendo que tu não atua nesta orquestra...

Maria Georgieva: Bem, o meu desejo é assim, que de uma forma ou de outra forma, ainda não sei, né, que existe já problemas, o fato né, de não poder atuar (pela questão do regime de dedicação exclusiva dos professores de universidades federais), a Federal, né, não pode atuar numa orquestra, o meu desejo de uma ou de outra forma é, eu quero tocar numa orquestra —

Pesquisador: Uh-huh. Uh-huh.

Maria Georgieva: — não sei como, né, já não tenho, assim, uma missão(de, de, ser spalla, simplesmente eu quero, eu gosto, eu curto mesmo a música sinfônica. E se é possível, isso já é uma... ideia minha que não sei até que ponto pode ficar realizada, tenho vontade de formar uma orquestra na universidade onde eu trabalho, né, para... para fazer mesmo existir uma orquestra, porque é uma, um, apesar que tenha uma licenciatura em música, mas é um departamento de música que vale a pena ter uma orquestra —

Pesquisador: Sim. Aqui em Porto Alegre?

Maria Georgieva: Não, to falando em Manaus.

Pesquisador: Lá. Uh-huh.

Maria Georgieva: Quando eu volto lá, né.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Para existir uma orquestra, uh, sinfônica, ou câm— de câmara, não importa, né, da... da Universidade Federal de Amazonas.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Essa é uma das minhas vontades talvez.

Pesquisador: E... você ainda é professora lá?

Maria Georgieva: Eu sou, sim. Eu sou.

Pesquisador: Então, na volta do doutorado —

Maria Georgieva: — é, quem sabe, né? —

Pesquisador: — se tu voltar.

Maria Georgieva: Eu tenho, até já tenho contrato feito com — tá brincadeira, né? — com um colega, (que quando eu comecei trabalhar na Universidade)... ele, ele foi na mesma época foi contratado, só que como professor de coral, né, em regência coral, né —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — então, ele está se preparando agora fazer mestrado no Estados Unidos, espero que quando a gente volta junto, monta [esse projeto de orquestra] —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — ele como regente né, e quem sabe eu, né, como, sei lá, organizadora da, da orquestra.

Pesquisador: Sim, é um, é um sonho, né.

Maria Georgieva: É, né, só vou falar desse sonho como ideia né [sorri], que ainda não tem nada, assim, palpável né, nada real —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Então é isso.

Pesquisador: Mas, é... como sabemos, é difícil saber do futuro assim, só, só pode imaginar e...

Maria Georgieva: É, lógico, sim, né, mas... tem que, tem que ter né, uma, umas ideias assim, tem que ter um objetivo, né —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — porque se não... não, né —

Pesquisador: E... também, essa pergunta muito importante, uh, se você tem algo a dizer para violinistas que querem ser spalla, que querem ganhar esse papel? Uh... uma dica, um —?

Maria Georgieva: Não sei, eu acho que eu falei na outra, na outra, uh, na outra conversa que fizemos, na outra pergunta... uh, exatamente isso, né, que uh, o spalla, eu acho que não tem que ser visto como uma coisa separada do, da orquestra (do tutti). Né, que ele tem que ter preocupação tanto da sua própria, uh, uhm, apresentação, ou como dizer... [procura uma palavra] mmm, sim, de ter a preocupação não apenas de, de ter a, de dominar a parte, a parte musical técnica e violinística e, e se apresentar ele, quanto ter a preocupação de cuidar do trabalho conjunto, né, de não, de não — de ter menos ego, né, e mais preocupação para o trabalho da orquestra. Aí, lógico, tem que saber que tem que ter uma psique muito forte —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — porque o trabalho — eu, depois de tantos anos, assim, vejo as, uh, os erros que eu tenho feito né, por, uh, realmente não, talvez por causa de falta de experiência, né, de — não como violinista mas como spalla —

Pesquisador: Sim. Uh-huh.

Maria Georgieva: Então realmente tem que saber que tem que ter uma psique muito forte, e tem que saber que sempre vai ter insatisfeitos, colegas insatisfeitos, né —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — nunca dá para você, uh — né, se você tem a tua opinião bem firme, né, vou dizer, nunca dá para satisfazer todos os... uh, vontades, né, as críticas das colegas, sempre vai ter isso, né.

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: Tem que, tem que sentar já no lugar sabendo que tem que ser firme no que ele pensa, no que ele acha como a maneira de, uh, de tocar, ou de, de mostrar o que tem que ser feito na hora do trabalho. Eu acho que é isso, né, mais ou menos.

Pesquisador: Até as arcadas, né?

Maria Georgieva: Sim, exatamente. Porque as opiniões — [são] mil, né — ainda bem, como a gente fala, que é só existe arcada para cima e para baixo né, mas, uh, então ele, ele tem que ser — tem que ter conhecimento, ter que — pode ver várias, uh, maneiras de execução, mas ele tem que ter uma opinião, já formada, né —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — aí, então, lógico, tem que ser flexível. Tem regente também, não é para você não escutar as opiniões, mas para você saber que nunca dá para satisfazer todo mundo.

Pesquisador: Sim. É. Faz muito sentido.

Maria Georgieva: Né? Tem que ter, uh... não faz, não tem como. Tem que ser pronto, dá, dá uma, assim, mais ou menos uma luta, né, de, de conseguir ser firme no lugar.

Pesquisador: Uh-huh. Bom, uh, para fechar, só quero saber se você tem alguma coisa a dizer sobre as orquestra no mundo, uh, assim, o futuro, a gente falou do futuro da, da Orquestra —

Maria Georgieva: — aqui no Brasil, uh-huh —

Maria Georgieva: — em Manaus, e... você tem uma experiência também fora do Brasil, então... também têm questões econômicas, então... — mas não tem que falar da economia.

Maria Georgieva: Uh-huh.

Pesquisador: Você tem algum pensamento sobre o futuro de orquestras sinfônicas no mundo, o que você vê?

Maria Georgieva: Olha, no mundo, eu fico questionando, não sei se eu tenho tanta, uh, assim, visão, né, no mundo. Na verdade, uh, eu tenho mais experiência aqui, tenho visto também do que acontece nas orquestras, uh, no meu país. Aí você falou que eu não tenho que falar da econo— economia, né, mas afinal das contas tudo se — muito, se não vai tudo, muito se resumir em isso, né. Uh, tem na — agora não, não me lembro o principal nome, tem aquele violinista francês que faz, uh... —

Maria Georgieva: — tem uma orquestra bem popular —

Pesquisador: — Que...

Maria Georgieva: — que toca bastante música popular, agora me saiu da cabeça... [pensa]

Pesquisador: [pensa]... Não sei se eu —

Maria Georgieva: Eu vou voltar, eu vou procurar e te falo o nome para, para você poder, uh, uh, lembrar. Com certeza você tem visto. Ele faz uma orquestra que toca música, uh, bastante popular —

Pesquisador: Uh, André. André Rieu.

Maria Georgieva: Exato. Isso, sim.

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: Mas isso é, é a questão econômica. Ele faz música para ser bem vendida.

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: Né?

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: É bem isso. Ele faz... é bonitinho, é bem feito, é, é, é vis— assim, como vis— como visão é bonito, né, como ele se apresenta —

Pesquisador: Uh-huh. Uh-huh.

Maria Georgieva: — mas isso é música para ser bem vendida. Não é que não tem que ter isso, tem que ter também, né —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — não falo que não tem que ter. Mas então, então, isso, sempre tem essa questão econômica, porque... o que acontece no meu país hoje é que, uh, muitas orquestras são fechadas. Cada vez menos pessoas tem interesse de, de, estudar música, né, e fazer música porque uh, a questão econômica do músico, no momento não é fácil.

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Então sempre é lidar com isso, né? Então, orquestras com tradições, tipo de sessenta, setenta anos ou são, uh, são, uh, ou são, ou são fechadas ou são juntadas com a — tipo, como na minha cidade, Ópera com a Sinfônica juntaram, fizeram só uma orquestra. Então, infelizmente a gente, a gente é ligada com essa parte, né? — Dependemos da situação política e econômica do país.

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: — Aí, Espero que tem mais pessoas que patrocinam, né, pessoas que têm nas, as, uh, possibilidades financeiras né, para financiar (patrocinar), porque uh, esse, né, não é, realmente não existe só pura arte, né, sempre tem essa questão, né, econômica —

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: — é assim que eu vejo. Agora com orquestras, assim, como eles vão ser... o desenvolvimento, não sei. Não sei se o caminho é da orquestra que, uh, acabei de falar, do francês, né? Não sei se esse é o caminho, o certo... né?

Pesquisador: Uh-huh.

Maria Georgieva: Quem sabe, né? Assim você ganha mais público, mas uh, uh, eu acho que tem que ter os dois, né? Tem que ter orquestras que toca música que não é para todo mundo talvez, mas tem que ser ?? —

Pesquisador: Sim.

Maria Georgieva: — e tem que ter essa aqui para as massas, né, vamos dizer assim para as, para a população mais ampla, assim.

Pesquisador: É. É isso. Duas coisas importantes.

Maria Georgieva: Uh-huh.

Pesquisador: Uh... Maria, obrigado. Muito obrigado. Eu, eu acho que é isso mesmo.

Maria Georgieva: Tá. Deu. Espero que ??

Pesquisador: Várias coisas que eu aprendi, várias coisas importantes a falar —

Maria Georgieva: Eu não sei, [ri], não sei, tá bom.

Pesquisador: — eu acho que vai, eu acho que para mim vai ser uma contribuição bem grande para o meu projeto, sabe?

Maria Georgieva: Boa sorte, né, daqui para a frente, que eu desejo. Realmente...

C. Emmanuele Baldini

Interview conducted in Porto Alegre on 19 May 2015, recorded with video via iPad.

Pesquisador: Primeiro, então, muito obrigado. E... uh, só para você ter uma ideia, eu queria falar de quatro coisas. A tua trajetória —

Emmanuele Baldini: — Uh-huh —

Pesquisador: — pessoal no violino e na música. Depois, as tuas funções na Orquestra Sinfônica de, de São Paulo.... do estado de São Paulo.

Emmanuele Baldini: Uh-huh.

Pesquisador: E... também queria falar das funções não musicais —

Emmanuele Baldini: — Uh-huh —

Pesquisador: se você tiver outras...

Emmanuele Baldini: Muitas [sorri, ri].

Pesquisador: Uh-huh [ri]. Imaginei, então... outras responsabilidades. E por último, eu vou perguntar um pouco sobre a tua perspectiva do futuro da Orquestra, ou de orquestras em gerais...

Emmanuele Baldini: — Uh-huh —

Pesquisador: — quando chegamos lá, então.

Emmanuele Baldini: Ok.

Pesquisador: Uh... bom, para começar, uh, vamos ouvir um pouco sobre a tua trajetória na música e no violino.

Emmanuele Baldini: Então, eu nasci numa família de músicos. Meus pais, ambos meus pais são músicos diplomados e, eram professores, agora aposentados, uh, do conservatório da minha cidade, Trieste. Os dois são pianistas. E... então nasci numa família de música, a música sempre fez parte da minha vida, desde a barriga da minha mãe, em casa tinha um piano na sala e eu ouvia o meu pai estudando horas e horas e horas desde que estava na barriga da minha mãe. E... os meus primeiros contatos com a música tocada por mim eram totalmente instintivos. Eu voltava em casa depois da escola maternal, então cinco anos [de

idade], e... eu sentava no piano e eu improvisava. Eu não sabia o mínimo, o nome das notas, eu não sabia, ninguém tinha me ensinado, mas eu sentava e tocava, por horas. E... a minha mãe até tem uma fita gravada naquela época com várias — eu gostava de tocar acordes... dissonantes, coisas que não tinha cabeamento, mas eu ficava lá, me divertia assim. Até que um, um dia com seis anos de idade, eu... assisti um concerto na televisão de um violinista italiano que chama Uto Ughi, e ainda vivo e ainda toca. E... eu falei para os meus pais, [apontando com o dedo com se olhasse na televisão] ‘Eu quero tocar.’ E com seis, com quase sete anos de idade, no Natal sucessivo, eu recebi como presente um violininho pequeno.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Então eu comecei praticamente com sete anos de idade, eu fiz alguns anos de professores particulares assim, depois entrei, entrei no conservatório da minha cidade. Saí do meu conservatório antes do diploma — são dez anos, o conservatório. Saí depois do oitavo ano porque o meu professor se aposentou, ele era muito bom e eu continuei em [aula] particular com ele. Fiz o exame do diploma como, como externo, aluno externo do conservatório — era possível naquela época — então depois que me formei na Itália fui ainda estudar em Genebra, um curso de aperfeiçoamento de dois anos, com Corrado Romano, um grande professor hoje falecido. Inclusive que foi professor de outros violinistas, inclusive aqui brasileiros — Elisa Fukuda, por exemplo, foi aluna dele.

Pesquisador: Interessante.

Emmanuele Baldini: E... e depois, em Salzburgo com Ruggiero Ricci. Esse foi particular. E... comecei tocar em orquestra muito tarde porque o meu pai sempre era contrário entrar numa orquestra muito cedo. Ele falou... ele sempre falava que precisava continuar estudando, estudando, estudando, priorizar a, a técnica, porque... o tempo que eu tinha naquela época, para estudar, nunca mais voltaria, ele tinha razão porque hoje, eu vejo que cada ano que passa, os compromissos com a Orquestra, a OSESP, o tempo para continuar estudando, se mantendo, possivelmente ainda se desenvolvendo, é cada vez menor.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Então você tem que, cada vez mais, uh, otimizar esse tempo. Naquela época o tempo era muito, então o meu pai queria que eu focasse no estudo.

Pesquisador: Uh-huh. Entendi.

Emmanuele Baldini: E... e nada. Comecei tocar em orquestra com mais ou menos 25 anos de idade. Toquei em Bologna como spalla, logo entrei como spalla, Bologna um ano e meio, depois em Trieste, que é minha cidade, sempre como spalla, por uns sete anos mais ou menos. Uh, colaborando também com a *Scalla de Milan*, como spalla, na época em que Riccardo Muti era regente da *Scalla*. E depois, enquanto eu estava spalla em Trieste, recebemos como regente convidado John Neschling, que era — to falando de 2003 — era diretor artístico e regente principal da OSESP. E ele gostou do meu trabalho e me fez o convite para vir experimentar —

Pesquisador: — isso aconteceu na Itália?

Emmanuele Baldini: Na Itália.

Pesquisador: Na tua cidade.

Emmanuele Baldini: Em 2003 ele me fez o convite, eu falei, ‘Bah, experimentar, porque não?’. Em 2004 eu recebi formalmente o convite para algumas semanas como spalla convidado na OSESP. Como spalla convidado na OSESP. Então 2004 o meu primeiro contato com a OSESP. Eu fiz três períodos ao longo de 2004 e depois do último desses três períodos, novembro de 2004, chegou a hora de tomar uma decisão. Uma decisão difícil porque a minha orquestra na Itália era... o meu cargo era vitalício, era como funcionário público, digamos.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Tinha garantias totais, uh, era um cargo de spalla... por outro lado eu era já apaixonado por essa Orquestra — aqui.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Em São Paulo. E... apaixonado pelo país, pelas pessoas, pelas... quem ama o Brasil sabe. [Sorri, aponta ao pesquisador com a mão, rindo] Como você sabe, por isso tá morando —

Pesquisador: — [Sorri] Sim! Isso é... sim.

Emmanuele Baldini: — Então para mim, apesar de dificuldades objetivas, abri a mão de trabalho vitalício para um trabalho que não é vitalício. Uh... mas apesar disso foi uma decisão relativamente fácil. E... 2005 eu vim para ficar. E desde então, eu completei dez anos, amei de completar dez anos, de OSESP.

Pesquisador: Parabéns [sorri].

Emmanuele Baldini: [Sorri, ri] Obrigado.

Pesquisador: Então, era uma trajetória direto de ser spalla na Bologna para ser spalla na Itália, para ser spalla —

Emmanuele Baldini: — sim —

Pesquisador: — na OSESP. Interessante... E eu fiquei curioso, uh, o instrumento do teu pai era piano —

Emmanuele Baldini: — Uh-huh —

Pesquisador: e... ele se especializou no piano mesmo? —

Emmanuele Baldini: — ele era professor de piano, e concert— também, tocava concertos de piano também.

Pesquisador: Uh-huh. Só queria saber, achei interessante.

Emmanuele Baldini: [Sorri]

Pesquisador: Bom, já respondeu também à segunda pergunta, sobre as outras orquestras que você tocou —

Emmanuele Baldini: — ah, sim, sim —

Pesquisador: — antes de atuar aqui. E... até a terceira pergunta, queria saber se teve algum momento que você resolveu ir atrás da posição de spalla.

