



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

***A CARMEN FANTASY PARA CONTRABAIXO E
PIANO: UM ESTUDO TÉCNICO E
INTERPRETATIVO***

Victor Mesquita Vieira

João Pessoa, PB
2013



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA**

***A CARMEN FANTASY PARA CONTRABAIXO E
PIANO: UM ESTUDO TÉCNICO E
INTERPRETATIVO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas (contrabaixo).

Mestrando: Victor Mesquita Vieira
Orientador: Dr. Luciano Carneiro de Lima e Silva

João Pessoa, PB
2013

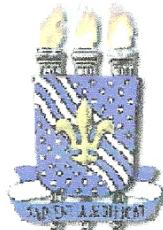
V658c Vieira, Victor Mesquita.

A Carmen Fantasy para contrabaixo e piano: um estudo técnico e interpretativo / Victor Mesquita Vieira.- João Pessoa, 2013.

83f. : il.

Orientador: Luciano Carneiro de Lima e Silva
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCTA

1. Proto, Frank, 1941- (Carmen Fantasy) - crítica e interpretação. 2. Rabbath, François, 1931- crítica e interpretação. 3. Música. 4. Contrabaixo - análise. 5. Práticas interpretativas.



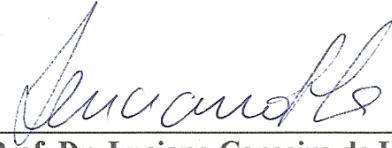
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

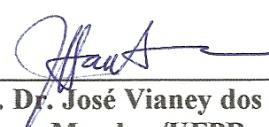
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: "A CARMEN FANTASY para Contrabaixo e Piano: Um estudo técnico e interpretativo"

Mestrando(a): **Victor Mesquita Vieira**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:


Prof. Dr. Luciano Carneiro de Lima e Silva
Orientador/UFPB


Prof. Dr. José Vianey dos Santos
Membro/UFPB


Prof. Dr. Sávio Rossi Santoro
Membro/UFPE

João Pessoa, 31 de maio de 2013

“Nada é suficientemente bom. Então vamos fazer o que é certo, dedicar o melhor de nossos esforços para atingir o inatingível, desenvolver ao máximo os dons que Deus nos concedeu, e nunca parar de aprender”

Ludwig Van Beethoven (1770-1827)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por permitir que eu viva nesse maravilhoso mundo da música.

Ao Prof. Dr. Luciano Carneiro, orientador, incentivador de minha carreira musical e acadêmica.

Ao compositor Frank Proto por ter me fornecido importantes informações para a produção desse trabalho.

Aos meus pais, pelo incentivo e amizade.

A Hellen, por sua dedicação, companheirismo e incentivo.

Aos amigos, principalmente a Michel Costa, que me ajudou na revisão e formatação do trabalho. E a todos os amigos que de alguma forma me ajudaram.

RESUMO

A Carmen Fantasy para contrabaixo e piano: Um Estudo Técnico e Interpretativo. Uma pesquisa realizada acerca da obra escrita pelo compositor norte americano Frank Proto (1941). Este trabalho tem como uma das suas abordagens a contribuição estilística que François Rabbath (1931) concedeu na obra. Contém uma análise da forma, estrutura harmônica e melódica em cada movimento, que são apresentadas como conteúdo principal deste trabalho e um esclarecimento dos trechos da ópera utilizados na Fantasia. A análise expõe as características jazzísticas que o compositor utiliza na obra. Como ajuda na preparação do estudo, estão incluídas sugestões de dedilhados. Esta dissertação inclui também uma breve biografia do compositor Frank Proto, do contrabaixista François Rabbath e uma sinopse da ópera *Carmen*, onde há a descrição das cenas da ópera utilizadas nesta fantasia.

Palavras-chave: Carmen Fantasy, Frank Proto, contrabaixo e análise.

ABSTRACT

A Carmen Fantasy for Double Bass and Piano: A technical and interpretative study. A research realized about the work written by the American composer Frank Proto (1941). This work has as one of its approaches the stylistic contribution of François Rabbath (1931) granted in the piece. It contains an analysis of the form, harmonic and melodic structures of each movement, which are presented as the main focus of this paper, and also an exposition of the opera's excerpts used into the *Fantasy*. This analysis shows the jazzistics features that the composer uses in the piece. As an aid to practice preparation, I include indications of fingerings. The work also includes a brief biography of the composer Frank Proto, the bassist François Rabbath and a synopsis of the opera *Carmen*, where there is a description of the scenes from the opera used into this fantasy.

Keywords: Carmen Fantasy, Frank Proto, double bass and analysis.

SUMÁRIO

Introdução	14
Capítulo 1	17
Contextualização da obra.....	17
1.1 Frank Proto: sua história e influências	18
1.2 Ópera Carmen: um resumo da ópera.....	21
1.3 Carmen Fantasy: da concepção às principais execuções.....	26
1.3.1 Compondo a Obra	27
1.3.2 Principais Intérpretes e suas Gravações	28
Capítulo 2	30
A Parceria entre Proto e Rabbath.....	30
2.1 François Rabbath: sua biografia.....	30
2.2 A colaboração de Rabbath para com Proto	32
Capítulo 3	42
Analisando a obra	42
3.1 Primeiro Movimento – Prelude	42
3.2 Segundo Movimento – Aragonaise	46
3.3 Terceiro Movimento – Nocturne - Micaela's Aria.....	54
3.4 Quarto Movimento – Toreador Song	58
3.5 Quinto Movimento – Bohemian Dance.....	65
Capítulo 4	70
Sugestões de Dedilhados	70
Considerações finais	80
Referências	82
ANEXO A: CAPA DOS CD'S DE A <i>CARMEN FANTASY</i>	85

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 François Rabbath, <i>Breiz</i> , compasso 182 a 188.....	35
Figura 2 Frank Proto, <i>Concerto No 2</i> , IV, compasso 288 a 294	36
Figura 3 François Rabbath, <i>Voyage, Nouvelle Technique de La Contrebasse Vol III</i> , compasso 74. 1984 Leduc Editions Musicales.....	36
Figura 4 François Rabbath, <i>Thanatos</i> (retirado do <i>Nouvelle Technique de La Contrebasse Vol III</i>), compasso 67. 1984 Leduc Editions Musicales.....	37
Figura 5 Frank Proto, <i>Ode to a Giant</i> , compasso 7 a 8. 1993 Liben Music Publishers	37
Figura 6 François Rabbath, <i>Ode D'Espagne</i> (retirado do <i>Nouvelle Technique de La Contrebasse Vol III</i>), compasso 1a 3. Liben Music Publishers	37
Figura 7 Frank Proto, <i>Concerto No 2</i> , IV, compasso 12. 1982 Liben Music Publishers.....	38
Figura 8 François Rabbath, <i>Reitba</i> , compasso 35 a 36. 1992 Liben Music Publishers.....	38
Figura 9 Frank Proto, <i>Concerto No 2</i> , II, compasso 225 a 226. 1982 Liben Music Publishers....	38
Figura 10 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 178 a 184. 1991 Liben Music Publishers	39
Figura 11 François Rabbath, <i>Concerto in One Part</i> , compasso 47 a 55. Liben Music Publishers 39	
Figura 12 François Rabbath, <i>Incantation pour Junon</i> , compasso 37 a 42. 1992 Liben Music Publishers	39
Figura 13 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Bohemian Dance</i> , compasso 173 a 177. 1991 Liben Music Publishers	40
Figura 14 Frank Proto, <i>Four Scenes after Picasso, Concerto No 3</i> , III, compasso 98 a 110. 1997 Liben Music Publishers	40
Figura 15 Frank Proto, <i>Fantasy</i> , I, compasso 36 a 37. 1983 Liben Music Publishers	40
Figura 16 Frank Proto, <i>Concerto No 2</i> , III, compasso 73 a 77. 1982 Liben Music Publishers....	40
Figura 17 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Prelude</i> , tempo 1 a 4.....	43
Figura 18 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Prelude</i> , tempo 1 a 48.....	45
Figura 19 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Prelude</i> , tempo 49 a 58.....	45
Figura 20 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Prelude</i> , tempo 53 a 73. 1991 Liben Music Publishers	46
Figura 21 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 1 a 17	48
Figura 22 Georges Bizet, <i>Carmen</i> , Ato IV, <i>ENTRA'ACTE</i> , compasso 18 a 32. K 1005	48
Figura 23 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 18 a 33	49
Figura 24 Georges Bizet, <i>Carmen</i> (redução), Ato IV, <i>ENTRA'ACTE</i> , compasso 50 a 57. K 1005	49
Figura 25 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 53 a 61	49
Figura 26 Georges Bizet, <i>Carmen</i> , Ato IV, <i>ENTRA'ACTE</i> , compasso 72 a 82. Linha melódica contida nos primeiros violinos.....	50
Figura 27 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 77 a 86	51
Figura 28 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 104 a 107	51
Figura 29 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 107 a 123	52
Figura 30 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 135 a 151	53
Figura 31 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 151 a 159	53
Figura 32 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 151 a 173	54
Figura 33 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria</i> , compasso 1 a 4	55
Figura 34 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria</i> , compasso 13 a 15	56

Figura 35 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria</i> , compasso 17 a 19	56
Figura 36 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria</i> , compasso 20 a 25	57
Figura 37 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria</i> , compasso 36 a 37	58
Figura 38 Georges Bizet, <i>Carmen</i> , Ato II, <i>COUPLETS</i> , compasso 1 a 9. K 1005	59
Figura 39 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Toreador Song</i> , compasso 4 a 23.....	60
Figura 40 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Toreador Song</i> , compasso 1 a 5.....	60
Figura 41 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Toreador Song</i> , compasso 49 a 67.....	61
Figura 42 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Toreador Song</i> , compasso 49 a 56.....	62
Figura 43 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Toreador Song</i> , compasso 74 a 88.....	63
Figura 44 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Toreador Song</i> , compasso 99 a 102.....	63
Figura 45 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Toreador Song</i> , compasso 121 a 134.....	64
Figura 46 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Toreador Song</i> , compasso 137 a 140.....	65
Figura 47 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Bohemian Dance</i> , compasso 1 a 4.....	66
Figura 48 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Bohemian Dance</i> , compasso 5 a 16.....	66
Figura 49 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Bohemian Dance</i> , compasso 17 a 25.....	67
Figura 50 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Bohemian Dance</i> , compasso 57 a 63.....	67
Figura 51 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Bohemian Dance</i> , compasso 98 a 102.....	68
Figura 52 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Bohemian Dance</i> , compasso 192 a 179.....	69
Figura 53 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 35 a 43. Primeira opção de dedilhado	71
Figura 54 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 35 a 43. Segunda opção de dedilhado	71
Figura 55 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 35 a 43. Terceira opção de dedilhado	71
Figura 56 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 62 a 71	71
Figura 57 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 77 a 86.....	72
Figura 58 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 129 a 136.....	72
Figura 59 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 151 a 162	72
Figura 60 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 167 a 170.....	73
Figura 61 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 175 a 177. Primeira opção de dedilhado	73
Figura 62 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Aragonaise</i> , compasso 175 a 177. Segunda opção de dedilhado	73
Figura 63 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria</i> , compasso 4 a 8	74
Figura 64 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria</i> , compasso 13 a 19	74
Figura 65 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria</i> , compasso 22 a 24	74
Figura 66 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria</i> , compasso 35 a 37	75
Figura 67 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Toreador Song</i> , compasso 11 a 18.....	75
Figura 68 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Toreador Song</i> , Compasso 49 a 57.....	76
Figura 69 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Toreador Song</i> , compasso 65 a 69.....	76
Figura 70 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Toreador Song</i> , compasso 77 a 88.....	76
Figura 71 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Toreador Song</i> , compasso 102 a 113.....	77
Figura 72 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Toreador Song</i> , compasso 121 a 133.....	77
Figura 73 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Bohemian Dance</i> , compasso 5 a 16.....	78
Figura 74 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Bohemian Dance</i> , compasso 25 a 36.....	78
Figura 75 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Bohemian Dance</i> , compasso 47 a 51	79
Figura 76 Frank Proto, <i>A Carmen Fantasy, Bohemian Dance</i> , compasso 57 a 73.....	79

Figura 77 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Bohemian Dance*, compasso 160 a 171..... 79

TABELA

Tabela 1 Relação das parcerias entre compositor e intérprete entre as décadas de 1940 e 2000 25

Introdução

Fenômenos musicais surgem na constante fluência e movimento da criação composicional.

Portanto, quaisquer descrições suas provam nada mais do que aproximações.

Rudolph Reti

O interesse de compositores em escrever para o contrabaixo, sejam obras de câmara ou solo, aumentou satisfatoriamente desde a segunda metade do século XX. Isso se deve à grande evolução técnica do instrumento desenvolvida a partir dessa época, possibilitando o surgimento de novos instrumentistas, cada vez mais apurados tecnicamente em suas performances. Dentre os principais nomes que modificaram este prisma, podem-se citar Gary Karr (1941), Franco Petracchi (1937), François Rabbath (1931) e Ludwig Streicher (1920 – 2003).

O crescimento da comunidade contrabaixística influenciou ainda mais o interesse de outros compositores a escreverem para o instrumento. No entanto, uma parcela considerável deles desconhecia o idiomatismo do instrumento, o que acarretou na produção de peças que não despertaram o interesse dos instrumentistas, não contribuindo para a solução de um problema enfrentado pelos contrabaixistas, o desconhecimento do repertório existente para o instrumento, causando a impressão de uma reduzida quantidade de obras neste sentido, principalmente quando comparado a instrumentos como violino, piano e violoncelo. Em via contrária, outros têm despertado o interesse dos contrabaixistas, compondo peças que ao mesmo tempo são desafiadoras e tecnicamente possíveis para uma execução bem sucedida. Este é o caso do norte americano Frank Proto (1941).

Proto compôs três concertos para contrabaixo e orquestra, quatro peças para contrabaixo e orquestra, três peças para contrabaixo e piano, outras sete peças para contrabaixo e outros instrumentos, além das obras para outros instrumentos solo, orquestra sinfônica e *big bands*. Uma de suas obras mais executadas atualmente é *A Carmen Fantasy para Contrabaixo e Piano*, que foi composta em 1990 e orquestrada pelo próprio compositor, em 1991.

Esta Fantasia¹, que tem como base trechos da ópera *Carmen* de Georges Bizet (1838 – 1875), está dividida em cinco movimentos. O primeiro, *Prelude*, é na verdade uma *cadenza*². Na

¹ Peça instrumental em que a imaginação do compositor tem precedência sobre os estilos e formas convencionais. (SADIE, Stanley. *Dicionário GROVE de Música* – Edição concisa. 1994, p.311. Edição em língua portuguesa)

primeira versão da obra (para contrabaixo e piano), não há uma introdução que antecipe a *cadenza*. Para a versão orquestrada, Proto escreveu uma introdução executada por instrumentos de sopro e harpa. Em seguida inicia em *Attacca* o segundo movimento denominado *Aragonaise*. Neste movimento o compositor insere um recitativo improvisado *ad libitum*, dando a opção ao intérprete de realiza-lo ou não. Este recitativo é acompanhado pelo piano, que utiliza uma textura transparente, fortalecendo a atmosfera harmônica. No terceiro movimento, *Nocturne - Micaela's Aria*, Proto utiliza a melodia original da ópera de Bizet na maior parte do movimento, mas a teia harmônica é reharmonizada jazzisticamente. O quarto movimento, *Toreador Song*, inicia-se com acordes arpejados pelo piano. Em seguida o compositor evidencia o seu lado jazzístico, alterando, por exemplo, uma cadência ii-I, da obra de Bizet para uma cadência ii-IV-I, uma estrutura harmônica bastante utilizada nas *big bands*. O movimento termina com uma pequena *cadenza* executada pelo contrabaixo. A *Bohemian Dance*, quinto e último movimento, é iniciada pelo piano, que estabelece um andamento acelerado. Na metade do movimento, depois de um longo trecho em que o contrabaixo toca em *ad libitum*, o tema principal reaparece em um andamento bem mais rápido do que no início do movimento. A obra termina com um sequência de falsos harmônicos, mostrando toda a virtuosidade do executante.

Como nos informa Ian Bent, “A música não é tangível e mensurável como um líquido ou um sólido o é para a análise química” (1987, p.342). Portanto, a análise musical é uma ciência que lida com dados imensuráveis, consistindo em uma maneira de se entender algo subjetivo e que, necessariamente, depende da experiência prévia e da capacidade intelectual musical de seu interlocutor. Conhecer profundamente uma peça, compreendê-la, decodificá-la através de conceitos previamente estabelecidos e transmitir estes conceitos, adaptando-se sempre ao tipo de público-alvo (outros intérpretes, compositores, público leigo), é a tarefa de todo intérprete. Com base neste pensamento, dar-se-á início a este trabalho.

Esta dissertação está organizada em quatro capítulos, sendo o primeiro, a contextualização da obra, onde é feito um levantamento biográfico acerca do compositor e também realizada uma pesquisa sobre a concepção da obra. O segundo capítulo trata a parceria entre Frank Proto e François Rabbath. O terceiro consiste numa análise da obra abordando os aspectos temáticos e estruturais como forma de subsidiar o intérprete. Por fim, no quarto capítulo, são apresentadas

² Termo em italiano para indicar que não se trata de uma referência à cadência harmônica, e sim de uma forma de execução.

sugestões de dedilhados a fim de apresentar, a quem estudar esta obra especificamente, subsídios que possivelmente o auxiliará em sua performance.

Com o intuito de esclarecer dúvidas em relação a concepção e execução da obra, foram feitas entrevistas através de e-mails com o Dr. Marcos Machado³, além de entrevistas com o próprio compositor, Frank Proto. Para a análise estrutural, tomou-se por base os livros *Fundamentos da Composição Musical*, de Arnold Schönberg, *Jazz Harmonia* de H J Koellreutter e *O JAZZ do rag ao rock*, de Joachim E. Berendt.