Emmanuele Baldini: Não... na verdade, uh, a minha, o meu início como spalla em orquestras foi, não foi buscado, eu estava — chegou como convite da orquestra. Aconteceu isso, eu estava — já tinha ganho vários concursos, já, já tinha tocado como solista com a Orquestra da minha cidade, (a Orquestra) de Trieste — um concerto de Mozart, por exemplo — e... um, um mês eles precisavam de spalla, de um spalla convidado, porque acho que o spalla estava doente, não sei. Aí como todo mundo me conhecia, eu estava na cidade, eu tinha solado com eles, todo mundo sabia que eu era talentoso, et cetera, chegou o convite para espallar a primeira vez, pela primeira vez. E... e foi assim, por acaso que comecei. Depois de lá, veio o convite em Bologna, onde realmente comecei por um período longo. E depois voltei em Trieste, na minha cidade. Mas nunca busquei, uh, foi tudo acontecendo em maneira muito natural, aliás essa é uma, é uma, é uma dica que muito frequentemente dou para meus alunos: eu vejo que hoje tem sempre muita busca, tem sempre muita pressa para chegar até um cargo, até estar numa orquestra, et cetera... pela minha experiência, se você foca, se você se preocupa em estudar, tocar cada vez melhor, conhecer cada vez mais coisas sobre a música, os resultados vão vindo sozinhos, e as oportunidades vão — as portas vão se abrir, sem precisar que você tem que derrubar, derrubá-las.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Então, muitas vezes a pressa, não, não é bom aconselhar [ri].

Pesquisador: Sim. Não rende melhor. E... até Bologna então, foi —

Emmanuele Baldini: — sim —

Pesquisador: um convite.

Emmanuele Baldini: Foi um convite do, do regente de lá.

Pesquisador: Uh-huh. Realmente, as portas se abrindo, né, naturalmente.

Emmanuele Baldini: Como para o Brasil, também.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: O regente vindo lá como, como convidado, e... trabalhando comigo uma semana, vendo o meu trabalho. Gostou, me convidou.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Nunca, nunca procurei nada, assim... a minha procura principal — isso eu aprendi do meu pai — sempre foi, ‘tente tocar cada dia melhor’. Essa foi minha procurada. Desde sempre, continua hoje.

Pesquisador: Uh-huh. Uh-huh. Maravilha... e, então, foi 2005 —

Emmanuele Baldini: — uh-huh —

Pesquisador: — que assumiu a posição da OSESP. E... eu queria perguntar do concurso também, mas parece que talvez não tinha um concurso formal...

Emmanuele Baldini: Então, no regimento da OSESP, no, no regulamento, no *statuto*, não sei como eu posso chamar [sorri] —

Pesquisador: [ri]

Emmanuele Baldini: — da OSESP existe um, uma... regra para spalla e para chefe de naipe em geral, que diferencia um poquinho, deixa esses cargos um poquinho diferenciados dos outros. Uh... existe a possibilidade para esse cargos de concurso especial. E... esse concurso especial pode ser feito de várias maneiras, segundo o que o regente principal decide, ou... a comissão, et cetera. No meu caso, a proposta que eu recebi foi a seguinte: em 2005 e até, em 2005 quando eu já tinha vindo para ficar, uh, e até uma turnê muito longa, na América latina, tocando a Vida do Herói, a Vida do Herói que é o solo mais difícil da, do repertório para spalla. Então essa turnê, atuando como spalla e tocando o solo mais difícil ia ser praticamente a confir— o teste de confirmação se eu realmente poderia continuar. E de fato foi assim.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Foi, foi... na verdade foi um teste, mas não foi um teste tradicional, porque é previsto assim para o spalla.

Pesquisador: Uh-huh. E ainda essas regras são assim? Ainda... bom, agora não estão procurando um spalla [sorri, aponta ao entrevistado].

Emmanuele Baldini: Não, estão procurando porque — na verdade estamos procurando porque meu colega — nós temos dois spallas que ??

Pesquisador: Ah, sim, sim.

Emmanuele Baldini: Meu colega saiu da Orquestra, o Cláudio Cruz saiu da Orquestra.

Pesquisador: [sinala conhecimento com a cabeça] Cláudio Cruz.

Emmanuele Baldini: Então temos aberta a segunda vaga —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — e estamos convidando pessoas para vir tocar como spalla algumas semanas, para... depois um dia, quem sabe, abrir um concurso, ou se alguém for muito bom que todo mundo concordar, poderíamos pensar — é muito mais flexível e aberta a posição de spalla porque envolve muitas outras coisas do que simplesmente tocar —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Então, na audição não é suficiente.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: De alguma... de alguma forma não é completo para você poder dizer, 'Esse spalla é o que eu quero.'

Pesquisador: Entendi. E, bom, eu acho que já segue —

Emmanuele Baldini: — uh-huh —

Pesquisador: — a gente já entrou na segunda parte da —

Emmanuele Baldini: — uh-huh —

Pesquisador: — segunda parte da entrevista, sobre as outras funções.

Emmanuele Baldini: Hmm [sorri].

Pesquisador: Vamos voltar e falar mais da Orquestra depois.

Emmanuele Baldini: Uh-huh.

Pesquisador: Mas agora, vamos falar das outras funções. Uh, quais são as exigências do cargo do spalla?

Emmanuele Baldini: Você quer que fale antes das funções musicais, ou das outras?

Pesquisador: Uh... o que você sente mais vontade. Talvez das outras.

Emmanuele Baldini: As outras. Porque — acho que seria supérfluo, banal, fazer a lista das funções do spalla como spalla, musicais — colocar os arcos, uh, tentar quando o regente pede alguma coisa musical, tentar “traduzir” [mostra aspas com dois dedos em cada mão] —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — em termos mais técnicos para os colegas, a forma melhor para conseguir aquele efeito que o maestro está pedindo... essas são todas funções normais do trabalho do dia-a-dia musical, encima da partitura, et cetera. Mas como você falou, existem muitas outras funções que são muito mais... abrangem uma, muito mais do que simplesmente o lado musical. Provavelmente eu vou até esquecer de algumas, mas vou começar uma lista assim, não por ordem de importância mas assim, como vêm na minha cabeça.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Uh... uh, por exemplo, o fato: a liderança. É muito difícil explicar o que é liderança. Liderança é uma mistura, é uma mistura de características que fazem com que você seja conhecido pelos colegas como um líder, como um que está apresentando para os demais. Isso se traduz, seja quando você está tocando, que você tem que dar segurança nos teus gestos, nos teus ataques [demonstra um gesto de um arco para baixo], depois, depois de vários compassos de pausa, nas mudanças de tempo, de andamento, você tem que transmitir segurança, ao mesmo tempo você tem que ser uma pessoa que naturalmente atrai os olhares dos outros. Porque eles têm que se olhar, porque — as mudanças de andamento, por exemplo —

Pesquisador: — Uh-huh —

Emmanuele Baldini: — é você que está, ou — têm duas referências para os músicos da orquestra: o maestro e o spalla. E os movimentos dos dois. Em alguns casos, é mais cómodo olhar para o maestro, em alguns casos seria melhor olhar para o arco do spalla. Então, liderança tem essa, essa característica. Liderança é também... agora estamos saindo um pouquinho do lado musical, mais um pouco... uh, liderança é também saber que você tem uma série de colegas na orquestra, cada um com sua personalidade, e quando você tem uma reclamação, elogio, algo a dizer, você não pode tratar todo mundo na mesma forma como se fossem todos iguais. Existem pessoas que são muito mais receptivas e que podem, para as quais você pode falar diretamente as críticas, diretamente sem precisar, uh... harmonizá-las —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — e têm outras pessoas quem, se você critica diretamente assim, pega isso como um ataque pessoal.

Pesquisador: [sinala entendimento com a cabeça]

Emmanuele Baldini: Se você insiste nisso, o resultado é que depois de alguns meses, aquela pessoa não te escuta mais.

Pesquisador: Entendi.

Emmanuele Baldini: Então você perde, você perde o respeito —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — então saber tratar as pessoas, os colegas, da forma melhor para cada situação, é uma coisa muito importante para o spalla. *Também...* costume dizer que a orquestra é uma família largada, né, é uma grande família na qual poderíamos dizer que o, o pai é o regente principal, o irmão maior, mais velho, o irmão mais velho é o spalla —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — e depois têm os outros irmãos, os tios [ri] —

Pesquisador: [Ri] Uh-huh.

Emmanuele Baldini: E como cada família, a vida do dia-a-dia apresenta muitos problemas, estresse... para um, para um trabalho assim, diário, como é o caso da OSESP, com *muitas* horas todo dia, ritmos muito elevados de trabalho, muitas vezes se apresentam situações estressantes, e o spalla tem que ser aquele maduro que, equilibrado, que invés que botar lenha na fogueira, acalma. E eu lembro perfeitamente um exemplo, para um exemplo. Estávamos gravando uma sinfonia de Tchaikovsky... e a gravação foi muito estressante porque quando você tem um solo por exemplo, e você não consegue tocar direto, você erra — você tá errando na frente da orquestra inteira, e você tem que repetir aquele trecho só por causa de uma pessoa [levanta um dedo para enfatizar o número um]. Então tem muita pressão. E o que aconteceu? O trompetista não estava acertando uma nota. Aí repe— repetimos uma, duas, três vezes, ele não conseguia acertar aquela nota. O regente começava ficar nervoso. Invés de acalmar ele, o regente ficava nervoso. Com o nervosismo do regente, *ele* [o trompetista] ficava cada vez nervoso, e cada vez tocava pior.

Pesquisador: Entendi.

Emmanuele Baldini: E... estava ficando uma situação tão estressante. Aí chegou uma hora que *eu* levantei, mesmo que não fosse horário do, da pausa, eu falei para o maestro, ‘Maestro, acho que chegou o momento de fazer um pequeno intervalo, vai fazer bem a todos. Fizemos esse intervalo, depois de quinze minutos voltamos, e saiu bem.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Tem que ter a maturidade de tomar algumas atitudes em benefício do clima, da serenidade do trabalho. Essas são as coisas mais importantes, fora o lado musical.

Pesquisador: Uh-huh. E... você que tem experiência no exterior também, em outros países, você diria que é, é parecido o trabalho?

Emmanuele Baldini: Sim. Sim. Não, não vejo grande diferenças, inclusive porque na OSESP, é uma orquestra internacional, tem dezesseis nacionalidades —

Pesquisador: — Sim —

Emmanuele Baldini: — então, então na OSESP temos — é uma orquestra globalizada [sorri, ri].

Pesquisador: [Sorri] Uh-huh.

Emmanuele Baldini: E... eu costumo dizer que, nesses casos quando você tem dezesseis nacionalidades com várias escolas diferentes, várias tradições, várias culturas que se chocam às vezes... se você é diretor artístico ou regente ou chefe de alguma forma, líder no meu caso... se você consegue pegar o melhor de cada uma dessas nacionalidades, escolas, tradições, e juntá-las, você vai criar um, um grande conjunto. Mas pode ser também ao contrário. Se você não conseguir fazer isso, pode ser um desastre. Tem que ter essa vontade de dialogar, e de se enriquecer com essas experiências dos outros.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: E... por isso acho que temos uma orquestra, na, na OSESP temos uma, na grande maioria, as pessoas, os músicos são extremamente abertos, e prontos para se confrontarem e dialogar com os demais.

Pesquisador: Uh-huh. Uh... bom, também imagino que você, você tem responsabilidades até fora do palco... você participa em bancas ou...

Emmanuele Baldini: Sim.

Pesquisador: E... tem algo a dizer dessas — dessas coisas?

Emmanuele Baldini: Sim. Essas são coisas — outras coisas — que fazem parte do trabalho diário do spalla. Banca de audições em todas — temos que lembrar que o spalla não é só o líder das cordas, ou dos violinos, é o líder da orquestra —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — nos países de... anglo-saxones [sorri], Inglaterra [por exemplo], e também na Alemanha... na Inglaterra por exemplo, o ‘*concertmaster*’ é também chamado de ‘*leader*’, ‘líder’ mesmo, e... e, então, participar de todas as bancas para novos músicos, isso acontece várias vezes ao longo do ano... participar de muitas reuniões porque o spalla, ao mesmo tempo em que é representante natural da orquestra, dos músicos, dos demais colegas, é também o músico que fica mais próximo ao regente. Então, muitas vezes em muitas situações, o spalla tem que participar de reuniões, em qualidade quase de mediador.

Pesquisador: Entendi, sim.

Emmanuele Baldini: E até se acha em situações bem difíceis de se lidar, porque... os músicos, você tem que entender o lado dos músicos muitas vezes, e você tem que entender o lado do regente. Você tem que procurar fazer com que essas duas razões se encontrem em algum lugar. Porque se não, pode gerar uma, [bate uma mão na mesa em posição vertical, como uma faca] uma ruptura.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: E... então, esse é um outro lado muito difícil. Os músicos confiam, se confidenciam com você e fazem para você todas as, as... reclamações, problemas, sugestões,

e você tem que levá-los ao regente. E vice versa. O regente também tem reclamações, sugestões, opiniões, e você tem que tentar também fazer o caminho contrário. Esse é difícil.

Pesquisador: Uh-huh. Mediador mesmo —

Emmanuele Baldini: — Uh huh [sorri], mediador —

Pesquisador: — é uma boa palavra. Uh-huh. Bom, eu acho que é isso, a, a parte sobre as funções... é muito interessante, isso, eu acho... [olha o papel do roteiro] é, eu perguntaria só, quais são as pessoas que você interage mais no seu trabalho, mas talvez você já falou — o regente, uh... —

Emmanuele Baldini: Em ordem de frequência, digamos —

Pesquisador: — Isso... —

Emmanuele Baldini: Os músicos, porque os músicos eu vejo, me vejo com eles, eles todo, todo dia. Mesmo quando o regente principal não está em São Paulo, está viajando. Então diria: os músicos, o regente, o diretor artístico, em alguns casos, o diretor executivo também. Essas são...

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: em ordem de frequência dos meus contatos nas minhas reuniões, uh, os meus maiores interlocutores.

Pesquisador: Isso. Uh-huh. Bom, e... vamos falar um pouco da Orquestra. Coisas básicas: Qual é o tamanho da Orquestra e dos naipes de violino?

Emmanuele Baldini: Uh... da, da OSESP?

Pesquisador: Isso. É, da OSESP.

Emmanuele Baldini: Então... a OSESP tem uma estrutura parecida com aquela de muitos países da Europa, com dois chefes de naipe para cada naipe.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Isso é diferente dos Estados Unidos, por exemplo —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — onde a maioria das orquestras tem um chefe de naipe para cada naipe. Então nós temos um número de músicos titulares elevado, em relação a outras orquestras. Acho que no momento estamos por volta de 106, 107 músicos titulares. Ainda falta preencher algumas vagas, mas acho que o número de titulares nesse momento é esse.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: É claro que na, nas... com, com a Orquestra completa, uma OSESP completa com todos os titulares deveria chegar por volta de 116, cento... 116 músicos. Se fosse completo.

Pesquisador: Mas raramente é o caso...

Emmanuele Baldini: É, tem sempre alguém que, que — por exemplo, faz anos que não temos — que temos só um primeiro cello, uma primeira viola, e de vez em quando são abertos os concursos mas não conseguimos achar alguém que realmente preenche a, a... agora achamos um primeiro cello maravilhoso, só que coincidi — que poderia ser o, o outro primeiro cello, só

que coincidiu que poucos meses antes, o primeiro cello que tínhamos há, já, mais de três anos, nos deixou porque, decidiu voltar para a Europa e... então, continuamos com um primeiro cello só.

Pesquisador: Uh-huh. E... e os naipes de violinos, quantos violinistas que você têm, se tiver como dizer?

Emmanuele Baldini: Uh... hmm. [Pensa]... Olha, agora me... está me pegando meio desprevenido [sorri (grin)]

Pesquisador: Não, não, não tem problema.

Emmanuele Baldini: Porque o número exato não, não sei... mas é só ver no site da, só ver no site da OSESP para... e tem lá o, o, o nome —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — de cada um deles e você faz o cálculo —

Pesquisador: Isso. Mas mais ou menos...

Emmanuele Baldini: Olha, mais ou menos —

Pesquisador: — quinze por naipe... —

Emmanuele Baldini: — não, mas, é... primeiros violinos [pensando] são juntos, os violinos são... primeiros... vamos dizer assim... [pensando em voz alta: 16, 14]... deve... 30 violinos entre os primeiros e os segundos.

Pesquisador: Tá. Nem tem que ser exato, é só por curiosidade.

Emmanuele Baldini: Bom. Trinta... trinta violinos entre os primeiros e os segundos.

Pesquisador: Uh-huh. Tá. Uh... bom, você falou um pouco sobre a relação entre o regente e o spalla —

Emmanuele Baldini: Mm-hm.