³ Professor de contrabaixo da South Mississippi University e um dos principais intérpretes da obra de Frank Proto.

Capítulo 1

Contextualização da obra

Hans Swarowsky (1989, p.10), em seu livro *Regência de Orquestra*, sustenta a tese de que toda obra musical possui um conteúdo intelectual, isto é, uma série de características peculiares que ao serem coletadas e confrontadas, propiciam ao intérprete uma gama suficiente de subsídios artísticos através dos quais será possível a edificação de uma interpretação. Só através do conhecimento profundo da obra e também de suas características adjacentes, sua história intelectual, características estilísticas que levaram à sua composição, o intérprete estará livre de maneirismos para produzir uma interpretação corrente.

O fortalecimento da independência de juízo ante a obra, o descobrimento de todas as fontes de seu conhecimento é uma missão importante da educação musical. É necessário aprender das mais variadas fontes de conhecimento, tanto quanto seja possível. Intelectualmente, cada obra deve manifestar-se somente e a partir de si mesma. Como uma contínua volta à natureza, e a perpétua volta ao material escrito e a natureza da obra afasta todo e qualquer maneirismo produzido pela interpretação. (SWAROWSKY, 1989, p. 10).

Para a confecção da análise, procura-se não abordar somente as características puramente musicais da obra, mas também entender o contexto em que a obra foi realizada, isto é, fazer uma comparação entre a peça e outras composições com as quais o compositor vinha se ocupando na ocasião, e tomar conhecimento dos principais afazeres musicais deste compositor na época da elaboração da obra. Segundo Swarowsky (1989, p.11), “deve-se para a interpretação, esboçar uma imagem clara das características de estilo”, ou seja, há de se observar as principais características peculiares da obra e suas referências a materiais previamente apresentados para realizar uma interpretação coerente.

Para tanto, este capítulo apresentará um resumido histórico biográfico e composicional de Frank Proto, explicando suas principais influências musicais e intelectuais. Depois, será feito uma breve contextualização da ópera *Carmen*, obra de onde o compositor retirou os temas. Esta contextualização terá um foco maior nas cenas de onde foram extraídos os temas utilizados em A

Carmen Fantasy para Contrabaixo e Piano, bem como o contexto das cenas, para que se possa ter uma ideia mais clara de como interpretar cada movimento da obra. No tópico seguinte realizar-se-á uma contextualização da obra em relação a sua execução.

Para uma melhor contextualização da obra, serão destinados dois sub-tópicos neste capítulo: o primeiro retratando a concepção da obra, através de entrevistas com o compositor, e o segundo a interpretação, abordando gravações de intérpretes consagrados.

1.1 Frank Proto: sua história e influências



Nascido no Brooklin, Nova Iorque, em 18 de julho de 1941, Frank Proto iniciou os estudos musicais aos sete anos de idade. O seu primeiro instrumento foi o piano. Mais tarde, aos dezesseis anos, iniciou os estudos do contrabaixo na *High School of Performing Arts*, em Nova Iorque, e continuando sua formação musical, ingressou na *Manhattan School of Music*, onde cursou o bacharelado e também o mestrado. Nesta instituição estudou contrabaixo com David Walter⁴ (1913-2003).

⁴ David Walter foi o primeiro contrabaixista da Filarmônica de Nova Iorque, professor de contrabaixo da Juilliard School e Manhattan School of Music.

Proto sempre conviveu muito bem atuando entre a música erudita e a popular. No início da década de 1960 atuava como *free-lancer*, tocando em grupos como a *Symphony of the Air*, *American Symphony*, *The Robert Shaw Chorale*, e ao mesmo tempo participava de musicais da Broadway e também atuava como músico em vários clubes de Jazz em Nova Iorque. Frank Proto foi um membro fundador da *Princeton Chamber Orchestra*.

Se nos estudos do contrabaixo Proto os realizou em um centro educacional de referência nos Estados Unidos, como compositor ele é autodidata. A sua primeira composição se deu por acaso.

Para o seu recital de graduação em 1963, Proto se deparou com um típico problema dos contrabaixistas, a pequena quantidade de peças no repertório do instrumento. Ele havia programado uma obra Barroca, uma peça Romântica e uma composição de vanguarda, que utilizasse uma gravação eletrônica no estilo musical norte americano. Não encontrando uma que houvesse gostado, decidiu então escrever a sua própria peça. O resultado foi a *Sonata 1963 for Double Bass and Piano*. Esta foi a sua primeira composição. (PROTO, Frank. **Biography.** Liben Music Publishers. Disponível em: <http://www.liben.com/FPBio.html>. Acesso em 17 out. 2011. Trad. própria)

Desde então Proto tomou gosto pela composição, chegando, em 1972, a assumir o cargo de Compositor em Residência da *Cincinnati Symphony Orchestra* (CSO), orquestra a qual ele integrava como contrabaixista desde 1966. Ele permaneceu no cargo por trinta anos, e durante este período a orquestra estreou mais de vinte grandes obras suas, além de inúmeras pequenas obras e arranjos compostos para concertos didáticos, concertos populares, turnês e outras ocasiões especiais.

Em 1977, Proto e o contrabaixista Sírio/Libanês François Rabbath se conhecem e iniciam uma duradoura e bem sucedida parceria. Desta, surgiram cinco grandes obras que Proto compôs para Rabbath; *Concerto No2 for Double Bass and Orchestra*, *Fantasy for Double Bass and Orchestra*, *A Carmen Fantasy*, *Four Scenes after Picasso* e *Nine Variants on Paganini*.

Além desta parceria, Proto manteve outras parcerias musicais com os então diretores musicais da CSO Max Rudolf e Thomas Schippers, com o clarinetista Eddie Daniels, com o maestro Klaus Peter Seibel e com o dramaturgo, poeta e escritor John Chenault. O resultado destas parcerias são dezenas de obras orquestrais e uma ópera.

Também como compositor, Proto consegue estar à vontade na atmosfera musical popular. Ele já compôs obras para artistas como Dave Brubeck, Duke Ellington, Cleo Laine, Benjamin Luxon, Sherill Milnes, Gerry Mulligan, Roberta Peters, Ruggerio Ricci, Doc Severinsen, Richard Stoltzman, e Lucero Tena.

Em 1997 Proto deixa a CSO, porém continua a escrever obras em vários estilos e tamanhos. Escreveu obras encomendadas por orquestras como a *Dayton Symphony Orchestra*, *Louisiana Philharmonic Orchestra*, *Clarice Smith Performing Arts Center* e a *University of Maryland School of Music*.

Em novembro de 2006, Proto foi vencedor do Primeiro Concurso Internacional para Compositores de Nova Orleans com a obra *Fiesta Bayou and Kismet*. O prêmio incluiu a encomenda de uma grande obra orquestral, que resultou na *The Dalí Gallery*, uma suíte orquestral com seis movimentos e duração de aproximadamente 30 minutos. Ela é baseada nas pinturas de Salvador Dalí. Esta obra estreou em 7 de maio de 2009 com a *Louisiana Philharmonic Orchestra*, sob a regência de Klaus Peter Seibel.

Proto acredita fortemente na manutenção da ligação entre composição e execução, uma relação que segundo ele já foi muito comum, mas que hoje quase não existe dentro do âmbito da música erudita. Ele não hesita em tocar com uma banda de jazz, ou com um grupo de câmara, ou ainda viajar para tocar um recital solo. Diz ele: “isto ajuda muito a experimentar o que um solista sente quando está sob as luzes” (PROTO, Frank. **Biography**. Liben Music Publishers. Disponível em: <http://www.liben.com/FPBio.html>. Acesso em 17 out. 2011. Trad. própria).

Até a realização desta pesquisa, o último trabalho publicado por Proto foi o lançamento do DVD *Two Sessions with Frank and Tim* (Red Mark. 2012). Neste DVD que foi gravado com o guitarrista Tim Berens, Proto executa ao contrabaixo obras suas e de outros compositores, tais como Heitor Villa-Lobos, Manuel de Falla, Alberto Ginastera, George Garshwin, entre outros.

1.2 Ópera Carmen: um resumo da ópera

“O amor é filho da boemia/ ele jamais conheceu a lei/
se tu não me amas, eu te amo/ e se eu te amo, tome cuidado!”⁵

Muitos são os recursos utilizados pelos intérpretes para se chegar a uma definição de como executar determinadas obras da forma mais fiel ao que o compositor imaginou. Um dos recursos mais funcionais é o da contextualização da mesma. No caso da *Carmen Fantasy*, isto se torna um percurso obrigatório, pois se trata de uma Fantasia retirada de uma das mais conhecidas obras da história da música, a ópera *Carmen* de Georges Bizet. Para tanto, será feita uma rápida contextualização da ópera, enfatizando os trechos utilizados por Proto em sua Fantasia.

A ópera *Carmen*, possui a assinatura musical de Georges Bizet e libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, sendo escrita em quatro atos e baseada na novela homônima de Prosper Mérimée. Estreou em 1875 na *Ópera-Comique* de Paris. O seu enredo se passa na cidade de Sevilha, Espanha. Tem como personagem principal uma jovem e bela cigana chamada Carmen, com uma mente muito além do seu tempo.

O primeiro ato se passa em uma praça de Sevilha. Em frente à praça, onde estão situados uma fábrica de cigarros – na qual trabalha a personagem Carmen – e o quartel da guarda. Enquanto comerciantes vendem suas mercadorias, o cabo Morales comenta com os demais soldados, denominados “Dragões de Alcalá”, a movimentação dos presentes à praça. Em seguida entra em cena a personagem Micaela, que está à procura de Don José, um cabo da guarda. Morales aproxima-se dela e, timidamente Micaela o pergunta pelo cabo Don José. Ela fica sabendo que este só chegará com a troca de turno e decide retirar-se para regressar mais tarde.

No horário destinado à troca de turno, ouvem-se clarins que a anunciam. Enquanto um grupo de crianças brinca, imitando as ações dos soldados, Don José entra em cena, em meio ao pelotão que assumirá o novo horário. Este novo pelotão é comandado pelo tenente Zúñiga. Após a rendição da guarda, Morales comenta em tom jocoso com Don José que Micaela esteve à sua procura. Em seguida, Zúñiga comenta com Don José sobre a beleza e duvidosa reputação das

⁵ MEILHAC Henri e HALÉVY Ludovic. *Ópera Carmen*. Trecho do I ato da ópera, cantado pela personagem Carmen. Trad. Própria.

operárias da fábrica de cigarros, porém Don José não demonstra interesse pelo assunto e revela ao tenente a sua paixão por Micaela.

Ao tocar o sino da fábrica, anunciando o intervalo das operárias, surge um grupo de homens que fica a esperá-las. Então entram em cena as operárias, que põe-se a conversar com os homens que as esperavam. De repente entra em cena a sedutora Carmen, que rapidamente atrai a atenção de todos os homens que estão na praça, causando inveja em algumas operárias. Após um breve discurso, Carmen canta uma habanera⁶, que hipnotiza todos os homens presentes, com exceção do indiferente Don José que, pelo fato de não dar importância às seduções de Carmen, torna-se instantaneamente o seu próximo alvo. Antes de retornar às atividades da fábrica, Carmen dirige a palavra a Don José, e em seguida atira-lhe uma rosa e sai. Don José fica desconfortado com o acontecido.

Passado todo o alvoroço, entra novamente em cena Micaela, que finalmente encontra Don José e entrega-lhe uma carta remetida por sua mãe. Após a emoção do reencontro, os dois ficam a lembrar das passagens da infância. Durante um curto momento, a lembrança de Carmen aparece nos pensamentos de Don José, mas logo a emoção do reencontro volta à cena. Após Micaela deixar a cena, Don José começa a ler a carta em que, entre outras coisas, a sua mãe expressa o desejo de que ele se case com Micaela.

Quando Don José resolve seguir os conselhos de sua mãe, ouvem-se gritos, vindo do interior da fábrica; um grupo de trabalhadoras sai correndo e, desesperadas, comentam que está havendo uma briga dentro da fábrica, e que Carmen feriu outra operária no rosto, com uma navalha. O tenente Zúñiga dá a ordem a Don José de entrar na fábrica e prender a agressora. Ele segue as ordens de seu superior e retorna do interior da fábrica conduzindo Carmen que, ao ser vista pelas demais operárias, desperta a ira delas. Em seguida o tenente ordena que Don José a leve para a prisão, enquanto ele e os outros soldados conduzem as operárias para o interior da fábrica. Quando os dois ficam sozinhos na praça, Carmen utiliza todas as suas armas de sedução e, percebendo que Don José não consegue mais resistir aos seus encantos, o convence de que a liberte. Entre outras palavras, promete-lhe que estará esperando-o na taberna de Lillas Pastia e que lhe dará todo o seu amor. De repente, Zúñiga volta à cena com a ordem de prisão por escrito. Ao conduzi-la para a prisão, em comum acordo, Carmen empurra Don José e foge, diante de uma

⁶ Dança e canção cubana, assim chamada em referência à capital Havana - La Habana (SADIE, Stanley. 1994, p.399).

praça repleta de pessoas. Diante do ocorrido, Don José é preso por ter facilitado a fuga de Carmen. Assim termina o primeiro ato da ópera.

Ao abrir das cortinas, no segundo ato, Carmen e as suas amigas Frasquita e Mercedes estão na taberna de Lillas Pastia. Zúñiga e mais alguns oficiais também estão presentes na taberna. Enquanto isso, os ciganos animam a festa. Logo a música contagia todos os presentes que, rapidamente se unem às cantigas e danças. Essa dança é utilizada por Proto no quinto movimento da sua Fantasia; *Bohemian Dance*. Durante a dança, Carmen intervém e canta uma canção que tem a seguinte letra:

*As varas dos sistros⁷ ressoavam com seu replicar metálico
 ao estranho som da música, as ciganas se levantavam.
 Tambores bascos davam o ritmo, e das guitarras furiosas
 mãos teimosas arrancavam a mesma canção, o mesmo refrão...
 Os anéis de cobre e prata brilhavam na pele morena
 e os tecidos matizados embalavam-se ao vento.
 A dança se mesclava ao canto. No início, indecisa e tímida.
 Depois mais rápida e vívida, subia, subia, subia e subia...
 Os ciganos furiosamente dedilhavam os instrumentos
 e este barulho infernal, as ciganas enfeitiçavam!
 Ao ritmo da canção, ao ritmo da canção, enlouquecidas, ardentes,
 deixavam-se quase demente se levar pelo turbilhão!*
 (MEILHAC, Henri e HALÉVI, Ludovic. 1875. Tradução Própria)

Cessada a música, Zúñiga corteja Carmen, que não dá importância às suas investidas. Ela está à espera de Don José, que recuperou a liberdade após passar um mês na prisão.

De repente, em meio a exaltações de júbilo, o famoso toureiro chamado Escamillo chega à taberna. Entre olhares admirados com a sua presença, ele canta a canção do toureador. Esta canção também foi usada por Proto no quarto movimento da sua Fantasia, *Toreador Song*. A letra da canção diz:

*Vosso brinde posso retribuir, senhoras, senhores
 pois com os soldados, os toureiros podem sim, se entender.
 Por prazer eles combatem.
 O circo está repleto, é dia de festa.
 O circo está repleto, de cima a baixo completo.
 A platéia perde a cabeça e se disputa em confusão*

⁷ Instrumento de percussão oriundo da Suméria. Ele produz um som achocalhado.

*gritos, balbúrdia na multidão, levada até a loucura.
Porque é a festa da bravura, dos que agem com o coração.
Vamos! Atenção! Vamos! Vamos!*

*Toureador, toma cuidado! Toureador, toureador!
E sonha, no ardor da peleja, que olhos negros te observam
e que o amor te espera, toureador. Sim, o amor te espera!*

*De repente, faz-se silêncio. Faz-se silêncio. Ah, o que se passa?
Os gritos cessam. É chegada a hora!
O touro se lança e salta para a arena. E se lança, entra, ataca.
Um cavalo e o picador vão ao chão. “Bravo touro!” grita a multidão.
O touro vai, vem. Volta a atacar sacudindo as bandarilhas.
Cheio de fúria, ele corre. Enche a arena de sangue.
Busca-se proteção atrás das grades. É tua vez, agora.
Vamos! Em guarda! Vamos! Vamos!*

(MEILHAC, Henri e HALÉVY, Ludovic. 1875. Tradução Própria)

Ao ver a encantadora cigana, Escamillo fica seduzido pela sua beleza e em uma breve conversa a sós com Carmen, declara-lhe o seu interesse. Carmen não dá muita importância à investida de Escamillo.

Em seguida todos saem de cena, restando apenas Carmen, Mercedes e Frasquita. De repente chegam à taberna Dancaïre e Remendado, dois contrabandistas perigosos da região. Eles propõem que as três mulheres juntem-se a eles, em mais uma ação contrabando. A princípio Carmen não aceita a proposta. Em um segundo momento ela diz que aceitará apenas se Don José largar tudo e participar da operação de contrabando com eles. Ao perceber que Don José se aproxima, os contrabandistas abandonam a cena. Quando finalmente chega à taberna, Don José declara o seu amor à Carmen, que aproveita a emoção do reencontro e usa todo o seu charme para convencê-lo a desertar e juntar-se a ela e aos contrabandistas. Porém, Don José não aceita. Então um inesperado fato muda toda a história. Zúñiga volta à taberna em busca de Carmen. Don José, cheio de raiva ataca o seu opositor que, com a ajuda de Dancaïre e Remendado, é rendido. Diante das circunstâncias, Don José vê-se obrigado a abandonar tudo e viver como um criminoso nas montanhas, na companhia de Carmen e os demais contrabandistas. Deste modo encerra o segundo ato.