Pesquisador: — e eu queria ver se tiver algo a mais a dizer sobre o regente, a orquestra, a relação regente-orquestra... Eu acho que você respondeu a essa pergunta, talvez eu to colocando algo que...

Emmanuele Baldini: Olha, é... é muito... varia muito porque... cada semana — é claro que temos um regente titular, que é a Marin Alsop —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — americana, que também é *Music Director* em Baltimore.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: E... mas ela vem doze semanas por ano, mais ou menos, e — mas como quase toda orquestra, nós temos muitos regentes convidados. Então há cada semana, você tem que rapidamente entender o caráter do regente, uh, o que ele quer, seja musicalmente, seja... o jeito dele pedir as coisas, às vezes têm regentes mais... gentis, às vezes têm regentes mais, um pouco mais arrogantes. Às vezes tem aquele regente europeu que chega no Brasil com um pouco de preconceito de... se sentir superior. E você tem que tentar... [mostra 'manter tranquilidade' com uma palma para baixo] fazer com que isso não... não vire uma guerra ao longo da semana. Porque o objetivo é tentar fazer os concertos da forma melhor possível.

Então... um grupo de, de oitenta músicos que são aqueles que estão tocando, digamos, cada semana, uh... têm sempre aqueles que são menos tolerantes, então também se o regente se comporta de uma maneira um pouco mais arrogante, partiriam logo para [bate dois punhos um no outro] —

Pesquisador: — para a guerra —

Emmanuele Baldini: — para a guerra.

Pesquisador: Entendo.

Emmanuele Baldini: Só que eu sempre penso... daqui há uma semana, esse regente vai embora. Nós temos os recursos para pedir que ele não volte mais. E... o meu papel aqui é fazer com que os concertos essa semana — mesmo com esse regente — saem o melhor possível. Aí às vezes você vai até contra seu, seus desejos, seus instintos —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — para o bem da instituição e da Orquestra.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: E... mas na grande maioria dos últimos anos o nível dos regente convidados é... tão elevado que cada vez menos temos problemas deste tipo. São regentes muito bons, seja musicalmente, seja humanamente, é... claro que você tem mais afinidade com alguns, menos com outros, isso faz parte de cada relacionamento humano. Mas... essa enorme variedade de caráter, caracteres, e de... o que é a variedade humana. Faz parte. E uma dificuldade no dia-a-dia porque é claro que de uma semana para outra, as coisas podem mudar completamente.

Pesquisador: Uh-huh. Uh-huh. Deve ser muito interessante, a experiência de... —

Emmanuele Baldini: Muito. Muito. Para quem gosta também de psicologia, de, de, de estudar as pessoas, dá a possibilidade de ver como uma pessoa lida com poder, porque na verdade quando você sobe no pódio, de alguma forma você está exercendo uma, uma, um poder.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: É você que manda fazer algumas coisas — mais piano, mais forte, mais... — você está exercendo um poder. É interessante observar como as pessoas reagem de formas diferentes a isso. Né? Têm algumas que, uh, fazem isso com a, quase como uma forma de companheirismo, não mandado fazer mas, ‘Olha, somos músicos, vamos fazer música. Eu acho... como tem... [mostra o número um com um dedo] tem que ter uma pessoa que afinal decide alguma coisa, então eu gostaria que aqui fosse assim, gostaria que aqui fosse...’ Agora têm outros que gostam dessa, dessa coisa de exercer o poder e de se sentir superior aos outros.

Pesquisador: Uh-huh. Ditadores.

Emmanuele Baldini: É, mas na sociedade também é igual.

Pesquisador: É. Como você falou, todo relacionamento humano tem... [vários elementos].

Emmanuele Baldini: É, todo... [tipo existe].

Pesquisador: Uh-huh. Uh... bom, e, o trabalho. Como é que é uma semana de trabalho para você? Quantos ensaios?

Emmanuele Baldini: Mm-hm —

Pesquisador: — e apresentações? Uh... é [isso].

Emmanuele Baldini: Então, uh... normalmente temos, começamos na terça-feira, ensaio de manhã, ensaio de tarde. Quarta-feira, ensaio de manhã, ensaio de tarde. Quinta-feira de manhã, ensaio geral, ou seja, em total são cinco ensaios.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Quinta à noite, concerto. Sexta à noite, concerto. Sábado à tarde, concerto. Cada concerto, cada programa é repetido três vezes.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Depois o que acontece? Uh... ou tem domingo de manhã, uma repetição reduzida, ou seja, repetimos o concerto mas não inteiro, um pouquinho — um concerto mais curto de uma hora sem intervalo — são concertos matinais que acontecem uma vez por mês, e... o preço é reduzido, é para a população que, que normalmente não tem condição de, de assistir um concerto normal. E... quando não tem concerto matinal, aí podemos — e quando temos um programa mais difícil, podemos acrescentar também um ensaio na segunda de manhã.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Aí nesse caso, se tiver ensaio segunda de manhã, o domingo é livre. Geralmente ou domingo é livre ou segunda é livre.

Pesquisador: Mm-hm. E... quantas semanas por ano?

Emmanuele Baldini: Muitas. Muitas.

Pesquisador: — que a Orquestra toca?

Emmanuele Baldini: Uh, são... em total, uh [pensa]... vou já te responder precisamente, preciso, preciso preciso. [Contando na cabeça]... [sorri (grin)] esperando que abra o anexo aqui [na mente]... tá bem. Então, são de temporada oficial, são 32 semanas — de temporada oficial.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Às quais você tem que acrescentar... uh, mais ou menos umas duas ou três semanas de gravações, em CDs... mais ou menos umas três semanas de Festival do Campos de Jordão.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Em que a Orquestra é... tem atividade também, mas que não entra na temporada — na atividade normal da temporada. E em alguns casos, neste ano não, por isso... mas têm alguns casos em que temos uma turnê internacional. Aí talvez as semanas na Sala São Paulo são reduzidas a trinta, mais ou menos, mas digamos que trin— em total de semanas de trabalho são trinta [contando na cabeça]... chega a trinta e seis mais ou menos.

Pesquisador: Uh-huh. Bastante tempo.

Emmanuele Baldini: É.

Pesquisador: E, por último nessa, nessa parte das, das, dos ensaio e tudo, quando que você recebe as partituras? Com quanta antece— antecedência —

Emmanuele Baldini: Mmm...

Pesquisador: — que você começa estudar?

Emmanuele Baldini: Depende do programa. Na verdade, assim, nós começamos a temporada em março, que o nosso CDM [Centro de Documentação Musical] normalmente já tem as partituras com uma antecedência de pelo menos seis meses. Já em, em março o CDM já tem normalmente as partituras de outubro, setembro ou outubro, até setembro ou outubro.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Tem uma pequena exceção devido que algumas obras, principalmente contemporâneas são, tem material só em aluguel, então esse material chega só algum tempo antes do concerto. Mas normalmente o material está já lá. Então é ao critério do spalla pedir as partituras... uh, agora, quando as partituras não têm nenhum tipo de arco, e precisa de um trabalho mais longo na minha parte, é o próprio CDM que me informa — CBM é Centro de Documentação Musical —

Pesquisador: Tá.

Emmanuele Baldini: E o próprio CDM me informa que existe essa partitura sem arcos, e precisa marcar os arcos e isso tem que ser feito com muita antecedência porque depois os próprios arquivistas vão re— vão copiando os arcos —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — nas outras partes. Uh, quando uma partitura já tem arcos, vamos supor uma, uma peça do repertório, tipo a Quinta Sinfonia de Beethoven —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — tem arcos, eu simplesmente verifico os arcos. E se tiver algo para mudar, eu comunico ao CDM. Se não, simplesmente pego a partitura, para mim, para estudar. E... a antecedência depende de muitas coisas. Da dificuldade do programa, da peça, e depende também dos meus compromissos. Porque por exemplo, se eu estou com uma semana completamente livre — isso não acontece quase nunca [ri]

Pesquisador: [Sorri, ri]

Emmanuele Baldini: — uh, eu posso pegar uma partitura uma semana antes em São Paulo e estudar ao longo da semana.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Mas como isso não acontece nunca, geralmente, geralmente eu pego, em média eu pego um mês antes, as partituras. E vou estudando... até nos hotéis, assim, durante as viagens, vou estudando aos poucos, para chegar — organizando o meu tempo na forma melhor para chegar o mais preparado possível.

Pesquisador: Uh-huh. Maravilha. Bom, uh, para fechar, eu quero ouvir do futuro. Uh, as tuas perspectivas do que é que vai acontecer. Primeiro na tua Orquestra.

Emmanuele Baldini: Na minha Orquestra. Então... têm dois lados. Da, o lado da Orquestra e o lado pessoal. Eu espero que continuem juntos, é claro, essas duas coisas [sorri] —

Pesquisador: [sorri] Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — mas... começando pela Orquestra, uh... a Orquestra tem um grande desafio que não depende só dela. Uh... tem um desafio extra-musical e tem um desafio musical. O desafio musical depende dela sim, o que é fazer com que essa posição de referência que a Orquestra conquistou no Brasil continue sendo... um parâmetro para o Brasil, para o mundo musical no Brasil. E... eu estou vendo que mui— não muitas, mas algumas orquestras tão crescendo de qualidade, de nível — a Orquestra de Minas [Gerais], por exemplo — acabaram de ganhar uma nova Sala e é uma Orquestra excelente. E... isso é muito estimulante, porque por um lado é bom se sentir uma referência, é claro. Por outro lado, a falta de competição dentro do próprio país, pode gerar uma certa, uma certa mentalidade relaxada, e eu gostaria que tivesse um pouco de, um pouco de ??, sabe? [ri, sorri] —

Pesquisador: [ri] Isso —

Emmanuele Baldini: — entre as orquestras, as grandes orquestras do Brasil. Uh... isso faz bem, se pe— se você pega isso no lado construtivo, querer fazer cada vez melhor, querer... uh... acho, acho não, absolutamente não negativo. Uh... então, isso depende de nós. Fazer com que a qualidade dos nossos concertos, das gravações continue sempre lá encima.

Estamos trabalhando duro para isso. Agora, o desafio que não depende só de nós é um desafio, tipo, político. Estamos atravessando uma crise, uh, cortes — isso não é uma crítica especialmente ao Brasil, na verdade é uma tendência mundial, mundial, que quando tem uma crise uma das primeiras coisas que se corta é na cultura e na educação, na... isso, isso é muito triste, mas não podemos culpar só o Brasil porque é uma tendência mundial. Eu vim da Itália onde também, assim que tiver uma crise, primeiro, uma das primeiras [coisas] a ser cortadas é a cultura e a educação.

Pesquisador: Até na Itália —

Emmanuele Baldini: Até na Itália —

Pesquisador: — que a gente, que a gente pensa como um lugar —

Emmanuele Baldini: É. Não, não —

Pesquisador: — muito ligado na cultura.

Emmanuele Baldini: Infelizmente, cultura e educação... têm poucas exceções de países onde, onde não cortam nesses itens. Mas estamos passando por uma dessas crises. Eu, eu tenho certeza que essas crises econômicas são fáceis, fáceis. Uh, o Brasil está passando por uma fase de crise, espero que muito cedo possamos falar dessa crise como uma lembrança do passado, mas agora nesse momento temos que enfrentar essa crise, que já resultou em várias cortes na cultura. E é claro que uma orquestra como a OSESP, que chegou a um patamar tão alto de regentes, solistas, uh, custa muito, é normal, inclusive porque por exemplo, se paga todo solista, todo regente se paga em dólares ou euros.

Pesquisador: Pois é.

Emmanuele Baldini: Porque nenhum dos —

Pesquisador: Não tinha pensado nisso, mas sim...

Emmanuele Baldini: Nenhum regente americano ou europeu vem aqui para ganhar um cachê em reais.

Pesquisador: É.

Emmanuele Baldini: Ele ganha em euros ou em dólares. Então nos últimos dois anos, automaticamente, encareceu demais. Então, tudo isso faz com que a política que nos apoia — a OSESP é por metade financiado pelo estado de São Paulo, mais ou menos 50%, e 50% por empresas por (pessoas??). A política tem que entender que se quer manter no estado de São Paulo uma orquestra referen— de referência para o país, não pode começar a cortar. Porque já só mantendo o orçamento nosso, já é difícil. Porque como, é — só pela queda do, pela queda do real em, em relação ao dólar ou ao euro —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — automaticamente ficou tudo, cada regente, cada solista custa muito mais caro.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Agora se, até, cortarem, aí vai começar até a necessidade de chamar artistas de uma segunda faixa [mostra uma descida de nível com a mão]. E isso seria o primeiro passo para uma, para uma decadência de alguma forma, pelo menos momentânea, uh, da nossa Orquestra. Nossa Orquestra é uma das três orquestras talvez no Brasil que convida músicos internacionais o tempo inteiro. Você — o, os nomes que você vê na Sala São Paulo você pode ver nas grandes — São Francisco, em New York —

Pesquisador: Sim.

Emmanuele Baldini: — em Berlin, em Vienna, e isso deveria ser um orgulho. E gostaria que não, isso não se perdesse. Essa é a minha esperança — que a política entenda isso. E... e por outro lado a política não pode dizer, ‘Ah, nos Estados Unidos, nos Estados Unidos as orquestras são todas privadas sem apoio do, da política,’ porque, não pode comparar as duas questões porque nos Estados Unidos por outro lado tem uma política de defiscalização muito, muito muito maior do que aqui.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Então, você [o governo] não pode dizer, ‘Ah, eu não financio orquestras, deixa os privados para financiar a Orquestra,’ e depois você não bota— não coloca os privados em, em condição de, de ter um ganho com isso.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Algum ganho com isso. Isso, no sentido de de— de defiscalização, né? Pelo menos de não pagar impostos, essas coisas. Agora... o ponto de vista pessoal. O futuro — eu tenho intenção de continuar muito tempo ainda frente à OSESP, paralelamente continuar a fazer a minha atividade — porque é muito importante para o spalla, o spalla

sendo um líder, tem que treinar sempre, constantemente, as características que permitem a ele ser um líder. Ou seja, solar [tocar solo]... ficar sempre na frente, ficar sempre exposto, sob pressão, porque se os, o spalla perde a, a... essa, esse hábito, começa ficar mais difícil também liderar uma orquestra. E ao mesmo tempo o regente, é, é uma, é uma natural, é um natural desenvolvimento do trabalho de um spalla, porque o spalla quando está fazendo, tocando como spalla, tá tocando durinho, mas tá também de alguma forma regendo. E dependendo do rege — da qualidade do regente... [ri, sorri] —

Pesquisador: [sorri, ri] Uh-huh...

Emmanuele Baldini: — pode até reger muito mais do que as pessoas —

Pesquisador: [sorrindo] Sim.

Emmanuele Baldini: — acham.

Pesquisador: Sim.

Emmanuele Baldini: É... têm muitas situações de regentes não muitos claros onde meus colegas me falam, ‘Olha, no lugar, no compasso x , dá um gesto porque eu nem olho para o regente, eu olho para você.’

Pesquisador: Uh-huh. [sorri, ri]

Emmanuele Baldini: [sorri] Então, eu acho que é meio normal, um normal desenvolvimento da atividade do spalla é começar a reger. E... é isso. Talvez o meu sonho, um dia no meu futuro, num futuro, é ter a minha própria orquestra, que seja compatível com a OSESP no sentido que eu possa reger nas semanas em que estou fora da OSESP. Acho que isso seria por sorte.

Pesquisador: Uh-huh. Interessante. [olhando o roteiro] Por último — é, penúltimo, talvez — eu... quero saber se tiver algo a dizer para quem quer ser spalla. Uma dia, uma...

Emmanuele Baldini: Mmm... [pensa] Então. A, a dica que eu sinto de dar — porque têm alunos características que são da personalidade... uma, uma pessoa que não se sente líder, que não gosta de arriscar, que não gosta de se expor, que gosta de ficar sempre meio escondido, não tem coragem de se manifestar nas, nas coisas extra-musicais que falamos — é muito difícil que consiga ser um bom spalla. Para ser um bom spalla você tem que ter tudo isso, você tem que ter coragem, uma certa liderança natural, uma certa — ah, quando eu brincava, criança, com os meu primos, com os meus irmãos, meus pais sempre dizem que eu queria mandar sempre, eu queria sempre organizar as coisas, era eu quem, quem —

Pesquisador: [ri, sorrindo]

Emmanuele Baldini: — tinha que tomar conta [sorri]. Isso é meio natural, têm as pessoas que são mais extro — não extrovertidas, mas são mais, uh, líderes, em qualquer coisa na vida. E têm as pessoas que gostam simplesmente de cumprir, fazer direto o que manda fazer e pronto. Então, dito isso que tem que ter alguma característica natural na personalidade, o conselho que eu sinto de dar é... música de câmara. Muita música de câmara. Música de câmara é a... o quarteto, por exemplo — é uma pequena orquestra. É... se acostumar e deixar que isso se torne normal e tocar, e dialogar sempre com outros músicos que tão tocando juntos, é muito

saudável e uma forma de se acostumar já a um trabalho em grupo. Isso vale também como uma educação não só musical, mas é uma educação de cidadania, de — civil. Porque se, se me permite um, uma comparação, pouco ousada talvez mas, eu não acho que seja tão ousada assim... é uma educação em tolerância. Porque você está falando — quando você toca, você está tocando uma coisa, o teu vizinho está tocando uma coisa diferente, e o violista está tocando uma coisa ainda diferente, e o violoncelista está tocando uma coisa ainda diferente. Quatro pes— quatro opiniões diferentes, mas que conseguem [enlaça os dez dedos das mãos juntos, mostrando uma teia] se juntar e conviver. Então, se acostumar a fazer com que isso se torne o teu dia-a-dia, te ajuda não só musicalmente, mas te ajuda também na, nos teus relacionamentos com, com a sociedade. Eu tenho uma opinião, você tem a sua opinião, podemos até brigar, mas eu... nunca tiraria de você a liberdade de expressar e continuar a expressar a tua opinião. Esse é o princípio da convivência, da tolerância, da... — que hoje em dia muitos esquecem.

Pesquisador: Uh-huh. Maravilha. Bom, uh, para fechar, você falou um pouco sobre o futuro da OSESP. Eu queria saber do futuro de orquestras profissionais, se você vê alguma coisa por exemplo no Brasil nesse sentido, nas orquestras profissionais, ou no mundo?

Emmanuele Baldini: Então, eu... eu, eu acho que... [pensa] deixa eu só pensar... acho que orquestra profissional, acho que... o Brasil até alguns anos atrás, eu não estava aqui. Eu não estava aqui. Ouvi, eu ouvi dizer, me contaram... o Brasil até uns 20 anos atrás, tirando as poucas capitais, mas até nas capitais... não, não, quero dizer nem capitais, quero dizer São Paulo e o Rio. Uh... tirando essas duas cidades, mas em muitos casos até nessas cidades, viviam numa realidade musical que era quase aquela de um, de um pobre. O músico não era, quase nunca, um profissional, no sentido — até era um profissional, tinha nível para ser profissional! — mas era tão substrato no salário, nas condições de trabalho, que quase todos tinham um outro trabalho paralelo, que não tinha nada a ver com a música. Até em algumas realidades do nordeste isso continua.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Já toquei com orquestras chamadas profissionais em que um bom número de músicos faz outras coisas —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — durante a semana. Então, é só recentemente o Brasil — acho até o exemplo da OSESP — conseguiu profissionalizar a figura do músico, no sentido do que é um artista que na vida faz isso, e que não precisa por uma falha política da mentalidade das pessoas, não precisa, não faz música só para *hobby*. Também, porque continua sendo um *hobby* também [sorri] —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — mas, então, foi — era relativamente recente, isso é uma coisa que, diferente que do, dos Estados Unidos e da Europa onde músico profissional existe há muito tempo. Então, eu gostaria que essas conquistas recentes na história do Brasil não voltassem

por trás. Eu vejo um... eu vejo um perigo, eu vejo um perigo vindo de uma coisa muito positiva, mas que utilizada negativamente, pode ser um grande perigo. Os projetos sociais. Projetos sociais são maravilhosos. Eu mesmo colaboro, dou aula e ajudo em vários projetos sociais. Uh... são maravilhosos até quando — e isso acontece em alguns casos — o projeto social e a orquestra do projeto social é visto como um modo para explorar os jovens e criar uma espécie de orquestra... uma espécie de sub-emprego. Que eu te dou bolsa, para você comer, para você não ficar na rua na favela, eu te dou bolsa, em troca você trabalha horas e horas por dia, toca um número de concertos por ano quase igualado àquele de uma orquestra profissional... e eu vejo um pouco de explora— de tendência a uma exploração, em alguns projetos sociais. Pelo amor de Deus, não quero, uh, generalizar, têm projetos sociais maravilhosos, a comprovação de que não estou generalizando é que eu mesmo —

Pesquisador: Sim, sim —

Emmanuele Baldini: — colaboro com —

Pesquisador: — entendi mesmo. —

Emmanuele Baldini: — muitos projetos sociais. Mas como têm muitas pessoas sem escrúpulos no mundo, têm muitos que agora com essa moda dos projetos sociais, aproveitam dessa moda dos projetos sociais para fundar um novo projeto social, na verdade só com a ideia que eu disse de explorar os jovens e se servir deles como se fosse uma espécie de orquestra profissional só que muito mais barata, é claro. Se paga bolsa, não paga nem salário —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — nem dê carteira registrada, é bolsa —

Pesquisador: Sim.

Emmanuele Baldini: Mas você faz concertos, e você rege, e você... faz tudo como você quiser, como se tivesse uma orquestra profissional, só que não é.

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: Então, esse é o perigo para qual temos que nos atentar, para evitar que isso, isso comece a se difundir muito. Uh... por enquanto é, é muito maior o número de projetos sociais saudáveis, que não têm nada a ver com esse o meu discurso, mas eu vejo um pouco de perigo nisso.

Pesquisador: Uh-huh. É uma perspectiva —

Emmanuele Baldini: É...

Pesquisador: — realmente válida, interessante...

Emmanuele Baldini: Eu, se fosse, se eu fosse um pilantra, se eu fosse um, uma pessoa sem escrúpulos se queira, uh, eu funda— a primeira coisa que eu faria, se pudesse fazer alguma coisa com a música, seria fundar um projeto social, montar uma orquestra de crianças com bolsa, e começar a reger, tocar, reger, no mundo inteiro, organizar turnês pagas pelos, pelos políticos, que gostam de projeto social porque eles, esses dinheiro entra como dinheiro para — agora é a moda, incentivos para educação, para projetos sociais, é —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — muito fácil obter dinheiro para essas coisas, então temos que ter tomar cuidado — temos que tomar cuidado que esses projetos sejam sempre controlados —

Pesquisador: Uh-huh.

Emmanuele Baldini: — e para que não aconteça isso que estou falando.

Pesquisador: Com as intenções certas.

Emmanuele Baldini: É.

Pesquisador: Ah... olha, foi um grande prazer. Eu acho que a gente, sinto que ?? —

Emmanuele Baldini: Uh-huh.

Pesquisador: — tá chegando a hora, mas já recebeu, já recebi muitas informações muito, muito interessantes mesmo. Uh...

Emmanuele Baldini: Tá bom.

Pesquisador: Se tiver mais alguma coisa que você quer acrescentar...

Emmanuele Baldini: Não, acho que foi uma boa conversa, falei que tudo que estava interessado em falar.

Pesquisador: Obrigado!

D. Paulo Sergio da Graça Torres Pereira

Interview conducted in Curitiba on 22 November 2015, recorded with video via iPad.

Transcript omitted per request of interviewee.

E. Ricardo Craciun

Interview conducted in Natal RN on 31 março 2016, recorded with video via iPad.

Pesquisador: Então, uh, para te dar o escopo geral, têm quatro coisas que eu queria falar contigo. A primeira coisa é da tua trajetória pessoal, na música.

Ricardo Craciun: Sim.

Pesquisador: Uh, a segunda parte sobre a tua execução, as tuas funções na Orquestra quando você atuava.

Ricardo Craciun: Sim.

Pesquisador: A terceira parte, a terceira parte sobre funções fora do palco, se você participava de, uh, de alguma forma não só de tocar —

Ricardo Craciun: — Sim, sim sim, claro —

Pesquisador: — e por último quero ouvir um pouco sobre as tuas perspectivas no futuro.

Sobre as orquestras e o teu próprio trabalho.

Ricardo Craciun: Ok. ?? ligar essa luz para que não ??.

Pesquisador: Não tem problema.

[O entrevistado sai para ligar a luz no espaço e volta]

Ricardo Craciun: OK!

Pesquisador: Perfeito. Bem melhor. Uh, para começar, quero ouvir um pouco sobre o teu começo na música e a tua trajetória no violino.

Ricardo Craciun: Tá. Então... meu pai é violinista, ele é romeno, e se ?? em Montevideo em 1930. E com ele que começou a tradição da, da música erudita na família, tá? Entoces este, com papai sempre tive o exemplo dele estudando sempre em casa, e depois comecei este, eu sempre ia nos ensaios, eu gostava e gostava, e uma vez o colega dele, um... como se diz?, o professor Stephan Nedelchev, ele é Búlgaro, ele se ofereceu para me dar aula de violino porque ele me achava simpático, gordinho e simpático.

Pesquisador: [Sorri] Uh-huh.

Ricardo Craciun: Aí fui para lá, começou, eu comecei a gostar, comecei a estudar, comecei a sentir um pouco o gosto do que eu conseguia fazer alguma coisinha, saí estudando para cá e para lá. Com ele eu estudei uns... três anos e meio. Aí, com papai sempre, o papai era, era o guia né, papai — [buzina] Vamos fazer uma pequena interrupção porque vem deixar o meu carro —

Pesquisador: Não, não tem problema —

Ricardo Craciun: Sorry, sorry —

Pesquisador: Sem problema —

[O entrevistado sai e logo volta]

Ricardo Craciun: Nós paramos em...?

Pesquisador: Então, o pai toca o violino —

Ricardo Craciun: Tá, uh-huh —

Pesquisador: — tu começou a estudar com um Búlgaro.

Ricardo Craciun: O que?

Pesquisador: Com um Búlgaro, não foi?

Ricardo Craciun: Um Búlgaro, é —

Pesquisador: Lá em Montevideo.

Ricardo Craciun: Em Montevideo, sim. Foi... eu nasci no Brasil. Correto?

Pesquisador: Ah, é?

Ricardo Craciun: Porque o papai trabalhava na, na Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Mas com um ano de idade eu voltei para, para Montevideo.

Pesquisador: Tá.

Ricardo Craciun: Mas sou brasileiro. Bom, depois estudei... sempre com o guia de, de papai, aí estudei um, estudei com Jorge Risi. Jorge Risi foi aluno de Rostal em, em Alemanha, colônia. E este, com ele integrei a Orquestra de Câmara Flesch, uma orquestra que gravou muito, fizeram muitos concertos, este — bom, depois comecei com, com, quando eu tinha uns 18 se não me engano, comecei com a odontologia — e entrei na Orquestra Sinfônica del Sodre, e também da Sinfônica Municipal. Aí trabalhei até os anos 80, que... David Machado, você conheceu David Machado?

Pesquisador: Uh... —

Ricardo Craciun: Sim, regente de Porto Alegre, sim, sim —

Pesquisador: Ah, claro. Sei quem é —

Ricardo Craciun: Grande regente. Ele regia muito Bruckner, Bruckner.

Pesquisador: Hmm.

Ricardo Craciun: E ele... foi lá para reger, e casualmente, o spalla faltou e eu fui no lugar do spalla. E aí, gostou, coitado, e me convidou a, a ?? em Porto Alegre. Mas não sei o que aconteceu, que faltou vir um documento, que pensei que ele teria, teria conseguido outros instrumentistas. Aí surgiu Miguel [aponta para um amigo violinista comum entre o entrevistado e o entrevistador, que está sentado em uma outra mesa perto de onde a entrevista está sendo realizada], ele mora aqui em Natal desde setenta e... seis, setenta e sete, né? Aí Miguel disse, ‘É, porque é que você não vem para cá com o teu pai para aqui, a gente sempre [disse], ‘Ahh,’ a gente não queria ir de Montevideo para Porto Alegre porque era *longe*...

Pesquisador: [Sorri] Uh-huh.

Ricardo Craciun: De Montevideo, né... mas graças a Deus, esse convite nos surgiu, porque as possibilidades que Natal deu para nós — falando, nós é um grupo de famílias — e, foi muito bom. Tá se entendendo? Porque Porto Alegre pelo fato de ter sido um, já era uma, tinha que tocar em duas orquestras, aí já me limitaria com a odontologia e — bom.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Aí este, não sei o que... integramos a Orquestra de Câmara de Professores da Universidade, que o Miguel também fazia parte. Aí trabalhamos até mil... [pensa] mil, mil e tal, oitenta e... cinco, oitenta e não, oitenta e quatro, oitenta e cinco. E eu pensei, passamos a integrar ao quadro estável na Universidade e nós dividiram, teve gente que foi para, para a Escola de Música, e uma outra foi (chefe??) no Departamento dela. Aí, eu sempre lá dei aula de violino, sempre quando vim aqui para Natal em '80, eu vim só para tocar, vim para tocar na Orquestra de, de Câmara, eu era o primeiro dos Segundos [Violinos]. O primeiro violino e, e o diretor artístico era Oswaldo D'Amore, um violinista argentino muito bom —

Pesquisador: Ah, é?

Ricardo Craciun: — Este... e... sempre dando aulas. Aí, quando a Orquestra parou de funcionar, ficou um, ficou um quarteto, que ficamos com esse quarteto há... [pensa no tempo que o quarteto existiu]... esse quarteto se criou em '81 — a Orquestra, descontinuou-se a

Orquestra, e o quarteto ficou até que faleceram dois integrantes do quarteto, aí os sobreviventes são, ele [o supracitado Miguel] e eu, um duo. [Ri levemente, expressando paz.] Do quarteto sobrou um duo. E este, bom aqui ingressei na, na Orquestra Sinfônica, e este, tô desde '82 na Orquestra Sinfônica. Aí fui me ?? com o papai, o papai que era o spalla, eu era o, o chefe dos Segundos. Quando papai se aposentou, fiquei no spalla. E muitos concertos, e também toquei várias vezes de solista, mas muito... muita, muita parte musical, e era bem trabalhão. Na, na Universidade eu me carreguei da Orquestra de Câmara dos alunos, de cordas, a Orquestra de Câmara de cordas.

Pesquisador: Uh-huh. Isso, na UF...

Ricardo Craciun: UFRN.

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: E não somos ligados. Eu já me aposentei do, da UFRN.

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: E este, aí... com a Orquestra de Câmara ficamos até... [pensa] até... eu sou muito ruim de datas. Eu sempre me esqueço sobre o que idade que eu tenho —

Pesquisador: [Ri]

Ricardo Craciun: Eu digo sempre a menos [sorri].

Pesquisador: [Sorri] Pode.

Ricardo Craciun: Mas foi repertório clássico e repertório popular também. E continuamos com a Orquestra, a Orquestra é... a Orquestra no começo era muito, muito simples, e em 1988 se fez uma reformulação. O governo viu que teve interesse em, em formar uma Orquestra, e fez uma Orquestra de... como... quase 60 integrantes, fixos. Aí trabalhamos muitos anos, muitos anos.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Até eu, ou seja, eu hoje em dia estou ligado à Orquestra, [mas] eu estou com problema na [aponta ao pescoço], na cervical, e aí hoje faço os ensaios. Mas é engraçado, eu faço os ensaios e às vezes tenho o violino, né. Então sempre quando pedem que eu toque, dizem 'Bah, mas você ainda está tocando muito bem,' eu digo [sorrindo], 'Não, o meu problema tá *aqui* [aponta à coluna no pescoço], não é *aqui* [faz mímica de tocar o violino].'

Pesquisador: [Sorri] Uh-huh. Sim. Mas é!

Ricardo Craciun: [Ri, sorri]. Este... não sei se mais ou menos é uma coisa que me ??, porque este... eu tenho há muitos anos um duo de violino e piano, muita música de câmara com a professora Maria (Eugénia Maranhão) Tinoco, era professora da, da Universidade, colega de música, colega minha, nós fizemos muita, muita música de câmara. Ou seja, em primeiro lugar fizemos muito trabalho com quarteto, música de câmara com várias pessoas, e depois este, com essa orquestra de, essa Camerata da UFRN —

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: -- outra coisinha posso ter [esquecido]...

Pesquisador: E esse tempo, você falou que em '81 a Orquestra parou... e...?

Ricardo Craciun: Não era a Orquestra, a Orquestra, a Orquestra de Câmara dos Professores da Universidade foi até oitenta e três? Oitenta e quatro, não, Miguel? [olha para trás ao violinista Miguel; Miguel responde, '83'.] Oitenta e três. E aí ficamos, então dando aulas e como quarteto.

Pesquisador: Tá, mas a Sinfônica continuou.

Ricardo Craciun: Ahh, a Sinfônica começou com, com o Miguel em '76 e até hoje vai!

Pesquisador: Uh-huh. Uh-huh.

Ricardo Craciun: Ou seja, são duas atividades musicais, as atividades ligadas à Universidade, e as atividades ligadas ao governo do Estado.

Pesquisador: Sim. Isso.

Ricardo Craciun: Isso. A Orquestra Sinfônica é do Estado.