Já no início do terceiro ato, os contrabandistas, coordenados por Decaïre, fazem os preparativos para a entrega dos produtos do contrabando. Carmen já demonstra insatisfação com o excessivo ciúme de Don José, além de demonstrar o descontentamento com a sua nova vida. Então ela pede às suas amigas que lhe tirem as cartas para saber se algo mudaria em sua vida. As

cartas lhe revelam um mau presságio: a morte. Os contrabandistas saem da montanha e encarregam Don José de vigiar o esconderijo.

Na cena seguinte, surge um guia que conduz Micaela até o esconderijo dos contrabandistas. Ela estava à procura do seu amado, e tinha a esperança de convencê-lo a voltar à casa da sua mãe. Chegando ao esconderijo, Micaela dispensa o guia, e temerosa canta uma ária, que também foi utilizada por Proto no terceiro movimento da sua fantasia; *Micaela's Aria*. A letra desta Ária diz:

*Digo que nada me assusta e digo que respondo por mim.
Embora me faça de valente, no fundo do coração tremo de medo.
Só, neste lugar selvagem. Tão sozinha
tenho medo, mas faço mal em temer.
Dai-me bastante coragem, vinde me proteger, Senhor.
Verei de perto a mulher, cujos malditos artifícios
transformaram em um infame aquele que um dia eu amei.
Ela é perigosa, é bela. Mas não quero ter medo.
Não! Eu não quero ter medo. Erguerei a voz diante dela.
Ah, Senhor vós me protegereis. Senhor, vós me protegereis.*

Protegei-me, oh Senhor! Dai-me coragem!
(MEILHAC, Henri e HALÉVY, Ludovic. 1875. Tradução Própria)

De repente um disparo! Um intruso aparece no esconderijo e Don José atira contra ele, mas o tiro não o acerta. Ao se aproximarem, Don José vê que o intruso é Escamillo, e os dois sentam-se a conversar. Não sabendo com quem conversava, Escamillo lhe conta que está à procura de Carmen e, entre outras coisas, diz que ela está cansada do seu amante, um soldado que havia desertado por ela. O ciúme toma conta de Don José que, saca uma faca e inicia uma luta com Escamillo. Enquanto os dois brigam, os contrabandistas retornam ao esconderijo e separam a briga. O toureiro profere insultos a Don José e, antes de deixar a cena, convida os contrabandistas para prestigiarem as touradas de Sevilha. Após a saída de Escamillo, Dancaire descobre Micaela, que estava escondida. Ela lhes declara o seu sentimento por Don José e pede que ele a acompanhe porque a sua mãe está prestes a morrer. Ele, antes de sair ao encontro da mãe com Micaela, demonstrando a paixão doentia por Carmen, a ameaça e diz que voltará para buscá-la. Carmen, a princípio se assusta com as ameaças de Don José, mas depois não dá importância aos seus avisos. O tema do toureador é executado pela orquestra, revelando o novo objeto de desejo de Carmen, o toureiro Escamillo. Fecham-se as cortinas, encerrando o terceiro ato.

O tema de abertura do quarto ato é a *Aragonaise*. A dança é executada apenas pela orquestra, sem vozes. Proto utilizou esta dança no segundo movimento da *Carmen Fantasy*.

O cenário desse ato é uma praça em Sevilha, onde acontecem as touradas. Uma multidão, composta por adultos e crianças espera a chegada dos toureiros, e a chegada deles é bastante festejada. Então surge Escamillo, acompanhado por Carmen e da quadrilha de contrabandistas.

Antes de entrar para a tourada, Escamillo se despede de Carmen. Após a sua saída, Mercedes e Frasquita pedem que Carmen tome cuidado, pois Don José está presente àquele lugar, mas ela demonstra não ter medo das consequências de um possível encontro. Ao se dirigir para dentro da praça de touros, Don José surge e implora a Carmen que ela esqueça Escamillo e volte com ele. Ela diz que já não sente mais nada por ele, mas Don José insiste. Eles ouvem gritos de glórias à Escamillo. Um descontrolado Don José desertor tenta com violência deter a cigana, chegando a batê-la e a arrastá-la. Ela, ao se livrar de Don José, atira-lhe o anel que ele a tinha dado anteriormente. Enfurecido, Don José enfia uma faca na barriga de Carmen. Ao tornar a si, Don José se arrepende do seu ato e, cheio de tristeza, cai de joelhos junto ao corpo da sua amada Carmen. Assim termina a ópera.

Carmen é a última ópera composta por Bizet. Na época de sua estreia não fez tanto sucesso. Hoje é uma das óperas mais famosas e mais representadas em todo o mundo.

Bizet, que morreu no mesmo ano da estreia de *Carmen*, não pôde ver o sucesso de sua mais famosa ópera.

1.3 Carmen Fantasy: da concepção às principais execuções

A ópera *Carmen* serviu de inspiração para alguns compositores criarem fantasias baseadas em suas melodias. As fantasias mais famosas são as dos violinistas Pablo de Sarasate (1844-1908) e Franz Waxman (1906-1967), mas existem versões para uma ampla gama de instrumentos.

Para contrabaixo, esta é a primeira versão publicada de uma fantasia sobre a ópera *Carmen* que se tem conhecimento. Existe ainda outra Carmen Fantasy para contrabaixo, publicada em 1992, que foi composta pelo contrabaixista e pedagogo Stuart Sankey (1927-2000). Esta obra foi dedicada a Gary Karr, sendo mais tarde gravada por ele. Contudo, a versão que vem

recebendo maior projeção nos últimos anos é a de Frank Proto, que foi dedicada ao contrabaixista François Rabbath.

A Carmen Fantasy de Sankey, ao contrário da de Proto, não está divida em movimentos. Outra grande diferença é que esta conta com uma textura harmônica muito menos dissonante, bem semelhante à textura que Bizet utilizou na ópera. Proto utiliza elementos técnicos característicos da idiomática de Rabbath, enquanto Sankey utiliza os elementos característicos da idiomática de Gary Karr.

Segundo o professor de contrabaixo da Royal College of Music, Neil Tarlton, referindo-se a *Carmen Fantasy* de Frank Proto, “esta é realmente uma fantástica adição para o nosso repertório, já que é tocável, virtuosa e um veículo tanto para a emoção quanto para a técnica”.⁸

Neste tópico há dois sub-tópicos. No primeiro será realizado o estudo desta obra sob o ponto de vista da sua concepção. Em seguida será feito um levantamento das principais gravações desta obra.

No decorrer deste trabalho, houve o importante auxílio do próprio compositor, Frank Proto. Essa ajuda se deu através de entrevistas gentilmente cedidas por ele via e-mails.

1.3.1 Compondo a Obra

A ópera *Carmen* é uma paixão de Frank Proto. Nem o próprio sabe ao certo quantas fantasias ele compôs sobre os temas desta ópera. Porém, apesar de Proto ter composto tantas fantasias sobre a mesma obra, é importante salientar que todas foram composições originais, não havendo, por exemplo, a repetição de um movimento de uma fantasia para um determinado instrumento em outra fantasia. As fantasias sobre a ópera *Carmen* mais famosas de Frank Proto são: para Trompete e Orquestra composta para Doc Severinsen (1927), para grupo de Jazz e Orquestra, para Contrabaixo e Piano (ou Orquestra) e para Contrabaixo Elétrico e *Big Band*, gravada com a execução do próprio compositor.

A obra aqui estudada, *A Carmen Fantasy para Contrabaixo e Piano*, foi composta em 1990. Segundo Proto, a obra foi composta porque “François Rabbath estava à procura de algo

⁸ TARTLTON, Neil. **FRANK PROTO – A Carmen Fantasy for Double Bass and Piano.** Disponível em: <http://www.liben.com/Reviews.html>. Acesso em 26. ago. 2011.

novo e diferente para tocar" (Proto, 2012)⁹. Pode-se afirmar que o grau de proximidade entre os dois favoreceu o surgimento desta obra.

A princípio, Proto escreveu o movimento *Toreador Song* e esperou a avaliação que Rabbath emitiria sobre a peça. Sendo a avaliação positiva, escreveu os outros movimentos. A ordem cronológica das composições não poderá ser informada, pois o compositor afirma não lembrar, dizendo: "isto foi há mais de 20 anos!" (Proto, 2012)¹⁰.

Proto ainda relata: "não foi muito difícil escrever, porque as melodias são lindas e eu tive sorte em ter grandes virtuosos para lançar as obras ao público" (Proto, 2012)¹¹.

No ano seguinte, em 1991, Proto orquestrou a obra. Na versão orquestrada, a linha do contrabaixo solo ficou inalterada, ocorrendo modificações em várias passagens do acompanhamento, incluindo as introduções dos movimentos, que também foram modificadas.

1.3.2 Principais Intérpretes e suas Gravações

Em uma rápida busca pela internet, pode-se encontrar uma grande quantidade de execuções da obra *A Carmen Fantasy para Contrabaixo e Piano* (ou orquestra). No entanto, até o momento desta pesquisa, só foram encontradas quatro gravações comerciais desta obra.

O primeiro a gravá-la foi François Rabbath. O CD, intitulado *Carmen!*, foi lançado em 1991 pelo selo Red Mark, tendo ao piano o próprio Frank Proto.

Em 1992, Rabbath gravou a versão para Contrabaixo e Orquestra no CD *Rabbath plays Proto*. O CD foi gravado em 1992 e teve a regência de David Stahl à frente da *Cincinnati Symphony Orchestra*. Este disco também foi lançado pela Red Mark.

O segundo contrabaixista a gravar a obra foi Jorma Katrama. O CD que é intitulado *Contrabasso Concertante*, foi gravado em 1998 sob a batuta de Atso Almila regendo a *Kuopio Symphony Orchestra*.

Em seguida temos o contrabaixista Hiroshi Ikematsu. O CD chama-se: *OPA! Contrabass!* Foi lançado em 2007 pela Sony Music.

⁹ PROTO, Frank. Entrevista via e-mail. **Carmen Fantasy**. Mensagem recebida em 27. Dez. 2012

¹⁰ PROTO, Frank. Entrevista via e-mail. **Carmen Fantasy**. Mensagem recebida em 27. Dez. 2012

¹¹ PROTO, Frank. Entrevista via e-mail. **Carmen Fantasy**. Mensagem recebida em 27. Dez. 2012

O contrabaixista brasileiro Dr. Marcos Machado, através de entrevista via e-mail, revelou que estava concludo a gravação de um CD contendo apenas obras de Proto. Entre essas obras estaria incluída também a obra *A Carmen Fantasy*, porém, até o término desta pesquisa, não se obteve uma resposta a respeito do lançamento deste CD.

O compositor Frank Proto gravou o quarto movimento (*Toreador Song*) ao contrabaixo, em uma versão para contrabaixo e guitarra semi-acústica, acompanhado por Tim Berens. Esta gravação está presente no DVD *Two Sessions with Proto and Tim*. O DVD foi lançado em 2012 pelo selo Red Mark.

Existe ainda uma gravação do contrabaixista Catalin Rotaru. Esta gravação é amplamente divulgada, embora não tenha sido comercializada.

Capítulo 2

A Parceria entre Proto e Rabbath

No capítulo anterior, mais precisamente no tópico que aborda a biografia de Frank Proto, foram citadas resumidamente as principais parcerias que o compositor Frank Proto manteve com os intérpretes das suas obras, maestros, solistas e dramaturgo.

Entende-se que para uma melhor compreensão da concepção e inclusive da interpretação da obra *A Carmen Fantasy para Contrabaixo e Piano*, será necessário realizar um estudo mais aprofundado da parceria entre o compositor Frank Proto e o contrabaixista François Rabbath, que resultou, entre outras, na obra aqui estudada. Será analisado ainda, até onde o intérprete influenciou o compositor ao escrever determinadas passagens, não só na obra aqui estudada, mas também nas demais composições, frutos desta parceria.

No primeiro momento deste capítulo, será realizado um levantamento biográfico acerca de François Rabbath, e só então será abordada esta parceria entre os dois.

1.4 2.1 François Rabbath: sua biografia



Sírio de nascimento e libanês de criação, François Rabbath nasceu em 1931, na cidade de Alepo. A sua família era de músicos e ele iniciou os estudos do contrabaixo ainda na década de 30, de forma autodidata. A sua única instrução no contrabaixo veio do *Méthode pour la Complète Contrebasse à Quatre et Cinq Cordes*¹², escrito pelo pedagogo Edouard Nanny¹³. Em 1955, Rabbath mudou-se para Paris esperando conhecer e estudar com Nanny, mas para a sua decepção descobriu que ele havia morrido oito anos antes da sua chegada.

Em Paris, Rabbath ganhava a vida tocando com alguns músicos franceses, tais como Charles Aznavour e Michel Legrand. Em 1963 – coincidentemente o mesmo ano que Proto compôs a sua primeira obra – ele gravou o seu primeiro disco solo, e apesar de o disco não ter recebido uma forte divulgação, sua tiragem esgotou-se rapidamente. Depois do lançamento desta gravação ele começou a compor músicas para filmes. Durante este período Rabbath também iniciou a sua carreira solo, que mais tarde o levaria a ser conhecido em todo o mundo.

Em 1978, Rabbath conheceu o contrabaixista e compositor norte americano Frank Proto. Desde então, juntos, desenvolveram uma estreita amizade e uma parceria musical que dura até hoje. Os dois possuem muitas afinidades, tanto em termos de filosofias quanto de experiências musicais, merecendo destaque o fato de ambos não terem qualquer respeito pelas barreiras que separam a música erudita, o jazz e a música étnica. Esta parceria resultou em cinco grandes obras para o contrabaixo. (PROTO, Frank. Rabbath biography)¹⁴

“François Rabbath é um músico singular, de alto nível técnico e grande musicalidade” (MACHADO. 2005, p.4). Talvez isso seja o resultado da sua recusa em aceitar as tradicionais limitações do contrabaixo. Além das suas qualidades como contrabaixista, a colaboração de Rabbath para a pedagogia do contrabaixo é vital, pois as suas técnicas são desenvolvimento de técnicas tradicionais e estão gradualmente sendo usadas em todo o mundo. Além do seu método em três volumes – *Nouvelle Technique de La Contrabass* – Rabbath criou um novo repertório idiomático para o instrumento, incorporando influências compostionais que vão de Bach ao jazz. O Dr. Marcos Machado afirma em sua tese de doutorado que “A importância de Rabbath para o desenvolvimento do contrabaixo pode ser comparada a de Paganini para o violino. Mas por outro lado, apesar da sua importância para a história do contrabaixo, a atenção que os estudiosos têm

¹² Metodo Completo para contrabaixo à quatro e cinco cordas (Tradução própria).

¹³ Então professor de contrabaixo do Conservatório de Paris.

¹⁴ Disponível em: <http://liben.com/FPBio.html>. Acesso em: 17 out. 2011.

dado à técnica de Rabbath tem sido bastante limitada” (2005 p.4). As avaliações parciais e, por vezes, superficiais do seu estilo musical e da sua técnica, não representam a importância da sua contribuição para a literatura do contrabaixo.

1.5 2.2 A colaboração de Rabbath para com Proto

Nos últimos setenta anos a quantidade de parcerias entre compositores e intérpretes vem crescendo consideravelmente, mas grande parte dessas parcerias não são bem sucedidas. Três obras merecem destaque por fazerem parte desta exceção. A primeira é a parceria entre o compositor alemão Paul Hindemith e o contrabaixista russo Serge Koussevsky, resultando na *Sonata for Double Bass and Piano*. O segundo exemplo é parceria entre o compositor italiano Nino Rota e o contrabaixista, também italiano, Franco Petracchi. Dessa parceria veio o *Divertimento Concertante*, que hoje é uma das peças modernas mais executadas pelos contrabaixistas. O terceiro e último exemplo, é o *Divertimento Concertante* escrito por Paul Ramsier e dedicado a Gary Karr. Essa obra ganhou grande destaque depois que foi gravada por Karr à frente da *Chicago Symphony Orchestra* sob a regência de Seiji Osawa.

Segue abaixo uma tabela retirada da tese de doutorado do Dr. Marcos Machado contendo as principais parcerias entre compositores e contrabaixistas desde a década de 40 até o ano de 2002.

Tabela 1: Relação das parcerias entre compositor e intérprete entre as décadas de 1940 e 2000¹⁵.

	Compositor	Contrabaixista	Composição	Ano
1 9 4 0	Eduard Tubin (1905-1982)	Ludvig Juht	Concerto for Double Bass and Orchestra	1948
	Julien-François Zbinden (1917)	Hans Fryba	Divertimento for Double Bass and Orchestra	1949
	Liberato F. Sifonia (1917-1995)	Franco Petracchi	Concerto per contrabasso, flati, perc. e pf.	1961
	Sege Lansen (1922)	Yoan Goilav	Concerto for Double Bass and Strings	1962

¹⁵ Tabela extraída de: MACHADO, Marcos. Tese de doutorado em Música. Champaign, EUA, 2005. Publicado UMI Microform, 2006, p. 90.