Pesquisador: Uh-huh. Ótimo, então. Eu ia perguntar sobre as outras orquestras que você atuou antes de ser spalla aqui —

Ricardo Craciun: — Bom —

Pesquisador: — mas eu acho que —

Ricardo Craciun: Bom, no Uruguai, toquei em várias. No Uruguai toquei na Orquestra Sinfônica del Sodre, e na Sinfônica Municipal de Montevideo, na Orquestra de Câmara do Interior do Ministério de Cultura, e a Orquestra de Salão, temos música de salão, música sinfônica de salão.

Pesquisador: Ok.

Ricardo Craciun: Entre do Ministério de Educação e Cultura. E em Brasil aqui, a Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte, la Sinfônica de Paraíba, e la Sinfônica de Recife.

Pesquisador: Uh-huh. Atuou mesmo por um tempo em Paraíba e...? —

Ricardo Craciun: Não, Paraíba, era assim. Eles faziam um concerto, um concerto assim por tanto que crescia tinha pouca gente, então eles, contratavam músicos — o Miguel, Osvaldo, o meu pai — então se ía para lá fazemos, fazíamos assim, uma semana. Aí voltamos e, e fazemos o concerto e voltamos para aqui. Depois, várias participações na, na Orquestra Internacional — [olha para o Miguel] Como é de Eleazar de Carvalho, como era? Do Festival Internacional de Música de Eleazar de Carvalho, essa participo às vezes, participei várias vezes aqui, em Belém do Pará.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Vieram pessoal da Filarmônica de Berlin também.

Pesquisador: Legal.

Ricardo Craciun: ?? grande solistas, e una vez essa, dessas, nesses concertos quem foi nos (reger??) foi Fernando Hassaj, uruguaio. Show de bola.

Pesquisador: Legal.

Ricardo Craciun: Foi muito bom. Muito boa pessoa... este, não que esta... sempre fiz parte de comissões. Essa é, digamos a parte negra —

Pesquisador: Sim. É.

Ricardo Craciun: — pelas *peleas* [lutas], pelas brigas.

Pesquisador: Sim. Uh-huh. Vamos... vamos chegar lá.

Ricardo Craciun: Ah, tá. [Ri] Tá querendo descobrir *sangre*!

Pesquisador: É. É isso né, mais ou menos [ri]. E... numa dessas outras, você tocou como spalla também? Ou tocou... —

Ricardo Craciun: Não, não, não, nas outras toquei como, como... assim, eu to, sempre to nos Primeiros, mas tava, tava —

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: — com, eles já tinham outros spallas.

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: Isso.

Pesquisador: Então isso foi em Natal que...—

Ricardo Craciun: Exatamente. Para reger a orquestra.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Porque por exemplo, eu tava, o Eleazar de Carvalho, vários regentes assim, importantes, você queria ?? . Aí chamava pessoas ??...

Pesquisador: Sim. Sim. Mas você tinha falado que em Montevideo você foi spalla, né?

Quando o regente —

Ricardo Craciun: É.

Pesquisador: — de Porto Alegre foi.

Ricardo Craciun: Justamente, porque, fui spalla porque esse Fernando Hassaj tava doente —

Pesquisador: [Ri] Ahh, sim, a —

Ricardo Craciun: — Aí que o cara me lembrei, justamente na sinfonia de Brahms que tem um solo, tinha que tocar porque...—

Pesquisador: E gostou e —

Ricardo Craciun: — mas é, coitado. [Ri]

Pesquisador: [Ri]

Ricardo Craciun: Mas é que, já teve... sempre gostei muito muito muito, mas tu já basta perguntar, tu já basta sentir como... pergunta outra coisinha que tu queres aí.

Pesquisador: Uh-huh, tá. Ah...

Ricardo Craciun: Não, sabe o que? Que, pelo fato de eu, de eu ser dentistas, sempre tive que me dividir, né?

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: Porque com a, com a parte digamos, é um pouco feio, mas com a parte econômica, o músico, nós estamos um pouco limitados sobre tudo aqui. *Entonces* para mim foi necessário e já é, já o dia em outra profissão em outro lugar, tá entendendo? Realmente—

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: Inclusivamente para o meu, o meu crescimento pessoal, tá entendendo? Mas eu, eu poderia ter feito bem mais com a música, se eu tivesse tido um pouco mais de tempo. Mas era, por exemplo, nós temos o Quarteto que sempre trabalhamos o Quarteto, a Orquestra Sinfônica, a Universidade, e o Consultório, então ficava pouco tempo para se parar. Sempre, sempre estudei, eu sempre gostei muito de estudar, tá entendendo? Inclusive hoje em dia, não faço exagero, mas sempre toco. Tá entendendo? Isso, isso, eu estudei muito, estudei bem e muita boa, boas orientações, eu não vou deixar isso não.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Tá entendendo?

Pesquisador: Eu entendo.

Ricardo Craciun: Agora não, não posso ir, não posso exagerar porque o problema foi que eu não segui devidamente as, as indicações do ortopedista. Porque me dava um atestado e eu não podia fazer nada [de] concerto. Aqui era necessário que nós — não podíamos faltar porque o pessoal era muito iniciante, não tocavam bem, então se, donde falta-se um, um de nós se sentia! Então, tá entendendo?

Pesquisador: É difícil.

Ricardo Craciun: Não, é —

Pesquisador: É bem...—

Ricardo Craciun: E aí, a minha última vez na consulta, uh, a ortopedista disse, ‘Sim, eu sei que você sempre tocou quando eu lhe devia atestado.’

Pesquisador: É.

Ricardo Craciun: Ah, sim... [relatando ainda as palavras do ortopedista] ‘Sempre! Eu vi que você estava tocando, então hoje está com esse problema porque você não escutou. E se você não parar, eu não te atendo mais.’ Sobrou para mim.

Pesquisador: É mesmo?

Ricardo Craciun: Então em lugar de me aposentar, me, me pediam se eu poderia me encarregar sobre todas as cordas. ‘Ah, eu faço.’ E é o trabalho que estou fazendo hoje na Sinfônica. Eu preparo as cordas para quando vem [o regente??]—

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: — que esteja mais ou menos [prontos??]. Eu faço os ensaios de, das cordas par que estejamos mais preparados para quando o regente vir.

Pesquisador: É uma dedicação... é.

Ricardo Craciun: Gostaria de tocar —

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: — mas... não não, não dá. Não dá. Não adianta. Não adianta.

Pesquisador: Chegou o momento de você [parar]...

Ricardo Craciun: Vê assim [levantando um dedo com cada ponto para mostrar como as coisas acontecem em sequência]: nós nascemos, crescemos, reproduzimos, e por último, já to nessa etapa. Então você tem que saber quando levantar o pé do acelerador. Eu preferi me retirar,

digamos, bem, assim ‘Ei, fica na tua casa,’ não ia mais, não ia tocar mais violino, tá entendendo? Mas sempre iria tocar mais, mas agora não adianta não, porque outro dia eu fiz um ensaio com o meu violino e, e depois de noite eu, eu sinto [no corpo], tá entendendo? Então [mostra ‘tem que relaxar’ com as duas mãos de palma para baixo]. Já era para tar aposentado.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Eles me pediram que não aposente, que fique fazendo esse trabalho. Tá ok.

Pesquisador: Mas já tá respeitando mais —

Ricardo Craciun: Tu queres mais luz aqui? [aponta para o teto do espaço, a entrevista está acontecendo ao ar livre e o sol tem quase desaparecido] Tem luz — quer?

Pesquisador: Uh...—

Ricardo Craciun: Esclarecer um pouquinho—

Pesquisador: É, pode ser, pode ser até—

Ricardo Craciun: [sai, liga a luz e volta à mesa] Muito?

Pesquisador: Mmm... não. Tá bem, eu acho. Deixa eu arrumar um pouco [ajustando a câmera]. É, é melhor.

Ricardo Craciun: Tá. [olha para a câmera] O meu cabelo fica mais branco mas... [ri]

Pesquisador: [Ri] Apareceu, é? Mas é só a câmera [sorri].

Ricardo Craciun: To brincando, to brincando.

Pesquisador: [sorrindo] Ótimo. Uh, então, teve algum momento que você resolveu ir atrás da posição de spalla?

Ricardo Craciun: Não, não não não.—

Pesquisador: Aconteceu —

Ricardo Craciun: — Toda— não, toda vez ocorreu tanto o convite para integrar o grupo, para, para [ser] spalla, para concertos, sempre me, eles sempre me ofereceram. Eu nunca fui, ‘Eu quero ser...’ Não.

Pesquisador: Uh-huh. E qual foi o ano que tu assumiu aqui? Quando o teu pai... [se aposentou]?

Ricardo Craciun: Nós chegamos aqui em mil novecentos e oitenta. Em—

Pesquisador: Mas—

Ricardo Craciun: — julho de mil novecentos e oitenta.—

Pesquisador: — como spalla? Ou...

Ricardo Craciun: Não. Em mil, uh, em julho de 1980 a gente foi para, para a Universidade. Em oitenta e dois, que o papai era spalla e eu era o chefe dos segundos violinos.

Pesquisador: Mm-hmm.

Ricardo Craciun: E depois conseguimos alguém que ficasse nos, no primeiro dos segundos e eu fiquei como concertino. E quando o papai se aposentou em noventa e... [pensa] daí foi em noventa e... oito, eu assumi até 2013. Fiquei uns—

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: — quinze anos.

Pesquisador: Ótimo.

Ricardo Craciun: É.

Pesquisador: E neste momento, houve algum concurso? Ou foi...—

Ricardo Craciun: Sim! Da, da Orquestra?

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Sim.

Pesquisador: Uh, de, do, da posição de spalla?

Ricardo Craciun: Não, não, não não não não não não.

Pesquisador: Foi in— foi interno, assim, eles te colocaram—

Ricardo Craciun: Sim, sim, sim, o diretor [perguntou??] se eu queria ser spalla. Eu disse, ‘O, claro!’

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Mas nunca, eu nunca, eu não sou assim, ‘Não, esse cargo é meu.’ Não, de jeito nenhum.

Pesquisador: Sim. Não.

Ricardo Craciun: Eu quando eu sento para me, para tocar, eu toco o melhor que eu posso.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Se não toquei, se não consegui fazer alguma coisa bem, não é porque eu não quis, é porque eu não consegui fazer. Mas eu, quando, sempre fui assim, na música sempre fui assim, eu tento fazer o melhor que eu posso, quando eu toco, quando tiver concertos, essas coisas, eu sempre faço o melhor que eu posso.

Pesquisador: Sim. Uh-huh. Perfeito, então... eu acho que a gente pode ir para a segunda parte. Uh... sabe dizer qual é o tamanho da Orquestra?

Ricardo Craciun: Hoje?

Pesquisador: Ou qual, qual foi — quando você atuava? Naquela época?

Ricardo Craciun: *Bueno*, a Orquestra completa tínhamos entre sessenta e setenta integrantes.

Pesquisador: Mm-hmm.

Ricardo Craciun: Quando a Orquestra [estiver??] completa.

Pesquisador: Mm-hmm.

Ricardo Craciun: Olha, com o pessoal extra também, tá entendendo?

Pesquisador: Mm-hmm. E os violinos, se lembra, quantos violinos que tinha?

Ricardo Craciun: Sim, éramos mais ou menos, uh, [pensando em voz alta] dez, dez doze Primeiros contra oito, dez seg— contra não [sorri] — e [ri] —

Pesquisador: [Ri] Eu já te ouvi!

Ricardo Craciun: — [rindo, brincando] contra os oito, dez Segundos.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: E seria unas oito viola, né Miguel? [olhando sobre o ombro no amigo violinista que está presente—] Oito violas, unos oito violoncelos, e seriam unos cinco, seis contrabaixos.

Pesquisador: Uh-huh. Ótimo. Uh... aí, por favor, pode falar um pouco sobre a relação entre o regente e a orquestra.

Ricardo Craciun: [Sorri, pensa]... Entre o regente e a orquestra? Em relação ao que, musical ou...?

Pesquisador: É, a pergunta é meio aberta, né, mas pode falar sobre a relação entre o spalla e o regente, pode começar por aí —

Ricardo Craciun: — Tá, eu já sei —

Pesquisador: — como é que —

Ricardo Craciun: — eu já sei.

Pesquisador: Mm-hmm.

Ricardo Craciun: Que... cada um tem a sua função, e cada um tem o seu papel. Então cada um tem que ?? o lugar. Eu não posso tomar — eu não tomo o lugar do regente, e nem deixo o regente tomar o lugar meu. Diz assim, de respeito.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Aí uma vez um, um regente, na Orquestra me disse, ‘Ah, por que é que você não faz assim, toca assim —’ [faz mímica de tirar o violino do ombro e oferecê-lo ao regente]

Pesquisador: [Ri]

Ricardo Craciun: [ainda lembrando das palavras deste regente] ‘Ah, mas eu não sei tocar.’ [Eu disse] ‘Então, deixa que eu faço.’ [Ri]

Pesquisador: [Ri]

Ricardo Craciun: [Sorri] É lógico.

Pesquisador: Né. [Rindo]

Ricardo Craciun: [Sorrindo] Tá entendendo?

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: É porque... lamentavelmente, uh, essa a nossa Orquestra, sobre tudo no começo foi bastante desnivelada. Tinha pessoas que tocavam muito bem, e tinha pessoas que não tocavam muito bem não. Então o, os regentes, quando esse regente assim, ?? por cima, quando se ?? por baixo, aí aconteciam coisas desagradáveis. Né? Tive... lamentavelmente, o primeiro regente que tínhamos nessa Orquestra, ele era professor na Universidade Federal em outro estado, e ele não tinha condição de ?? os ensaios. E ele queria que eu fizesse os ensaios. Então se isso seria uma coisa momentânea, eu ensaiei a Orquestra, mas depois [de saber??] que ele não podia, que eu teria que assumir esse trabalho, [falei] ‘Não, não, não, não! Aa— mal toco o violino —

Pesquisador: [Sorri, ri]

Ricardo Craciun: — eu não, não [fazendo mímica de reger] — eu sei fazer mas —’

Pesquisador: Ele queria que tu regesse sempre?

Ricardo Craciun: Sim, não. [Disse] ‘Não não não não,’ e... começamos a discutir. ‘Vamos fazer o seguinte. O mais sincero seria alguém denunciar. E foi aí que começa sair essa reformulação que entrou esse outro regente. Mas sempre, sempre, uh, quando não existe um, quando uma orquestra não tem, uh, um conteúdo de musicistas, de pessoas que estudaram, que levaram a sério, que levam a sério, sempre o reg— a autoridade é do regente, e o regente muitas vezes parte para... falar mal, aí se passa momentos bastante desagradáveis. Eu toquei, te digo, em *muitas* orquestras no Uruguai. Nós tocamos com Túlio Belardi, com Paolo Rigilin, com excelentes regentes — com Kleiber — mas este — é uma Orquestra que — se separava — entrava o regente, pronto. Se parar o spalla para afinar — [Com as mãos, indica que o clima era de organização e respeito, os músicos atentos, etc. — no caso, o entrevistado está falando não da Orquestra dele mas das orquestras que estes grandes regentes estavam acostumados a trabalhar]

Pesquisador: [Sinala com a cabeça]

Ricardo Craciun: Tá entendendo? E aqui nós não temos isso. Foi, realmente foi um período bastante áspero, tá entendendo? E pessoas que por exemplo, uh, aqui houve — ah, eu tenho sido bastante criticado no sentido de, de ser chato... mas tamos [aí] para trabalhar, não?

Como se eu agora —

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: — comecei a jogar futebol, conversando com você —

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: — é pouco respeito, né?

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: O fato é que o músico geralmente, uh, cobra seus, seus direitos mas esquece dos seus deveres.

Pesquisador: Entendi.

Ricardo Craciun: Se você tem que tar, o ensaio, tem um horário para chegar — você tem que estudar a sua partitura — o pessoal não estuda nada [com uma cara de agonia], isso me tira muito, muito entusiasmo né —

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: — eu não sei — eu brinco muito, né, tu vê que eu brinco muito bem, a pessoa brinca comigo — mas, uh, vamos trabalhar, vamos fazer uma coisa séria.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Sim, [tudo] no lugar certo. Não consigo. E o pessoal não estuda, não tá nem aí, chegam tarde, estão ensaiando, falando no telefone, se levantam, aí pô... eu sempre, eu sempre, eu digo e eu disse muito isso aqui: Eu não estudei para ter que tar com ???. Então, as pessoas, muitas pessoas aqui, só tocaram em uma orquestra, só tocaram nesta orquestra, não têm conviver — não tocaram com um regente que chega, o cara olhou assim para você [e disse] ‘Tchau.’

Pesquisador: [sinala entendimento com a cabeça]

Ricardo Craciun: Quando, e o Eleazar de Carvalho... Ele —

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: — se aposentou em '81.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Tá entendendo? Chegamos na Orquestra, nós falamos de *música*. A música... Eleazar de Carvalho, ele levava [dava] a volta [pelos naipes].