1 9 6 0	Paul Ramsier (1937)	Gary Karr	Divertimento Concertante	1965
	Virgilio Montari (1902-1993)	Franco Petracchi	Concerto per Contrabbasso e Orchestra	1966
	Hans Werner Henze (1926)	Gary Karr	Concerto for Double Bass and Orchestra	1967
	Frank Proto (1941)	Barry Green	Concerto for Double Bass and Orchestra	1968
	Gunther Schuller (1925)	Gary Karr	Concerto for Double Bass and Orchestra	1968
	Nino Rota (1911-1979)	Franco Petracchi	Divertimento Concertante	68-73
	Fritz Leitermeyer (1925)	Ludwig Streicher	Concerto for Double Bass and Orchestra	1972
1 9 7 0	Marcel Rubin (1905-1995)	Ludwig Streicher	Concerto for Double Bass and Orchestra	1972
	Erich Urbanner (1936)	Ludwig Streicher	Concerto for Double Bass and Orchestra	1973
	Jean Francaix (1912-1977)	Wolfgang Guttler	Concerto for Double Bass and Orchestra	1974
	Laurent Petitgirard (1950)	François Rabbath	Concerto for Double Bass	1975
	Thorkell Sigurbjornsson (1938)	Aroni Egilsson	“Nidur” Concerto	1975
	Virgilio Montari (1902-1993)	Franco Petracchi	Rapsodia elegiaca: II concerto	1977
	Paul Ramsier (1937)	Gary Karr	Eusibius Revisited	1980
1 9 8 0	Wilfred Josephs (1927)	Gary Karr	Double Bass Concerto	1980
	Einojuhani Rautavaara (1928)	Olli Kosonen	Angel of Dusk: Concerto for Double Bass	1980
	Frank Proto (1941)	François Rabbath	Concerto No 2 for Double Bass and Orchestra	1980
	Joanna Bruzdowicz (1943)	Fernando Grillo	Concerto for Double Bass and Orchestra	1982
	Frank Proto (1941)	François Rabbath	Fantasy for Double Bass and Orchestra	1983
	Lalo Schiffrin (1932)	Gary Karr	Concerto for Double Bass and Orchestra	1987
	Gary Bryars (1943)	Charlie Haden	By the Vaar	1987
	John Downey (1927)	Gary Karr	Double Bass Concerto	1987
	Milton Barnes (1931)	Joel Quarrington	Papageni Variations	1990
	Frank Proto (1941)	François Rabbath	A Carmen Fantasy	1992
	Pater Maxwell Davies (1934)	Duncan McTier	Strathclyde Concerto N7	
	Stuart Sankey (1927-2000)	Gary Karr	Carmen Fantasy	1992
	Gareth Wood (1950)	Timothy Gibbs	Concerto for Double Bass and Orchestra	1995

1 9 9 0	Walter Ross (1936)	Mark Bernat	Concerto for Double Bass and Orchestra	1995
	Barrington Pheloung (1954)	Duncan McTier	Concerto for Double Bass and Orchestra	1996
	Raymond Luedeke (1944)	Joel Quarrington	Concerto for Double Bass and Orchestra	1997
	Frank Proto (1941)	François Rabbath	Four Scenes after Picasso	1997
	Robin Halloway (1943)	Duncan McTier	Double Bass Concerto	1999
2 0 0 0	Theodore Antoniou (1938)	Edwin Barker	Concertino for Contrabass and Orchestra	2000
	Jean-Pascal Beintus (1966)	Daniel Marillier	Fantasie Concertante	2001
	Frank Proto (1941)	François Rabbath	Nine Variants on Paganini	2001
	Gavin Bryars (1943)	Duncan McTier	Double Bass Concerto	2002
	Armando Trovajoli	Franco Petracchi	Concerto, suite per contrabbasso e orchestra	2002

Tomando por base as informações contidas na tabela acima, percebe-se que na história do contrabaixo, uma das parcerias entre intérprete e compositor mais bem sucedidas é a de Frank Proto e François Rabbath. Proto compôs cinco grandes obras, que foram dedicadas e feitas sob medida para o estilo pessoal de Rabbath. Esta é uma grande realização, pois é no campo de concertos ou peças de concerto que o repertório do contrabaixo precisa ser ampliado.

Uma nova geração de contrabaixistas virtuosos está cada vez mais inspirando os compositores a escreverem obras para o contrabaixo. Um desses virtuosos é François Rabbath. Com o seu talento, inspirou muitos contrabaixistas em todo o mundo e também inspirou alguns compositores a escrever obras para este instrumento. Uma das pessoas que mais se impressionou com as habilidades de Rabbath foi Frank Proto.

Após escutá-lo tocar, Proto declarou: “Rabbath é talvez o instrumentista de cordas com os maiores tons de cores, *vibrato* e gamas de timbres da atualidade” (1993 p.27). Como pode-se perceber, Rabbath também conquistou uma grande admiração de Proto pela sua musicalidade.

Proto compôs e dedicou ao seu parceiro musical cinco obras, estas foram: *Concerto No 2 for Double Bass and Orchestra* (1980), *Fantasy for Double Bass and Orchestra* (1983), *A Carmen Fantasy for Double Bass and Piano* (1990), orquestrada posteriormente em 1991, *Four Scenes after Picasso* (1997) e *Nine Variants on Paganini* (2001).

Frank Proto é hoje um dos principais compositores da história moderna do contrabaixo e a sua parceria com Rabbath merece uma atenção especial, pois o conhecimento de Proto acerca do estilo musical de Rabbath e também da sua técnica fez com que escrevesse obras que abrangessem todas as possibilidades técnicas do intérprete. Veremos alguns exemplos de estudos e peças de Rabbath que inspiraram Proto a compor tais obras. Serão expostos exemplos de outras obras além da *Carmen Fantasy*, mas apenas como forma de demonstrar essa proximidade.

Em sua obra *Breiz* (?), Rabbath escreveu sequências de cromatismos que variam entre as regiões média e extremo aguda do instrumento, em um andamento bastante rápido;

molto allegro

182

f

184

accel. poco a poco

186

a tempo

188

Figura 1 François Rabbath, *Breiz*, compasso 182 a 188

Proto, conhecendo bem essa sua habilidade, utilizou uma passagem em seu *Concerto No 2* que, com exceção dos três últimos compassos, é idêntica à passagem acima.

Prestissimo = 190

288



Figura 2 Frank Proto, *Concerto No 2*, IV, compasso 288 a 294

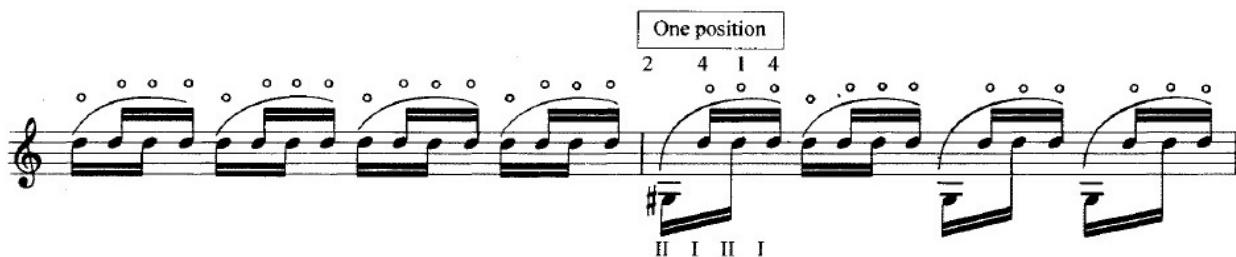
Outro recurso bastante utilizado por Rabbath é a combinação entre harmônicos e notas presas¹⁶. Esta técnica consiste em tocar uma nota presa e intercalar com o harmônico natural na mesma nota.

Utilizaremos dois exemplos retirados de duas peças contidas no terceiro volume do método de Rabbath, *Nouvelle Technique de La Contrebasse*. No primeiro exemplo, retirado da peça *Voyage*, podemos perceber que ele faz duas mudanças de posições, que ocorrem nos primeiros tempos do primeiro e do segundo compasso.



Figura 3 François Rabbath, *Voyage*, *Nouvelle Technique de La Contrebasse Vol III*, compasso 74. 1984 Leduc Editions Musicales

O segundo exemplo, retirado da peça *Thanatos*, ele toca todos os grupos em uma única posição.



¹⁶ Esta técnica é denominada em inglês Stopped Notes.



Figura 4 Francois Rabbath, *Thanatos* (retirado do *Nouvelle Technique de La Contrebasse Vol III*), compasso 67. 1984 Leduc Editions Musicales

Influenciado por Rabbath, Frank Proto fez uso desse recurso em muitas de suas obras. Dois bons exemplos encontram-se nas músicas *Ode to a Giant for Solo Double Bass and Narrator* e *Nine Variants on Paganini*.



Figura 5 Frank Proto, *Ode to a Giant*, compasso 7 a 8. 1993 Liben Music Publishers

Rabbath é um músico que possui uma vasta experiência jazzística, por isso a sua técnica de *pizzicato* vai além da utilizada na técnica erudita. Na sua música *Ode D'Espagne*, ele utiliza uma técnica que vai mais além da habitualmente utilizada pelos contrabaixistas. Utiliza os três dedos da mão direita para tocar *pizzicato*, imitando uma guitarra flamenca. Este recurso técnico causa um efeito semelhante a um trêmulo.



Figura 6 Francois Rabbath, *Ode D'Espagne* (retirado do *Nouvelle Technique de La Contrebasse Vol III*), compasso 1a 3. Liben Music Publishers

Proto utiliza fraseado semelhante em seu *Concerto No 2*.



Figura 7 Frank Proto, *Concerto No 2*, IV, compasso 12. 1982 Liben Music Publishers

Outra característica de Rabbath é a utilização de improvisos em suas peças, devido à sua grande influência oriunda do jazz. Uma ênfase maior na caracterização destes improvisos será realizada no terceiro capítulo, onde apresentar-se-á uma análise da *Fantasia Carmen*, pois nesta também ocorre uma seção de improvisos, como na obra *Reitba*.



Figura 8 François Rabbath, *Reitba*, compasso 35 a 36. 1992 Liben Music Publishers

Proto também utiliza este recurso em algumas de suas obras como vemos nos exemplos abaixo, *Concerto No 2* e *A Carmen Fantasy*.



Figura 9 Frank Proto, *Concerto No 2*, II, compasso 225 a 226. 1982 Liben Music Publishers

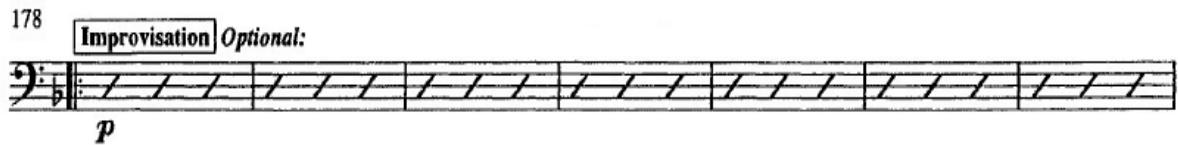


Figura 10 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 178 a 184. 1991 Liben Music Publishers

O uso de harmônicos artificiais também é um recurso bastante utilizado por Rabbath em suas obras. Ele emprega essa técnica em passagens melódicas geralmente em graus conjuntos. Em seguida veremos um exemplo retirado de um trecho do *Concerto in One Part* de François Rabbath.

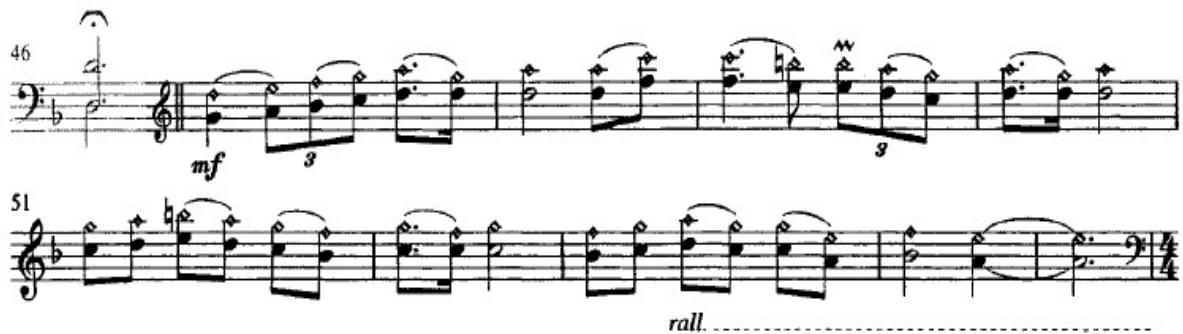


Figura 11 François Rabbath, *Concerto in One Part*, compasso 47 a 55. Liben Music Publishers

No exemplo a seguir não há o uso de harmônicos artificiais, mas foi exposto para mostrar a semelhança com a figura 13. A segunda passagem foi utilizada por Proto no final da *Fantasia Carmen*, utilizando nela os harmônicos artificiais.



Figura 12 François Rabbath, *Incantation pour Junon*, compasso 37 a 42. 1992 Liben Music Publishers



Figura 13 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Bohemian Dance*, compasso 173 a 177. 1991 Liben Music Publishers

Proto utiliza este recurso em várias outras músicas, como por exemplo *Four Scenes after Picasso, Fantasy* e o *Concerto No 2*.



Figura 14 Frank Proto, *Four Scenes after Picasso, Concerto No 3, III*, compasso 98 a 110. 1997 Liben Music Publishers



Figura 15 Frank Proto, *Fantasy, I*, compasso 36 a 37. 1983 Liben Music Publishers



Figura 16 Frank Proto, *Concerto No 2, III*, compasso 73 a 77. 1982 Liben Music Publishers

Desta forma percebe-se que a linguagem idiomática de Rabbath está presente nas composições para contrabaixo de Proto, influenciando não apenas no uso de recursos técnicos, mas inclusive na construção das melodias.

Capítulo 3

Analizando a obra

O dicionário de música *Grove*, na edição concisa em português, define o termo fantasia como “Peça instrumental em que a imaginação do compositor tem precedência sobre os estilos e formas convencionais” (SADIE,1994 p.311). Na obra *A Carmen Fantasy para Contrabaixo e Piano*, Proto buscou inspiração na ópera *Carmen* de Georges Bizet. Retirou temas de quatro cenas da ópera, utilizando fidedignamente suas sequências melódicas, reconstruindo, no entanto, sua estrutura harmônica, que recebeu modificações bastante significativas. Proto expôs toda a sua influência jazzística na harmonia, e isso torna a obra peculiar, por se tratar de melodias com características da música espanhola incorporada em uma harmonia jazzística.

Neste capítulo será realizada uma análise estrutural da obra. E para que haja um melhor entendimento, far-se-á uma breve comparação entre a *Fantasia* e a obra inspiradora. A análise será efetuada com base nos conceitos estipulados por Arnold Schoenberg, no seu livro *Fundamentos da Composição Musical* e, por se tratar de uma obra composta nos padrões harmônicos do jazz, serão utilizados como fundamentação teórica, o livro *Jazz Harmonia*, de H. J. Koellreutter e o livro *O JAZZ do rag ao rock*, de Joachim E. Berendt.

Há duas edições disponíveis desta peça. Uma com o acompanhamento para contrabaixo em afinação solo (em Ré) e outra para contrabaixo em afinação orquestral (em Dó). Para facilitar a comparação com a ópera de Bizet, a análise será realizada utilizando o acompanhamento para o contrabaixo em Dó, pois desta forma as tonalidades da fantasia coincidem com as tonalidades das cenas da ópera.

1.6 3.1 Primeiro Movimento – Prelude

1.7

A *Carmen Fantasy* é inspirada em uma obra que foi composta tomando por base os padrões da música espanhola. Quando se pensa em música espanhola, um dos estereótipos mais

difundidos é de um violão tocando músicas flamencas¹⁷. Já no início do *Prelude*, a textura, que é composta por um arpejo de Ré Menor, seguido de um motivo de três notas, formado pelas notas Si Bemol, Lá e Sol tocadas em ritmo de tercinas, e que retorna ao acorde de Ré Menor, já anuncia as características flamenca, que estará presente durante toda a obra.



Figura 17 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Prelude*, tempo 1 a 4

Existem também outras características no *Prelude* que o torna muito semelhante ao improviso do violão flamenco, uma delas é que o *Prelude* foi composto utilizando basicamente o modo frígio. Um dos atributos comuns entre os dois é que, tanto o Contrabaixo quanto o violão nas quatro cordas mais graves, são afinados em intervalos de quartas. Ampliando estas afinidades, ambos os instrumentos se aproximam ainda mais pelo fato de terem a mesma afinação justamente nas quatro cordas mais graves do violão (Mi, Lá, Ré e Sol). Por ter o violão duas cordas a mais que o contrabaixo, permite ao compositor uma maior possibilidade na construção de acordes. Com isto, é perfeitamente possível a presença de acordes formados por cinco ou seis notas, e neste aspecto, o contrabaixo é mais limitado que o violão. Por esta razão, quando o compositor precisou escrever acordes com presença da sétima e nona, foi necessário omitir uma ou duas notas do acorde, adaptando assim uma música com características violonísticas ao idioma do contrabaixo. Neste movimento o compositor utiliza vários recursos técnicos, como acordes, frases em cordas duplas tocando oitavas e uníssonos, harmônicos naturais e falsos.

O *Prelude* foi escrito em forma de *cadenza*, sem barras de compasso e também sem o acompanhamento do piano. Pelo fato do movimento não conter barras de compasso, para um melhor entendimento quando se fizer referência a uma determinada passagem, será utilizada a citação de tempo, em que um tempo corresponde a uma semínima.

¹⁷ Termo genérico para todo conjunto de canções, música de dança e para guitarra, principalmente na Andaluzia. (SADIE, Stanley 1994, p331).

O movimento tem início com um arpejo de Ré Menor, tonalidade predominante no movimento, e apesar da ausência da terça do acorde, a tonalidade é confirmada a partir do quarto tempo, com uma escala menor harmônica nesta tonalidade. No décimo terceiro tempo o compositor escreve um acorde de Mi Bemol Maior, caracterizando o modo frígio, pois o segundo grau da tonalidade de Ré Menor é Mi Diminuto. Após um curto trecho executando melodias que remetem a um improviso em Mi Bemol Maior, no vigésimo quarto tempo o compositor retoma o acorde de Ré Menor. Novamente uma escala menor harmônica seguida de uma sequência ascendente de acordes, começando em Ré Menor, seguindo com Mi Bemol Maior, Fá Maior, Fá Sustenido Maior, Sol Maior, Sol Maior e culminando em Lá Maior, quinto grau da tonalidade principal do *Prelude*.

Como podemos observar na figura abaixo, ao chegar em Lá Maior, o compositor alterna entre Lá Maior e Lá Maior com Sétima e Nona Menor (sendo a sétima oculta possivelmente por não ser possível tocar todas as notas simultaneamente no contrabaixo), gerando assim um clima de tensão. O acorde de Lá Maior com Sétima e Nona Menor pode ser também analisado como Mi Diminuto ou um Mi Meio Diminuto¹⁸, pela a ausência das demais vozes do acorde. Porém, este acorde pode ser confirmado mais na frente, no final do movimento, onde o compositor escreve o mesmo acorde, mas desta vez mantendo a nota Lá, deixando evidente o intervalo de nona menor, entre o Lá e o Si Bemol. O intervalo de sétima deste acorde, mesmo não estando escrito, está implícito em sua classificação, pois de acordo com Koellreuter (1960 p.12), no jazz, “a nona alterada pode surgir em qualquer acorde maior, incluindo sempre a sétima”. Estes acordes também são utilizados com frequência pelo compositor no acompanhamento dos movimentos seguintes.

The musical score excerpt shows two staves. The top staff is in bass clef and has a key signature of one flat. It features a circled 'Dm' and an 'Eb' note. A bracket labeled 'Escala menor harmônica' covers a series of notes. The bottom staff is also in bass clef and has a key signature of one flat. It shows a progression of chords and notes, with a circled 'Dm' at the end.

¹⁸ Acorde formado por uma terça menor, quinta diminuta e sétima menor ao invés de sétima diminuta como ocorre nos acordes com sétima diminuta.



Figura 18 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Prelude*, tempo 1 a 48

Na figura acima pode ser observado que entre o quarto e o oitavo tempo, o compositor faz uma referência ao tema do movimento seguinte, *Aragonaise*, localizado entre o compasso 26 e 30. Esta é a única vez que aparece um tema dos movimentos seguintes no *Prelude*.

Em seguida, no quadragésimo oitavo tempo, inicia-se uma ponte modulatória que está em Dó Maior, onde o compositor passa por alguns acordes vizinhos de Dó maior até modular para o Sol Menor. Nesse momento, o compositor inicia uma atmosfera jazzística utilizando acordes que são formados com a presença da sexta, nona ou décima primeira.

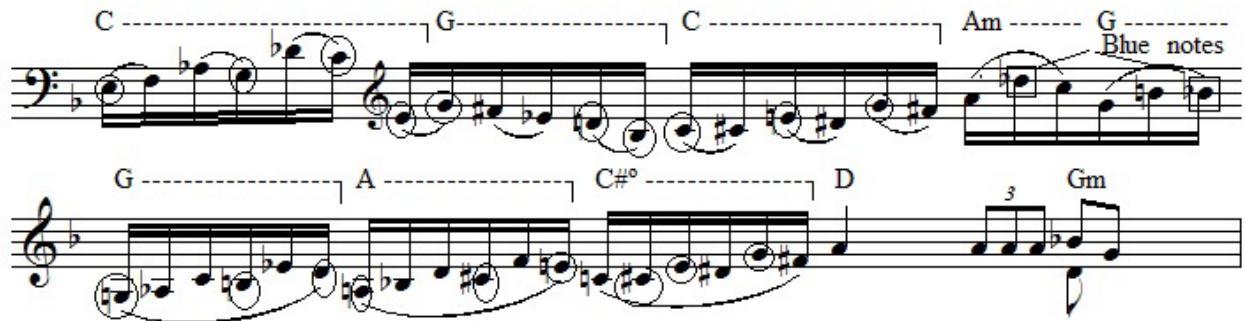


Figura 19 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Prelude*, tempo 49 a 58

Na figura acima, mais precisamente nos acordes de Lá Menor e em seguida Sol Maior, percebe-se a presença de notas estranhas aos acordes, estas são denominadas *blue notes*. No acorde de Lá Menor podemos analisar a nota Ré Bemol como Dó Sustenido enarmônico. Koellreutter (1960 p.3) diz: “O jazz tem sua origem nos cantos seculares, religiosos e profanos, nos cantos de trabalho e de dança dos negros, baseados em modos pentatônicos... Ampliado por

uma terça e uma sétima menor (*blue-tons*), o modo torna-se heptatônico, caracterizando o blue”. O autor Joachim E. Berendt afirma sobre a importância das *blue notes* no jazz:

Em termos de melodia e harmonia não se pode dizer que o jazz tenha apresentado algo de revolucionário, pelo menos até a erupção do *free jazz* ou, que não fosse já conhecido nos domínios da música de concerto moderna... As únicas características realmente particulares do jazz são as *blue notes*” (BERENDT, 1975 p. 135).

Agora na região de Sol Menor, no quinquagésimo oitavo tempo, a escala menor é introduzida nesta tonalidade e em seguida o acorde de Lá Maior, alternando entre Lá Maior e Lá Maior com Sétima e Nona Menor, como apresentado antes neste movimento. O *Prelude* termina com uma frase escrita em harmônicos falsos. Esta frase contém uma melodia que remete a uma passagem tocada anteriormente, em que o contrabaixo executa os acordes de Ré Menor, Mi Bemol, Fá e Sol Bemol em ritmo de tercinas.

Podemos analisar melhor o que foi descrito acima na figura abaixo.



Figura 20 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Prelude*, tempo 53 a 73. 1991 Liben Music Publishers

1.8 Segundo Movimento – Aragonaise

Aragonaise é uma dança oriunda da cidade de Aragão, localizada na região norte da Espanha, sendo esta dança conhecida também por *Jota*. Em métrica ternária, e ao contrário da

música flamenca, que é essencialmente tocada por um violão, na *Aragonaise* além do violão também pode ser utilizado *bandurrias*¹⁹, alaúdes e até gaitas de foles.

Georges Bizet utiliza esta dança como abertura do quarto ato da ópera *Carmen*. Na ópera, Bizet utiliza a “forma ternária”²⁰ (ABA). Já na fantasia, Proto utiliza uma das formas mais comuns no jazz, a forma canção (AA’BA, sendo a primeira seção, que inicia no compasso 18 e vai até o compasso 53, a seção A, onde o tema de Bizet - que se encontra entre os compassos 18 e 32 da abertura do ato IV - é exposto. A seção A’, que inicia no compasso 54 e vai até o compasso 136, onde ocorre a repetição do tema de Bizet, mas desta vez desenvolvido. Na seção B, que inicia no compasso 151 e se estende até a *cadenza* no compasso 177, estão presentes as variações de Proto sobre esse tema, como um improviso jazzístico. E a última seção A, que se estende do compasso 178 até o compasso 223, ocorre a recapitulação do tema de Bizet. Sobre esta forma Berendt afirma: “As formas mais comumente usadas numa composição jazzística, são as seguintes: “forma-canção”, AABA – tema inicial, repetição, segundo tema e volta ao tema inicial” (1975, p.141).

Como mencionado anteriormente, o *Aragonaise* da fantasia inicia em *Attacca*, ou seja, sem interrupção após o primeiro movimento. O piano toca a mesma sequência harmônica escrita por Bizet a partir do nono compasso de sua introdução. Na *Fantasia* Proto omitiu a terça dos acordes.

Podemos verificar na figura abaixo.

¹⁹ Instrumento de cordas pinçadas com plectro, uma forma híbrida entre as famílias da guitarra e do cistre, encontrado na Espanha e regiões da América Latina (SADIE, Stanley. 2001, p.72).

²⁰ Termo empregado por Arnold Schoenberg, usado para definir uma música composta por três seções (1991, p.151).

Figura 21 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 1 a 17

Apesar de Proto ter mantido, pelo menos na introdução, a mesma sequência harmônica composta por Bizet, existem algumas importantes alterações. A fantasia está escrita em 3/4, enquanto na ópera em 3/8. Além disso, na fantasia Proto indica um *Allegretto*, não especificando exatamente o andamento. Porém na ópera Bizet indica um *Allegro vivo*, sugerindo o andamento semínima igual a 80.

A linha melódica escrita para o contrabaixo na fantasia é a mesma tocada pelo oboé e seguida pela flauta na ópera, apenas com algumas pequenas variações rítmicas.

Na figura abaixo pode-se ver a linha melódica composta por Bizet e utilizada por Proto na fantasia.

Figura 22 Georges Bizet, *Carmen*, Ato IV, ENTRA'ACTE, compasso 18 a 32. K 1005

Na figura seguinte, vê-se a mesma melodia tratada por Proto. Apesar das figuras estarem dobradas – onde Bizet escreveu colcheia, Proto escreve semínima e assim por diante – na

execução não soa tais mudanças. Essa mudança nas figuras foi feita devida à mudança da fórmula de compasso.

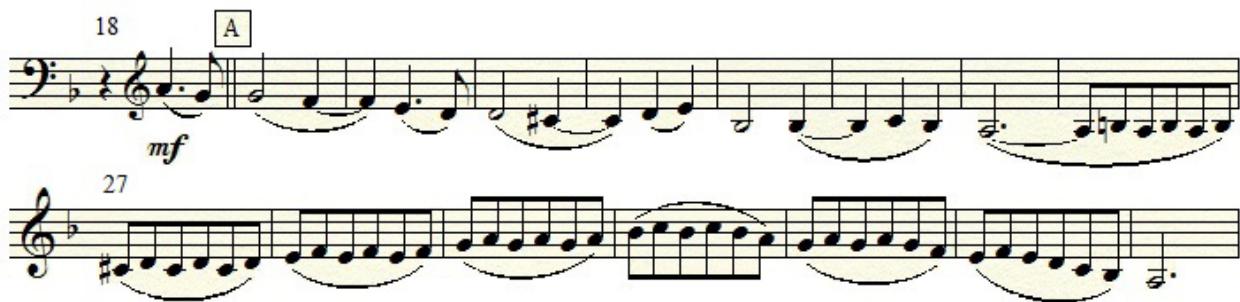


Figura 23 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 18 a 33

A partir do compasso 54, um compasso antes da letra C, inicia a segunda seção, A'. Nesta seção, Proto continua seguindo as ideias melódicas de Bizet, utilizando variações rítmicas e alterando algumas notas na melodia, sempre procurando uma aproximação à textura jazzística. Na figura abaixo veremos a melodia composta por Bizet. Já a figura 25 demonstra a variação rítmica realizada por Proto.



Figura 24 Georges Bizet, *Carmen* (redução), Ato IV, ENTRA'ACTE, compasso 50 a 57. K 1005



Figura 25 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 53 a 61

No compasso 78 Proto utiliza o mesmo recurso composicional anterior. Toma por base a melodia original que Bizet compôs a partir do compasso 72 do *Entra'Acte*, no quarto ato da ópera como base para mais uma variação. Outra modificação ocorrida nesta seção está na harmonia. Sobre essas variações no jazz a partir uma melodia já existente Berendt afirma:

(...) se poderia dizer que a melodia deixou de ser algo absoluto e autossuficiente, como era o caso no romantismo europeu, voltando a ocupar a função de 'materia prima', como aconteceu no período barroco. Para Bach não era importante a melodia em si, mas o que se podia fazer dela..., pois, composição era o que ele fazia de um tema e não o tema em si (1975 p.141).

Proto também fez importantes modificações no acompanhamento harmônico desse trecho ao escrever frequentemente acordes com a quarta suspensa, criando uma sonoridade característica do jazz.

Nas figuras abaixo, veremos a melodia composta por Bizet, e em seguida, a variação composta por Proto, com a demonstração dos acordes de quartas suspensas relatados acima, além das modificações rítmicas desenvolvidas.



Figura 26 Georges Bizet, *Carmen*, Ato IV, ENTRA'ACTE, compasso 72 a 82. Linha melódica contida nos primeiros violinos

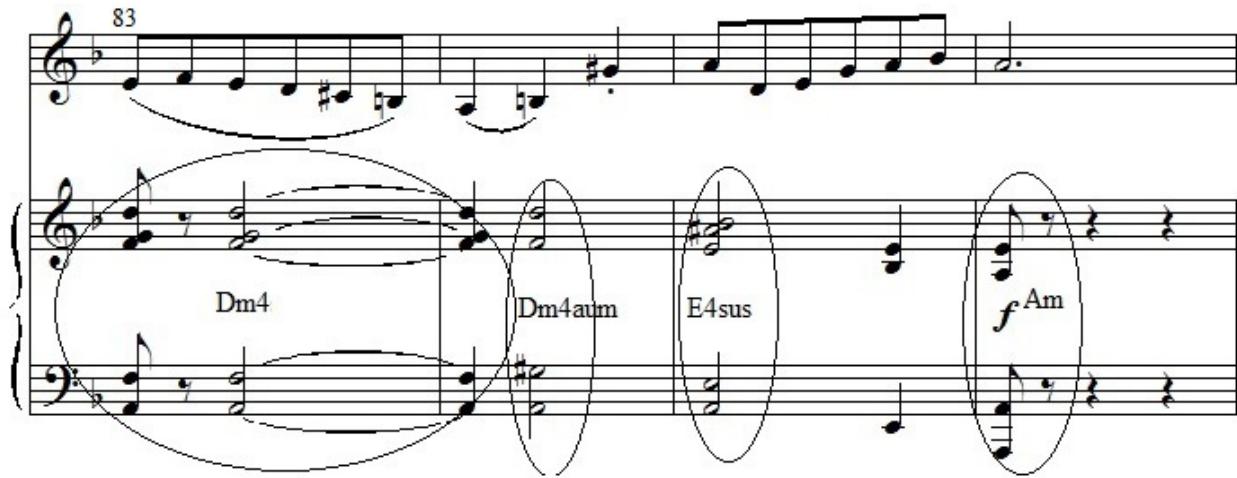


Figura 27 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 77 a 86

No compasso 89, letra E, o compositor retoma o tema inicial, apresentado na figura 23, exatamente como acontece na ópera Carmen.

Quatro compassos antes da letra F, compasso 104, ele escreve um motivo composto por três notas em graus conjuntos com ritmo de tercinas, fazendo referência ao motivo que ocorre no segundo tempo do *Prelude*, apresentado na figura 17. Desta vez, como pode ser conferido na figura abaixo, está escrita uma sequência de notas ascendentes, e não descendentes, como acontece no *Prelude*. Nesta passagem também ocorre o prenúncio do tema que é desenvolvido mais adiante, na seção B. Esta frase de apenas quatro compassos é mais uma vez utilizada nos últimos compassos deste movimento.



Figura 28 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 104 a 107

Na sequência desta frase, compasso 108, Proto utiliza a frase composta por Bizet que inicia no compasso 105 e vai até o compasso 118 da abertura do ato. Ao final desta seção, ocorrem algumas variações rítmicas, em relação à melodia original.



Figura 29 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 107 a 123

No compasso 135, letra H, é iniciada uma ponte entre a seção A' e a seção B. Esta ponte é realizada pelo piano, e nela há uma mudança no padrão harmônico que vinha sendo utilizado. Até então a harmonia era composta verticalmente, em blocos de acordes. Durante esta ponte a harmonia passa a ser tratada horizontalmente, com a presença de pequenas linhas melódicas que compõem os acordes. O compositor utilizou nesse trecho uma harmonia com características marcantes do jazz, como acordes com sétima e a nona menor ou a quarta suspensa. Neste momento da música, todas as características da música espanhola estão obliteradas pelo jazz.

143

J

Figura 30 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 135 a 151

Após o interlúdio do piano, o compasso 151 marca o início da seção B. No primeiro tempo do compasso 152, o motivo de três notas apresentado na figura 28 é novamente apresentado. Nesta nova seção, ocorre o desenvolvimento deste tema previamente apresentado, e esse novo tema se estende até a *cadenza*, no compasso 177.

A musical score page for piano, page 151. The page features a single treble clef staff. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with several rests and grace notes. The notes are primarily in the key of B-flat major, indicated by a key signature of two flats. The score is written in a clear, black ink on a white background.

Figura 31 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 151 a 159

A ideia de que o compositor, com este novo tema, está fazendo uma referência ao movimento anterior, *Prelude*, pode ser confirmada observando o material harmônico utilizado no acompanhamento deste tema. O encadeamento harmônico é o mesmo. Contudo, neste trecho, ao contrário do que compõe o *Prelude*, o compositor utiliza o acompanhamento do piano, dando um suporte harmônico. Deste modo, Proto pôde preencher mais os acordes, acrescentando a nona e a sétima, como pode ser observado no exemplo abaixo.

The musical score consists of three staves of music. Staff 1 (treble) and Staff 2 (bass) are shown for most of the score. Measure 151: Treble staff has eighth-note chords (Dm9, Eb9-). Bass staff has eighth-note chords. Measure 161: Treble staff has eighth-note chords (D7M(9-)). Bass staff has eighth-note chords. Measure 167: Treble staff has eighth-note chords (Dm4). Bass staff has eighth-note chords. The score includes dynamic markings like 'p' (piano), 'f' (forte), and 'mf' (mezzo-forte), as well as performance instructions like 'riten.' (riten.) and 'tempo' (tempo).

Figura 32 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 151 a 173

Ao final desta seção, Proto introduz uma *cadenza*, que é uma repetição exata da primeira parte do *Prelude*. Após esta *cadenza*, o piano retoma a sequência harmônica inicial, voltando à seção A. Nesse momento o compositor abre espaço para um improviso no contrabaixo, exatamente como no jazz, mas dá ao intérprete a opção em fazê-lo ou não. Este improviso marca a volta à seção A. Após o improviso, o contrabaixo retoma a melodia inicial e termina o movimento fazendo uma nova referência ao tema que está presente no início da seção B.

1.9 Terceiro Movimento – Nocturne - Micaela's Aria

O noturno em sua origem, é a “palavra usada no séc. XVIII para uma serenata a ser executada à noite” (SADIE, Stanley. 2001, p.660). Em andamento lento e com o caráter

melancólico, não tem uma forma musical específica. Normalmente era executada em um evento social noturno ao ar livre.

A cena em que a personagem Micaela canta a ária na ópera de Bizet – no segundo ato, número 22 – retrata exatamente um quadro noturno: Micaela está sozinha em um local escuro, temerosa com a situação que enfrenta naquele momento.