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: O Eleazar de Carvalho, nossa... Mas então assim, como se trabalha brincando? Isso não é boa. Eu sempre fui muito criticado, têm pessoas assim que — inclusive uma vez me, me deram um cargo de, uh, para ajudar o regente, não sei, uma coisa meio assim — e um dos músicos disse que eu tinha pedido o cargo — *Jamais* pedi isso. Nunca pedi isso.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Jamais liguei para ele, 'Eu gostaria de tocar.'

Pesquisador: Uh-huh, sim.

Ricardo Craciun: Quem sempre falou que não, fui eu. Quando eu não pude aceitar. Não sou assim. Não tenho esse perfil. Tá entendendo? Agora, quando... quando é para trabalhar, tem que se trabalhar sério. Eu aceito que você... que você desafine, que você — porque eu também erro — mas, uh, não admito a brincadeira, porque não dá certo.

Pesquisador: E acabou sendo o teu —

Ricardo Craciun: — isso —

Pesquisador: — trabalho às vezes, assim, exigir mais do, do naipe?

Ricardo Craciun: Com certeza — não, eu tenho perfil não 'brigão', mas eu não aceito.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Eu não aceito.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Porque não dá certo. E outra — a estrutura da Orquestra já tem mais que 150 anos. E a pessoa pensa que eu não tenho experiência nenhuma, que inventaram a ?? da garrafa —

Pesquisador: [ri]

Ricardo Craciun: — Não, não não não. E como spalla, sempre existem muitas pessoas que — você, você é músico, você sabe que, é muito complicado —

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: — esse — aí, a pessoa diz, 'Por que é que você não faz esse arco para cima?' ou 'Por que que...?', e eu digo, 'Faz o seguinte. Toca esse arco para cima.' Aí disse, 'O problema aqui não está sendo o arco.'

Pesquisador: [ri]

Ricardo Craciun: Tá entendendo?

Pesquisador: [Sorri] Mm-hmm.

Ricardo Craciun: Então você, lamentavelmente muitas vezes você é obrigado a, a dizer certa resposta, tá entendendo? Peraí, você tá sendo o spalla? Eu, eu vou me submeter ao que você dizer. Eu poderia fazer uma sugestão, digo, [em voz bem baixa, implicando que a pessoa está falando de perto], ‘Amigo, não seria melhor esse arco para baixo?’, mas é um negócio assim [de uma pessoa para outra, de perto, sutil e gentil]. Mas agora, de lá atrás, [quase gritando] ‘Esse arco não seria melhor para baixo?!’ ‘Toque, por fav—

Pesquisador: Durante o ensaio, gritando assim —

Ricardo Craciun: — Toque, por favor!’ [eu digo] Aí, a pessoa já quando toca, a pessoa [faz uma cara incômoda]. O problema não é o arco isso.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: É outro.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: É, é complicado, complicado esse, para quando você não está em uma, em uma orquestra homogênea. Este, David Machado me convidou a ser spalla em [pensa]... Belo Horizonte.

Pesquisador: Mm-hmm.

Ricardo Craciun: Mas aí conhe— conheci um músico que estava lá em Belo Horizonte.

Liguei para ele, disse, ‘Ei... David me convidou. O que é que foi lá?’ Ele disse [falando baixo, como se fosse de contar um segredo, ‘Ahh, ele brigou com o spalla, não sei o que...—’ como carne de ??—

Pesquisador: [Ri]

Ricardo Craciun: — aí agradei, [falei] não, mas não dá... É aquele que me convidou para ir para Porto Alegre. Mas ess— é, para ser spalla — o spalla, muitas vezes não é quem toca mais não. Tá entendendo? Você tem que tocar bem.

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: Mas uh... tem que ter liderança. E liderança, você sabe que, dito pelos, pelos psiquiátricos, bom músicos inteligentes são os piores pacientes.

Pesquisador: [Ri] ... entendi.

Ricardo Craciun: Sim, não não não não. Veja amigo, o cara tem a resposta, ele tem uma resposta na ponta da língua, são pessoas assim, inteligentíssimas, ao ponto que, o músico é uma pessoa muito inteligente, existem esta preguiça que você deve saber. Eu faço por exemplo, álgebra, contas, toco o violino, estudo fazendo mais conexões [aponta para o cérebro] quando você tocando o violino [faz mímica de tocar] que quando você está fazendo conta de, de álgebra.

Pesquisador: Não duvido. Sim.

Ricardo Craciun: Tá entendendo? Não, isso já tá comprovado.

Pesquisador: Uh-huh. Uh-huh.

Ricardo Craciun: Cientificamente. Com aparelhos.

Pesquisador: Legal.

Ricardo Craciun: Então, ser um bom músico — um bom músico, ele é inteligente.

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: Você tem— e o problema do, do [músico] é que... a odontologia me serviu muito para botar o pé no chão. Tá entendendo?

Pesquisador: Hmm...

Ricardo Craciun: Me serviu muito, muito muito para botar o pé no chão. Porque... na época que, que eu estudei, este — peraí, o músico é muito assim, ele toca, ele está no quarto estudando [implicando que está sozinho, solitário]. Você não estuda no meio da praça. Só se você está passando para pagar as — [finge de jogar dinheiro em um estojo aberto], tá entendendo?

Pesquisador: [Ri, sinala com a cabeça]

Ricardo Craciun: Então, nós somos muito egocêntricos. Nós temos aquele negócio de que — [fazendo mímica de tocar o violino] ‘Ai, to tocando, ai ai ai ai’ [cada sílaba como um golpe do arco, o entrevistado faz clara a imagem de alguém estudando, muito focado] Diferente do que quando você está participando do grupo ali na classe.

Pesquisador: Uh-huh —

Ricardo Craciun: Tá entendendo?

Pesquisador: — Sim.

Ricardo Craciun: Esse, essa é uma profissão que tem que, que tem que ser, uh, estudar muito pela saúde da cabeça do músico, porque está muito centrado [faz antolhos com as mãos]. O músico quando sai do, do ambiente do trabalho dele, ele muitas vezes não tem o pé no chão. Eu tenho dito muito para os meus alunos, ‘Façam outra profissão.’ Que tem *muito* ?? nisso aí. Sim sim sim sim sim sim. O meu filho é um deles.

Pesquisador: Uh-huh. Ele faz os dois, também?

Ricardo Craciun: Christian, Christian estava, terminou ele Yale com, com Erick Friedman, conhece?

Pesquisador: Mm...

Ricardo Craciun: Ele, Christian estava lá e me disse, ‘Pai! Quando termina aqui eu vou ir lá fazer odontologia.’

Pesquisador: [Ri, sorri]

Ricardo Craciun: [surpreso] Como? [lembrando das palavras do filho] ‘Sim, eu vejo que você é muito feliz —’ ‘Sim, eu sou feliz pelo filho que tenho.’ ‘Vamos fazer odontologia.’ O Christian é uma pessoa que — ele viu — e eu vejo, Miguel também vê — que o músico, tá aqui, para o músico é difícil entendeu, uh, juntar uma família. Porque você tem que ir para o seu quarto estudar. E o menino chorando [faz um breve som alto de choro] e o cachorro latindo [sorri, faz outro som de choro, sempre com as mãos na posição de tocar o violino], [ri] tá entendendo?

Pesquisador: [sorri] Uh-huh.

Ricardo Craciun: É muito difícil para o músico.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Só se casar com outra, com outra música. Aí eles brigam, tá? [sorri]

Pesquisador: [ri] Mas eles se entendem. [sorri]

Ricardo Craciun: Sim, *tocando*. [sorrindo]

Pesquisador: Sim, sim. [sorrindo]

Ricardo Craciun: Mas a vida não é só tocar. Agora, essa — Christian viu esse problema.

Erick Friedman. Sim, sim. Jorge Risi. Sim, sim.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: E... Sascha Mandl, você conhece?

Pesquisador: Mm...

Pesquisador: Mm... qual é o nome?

Ricardo Craciun: Sascha. Sascha Mandl. Ele também estudou em, em Yale.

Pesquisador: Tá, eu já ouvi esse nome, mas... — [*de fato, o pesquisador conheceu o Sr. Mandl em 2012*]

Ricardo Craciun: Tá, tá, tá. Ele agora, conseguiu, ele se casou um uma violinista, a esposa dele é uma, é uma das spallas de, de, da Filarmônica de Londres. E se dão bem, têm filhos, então você vê que esse cara — mas esse cara é biólogo.

Pesquisador: Ahh. Que legal.

Ricardo Craciun: Erick Friedman, és, és, para Erick Friedman, és químico, ou... biólogo.

Erick Friedman? Sabe quem é, né?

Pesquisador: Sim, sim, já ouvi falar.

Ricardo Craciun: E olha ou... químico... assim...

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: E... porque, eu acho que o músico vai muito assim [fazendo antolhos das mãos], tá entendendo? E isso aqui... [implicando todo o espaço ao redor daquilo na visão limitada do músico] não existe.

Pesquisador: Entendi. Interessante.

Ricardo Craciun: Isso complica, tá entendendo?

Pesquisador: Interessante.

Ricardo Craciun: Este... tem, tem um livro, o, *A Vida do Músico* ??... Tá entendendo? Tem um cara que tá lá, não se preocupa. Eu ficava... muito preocupado na vida, porque eu estudava as passagens que eu não precisava estudar. E a pessoa que não toca, não estuda. Mas como é que é esse negócio?

Pesquisador: Uh-huh. É o teu trabalho.

Ricardo Craciun: Isso aí. Por que é que você reclamou, disse ‘Sim, porque você tava tão desafinado.’ Ai, é culpa minha! [ri]

Pesquisador: Tu estudou.

Ricardo Craciun: Mi amigo! Tem que estudar, e aqui não há essa consciência. Vê por exemplo, o filho do Miguel. ?? a família, ao pai. Foi estudar lá, foi estudar lá [nos EUA]. Esse é um cara que já teve essa estrutura.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Eu assino agora, volta o filho, André para tocar numa Orquestra [ruim??]

Pesquisador: [ri]

Ricardo Craciun: Não. E tá vendo que dá certo? Não te conhece. Eu não conhece você. [No contexto da conversa, fica claro que o entrevistado quer dizer que ele não sabe como o pesquisador aborda a profissão e o estudo (mas que imagina que o pesquisador respeite o trabalho). O entrevistado dá o exemplo de um outro violinista, André, como alguém que estudou fora do Brasil, voltou, e leva a profissão a sério. Na época da entrevista este André foi colega de doutorado do pesquisador.]

Pesquisador: Sim, mas —

Ricardo Craciun: ?? dá certo? Ou seja, trate a sua profissão como você quer ser tratado. Você tem que respeitar o violino, tem que respeitar o teu trabalho. Eu não estou ganhando para tocar numa orquestra? Tá entendendo?

Pesquisador: É. É isso.

Ricardo Craciun: Eu — se eu, quando eu não toco bem, me passo mal. [Neste momento, o entrevistado se vira para oferecer um lanche ao Miguel, que está sentado ali perto.]

Tá entendendo?

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: A profissão do músico é ingrata. É ingrata. Eu vejo muito — por exemplo, eu toquei muito com, com Uto Ughi.

Pesquisador: Tá. Eu sei esse nome, mas tipo...

Ricardo Craciun: Uto Ughi. Salvador ?? . Jorge Rici. Pessoas...

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Eu vejo eles ??, tá entendendo? Marco Horowitz.

Pesquisador: É?

Ricardo Craciun: Agora, eu te digo, a, eu não sei se eu fiz odontologia para me, me resguardar para que quando ficava ?? [faz mímica de um estudo chato de violino], tá entendendo?

Pesquisador: [Ri]

Ricardo Craciun: Mas uh, o que te digo, a profissão do músico é muito ?? . Músico erudito.

Pesquisador: Sim

Ricardo Craciun: Tem muita — vamos dizer porque, eu não vou falar dos outros porque... —

Pesquisador: Claro, sim.

Ricardo Craciun: — [se virando mais uma vez] Miguel! Uma Cocalita, Miguel? — [virando de volta para o pesquisador] Tá se entendendo?

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: É sofrido. É sofrido.

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: E às vezes... ?? para conseguir esse negócio, tá entendendo?

Pesquisador: Certo.

Ricardo Craciun: Eu me lembro quando o Christian foi fazer a prova em Yale —

Pesquisador: É.

Ricardo Craciun: Christian, o meu filho.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Ficamos em um hotel e o Christian de oito ao meio dia e das duas eles deixaram ele [estudar] 'wee-waah' [faz mímica de tocar o violino]. Ele tocou a, o Tzigane de Ravel.

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: Eu já não aguentava mais [ri] —

Pesquisador: Haha. Imagina ele, se tu não lidava com isso —

Ricardo Craciun: — não, mas ele tava animado e tudo!

Pesquisador: Bom, ainda bem —

Ricardo Craciun: — Eu, com tanto assim de neve [mostra com a mão uma altura de aproximadamente um metro]

[O entrevistado oferece um lanche e nós paramos a entrevista por alguns minutos.]

Ricardo Craciun: . . . mas sabe que, eu quando eu vou para Uruguai, eu vejo muito o pessoal de, mais de músico, de odontologia, mas eu não sinto a pessoa, assim, feliz, tá entendendo?

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Eu acho que o músico deve, hoje em dia, tanto na graduação quanto o mestrado ou o doutorado, deveria ter um, alguma assim, uma coisa mais social porque o músico se, muitas vezes se encaixa no que seria 'mal' [fazendo aspas com os dedos], tá entendendo? —

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: — Muito músicos, tá entendendo? Você anota que em certas — Você pega um médico, um engenheiro, dentista, tão mais, uh, conformados?, não sei, há uma coisinha que... Eu tenho uma amiga psiquiatra, ela disse isso aí: 'Pior é músico. [Delineando o seguinte comentário com os dedos os números um e dois] [Um] Ótimo músico e [dois] inteligente. Piores pacientes.'

Pesquisador: Que coisa.

Ricardo Craciun: Esse Jorge Risi, ele tem um currículo brutal.

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: E o cara. . . excelentíssima pessoa.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Mas você vê que é uma coisa meio. . . a coisa que músico faz... Eleazar de Carvalho parava o concerto para mandar calar a boca do público.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: [aponta para o roteiro que está na mão do pesquisador] Diga aí outra pergunta que eu posso responder.

Pesquisador: Tá. Uh, uma coisas simples. A semana de trabalho... foram quantos ensaios e apresentações?

Ricardo Craciun: Todo dia. Todo dia ensaio. A Sinfônica?

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Era todo dia o ensaio e um concerto oficial, um concerto didático e um concerto popular. Esse era o mínimo.

Pesquisador: Uh-huh. E, toda semana? Ou tinha uma semana com, uma semana sem. . .

Ricardo Craciun: Não, não, não, toda semana, todo dia.

Pesquisador: Bastante trabalho. E...

Ricardo Craciun: E pegavam repertório pesado, ou seja, Scheherazade, Rimsky-Korsokov, não era, assim, digamos, uma sinfonia de Mozart, de Haydn. Não, era repertório —

Pesquisador: [sinalando com a cabeça] — repertório. . . Uh-huh —

Ricardo Craciun: — sim sim sim. Claro, não é assim, uma assim tipo Mahler, não, mas temos — e sempre havia isso aí, como havia muito estudante, a gente teria que tentar puxar o máximo. Aí que foi a nossa, o *meu* ???. Sempre tinha um negócio de tentar botar o ombro, tá entendendo?, aí eu botei o pescoço [ri, se referindo ao problema muscular que hoje tem no pescoço] —

Pesquisador: [Ri]

Ricardo Craciun: — o pescoço, não o ombro...

Pesquisador: E... quanto tempo antes que você começou a estudar as peças? Em geral?

Ricardo Craciun: Não entendi.

Pesquisador: Assim, uh, antes de começar uma semana de trabalho, com quanta, tipo, com quanta antecedência que você tinha —

Ricardo Craciun: — por exemplo, termino —

Pesquisador: — para estudar antes. Você, como spalla, recebeu as partes... com muito tempo antes?

Ricardo Craciun: Eu conheci, eu conheço o repertório. Era difícil que tinha uma — porque no Uruguai, a gente tocava um concerto por semana com regente e solista diferente. E isso foi durante doze anos.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Aí foi muita coisa, tá entendendo? Mas eu, não não não, não dá, hoje em dia.

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: Mas sempre [toquei muito??].

Pesquisador: Então, a próxima questão é... o tempo que você passou *durante* a semana estudando, fora dos ensaios?

Ricardo Craciun: Ahh, sim, de noite. Porque eu faço assim, por exemplo, pela manhã consultório, depois eu tenho à tarde a Sinfônica, depois tem Universidade, vou lá. Depois geralmente eu vou estudar pelas dez horas da noite à meia noite, onze e meia, tudo.