O terceiro movimento da Fantasia, como o título indica, é baseado justamente nessa cena. A tonalidade é a mesma utilizada por Bizet, Mi Bemol Maior, mas assim como na *Aragonaise*, a marcação do tempo é diferente. Proto escreveu em 12/8, enquanto Bizet em 9/8.

Este movimento, como será demonstrado a seguir, está composto pelas seções ABABA. Esta forma é classificada por Schoenberg como “pequena forma-rondó” (1991 p.229), que é caracterizada pela repetição de um ou mais temas. Mas por se tratar de uma composição nos moldes do jazz, é preferível classificá-la de acordo com Berendt, como “forma canção” (1975 p.141).

Para esta ária Proto escreveu uma pequena introdução. A sequência harmônica utilizada no primeiro compasso da introdução é sempre tônica e dominante (I-V). A partir do compasso seguinte ele utiliza a tônica e a subdominante secundária²¹. Os acordes são montados seguindo a estética jazzística, com a presença de nonas, sétimas, sextas e quartas, mantendo sempre um pedal na nota mi bemol.

Figura 33 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria*, compasso 1 a 4

A seção B inicia no compasso 13, onde o compositor insere um segundo tema no contrabaixo, como pode ser observado na figura abaixo.

²¹ Termo utilizado por Koellreuter para indicar a subdominante no estado menor. (*Jazz Harmonia*. 1960 p.21)



Figura 34 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria*, compasso 13 a 15

A harmonia utilizada nessa seção segue os mesmos padrões que vinham sendo apresentados, com acordes contendo a presença de quartas, sextas, sétimas e nonas.

No compasso 17, o compositor escreve para o piano a mesma linha melódica executada pelo contrabaixo, utilizando acordes formados por quartas superpostas, criando uma bitonalidade, característica marcante no Jazz.

Figura 35 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria*, compasso 17 a 19

O retorno à seção A está no compasso 20, letra C. Dessa vez o tema é tocado pelo piano enquanto o contrabaixo executa um contracanto que predomina sobre a melodia principal a partir do compasso 23. O primeiro acorde executado pelo piano neste compasso é Sol Menor com Sétima e Nona. No acorde seguinte, em um aspecto visual, parece haver uma bitonalidade, mas o que ocorre é Mi Menor com Sétima. Esta ideia de bitonalidade surge causada pelas notas Fá Sustenido e Dó Sustenido, que estão localizadas na linha da mão direita do piano. Porém, estas são enarmonicamente classificadas como Sol Bemol e Ré Bemol, e segundo o compositor,

através de entrevista realizada por e-mail²², foi escrito dessa forma para reforçar ao pianista que o tema, apesar de existir uma linha melódica predominante no contrabaixo, ainda está presente na linha da mão direita do piano, não se tratando apenas de um simples acompanhamento harmônico.

Figura 36 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria*, compasso 20 a 25

No terceiro tempo do compasso 23, o tema retorna ao contrabaixo, havendo uma transição para o retorno da seção B, que acontece no compasso 28. O tema que compõe esta seção foi apresentado anteriormente na figura 34.

²² PROTO, Frank. **Carmen Fantasy**. Recebido em 19. Out. 2012.

No compasso 36, Proto escreve um breve retorno à seção A, executando uma variação do tema inicial, composta por uma pequena frase de apenas nove notas, escrita para ser executada utilizando falsos harmônicos. Nos dois primeiros tempos do compasso 36, está escrito para o piano um acorde de Mi Bemol Maior com Sétima Maior. Nos dois tempos seguintes percebe-se o Lá Bemol Menor com Sétima e no compasso consecutivo, conclui o movimento com Mi Bemol Maior com Sexta. De acordo com Koellreutter, trata-se de uma cadência de jazz com a subdominante secundária (1960, p.39). Quando está na região do quinto grau de Lá Bemol Menor, o compositor utiliza na melodia as notas Ré Bemol e Dó Bemol, por fazerem parte da referida tonalidade.

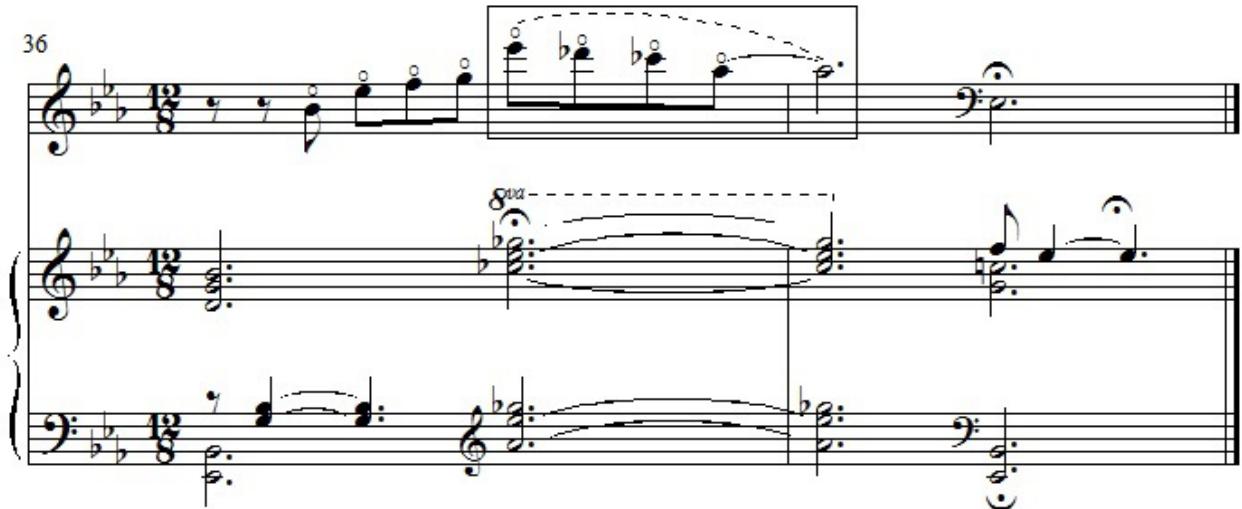


Figura 37 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria*, compasso 36 a 37

1.10 Quarto Movimento – Toreador Song

A “Canção do Toreador” da *Fantasia* não tem uma forma definida segundo os padrões analíticos de Schoenberg. O movimento será analisado de acordo com as definições de Berendt, por serem mais coerentes com a concepção jazzística. Sendo assim, a Canção do Toreador será definida como forma canção (AA’BA”), sendo a seção A, o tema original da ópera, a seção A’, a repetição variada do primeiro tema, a seção B, caracterizada por um novo material temático

ausente à ópera, e a última seção, A”, com novas referências ao texto original da ópera, não utilizado anteriormente na Fantasia.

Como já mencionado, dois temas da ópera *Carmen* estão presentes neste movimento. O primeiro tema foi retirado dos compassos 1 a 9 da cena *Couplets*, que compõe o segundo ato da ópera. O segundo tema está na mesma cena, e está presente entre os compassos 36 e 46.

Neste movimento, a única semelhança entre a *Fantasia* e a ópera está nos temas, nos demais aspectos não há semelhanças. A Fantasia tem Sol Menor como tonalidade principal, enquanto a ópera Fá Menor. A Fantasia está em compasso 2/2, a ópera em 4/4. O andamento da fantasia é *andante* e da ópera *allegro molto moderato*. Proto alterou o ritmo da melodia, retirando as *appoggiaturas* e escrevendo-a em ritmo de interpretação jazzística, onde quando está escrito em uma frase duas colcheias, tradicionalmente lê-se colcheia pontuada e semicolcheia. Tomando por base informações recolhidas durante a pesquisa, Proto escreveu da forma como soa a interpretação jazzística, pelo fato da obra, na maioria das vezes, ser executada por músicos com formação erudita, e existe a possibilidade destes não se atentarem, portanto, à linguagem interpretativa característica do jazz.

Algumas modificações no aspecto harmônico também foram realizadas. Essas mudanças serão apresentadas mais adiante, no decorrer do capítulo.

Na figura 36 pode-se ver o tema composto por Bizet, e em seguida, na figura 37, o tema com o tratamento rítmico realizado por Proto na fantasia.



Figura 38 Georges Bizet, *Carmen*, Ato II, *COUPLETS*, compasso 1 a 9. K 1005



Figura 39 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Toreador Song*, compasso 4 a 23

O movimento tem uma introdução com quatro compassos executada pelo acompanhamento. A introdução é bastante simples, formada por arpejos do acorde de Sol Menor com Nona na segunda inversão, que conta com uma variação em uma voz intermediária passando pela sétima, sexta maior, sexta menor e retornando a sexta maior. Nesta sequência o tema principal é executado pelo contrabaixo, e o acompanhamento é idêntico à introdução.



Figura 40 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Toreador Song*, compasso 1 a 5

No compasso 49, letra C, inicia a segunda seção, A'. O tema está no piano, escrito em blocos de acordes quartais, enquanto o contrabaixo executa o acompanhamento harmônico, arpejando a mesma sequência de acordes tocados pelo piano na introdução do movimento. Na sequência do tema, a partir do oitavo compasso de C, o tema volta ao contrabaixo. Nota-se uma

semelhança no acompanhamento, entre o compasso 49 e o compasso 55, com o início do prelúdio da primeira suíte em Sol Maior para violoncelo desacompanhado de J. S. Bach (1685-1750), porém, na fantasia, adaptada para tonalidade de Sol Menor. Sabe-se que Rabbath gravou as seis suítes para violoncelo de Bach, no álbum *Rabbath Plays Bach* (QCA Red Mark/Liben, 1982), e com base neste fato, posso acreditar na possibilidade de Proto ter feito uma referência à paixão de Rabbath pelas suítes de Bach, que além de gravá-las, também publicou uma edição para contrabaixo. No DVD *Two Sessions with Frank and Tim* (Red Mark, 2012), Proto executou este movimento no contrabaixo. Neste trecho o qual refiro-me à uma Suíte de Bach, ele utiliza outro tipo de acompanhamento, em *pizzicato* na região grave do instrumento, abdicando a referência à Bach, e isto reforça a minha opinião quanto a homenagem feita a Rabbath, pois não há relação entre a ópera Carmen e as Suítes para Violoncelo de Bach.

Abaixo estão apresentadas duas figuras. Na primeira vê-se o acompanhamento realizado pelo contrabaixo. Na segunda a melodia em blocos de acordes quartais, que é executada pelo piano.

Figura 41 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Toreador Song*, compasso 49 a 67

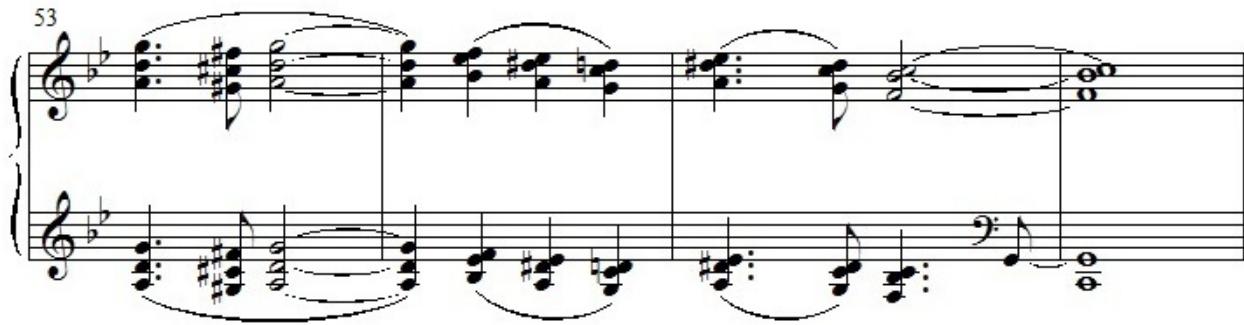


Figura 42 Frank Proto, *A Carmen Fantasy*, *Toreador Song*, compasso 49 a 56

A figura abaixo mostra uma passagem em *fugatto*²³. Esta passagem se encontra entre os compassos 74 e 89 e marca o final da seção A'. Na harmonia desta passagem estão presentes características de bitonalidade, como a presença de acordes quartais.

²³ “Termo usado para uma passagem fugal em um movimento de resto não contrapontístico”. (SADIE, 1994 p. 336)



Figura 43 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Toreador Song*, compasso 74 a 88

No último tempo do compasso 95, tem início um interlúdio executado piano. Este serve como ligação entre a seção A' e a seção B. Mais uma vez o solo é composto por uma melodia formada por blocos de acordes sobrepostos. O compositor escreveu para a mão direita, acordes formados por terças e quase sempre em blocos, e para a mão esquerda, acordes quartais, que aparecem hora em blocos, hora arpejados.



Figura 44 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Toreador Song*, compasso 99 a 102

No compasso 121, letra H, dá-se início a seção A". nela Proto volta a fazer referência à ópera *Carmen*. Ele utiliza o segundo tema composto por Bizet para a “canção dos toreadores”, localizado a partir do compasso 37 da cena *Couplets*, número 14 do segundo ato.

121 **H**

A7(9) D7(9) Em / F#m F#9(11)

G7M(9) G5+7M(9) G6(7M)(9) G7(9) C6 F7 F#m7 A° E7M Am7 Ebm / F F9(13)

126

130

Figura 45 Frank Proto, *A Carmen Fantasy*, *Toreador Song*, compasso 121 a 134

Na passagem acima, mais uma vez, ele utiliza apenas a ideia melódica da cena da ópera. Bizet compôs este tema em 2/4, indicando o andamento em semínima igual a 112. Na *Fantasia*, Proto o adaptou para 4/4 e sugeriu o andamento em semínima igual a 64, acrescentando ainda as indicações *Dolce e lento*.

Em seguida há uma curta *cadenza* escrita para o contrabaixo, seguida de um cruzamento de cordas intercalando os harmônicos de Sol e Fá Sustenido, caracterizando a tonalidade pelo sétimo grau de sol. O movimento termina em Sol Maior.

1.11

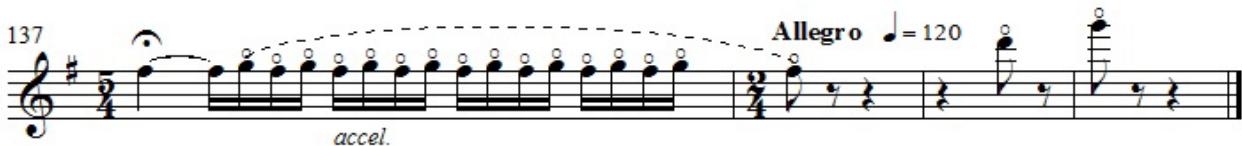


Figura 46 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Toreador Song*, compasso 137 a 140

1.12 Quinto Movimento – Bohemian Dance

O quinto e último movimento, *Bohemian Dance*, também está composto na forma canção (AA'BA). Neste movimento há uma pequena mudança na representação das seções em relação aos movimentos anteriores. Na seção A, é exposto o tema retirado da ópera. Na seção A', a variação ou a introdução de um novo material melódico também retirado da ópera. A mudança ocorrida está na seção B, é que ao invés da apresentação de um novo tema, ausente à ópera, como nos movimentos anteriores, Proto faz uma referência motívica ao tema que compõe a seção A. Na última seção A, há o retorno ao tema inicial do movimento.

A tonalidade de Mi Menor é a mesma utilizada por Bizet na *Chanson Bohême*, que marca a primeira cena do ato II, número 12. Mas assim como nos movimentos anteriores, o andamento e a fórmula de compasso são diferentes. Na ópera a fórmula de compasso é 3/4, com a semínima igual a 100, enquanto que na Fantasia está em 6/8 com o andamento inicial sugerido em semínima igual a 142.

Como podemos observar na figura abaixo, a introdução está escrita em *ostinato* para o piano, e se mantém neste padrão até o compasso 44.



Figura 47 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Bohemian Dance*, compasso 1 a 4

Como o padrão existe em toda a obra, o material harmônico utilizado por Porto neste movimento é bastante característico do Jazz, com a presença de acordes com sexta, nona, décima primeira, acordes quartais, etc. Do início do movimento até o oitavo compasso o acorde utilizado é Mi Menor com Sexta Aumentada e Nona. Na sequência está escrito Ré Menor com Sexta Aumentada e Nona, sempre mantendo o *ostinato* apresentado na introdução. Esta sequência harmônica é concluída com o acorde de Dó com Sétima Maior.

O tema inicial deste movimento é exposto pelo contrabaixo a partir do quinto compasso. É uma passagem virtuosística, com a presença de escalas nas tonalidades relatadas acima.

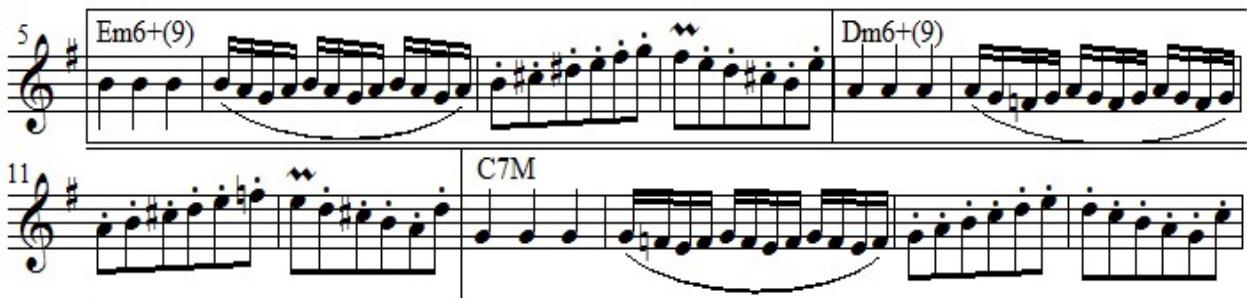


Figura 48 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Bohemian Dance*, compasso 5 a 16

Após isto, os padrões harmônico e melódico sofrem alterações. O trecho está na região da dominante, Si Maior e a melodia que antes era formada por uma métrica regular, agora tem o ritmo sincopado. No compasso 20, as notas Ré e Dó, contidas na linha do contrabaixo, voltam a ser naturais, indicando que a música retornou à tonalidade de Mi Menor. No compasso seguinte há uma modulação para Mi Bemol Maior. Todas essas mudanças podem ser observadas na figura abaixo.

17

B C A G F Eb7

A

22

B

Figura 49 Frank Proto, *A Carmen Fantasy*, *Bohemian Dance*, compasso 17 a 25

No compasso 25, letra A, o tema, demonstrado na figura 48, é reapresentado na dominante, Si Maior. No compasso 58, letra C, tem início a seção A'.

57

C

Figura 50 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Bohemian Dance*, compasso 57 a 63

Nesta seção, o compositor insere um novo material melódico presente na cena da ópera a partir do compasso 50. A seção A', se estende até o compasso 75. Esta seção está em Ré Menor frígio e a harmonia utilizada é bastante simples, formada em sua maioria por acordes em tríades. No compasso 76, o compositor insere um interlúdio, onde ele deixa momentaneamente de fazer alusão às ideias melódicas, rítmicas e harmônicas de Bizet. Este interlúdio é composto por um solo de piano, com a presença de interpelações realizadas pelo contrabaixo. A harmonia desta passagem é formada, em sua maioria, por acordes quartais.

No compasso 98, letra E, tem início a seção B. Nos cinco primeiros compassos desta seção, Proto escreve frases formadas por harmônicos naturais. A harmonia segue o padrão de formação através de intervalos de quartas.

Figura 51 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Bohemian Dance*, compasso 98 a 102

No compasso 120, letra F, ocorre a reexposição da seção A, seguindo os mesmos padrões harmônicos, melódicos e rítmicos utilizados no início do movimento, porém, em um andamento mais acelerado, em semínima igual a 165, sugerido pelo compositor.

O movimento termina com uma escala de Mi Menor tocada no contrabaixo, que vai desde o grave até o extremo agudo do instrumento, com a utilização de falsos harmônicos nas notas mais agudas. A última nota, é o Mi da quarta corda solta, a nota mais grave do instrumento.



Figura 52 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Bohemian Dance*, compasso 192 a 179

Ao final deste capítulo, pode-se observar que na análise foram abordadas tanto questões harmônicas quanto melódicas, através de estudos comparativos entre determinadas cenas da ópera *Carmen*, das quais os movimentos foram retirados, e trechos da *Fantasia*. O processo analítico de *A Carmen Fantasy para Contrabaixo e Piano* revelou-se de grande relevância para a performance, por entender que o conhecimento técnico de detalhes da obra ajudarão o intérprete a conduzir sua execução.

Capítulo 4

Sugestões de Dedilhados

À primeira vista, *A Carmen Fantasy para Contrabaixo e Piano* é uma obra complexa e com extrema dificuldade de execução, pois o compositor Frank Proto utilizou recursos técnicos que não são tão comuns no repertório habitual de boa parte dos contrabaixistas. Quando se realiza um estudo mais aprofundado da obra, percebe-se que, apesar de ser uma obra visualmente e auditivamente impactante, o compositor utilizou muito bem o idioma do contrabaixo, abordando mais precisamente recursos técnicos típicos de François Rabbath. Uma das principais características da técnica de mão esquerda de Rabbath, é o uso de dedilhados horizontais, com uso frequente de cruzamento de cordas para executar determinadas passagens, ao contrário da técnica difundida por outros pedagogos, como Franz Simandl (1840 – 1912), Isaia Billè (1874 – 1961), Annibale Mengoli (1851 – 1895), entre outros, na qual é preferido executar determinadas passagens em uma mesma corda, com a intenção de evitar quebras no fraseado. Este tipo de dedilhado pode ser denominado como vertical. Porém, François Rabbath utiliza uma regulagem do instrumento pouco utilizada pela maioria dos contrabaixistas; as cordas do seu instrumento são muito baixas, carecendo de pouquíssimo esforço para apertá-las, e para compensar a falta de projeção, ele amplifica o som do contrabaixo com o uso de microfones. Porém, a maior parte dos contrabaixistas utiliza a regulagem do instrumento com as cordas um pouco mais altas, com o intuito de obter uma maior projeção do som, evitando o auxílio de amplificação. Isto dificulta bastante à execução de passagens que utilizam dedilhados horizontais em determinadas regiões do braço do instrumento. Buscando o meio termo entre a idiomática de Rabbath e a técnica de dedilhados na vertical, neste capítulo serão apresentadas opções de dedilhados onde se busca facilitar ao máximo a execução de quem vier estudar esta obra. Serão abordadas apenas as passagens com um maior grau de complexidade.

A partir do compasso 35, há três possibilidades de dedilhados. Na primeira, executa-se a frase inteira na primeira corda, fazendo um salto de oitavas entre as duas notas Ré, no compasso 39. Na segunda possibilidade, pode-se executar a frase alternando entre a primeira e a segunda corda. Para facilitar um pouco mais, existe ainda a possibilidade de tocar a frase inteira na primeira corda e no compasso 39, tocar a nota ré aguda utilizando o harmônico na própria nota ré.

Figura 53 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 35 a 43. Primeira opção de dedilhado

Figura 54 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 35 a 43. Segunda opção de dedilhado

Figura 55 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 35 a 43. Terceira opção de dedilhado

No compasso 63, há necessidade de realizar um cruzamento de cordas, mantendo a mão esquerda na posição do *capotasto*. Isso deixará o espaço entre as notas menor, facilitando a execução. Observe a sugestão de dedilhado abaixo:

Figura 56 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 62 a 71

A passagem que está presente entre o compasso 78 e 86 também deve ser executada na região do *capotasto*, realizando um cruzamento entre as cordas Sol, Ré e Lá, para que não haja mudança de posição.

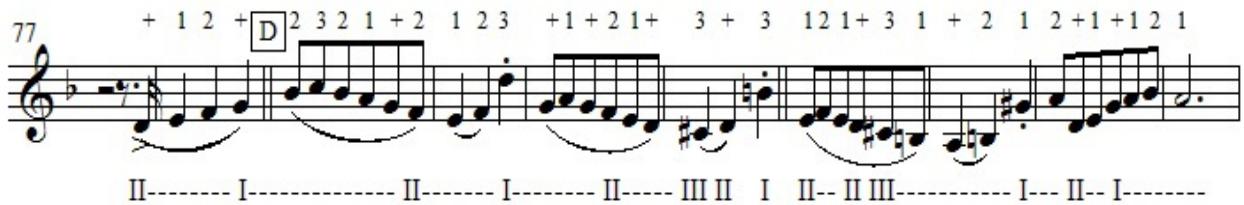


Figura 57 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 77 a 86

Na passagem demonstrada na figura abaixo, que se encontra entre os compassos 129 e 136, existe a presença de uníssonos e, para facilitar a execução dessas cordas duplas, o dedilhado sugerido é:



Figura 58 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 129 a 136

Entre os compassos 151 e 162, é necessário que haja mudanças de posições durante a execução. O dedilhado apresentado na figura 55 foi desenvolvido pensando na menor quantidade de mudanças de posição, e consequentemente de saltos.

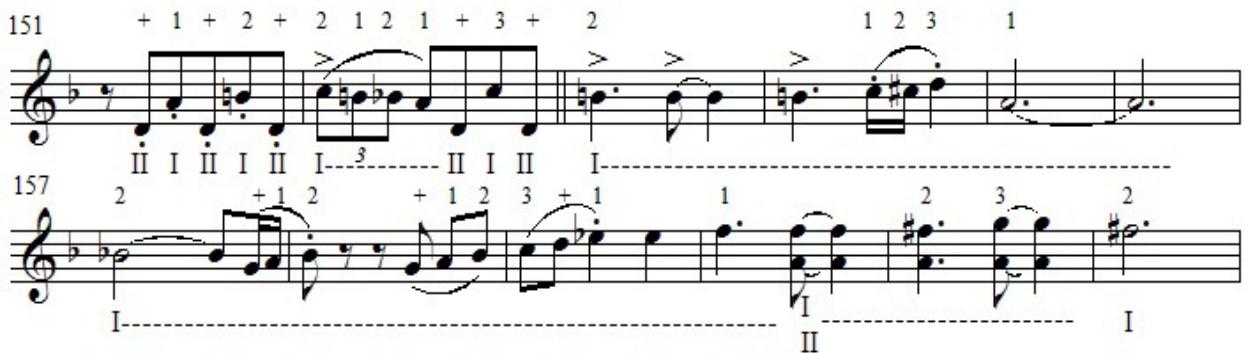


Figura 59 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 151 a 162

Na sequência desta passagem, do compasso 167 ao 170, não há mudanças de posição, porém será necessário deslocar o polegar para a nota lá no compasso 169, como demonstra a figura abaixo.



Figura 60 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 167 a 170

No compasso 176, está localizado dois *grupettos*. No segundo *grupetto*, formado por doze notas, o intérprete tem a opção de executá-lo na primeira corda até a nota Sol (corda solta), seguindo para a corda Ré. Uma segunda opção é tocar as duas primeiras notas na corda Sol e o restante da frase na corda Ré. As duas opções estão apresentadas nas figuras abaixo.



Figura 61 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 175 a 177. Primeira opção de dedilhado

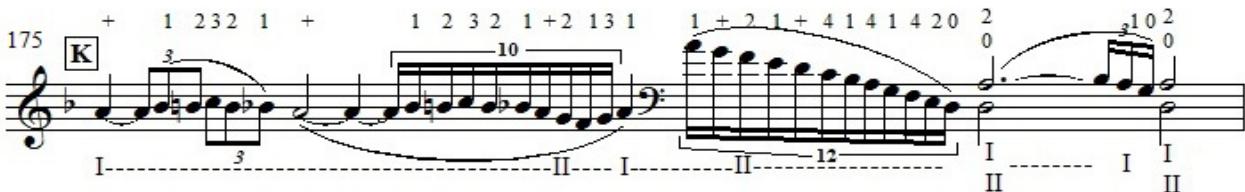


Figura 62 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Aragonaise*, compasso 175 a 177. Segunda opção de dedilhado

Desde o início do terceiro movimento, *Nocturne*, até o compasso 21, o contrabaixo executa uma passagem lenta e *cantabile*. Apesar de indicado em passagens apresentadas anteriormente, o cruzamento de cordas pode gerar quebra no fraseado. Acredita-se que para evitar essa quebra e criar uma melhor fluidez, a opção é executar todo esse trecho na corda Sol.

Abaixo veremos dois exemplos. O primeiro que apresenta o dedilhado da passagem que está localizada entre os compassos 4 e 8, e a segunda, do compasso 13 ao 19.



Figura 63 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria*, compasso 4 a 8



Figura 64 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria*, compasso 13 a 19

Do compasso 20 ao 23, como explicado anteriormente, o tema está escrito para o piano enquanto o contrabaixo executa o contracanto, que é formado pelos acordes arpejados. Então, para facilitar a execução, o dedilhado sugere alguns cruzamentos de cordas, para que não haja tanta preocupação com quebra de fraseado. Na figura abaixo, o dedilhado deste trecho.

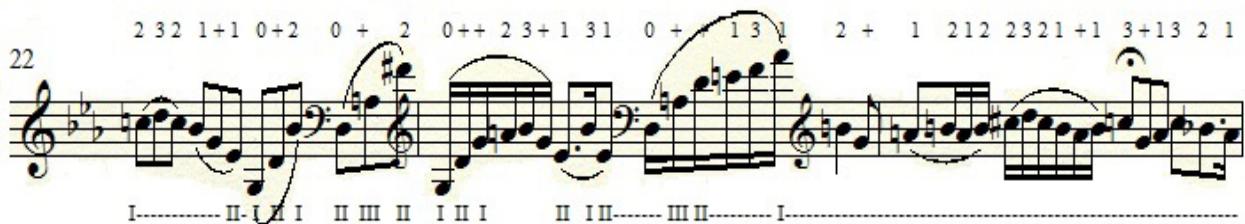


Figura 65 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria*, compasso 22 a 24

A última sugestão de dedilhado neste movimento é para a pequena frase que compõe os dois últimos compassos. A frase está escrita para ser executada com harmônicos artificiais, e deve ser executada passando pelas cordas Lá, Ré e Sol como mostra a figura abaixo.



Figura 66 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Nocturne - Micaela's Aria*, compasso 35 a 37

No *Toreador Song*, a frase que se encontra entre os compassos 11 e 18 pode ser executada inteiramente na corda Sol. Porém, para evitar excessivas mudanças de posições, recomenda-se executar a nota Dó, que está presente nos terceiro e quarto tempos na corda Ré, como apresentado na figura abaixo.

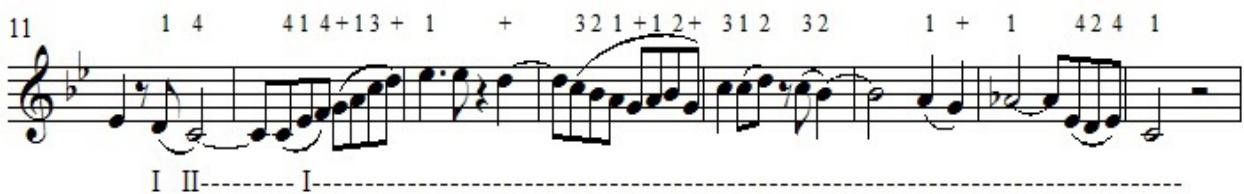


Figura 67 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Toreador Song*, compasso 11 a 18

Esta mesma frase reaparece a partir compasso 33 com uma pequena diferença no terceiro tempo do compasso 34, onde estão escritas as notas Sol e Si, ao invés das notas Sol e Lá como acontece anteriormente. Nesta passagem há uma pequena alteração em relação ao dedilhado previamente apresentado. Neste caso toca-se a nota Si com o dedo médio e a nota Dó com o dedo anular.

Entre o compasso 49 e o compasso 55, a linha escrita para o contrabaixo trata-se de um acompanhamento harmônico onde os acordes estão arpejados. Neste trecho também se faz necessário um cruzamento de cordas, possibilitando a execução desta passagem em apenas uma posição.

Na figura abaixo vê-se uma sugestão de dedilhados para esta passagem.

Figura 68 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Toreador Song*, Compasso 49 a 57

No terceiro tempo do compasso 45, dois compassos antes da letra D, uma única posição pode ser fixada executando-o na corda ré. Com isto dispensará a necessidade de saltos, que poderiam acarretar em uma desestabilização da afinação. Desta forma o dedilhado sugerido é:

Figura 69 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Toreador Song*, compasso 65 a 69

Outra passagem que merece atenção está entre a anacruse do compasso 78 e o compasso 88. É uma frase sem um centro tonal definido e com a presença de cromatismos. Com o dedilhado sugerido, pretende-se evitar ao máximo a realização de grandes saltos que possam desestabilizar a afinação. Abaixo, na figura 66 pode-se conferir o dedilhado sugerido.

Figura 70 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Toreador Song*, compasso 77 a 88

Entre os compassos 102 e 112, há uma passagem em andamento em *ad libitum*. Nesta passagem, o compositor utiliza notas que podem ser executadas tanto na primeira posição do instrumento como na região do *capotasto* utilizando as cordas mais graves. Por ser uma passagem com andamento livre, sugere-se a sua execução com mudança de posições, indo até as primeiras. Nestas posições a corda tem maior amplitude de vibração e consequentemente emite mais harmônicos, tornando o som mais cheio. Abaixo o dedilhado sugerido.

Figura 71 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Toreador Song*, compasso 102 a 113

A partir do compasso 121, o compositor apresenta um tema bastante conhecido, retirado da ópera *Carmen*. Apesar de na *Fantasia* Proto tê-la tornado bastante expressiva, tendo que evitar quebras no fraseado, para executá-la em uma única corda seria necessário a realização de muitos saltos. Para que sejam evitados esses saltos, foi desenvolvido um dedilhado que os evite e, ao mesmo tempo evite quebras bruscas no fraseado, causadas por cruzamentos de cordas.

Figura 72 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Toreador Song*, compasso 121 a 133

No quinto e último movimento, *Bohemian Dance*, a partir do sétimo compasso, há uma escala escrita ascendentemente e depois descendenteamente, em ritmo de colcheias. Por se tratar de uma passagem com andamento bastante acelerado, sugere-se uma rápida mudança à corda Ré, evitando um salto que possa comprometer a afinação.



Figura 73 Frank Proto, *A Carmen Fantasy*, *Bohemian Dance*, compasso 5 a 16

Entre os compassos 25 e 36, o padrão melódico apresentando no exemplo anterior é repetido na região da dominante. A passagem pode ser executada com o mesmo dedilhado apresentado anteriormente, mudando apenas da corda Sol e Ré para a corda Ré e Lá. Porém, pensando em uma melhor projeção do som do instrumento, preferiu-se intercalar a frase entre a corda Ré e a corda Sol, como demonstrado na figura abaixo:



Figura 74 Frank Proto, *A Carmen Fantasy*, *Bohemian Dance*, compasso 25 a 36

Na maior parte das passagens deste movimento, o polegar deve ser utilizado como um pivô, por isso as mudanças de posição na região do *capotasto* são bastante comuns. Este tipo de dedilhado ocorre em todo o trecho que tem início no compasso 47 estendendo-se até o compasso 57, como demonstra a figura abaixo o início dessa passagem.

Figura 75 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Bohemian Dance*, compasso 47 a 51

Este mesmo padrão de dedilhados também a partir da anacruse do compasso 58.