Pesquisador: Então ainda dá um tempo. . .

Ricardo Craciun: Com certeza, ah, não não não com certeza.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Ou seja, eu acho que estudar — você sente necessidade de estudar. Eu não digo assim, ‘Eeesh, eu tenho que estudar...—’ Não — ‘Que bom [sorri] —

Pesquisador: Uh-huh. [Sorri]

Ricardo Craciun: — que nós podemos estudar.’ Tá entendendo?

Pesquisador: Que legal.

Ricardo Craciun: Esse... Eu hoje por exemplo, gosto muito de — lá no consultório tem muita partitura, então sempre to pegando uma coisa nova.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Sempre estou pegando uma coisa nova. Gosto de de, de — não quero usar a palavra desafio, mas sempre pegar uma coisa nova.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Eu sempre tenho um concerto que eu mais ou menos mantenho. E sempre to procurando uma coisa nova. Mas não não não, não estou fazendo muito mais porque [toca no pescoço, se referindo ao problema físico] —

Pesquisador: Sim. Tem que respeitar. Tem que —

Ricardo Craciun: — se não dói.

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: É muito fácil. A multa é cara: dói.

Pesquisador: [Ri] Uh-huh. E é real.

Ricardo Craciun: Sim, sim.

Pesquisador: Não é, não é nada que tu coloca lá e esquece —

Ricardo Craciun: [sorrindo] A dor é real, a dor que eu sinto! [ri]

Pesquisador: Eu entendo.

Ricardo Craciun: Se fossem pontos na carteira, [bate as mãos uma atrás da outra para dizer, ‘Não me importaria.’]

Pesquisador: [Ri] ... Eu vou tentar evitar isso, né.

Ricardo Craciun: Claro.

Pesquisador: É um perigo real.

Ricardo Craciun: Impressionante mas sabe, é muito engraçado, muitas vezes pego gente no corredor no consultório — tem a sala do consultório e tem a sala de espera, e tem umas câmara na sala. Eu vejo que a pessoa passa — eu to estudando o violino e a pessoa passa e

aponta para a sala e [faz mímica de tocar o violino, implicando que a pessoa finge a tocar] [ri]
Foi tocar.

Pesquisador: [Ri] Legal.

Ricardo Craciun: Mas estudo com surdina né?

Pesquisador: Sim...

Ricardo Craciun: Aquela surdina de, que abafa mesmo [com uma mão, mostra o tamanho de uma surdina grande, de estudo] — de chumbo.

Pesquisador: É? Mas...

Ricardo Craciun: Não, atrapalha...

Pesquisador: [pensando] Claro.

Ricardo Craciun: Lá só tem o meu [espaço??], são, é um consultório junto com o outro.

Pesquisador: Ah, sim, uh-huh.

Ricardo Craciun: Respeitar o outro.

Pesquisador: Sim. Legal. Eu acho que a gente já chegou então no... no sangue, como você falou [ri], uh, a terceira parte. A terceira parte, sobre as outras funções. Então... uh, então, quais são as exigências, uh, não musicais do cargo do spalla? Quais foram?

Ricardo Craciun: Bom, o cargo tem um papel administrativo também, musical e administrativo, certo?

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Então você tem essa função de afinar a orquestra, de controlar, e sobretudo lamentavelmente, você disciplina. Tá entendendo? Então essas, o regente, se ele não tem pulso a si, aí por exemplo... evito ter que fazer na cara assim, mas se necessário, se faz. Tá entendendo?

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Sente e toque. Eu sempre vou para o lado bom. Se não tem resultado, se não vai por bem, vai por... por muito bem. [Ri]

Pesquisador: [Ri]

Ricardo Craciun: Tá se entendendo?

Pesquisador: Boa. Boa.

Ricardo Craciun: Porque realmente a disciplina é uma coisa que — se não há disciplina...

Pesquisador: Mm. Mm. E—

Ricardo Craciun: Essa é uma coisa que, o spalla tem que ter esse, essa perfil, tem que ser uma pessoa firme. Se não, a orquestra vira uma bagunça. Com certeza.

Pesquisador: Sim. E de funções administrativas assim, bancas ou —

Ricardo Craciun: Bancas?

Pesquisador: Bancas, audições...

Ricardo Craciun: Siiim, sim — banca de concurso, essas coisas, sim, isso sempre.

Pesquisador: Uh-huh. Reuniões... têm coisas, assim, específicas que geralmente são feitas?

Ricardo Craciun: Quando há problema sim. Tá entendendo? Eu nunca vi — eu não sou um cara muito de reunião para qui e para lá não. Mas o que eu já vi, o problema com o presidente da fundação, se tratar o problema, tá entendendo?

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Aí eles me convidaram para ver se eu concordava que tirasse um regente, tá entendendo? Eu sempre sou de, de dar uma vez mais a oportunidade, mas tem que se afinar. Tá entendendo?

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Ahh, se há coisa que, o problema é que, nós nessa orquestra aqui, passamos por um sério problema que ninguém para outro queria resolver.

Pesquisador: [Sinala entendimento e interesse com a cabeça]

Ricardo Craciun: Mas foi um negócio difícilimo, difícilimo. Com... é sempre um negócio político, tá entendendo? Então se eu, me lembro, me lembro de um, fiz uma reunião, e já tava ??, isso aí não é um bom passo, a gente vai se ??, aí a pessoa que tinha postulado, a pessoa que não tinha a mesma capacidade. Eu fui falar com essa pessoa, conversei com essa pessoa, até a meia da noite, ficamos aqui num posto de gasolina, até mais que meia-noite, explicando por *que* que não achava que estava certo não. Tá se entendendo? [Ele] disse, ‘Ricardo,’ disse, ‘O Presidente decidiu, essa outra pessoa sai, eu entro.’ E ele perguntou, ‘Eu posso contar com você como spalla?’ [Eu disse] ‘Tenha certeza.’ Aí, começamos os ensaios, bah, bah, bah bah [o tempo passando], começaram os problemas, problemas, passou dois anos, a Orquestra decidiu [expulsá-lo??], aí me levantei, ‘Tá na hora de escutar um pouco mais a pessoa que ficava em branco.’ Mas essa pessoa *hoje*, hoje — essa pessoa estava estudando, tá entendendo?

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Ele tinha um futuro, mas ele, o presente dele tava aqui, o futuro tava aqui [mostra com as mãos primeiro um nível médio e depois um nível alto] —

Pesquisador: Mm-hmm.

Ricardo Craciun: — hoje em dia nem sei onde é que ele trabalha. Tá entendendo? Isso é a coisa que... há muito problema, se cria grupos de menores e sempre, ah, o músico, parece que tem essa necessidade de querer *sobresalir*, ressaltar, não sei o que, isso é ??, já a sua oportunidade vai chegar, tu tá entendendo?

Pesquisador: Entendi. Uh... só mais detalhes sobre as bancas, por exemplo se tiver, assim, *todo* concurso que tinha, o spalla participava?

Ricardo Craciun: Com certeza.

Pesquisador: Sempre.

Ricardo Craciun: Sempre.

Pesquisador: E... quem mais, quem mais que fazia parte?

Ricardo Craciun: O chefe de naipe. E o, e o diretor artístico.

Pesquisador: São três pessoas então —

Ricardo Craciun: Não, não! —

Pesquisador: — às vezes —

Ricardo Craciun: — Certeza que mais, sim sim sim.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Tinha umas... oito pessoas, dez pessoas. [Listando os chefes de naipe, contando cada um com um dedo] De violino, de viola, violoncelo, contrabaixo...

Pesquisador: Uh-huh. Vários chefes de naipe.

Ricardo Craciun: ... percussão. Sim, sim.

Pesquisador: E a decisão então ficava entre todos vocês?

Ricardo Craciun: Sim, porque... foram poucas vezes que houve alguma — tá entendendo? Às vezes aconteceu uma ??, *pero* [quase sempre tinha] um consenso comum —

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: — entre o zero e o dez tá fácil. Entre sete, sete e meio, sete e oito...

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Mas sempre vai acontecer. Vai acontecer isso.

Pesquisador: Sim. Uh... E teve alguma, alguma parte da atuação administrativa assim, regular, tipo uma reunião toda semana?

Ricardo Craciun: [com uma expressão facial, mostra que não tinha e que não gostaria de ter]

Pesquisador: Não. Isso não? Só o diretor artístico...

Ricardo Craciun: Quando havia dúvidas e problemas, sim.

Pesquisador: Isso. Mas não foram várias, regulares...

Ricardo Craciun: Não não não não.

Pesquisador: Ainda bem, né? Não é o teu... tu é músico, né?

Ricardo Craciun: Eu estudo para tocar, não para falar.

Pesquisador: Sim. Uh-huh.

Ricardo Craciun: Tá entendendo?

Pesquisador: Mm-hmm... [Olhando para o roteiro] Você acredita que sejam as mesmas, as exigências, uh, na maioria das Orquestra no Brasil, profissionais? Para o spalla? Independente de...

Ricardo Craciun: Sim, sim. Com certeza.

Pesquisador: E no exterior, já que você tem experiência...—

Ricardo Craciun: Sim, sim sim sim também, também também. Tenho certeza, sim.

Pesquisador: O spalla é o spalla.

Ricardo Craciun: O spalla é sempre critical. [Ri, sorri] Sempre é critical.

Pesquisador: [Ri]

Ricardo Craciun: E aí, pronto.

Pesquisador: [Ri]. Aí, você vê que essas exigências têm mudado nos últimos anos, nas últimas décadas?

Ricardo Craciun: Veja, eu para mim, é muito regional. Lamentavelmente você é, um destes, a capacidade humana ??, mas as oportunidades que aparecem aqui são diferente que no Rio, São Paulo... então nós caminhamos um pouquinho atrás disso. Agora eu aí, eu acredito que hoje em dia, com, com a existência de cursos regulares universitários, quando o aluno participa de um grupo, tá entendendo?, vocês, vocês têm um professor, se vocês — vocês aprende a conviver com outras pessoas.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Você tem um professor, e [na Orquestra??] o professor é o spalla. Tá entendendo?

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Acredito que fique mais fácil, o trabalho do spalla — não estou falando em tocar —

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: — toda essa outra parte de [ser] spalla. Acredito que isso é mais fácil.

Pesquisador: Porque... [convidando o entrevistado a terminar a frase]

Ricardo Craciun: A parte que... — o spalla tem que passar a ser respeitado. Tá entendendo? Eu, eu gosto, eu falo com todas as pessoas, eu gosto de brincar muito. Mas quando, quando é para trabalhar, acabou. Porque, estou lá para fazer um trabalho. Você não recebe para fazer um trabalho? Ou você ou eu. Eu sou o spalla, você ?? Lamentavelmente chega um momento que tem que ser meio, meia violenta, tá entendendo?

Pesquisador: Mm-hmm.

Ricardo Craciun: Vai ser... Não estamos para brincar, eu estou — se eu brinco, eu não to levando a minha profissão a sério. Isso [eu] não permito, de jeito nenhum. E foi muito complicado. Porque, [as pessoas dizem] ‘Ahh, não, dá esse jeito.’ Não. Tá entendendo? E isso foi o que me manteve, por que eu consegui manter o meu cargo por muito tempo.

Pesquisador: Uh-huh. É... foram uns vinte anos, né?

Ricardo Craciun: Sim. Nessa Orquestra eu toquei trinta anos —

Pesquisador: Uh-huh. Quinze anos como spalla —

Ricardo Craciun: — Sim. Você passa momentos meio... [difícil]... mas faz parte.

Pesquisador: Uh-huh. [Ri]

Ricardo Craciun: É para quem gosta. [Sorri]

Pesquisador: Uh-huh. E... eu não te perguntei, tinha outro spalla? Tinha mais de um ao mesmo tempo?

Ricardo Craciun: Não.

Pesquisador: Algumas orquestras, né...

Ricardo Craciun: Sim, algumas orquestras têm, você revisa. Aqui não.

Pesquisador: Legal. Uh... tá, a última coisa nessa parte de, né, nessa penúltima parte é, quais são as pessoas que você interagiu mais? Que, que você mais interagiu?

Ricardo Craciun: O regente.

Pesquisador: O regente, uh-huh.

Ricardo Craciun: Com certeza.

Pesquisador: E... depois disso...?

Ricardo Craciun: Musicalmente. Não, porque musicalmente era fácil —

Pesquisador: Não, mas no teu trabalho administrativo até, tipo, quais as pessoas que tu —

Ricardo Craciun: — não, não, o regente. O regente.

Pesquisador: O regente, é...

Ricardo Craciun: Na parte que, eu não sou dessa, essas comissões, tipo, comissão diplomática, não não, isso é perda tempo —

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: — ‘Posso fazer isso aqui?’, esse é o problema, quando acaba, tchau, então, tá, tá resolvido. Outra coisa!

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Eu não gosto de perder tempo com essas coisas.

Pesquisador: Uh-huh. Sim, sim. Faz muito sentido.

Ricardo Craciun: Não, não não. Tem que ser objetivo. Tem que ser objetivo.

Pesquisador: Uh-huh. Então... chegamos no final, que eu queria ouvir sobre o futuro. Então, eu sei que você já... — então, quando você falou que você ensaia o naipe... é a Orquestra mesmo, é o naipe [só]?

Ricardo Craciun: Todas as cordas.

Pesquisador: Todas as cordas. Então é —

Ricardo Craciun: Eu faço... um ou dois ensaios só com os violinos.

Pesquisador: Uh-huh. E tu tocando, ou regendo?

Ricardo Craciun: Não não, prefiro de tocar.

Pesquisador: Sim. Então, mas o regente não está presente nestes momentos.

Ricardo Craciun: Não, não não.

Pesquisador: É tu ensaiando.

Ricardo Craciun: Ensaio comigo, é comigo.

Pesquisador: Uh-huh. Bom. Quais são as suas expectativas para essa Orquestra, nos próximos anos?

Ricardo Craciun: Nós aqui no Brasil, e no nordeste, dependemos muito do, da boa vontade do governo. Se essa Orquestra se manteve, foi porque houve interesse do governo e porque os músicos souberam manter, uh, mostraram o trabalho, como eles fizeram até agora, tá entendendo? Mas este... — musicalmente não, não tenho muito... — Se ??, ou seja... O governo vai manter a Orquestra. Esse regente que nós temos hoje, o Linus Lerner, ele puxa muito, ele bota repertório que não perdoa, tá entendendo? Os violinos, vai cair ?? ‘Não, [mesmo sendo difícil] vamos fazer.’ ‘Vamos, pronto.’

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Tá entendendo? Mas este — a turma está estudando. O pessoal está estudando. E estão saindo bem os concertos. Agora, este — não to conseguindo tocar — há um pouco. Agora, a Orquestra precisa de uma liderança, um músico, muito bom, tá entendendo? Mas é, há um espírito de mais pessoas na Orquestra de querer levar essa Orquestra para a frente. Mais para a frente. Tá entendendo? Mas alguém tá — quando, nos anos noventa e pouco, dois mil... ?? Mas isso cansa.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Vira a massa pobre, começa a ser pobre o assessor. Eu, eu sempre disse assim, por exemplo, ‘Eu, eu posso tocar isso aqui sem estudar. [Mas] Eu estudo isso aqui. Por que é que você não estuda?’

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Isso, isso é problema de —

Pesquisador: E isso ainda, isso continua então, esse é o problema —

Ricardo Craciun: Isso é problema da base —

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: — a base, a base.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: *Pero*, está melhora— eu anoto que têm muitas mais pessoas interessadas, e estudando, se preocupando, você anota que há esse... — e o fato de eu ter saído, e o pessoal fica hoje [dizendo] ‘Ooh, ninguém é o ??.’ Agora se sentiu — não é possível que a seleção de, de futebol tira o Neymar. Não! Tem que jogar!

Pesquisador: Sim, continua. Tipo —

Ricardo Craciun: ‘Ahh, não podemos jogar porque o Neymar —’

Pesquisador: — O jogo continua.

Ricardo Craciun: — Sim! Joga com dez! —

Pesquisador: [Ri]

Ricardo Craciun: — O problema é seu! Então, eu, o Ricardo não toca mais, mas a Orquestra toca ainda! É um trabalho. A Sinfônica é seu trabalho.

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: Certeza. Você está recebendo? Você dá uma ?? aqui em casa? Não, você está com um salário bom para fazer isso.

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: Faça a sua parte! [*Um carro chega na frente da casa e nos interrompe com uma buzina*] Pois eu teria que, o pessoal — e mas — na hora de cobrar os direitos, ‘Ah, porque o músico tem, tu tu tu —’, ??, tá entendendo? Se a consciência tá tranquila — [*O recém chegado de carro chama o Craciun para a frente da casa. O entrevistado se levanta e atende ao amigo.*]

Pesquisador: Uh, então, também os teus desejos. Quais são os seus desejos no *teu* trabalho nos próximos anos?