Sheet music for 'The Star-Spangled Banner' featuring three staves of musical notation. The first staff begins at measure 57, the second at 64, and the third at 69. The notation includes fingerings such as 'C' (boxed), '1 2 + 1 3 1', '3 2', '3 1 + 1 2 1', '3 2', '3 1 + 1 2 1', and various letterings (I, II, III) above the staff. The music is in common time and includes a key change to B-flat major at the end of the third staff.

Figura 76 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Bohemian Dance*, compasso 57 a 73

O último trecho da obra em que serão sugeridos dedilhados encontra-se entre o compasso 160 e 171. Nesta passagem o uso do polegar com a função de pivô para que possa ser definida uma posição, é essencial. Na figura abaixo se pode ver o dedilhado sugerido.

160 1 1 4 1 1 4 + + 1 2 + 1 2 + 1 2 + 1 2 1 + 1 2 1 +

I-----

164 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 2 2 + 2 3 2 + 2 + 3 1 3 +

I----- II-----

168 1 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 1 2 1 + 1 2 1 + 1 2 1 +

I----- II----- I----- II----- I----- II----- I----- II-----

Figura 77 Frank Proto, *A Carmen Fantasy, Bohemian Dance*, compasso 160 a 171

Considerações finais

O presente trabalho pode ser visto como um conjunto de informações que auxiliarão o intérprete na preparação da obra *A Carmen Fantasy para Contrabaixo e Piano* de Frank Proto. Tendo em vista a performance, acreditarmos que para se chegar ao ponto culminante da interpretação, se faz necessária um aprofundado estudo da mesma, a fim de adentrarmos no universo que a constitui. Além deste fator, este trabalho tem como objetivo fortalecer a área de práticas interpretativas e suas interdisciplinas, como também promover uma maior divulgação da música para contrabaixo e de valorizar cada vez mais um expoente da música, que é Frank Proto.

No primeiro capítulo, foi feita uma breve contextualização da obra. Abordou-se a trajetória do compositor, com um breve levantamento de sua trajetória profissional, suas principais composições e parcerias com intérpretes. Em seguida foi realizado um breve resumo da ópera *Carmen*, de Georges Bizet, compreendendo-a como substrato. Depois disso foi realizado um estudo de como a obra foi composta. Por último foi realizado um levantamento das gravações existentes.

No capítulo 2, foi abordada a parceria entre Frank Proto e François Rabbath. Inicialmente apresento um resumo biográfico acerca de François Rabbath, suas características como compositor e intérprete, buscando compreender como estas características influenciaram o processo composicional de Proto. Após esta fase, foram abordadas as parcerias mais bem sucedidas entre compositor e intérpretes da história do contrabaixo desde a década de 1940. Em seguida realizou-se um estudo mais aprofundado a respeito da parceria entre Proto e Rabbath, enfocando as obras que dela resultaram. O objetivo foi compreender a influência que Proto recebeu de Rabbath ao compor suas músicas, e mais precisamente, a obra aqui estudada.

No capítulo 3, está a análise da *Carmen Fantasy*. Espera-se que esta explanação analítica conduza o intérprete a uma noção geral da forma e estilo do compositor Frank Proto, que é adepto do estilo jazzístico e o incorporou na obra aqui estudada. O contrabaixista ao interpretar esta composição, precisa familiarizar-se com as dissonâncias contidas nela, e buscar a referência para afinação em acordes que muitas vezes são construídos com sobreposições de quartas, sextas, sétimas, nonas, e no seu ápice em bitonalidades como acordes quartais. Estas características jazzísticas estão abordadas na análise, e com isso, o intérprete terá um esclarecimento

aprofundado da essência harmônica desta obra. O jazz, aqui, é o princípio usado pelo compositor como forma estética na composição.

Esta análise tem a finalidade de disponibilizar subsídios para uma interpretação bem sucedida da obra, entendendo que a prática interpretativa, como indissociada da investigação do fato musical, tem como resultado uma interpretação coerente. Este trabalho caracteriza-se tanto como base para estudos na prática interpretativa, como em musicologia, sem deixar de cumprir a sua meta primordial, um estudo técnico-interpretativo. O envolvimento musical com a pesquisa resultou em um crescimento pessoal considerável, favorecendo também a intimidade com a linguagem composicional de Frank Proto, tanto na execução como na elaboração analítica dos elementos aqui verificados. Diante disto alguns destaques valem aqui serem citados: a harmonia de Proto é sempre baseada no jazz; a forma como os temas originais de Bizet foram tratados, remetem à livre interpretação de um músico de jazz sobre um determinado tema; a idiomática utilizada por Proto na Fantasia está totalmente ligada à linguagem técnica e musical de François Rabbath; Proto demonstra bastante habilidade composicional ao reharmonizar em caráter jazzístico, melodias bastante conhecidas, com estruturas tradicionais da música espanhola e com características tonais consonantes; o grau de coesão do seu discurso é bastante elaborado, fato este que promove grande semelhança entre todos os movimentos e unifica a obra numa linguagem harmônica formal característica.

Por fim, ofereço sugestões de dedilhados no último capítulo, entendendo que a escolha de dedilhado decorre das decisões do interprete em vários fatores tais como; região em que a passagem será executada, direcionamento arco, fraseado, cruzamento de cordas, etc., é uma ferramenta que entendo facilitar no estudo técnico da Fantasia.

Diante deste trabalho, espero ter contribuído para a divulgação da obra do compositor Frank Proto, e para o crescimento da área de práticas interpretativas do contrabaixo.

Referências

BARKER, Edwin. *Rabbath plays Proto*. International Society of Bassists, New York, XII/3, 1987.

BENT, Ian. *Analysis: The new Grove Handbooks in Books*. Londres: Mac Millan, 1987.

BERENDT, Joachim E. *O JAZZ do rag ao rock*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

BIZET, Georges. *Carmen*. Boca Raton: Edwin F. Kalmus, 1987.

BRUN, Paul. *A history of the double bass*. France /s.l./: 1989.

FANTASIA. In: SADIE, Stanley. DICIONÁRIO *Grove de Música: edição concisa* - editora-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p.311.

FLAMENCO. In: SADIE, Stanley. DICIONÁRIO *Grove de Música: edição concisa* - editora-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p.331.

HABANERA. In: SADIE, Stanley. DICIONÁRIO *Grove de Música: edição concisa* - editora-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p.399.

KOELLREUTTER, H. J. *Jazz Harmonia*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1960.

MACHADO, Marcos. *François Rabbath Applied: an analysis of his technique for a successful performance of Frank Proto's music*. Tese de Doutorado em Música – University of Illinois at Urbana-Champaign, EUA, 2005. Publicado UMI Microform, 2006.

MEILHAC, Henri e HALÉVY, Ludovic. *Carmen. Libretto*. Disponível em:
<http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/libretto.html>. Acesso em 16 de mai. de 2012.

PROTO, Frank. *A Carmen Fantasy for Double Bass and Piano*. Cincinnati: Liben Music Publishers, 1991.

_____. *Caprice for Double Bass Solo*. Cincinnati: Liben Music Publishers, 1981.

_____. *Concerto for Double Bass and Orchestra*. Cincinnati: Liben Music Publishers, 1969.

_____. *Concerto No. 2 for Double Bass and Orchestra*. Cincinnati: Liben Music Publishers, 1982, revisado em 1997.

_____. *Fantasy for Double Bass and Orchestra*. Cincinnati: Liben Music Publishers, 1983.

_____. *Four Scenes After Picasso. Concerto No. 3 for Double Bass and Orchestra*. Cincinnati: Liben Music Publishers, 1997.

_____. “François Rabbath: Bass Without Boundaries” *Strings* 35. (Março/Abril 1993): 26-27.

_____. *François Rabbath: Biography*. Liben Music Publishers. Disponível em:
<http://www.liben.com/FRBio.html>. Acesso em: 28 ago. 2012.

_____. *Frank Proto: Biography*. Liben Music Publishers. Disponível em:
<http://www.liben.com/FPBio.html>. Acesso em: 17 out. 2011.

_____. *Nine Variants on Paganini for Double Bass and Orchestra*. Cincinnati: Liben Music Publishers, 2002.

_____. *Sonata “1963” for Double Bass and Piano*. Cincinnati: Liben Music Publishers, 1974.

PROTO, Frank e CHENAULT, John. *Ode to a Giant for Double Bass and Narrator*. Cincinnati: Liben Music Publishers, 1993.

RABBATH, François. *Concerto No. 3 for Double Bass and Orchestra*. Cincinnati: Liben Music Publishers, 1987.

_____. *Nouvelle Technique de La Contrebasse Vol. 1*. Paris: Alphonse Leduc, 1977.

_____. *Nouvelle Technique de La Contrebasse Vol. 2*. Paris: Alphonse Leduc, 1979.

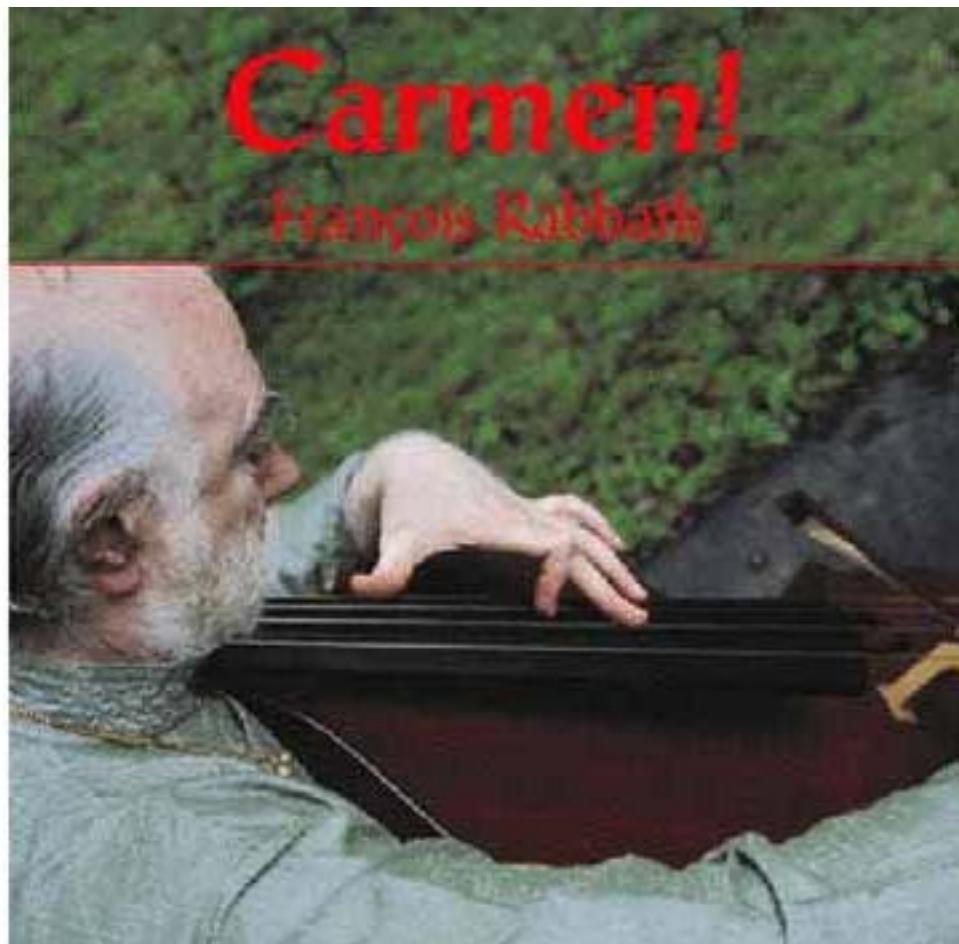
_____. *Nouvelle Technique de La Contrebasse Vol. 3*. Paris: Alphonse Leduc, 1984.

RETI, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. Westport: Greenwood Press, 1978.

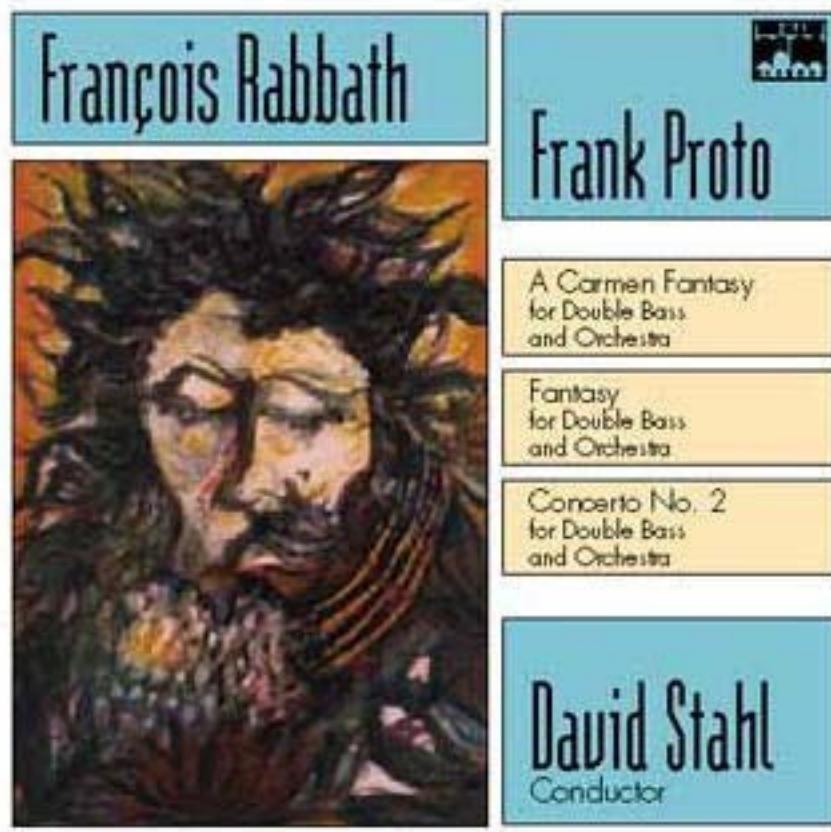
SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Seineman- editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SISTROS. In: SADIE, Stanley. DICIONÁRIO *Grove de Música*: edição concisa - editora-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p.876.

SWAROWSKY, Hans. *Dirección de Orquesta – Defensa de la Obra*. Trad. Miguel Martinez. Madri: Real Musical, 1989.

ANEXO A: CAPA DOS CD'S DE A *CARMEN FANTASY*

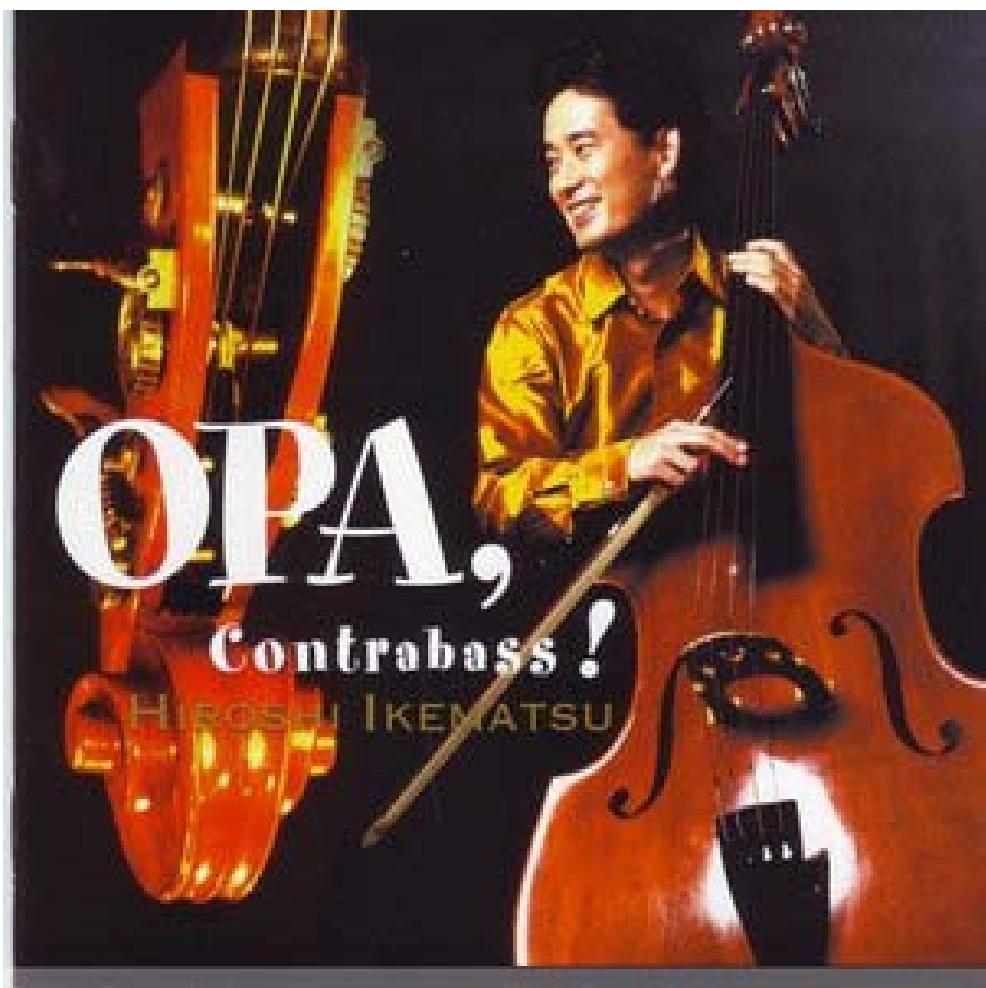
CD: *Carmen!* François Rabbath. Piano: Frank Proto. Red Mark, 1991.



CD: *Frank Proto*. François Rabbath. *Cincinnati Symphony Orchestra*. Regência: David Stahl. Red Mark, 1992.



CD: *Contrabasso Concertante*. Jorma Katrama. *Kuopio Symphony Orchestra*. Regência: Atso Almila. Fazer Records/Finlandia, 1998.



CD: *OPA, Contrabass!* Hiroshi Ikematsu. Sony Music, 2007.