Ricardo Craciun: [pensa] Eu, por exemplo, sempre estou tocando. Tá entendendo? *Pero...* isso é, como se dizia?, para mim, uma coisa que me *desilusionou* bastante foi isso, de ver pessoas que, você está lutando tanto para fazer o teu melhor, e essa pessoa está tocando [fazendo mímica de alguém tocando sem entusiasmo/interesse], então isso, a parte musical para mim, me ficou. Agora, eu como violinista... realmente não sei o que é que eu vou fazer. Ou seja, eu estudei muito, eu me preocupei muito com o violino, tá entendendo?—

Pesquisador: Mm-hmm.

Ricardo Craciun: — cheguei num bom nível —

Pesquisador: Mm-hmm.

Ricardo Craciun: — *pero...* não sei. [sorrindo] Talvez na próxima vez eu consiga te responder melhor.

Pesquisador: Uh-huh. É, é —

Ricardo Craciun: *Pero* sabe por que? Porque eu tenho a outra parte, tá entendendo? Eu não estou parado aqui em casa assim —

Pesquisador: Sim. Sem nada para fazer.

Ricardo Craciun: — Não! Eu estou lá no consultório!

Pesquisador: É como você falou.

Ricardo Craciun: Então é isso, e eu, eu vi por exemplo, como eu cresci com músicos, o que era ser músico, e o que era a vida, então eu não ficava, assim em casa, não, eu tinha tudo para fazer!

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: Tem consultório. Trabalho muito.

Pesquisador: É.

Ricardo Craciun: E eu ?? muito, eu ando de moto, ando —

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: —... mergulho...

Pesquisador: Legal.

Ricardo Craciun: Sou louco.

Pesquisador: Que bom que você não é aquela pessoa que não tem outra — né? —

Ricardo Craciun: Não. Não, não sou não.

Pesquisador: Que bom.

Ricardo Craciun: [sorrindo] Não tem jeito nenhum [ri].

Pesquisador: Que bom. Uh [olhando para o roteiro]... bom, mais duas coisas. Tem algo para dizer para violinistas que —

Ricardo Craciun: — como? —

Pesquisador: Tem algo a dizer para violinistas que querem ganhar o papel de spalla?

Ricardo Craciun: [pensa] Primeiramente estuda. Conheça o instrumento. Primeiro é isso aí. Mas tem que ser uma pessoa que tem, tem que ser firme, porque...— Você já tocou em uma orquestra sinfônica, eu imagino?

Pesquisador: Uh-huh, uh-huh.

Ricardo Craciun: Bom, certo. Então se vê. Você ensaia todo dia. Todo dia é um ensaio.

Primeiramente você tem que conhecer o instrumento. Se não, não tem nem graça, seja uma pessoa que... O spalla não tem que ser um coronel, tá entendendo? Mas tem que... tem que ir lá e ser firme como spalla.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Realmente é isso aí.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: É... músico de orquestra, você se prepara para isso. Agora, para ser spalla, é como solista.

Pesquisador: Sim, faz sentido.

Ricardo Craciun: Tá entendendo? O spalla é um solista de fato.

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: Tá entendendo? A universidade faz... o músico. O talento faz diferença. E a personalidade faz o spalla.

Pesquisador: Legal.

Ricardo Craciun: O spalla é um solista de fato.

Pesquisador: Legal.

Ricardo Craciun: De fato. [Se for] Meio mole, meio frouxa? Bah...

Pesquisador: Ótimo, então... fechando...

[A chegada do irmão do entrevistado nos interrompe brevemente]

Pesquisador: Tá, a última coisa que eu tenho aqui é, o que você vê no futuro de orquestras profissionais no Brasil? Já falou um pouco —

Ricardo Craciun: Sabe o que, eu acho que o futuro ótimo, lindo, agora, vai depender dos músicos, e de que os músicos saibam defender a sua arte, tá entendendo? Que saibam argumentar... eu sempre fui assim, né?, mas as pessoas têm que lutar pelos teus, porque... a Orquestra não para no paraíso, mas a música alimenta a nossa alma, tá entendendo? Então você tem que vender o seu peixe.

Pesquisador: [concorda, sinalando com a cabeça] Como qualquer outra profissão.

Ricardo Craciun: Claro, isso! Qualquer a sua profissão, você tem que saber argumentar, você tem que defender, você tem que botar importância —

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: Tá entendendo? E você, falando, você capta onde é que está o lado que a pessoa, que a pessoa concordou, aí você vai —

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: — Tá entendendo? E você —

Pesquisador: Faz muito sentido.

Ricardo Craciun: — tem que defender a sua profissão, tem que, tem uma obrigação. Se não, tchau. Não tem mais não. Pegue esse dinheiro da orquestra, e vamos montar para fazer ??, não sei o que —

Pesquisador: — ou bota aqui [insere a mão no bolso, ri] —

Ricardo Craciun: Exato.

Pesquisador: Também. Mas...

Ricardo Craciun: Tá entendendo? Aí...

Pesquisador: Faz muito sentido.

Ricardo Craciun: É isso. Você tem que ??, vender o seu peixe. Agora, você tem que ser seguro. Se você tem tudo, todo esse problema de base, se você está seguro de, de vender o seu peixe, você sabe que o seu peixe é bom. Então você tem como se argumentar.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Agora se você... você é meio fraco — cara, mês passado eles me convidaram para uma ??, a diretora da fundação disse, ‘Eu quero que a Orquestra toque daqui há três dias. Eu falei, ‘Não tem condição nenhuma de tocar!’ [Ela] disse, ‘Como? Eu te contrato, você me disse isso,’ falei, ‘Não, estou fazendo o meu trabalho, estou te dizendo que a Orquestra não tem condição nenhuma de tocar.’ ‘Ahh!’ Ficou revolta. Então você tem que ??.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Tem gente que não quer nem me ver. E tem gente que aguenta mais um pouco.

Pesquisador: [carcareja]

Ricardo Craciun: Por isso estou aqui em casa.

Pesquisador: Mas olha só, tá sempre ligando, tá sempre —

Ricardo Craciun: — sim, sempre sempre sempre [sorrindo].

Pesquisador: Eu não imagino que você esteja —

Ricardo Craciun: Não. Porque eu sou muito respeitador. Se você, se acontecer isso, você vai muito bem. Tá entendendo? Você é um ser humano igual a eu. Qual é a minha diferença, entre você e eu? Eu dei trinta anos de aula na universidade.

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Tá entendendo? E eu sempre fui muito amigo dos meus alunos.

Pesquisador: Legal.

Ricardo Craciun: Quando chegavam, estavam os professores — eu chegava, todos os alunos vinham aí para falar comigo. E eu sempre fui ???. Mas na hora — aula, aula? Acabou.

Pesquisador: Sim. Sim, é isso. Faz muito sentido para mim.

Ricardo Craciun: Sim, sim. Você faz a mistura, a coisa não dá certo.

Pesquisador: Porém, tem que ter o, os dois, né. Tem que ter o lado amigo e o lado —

Ricardo Craciun: Claro!

Pesquisador: Sei que têm professores que —

Ricardo Craciun: E os meus alunos, sabiam que eu estava para ajudar. Agora, não deixo me sacanear. Sabe? Não, não deixo.

Pesquisador: É.

Ricardo Craciun: E sou muito, eu sei ser amigo. Sou fiel como amigo. Agora, não me vê, assim, se você não estudou? Não tem problema — você é reprovado!

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Tchau! Imagina um professor —

Pesquisador: E ainda você pode me ligar, a gente pode conversar, mas... é reprovado! É. São duas coisas.

Ricardo Craciun: Eu não tenho problema. Se você supera isso, o seu problema, eu to aqui. Já reprovei amigo meu.

Pesquisador: É claro, né.

Ricardo Craciun: Muito, muito, a universidade me paga para isso. Eu vou mentir?

Pesquisador: Não é —

Ricardo Craciun: Não, não não. Isso traz muito, ???. Imagina, você apresenta um trabalho para banca para um exame que você não estudou? Você faria isso?

Pesquisador: Nunca, né?

Ricardo Craciun: Eu morria de vergonha.

Pesquisador: É claro, né?

Ricardo Craciun: Então, você aprende a respeitar os seus ??.

Pesquisador: Sim.

Ricardo Craciun: Como que você vai brincar aqui na Orquestra? Você não estuda, está doido. Não tem razão alguém vir fazer palhaçada aqui! Não adianta —

Pesquisador: E você ganha um salário...—

Ricardo Craciun: Tchau! Tchau! Nem conversa.

Pesquisador: Se você não estiver cumprindo os deveres —

Ricardo Craciun: Para fora, para fora, guri. Vai brincar na tua casa. Aqui não. Enquanto que eu seja o spalla, não. Tem muita regalia de músico que ???. Você estudando sério, você se sente firme, tá entendendo?, eu só sinto o que eu faço, eu não vou tentar a ver se conseguir — não. E se eu não me sinto capaz, eu não faço. Eu sou assim na música e na odontologia também.

Pesquisador: Perfeito.

Ricardo Craciun: Não é para mim.

Pesquisador: Mm-hmm.

Ricardo Craciun: Eu não tenho nenhuma vergonha —

Pesquisador: Claro.

Ricardo Craciun: — Já me convidaram quinhentas vezes [de tocar], ‘Não to estudando, agradeço, muito obrigado.’

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Então nunca eu disse, ?? . Jamais.

Pesquisador: Essa é uma objetividade muito saudável.

Ricardo Craciun: Para mim sim. Para mim funciona assim, tá entendendo?

Pesquisador: Uh-huh.

Ricardo Craciun: Outra pessoa não, aí outra pessoa... [Olhando para o roteiro] Que coisa que faltou aí na sua lista?

Pesquisador: Não, eu acho que a gente... a gente tocou em todas as coisas que eu tinha para falar.

Ricardo Craciun: Nunca bati em ninguém.

Pesquisador: [Ri]

Ricardo Craciun: Sou respeitoso. Respeitou o meu pai. Eu respeito muito. Eu aprendi a respeitar. Mas eu aprendi a me respeitar, tá entendendo? O seu trabalho, você tem que respeitar o teu trabalho.

Pesquisador: Mm-hmm. Sim.

Ricardo Craciun: Se você não respeita, se você não respeita o teu trabalho, o outro vai respeitar o seu trabalho?

Pesquisador: Impossível.

Ricardo Craciun: Claro que não. Então o spalla tem que ser uma pessoa segura em si mesmo.

Pesquisador: Bom, já posso — já vou desligar aqui. Obrigado, obrigado muito.

Ricardo Craciun: [Sorri] Eu que agradeço a oportunidade.

APPENDIX IV: INFORMED CONSENT FORM FOR INTERVIEWEES²²²

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o(a) sr.(a) para participar da Pesquisa **O Spalla Moderno No Brasil: Uma Investigação Das Orquestras Brasileiras E Um Retrato Da Atuação De Spallas Profissionais No Brasil**, sob a responsabilidade do doutorando Timothy David Jones, sob orientação do Prof. Dr. Fredi Gerling. A pesquisa pretende investigar o papel de spalla de orquestra sinfônica profissional no Brasil, baseando-se em retratos da atuação de vários spallas coletados por meio de entrevista.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de entrevista(s), que terá duração aproximada de uma hora. Cada entrevista será gravada e transcrita, sendo possível a revisão da transcrição. A entrevista poderá ser utilizada integralmente ou em partes para fins de estudos, pesquisas e publicações a partir da presente data.

Se depois de consentir em sua participação o(a) sr.(a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou após a entrevista, independente do motivo e sem nenhum prejuízo à sua pessoa. O(a) sr.(a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.

Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, utilizando o codinome eleito pelo(a) sr.(a). Para qualquer informação, o(a) sr.(a) poderá entrar em contato com o pesquisador através do telefone (51) 9939.1320 ou pelo e-mail stuntmusician@gmail.com.

²²² (1) Conforme descrito em 6.4 CONSIDERATIONS FOR FUTURE RESEARCH, cada entrevistado recebeu a transcrição completa da sua entrevista antes da publicação desta tese, e teve oportunidade de editá-la. Um participante (Torres) pediu a não inclusão da transcrição no trabalho final, enquanto os outros quatro entrevistados confirmaram a sua aceitação do texto ao pesquisador por meio de email.

(2) Quanto ao uso de codinomes, todos os cinco entrevistados concordaram individualmente que grande parte do valor desta tese depende de que o leitor saiba quais são as Orquestras sendo descritas, tanto quanto as cidades e os spallas em si. Apesar de que a opção de anonimidade existiu para os entrevistados, nenhum deles optou por isso, os cinco spallas deram permissão verbal ao pesquisador depois da entrevista de usar o nome verdadeiro no trabalho final, e quatro deles reafirmaram esta decisão ao liberar a publicação da transcrição como Apêndice.

(3) Tendo mudado o título do documento após a conclusão da escrita, com o fim de refletir mais precisamente a natureza do trabalho, aqui neste anexo fica o título como estava no momento da realização das entrevistas.



Consentimento Pós-Informação

Eu, _____, fui informado(a) sobre a Pesquisa **O Spalla Moderno No Brasil: Uma Investigação Das Orquestras Brasileiras E Um Retrato Da Atuação De Spallas Profissionais No Brasil**. Eu entendi o propósito da minha colaboração nesta Pesquisa e concordo em participar da Pesquisa. Sei que não serei remunerado e que posso denunciar a minha participação quando quiser. Este documento é emitido em duas vias, ficando uma via com o(a) entrevistado(a).

Porto Alegre, _____ / _____ / _____

Assinatura do participante

Assinatura do pesquisador



Consentimento Pós-Informação

Eu, TELMO PAULO JACONI, fui informado(a) sobre a Pesquisa **O Spalla Moderno No Brasil: Uma Investigação Das Orquestras Brasileiras E Um Retrato Da Atuação De Spallas Profissionais No Brasil**. Eu entendi o propósito da minha colaboração nesta Pesquisa e concordo em participar da Pesquisa. Sei que não serei remunerado e que posso denunciar a minha participação quando quiser. Este documento é emitido em duas vias, ficando uma via com o(a) entrevistado(a).

Porto Alegre, 17 / abril / 2015

[Assinatura do participante]

Assinatura do participante

[Assinatura do pesquisador]

Assinatura do pesquisador



Consentimento Pós-Informação

Eu, MARINA GRIGOROVA, fui informado(a) sobre a Pesquisa **O Spalla Moderno No Brasil: Uma Investigação Das Orquestras Brasileiras E Um Retrato Da Atuação De Spallas Profissionais No Brasil**. Eu entendi o propósito da minha colaboração nesta Pesquisa e concordo em participar da Pesquisa. Sei que não serei remunerado e que posso denunciar a minha participação quando quiser. Este documento é emitido em duas vias, ficando uma via com o(a) entrevistado(a).

Porto Alegre, 20 / 04 / 2015

Assinatura do participante

Assinatura do pesquisador



Consentimento Pós-Informação

Eu, EMMANUELE BALDINI, fui informado(a) sobre a Pesquisa **O Spalla Moderno No Brasil: Uma Investigação Das Orquestras Brasileiras E Um Retrato Da Atuação De Spallas Profissionais No Brasil**. Eu entendi o propósito da minha colaboração nesta Pesquisa e concordo em participar da Pesquisa. Sei que não serei remunerado e que posso denunciar a minha participação quando quiser. Este documento é emitido em duas vias, ficando uma via com o(a) entrevistado(a).

Porto Alegre, 19 / 1 / 5 / 15

Assinatura do participante

Assinatura do pesquisador



Consentimento Pós-Informação

Eu, Paulo Sérgio da Glória Torres Pereira, fui informado(a) sobre a Pesquisa **O Spalla Moderno No Brasil: Uma Investigação Das Orquestras Brasileiras E Um Retrato Da Atuação De Spallas Profissionais No Brasil**. Eu entendi o propósito da minha colaboração nesta Pesquisa e concordo em participar da Pesquisa. Sei que não serei remunerado e que posso denunciar a minha participação quando quiser. Este documento é emitido em duas vias, ficando uma via com o(a) entrevistado(a).

Curitiba, 22 / 11 / 2015

Assinatura do participante

Emilly D. J. J.

Assinatura do pesquisador



Consentimento Pós-Informação

Eu, RICARDO CRACIUN, fui informado(a) sobre a Pesquisa **O Spalla Moderno No Brasil: Uma Investigação Das Orquestras Brasileiras E Um Retrato Da Atuação De Spallas Profissionais No Brasil**. Eu entendi o propósito da minha colaboração nesta Pesquisa e concordo em participar da Pesquisa. Sei que não serei remunerado e que posso denunciar a minha participação quando quiser. Este documento é emitido em duas vias, ficando uma via com o(a) entrevistado(a).

Natal RN, 31, 03, 2016

Assinatura do participante

Assinatura do pesquisador