



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação em Música

ISAÍAS LOPES FERREIRA

**A RELEVÂNCIA DO ESTUDO DOS EXCERTOS ORQUESTRAIS NA FORMAÇÃO
VIOLINÍSTICA**

**São Paulo
2016**

ISAÍAS LOPES FERREIRA

**A RELEVÂNCIA DO ESTUDO DOS EXCERTOS ORQUESTRAS NA FORMAÇÃO
VIOLINÍSTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Interpretação/Teoria e Composição.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Lobo Kubala

**São Paulo
2016**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de
Artes da UNESP

F383r Ferreira, Isaías Lopes, 1984-

A relevância do estudo dos excertos orquestrais na formação
violínica / Isaías Lopes Ferreira. - São Paulo, 2016.
110 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Lobo Kubala
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Violino – Instrução e estudo. 2. Música orquestral – Análise,
apreciação. 3. Violinistas. I. Kubala, Ricardo Lobo. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 787.1

ISAÍAS LOPES FERREIRA

**A RELEVÂNCIA DO ESTUDO DOS EXCERTOS ORQUESTRAIS NA FORMAÇÃO
VIOLINÍSTICA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em música.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ricardo Lobo Kubala
UNESP - Orientador

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi
UNICAMP

Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato
UNESP

São Paulo, 25 de junho de 2016

À minha linda Luciana, pelo
amor, dedicação e compreensão
de sempre.

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido orientador e professor Dr. Ricardo Lobo Kubala, pelo incentivo, dedicação, comprometimento, e pelas risadas e conversas até alta madrugada.

À querida Prof. Dra. Eliane Tokeshi, pela paciência e incentivo de sempre, pelos valiosos ensinamentos, pelos conselhos e por dividir sua arte comigo.

À Professora Maria Vischnia, minha mãe musical, através de quem tornei-me músico.

Aos meus avós Jacinto Minervino, Maria Oscar de Melo, Elísio Guilherme e Aurelina Lopes, de quem herdei tantas alegrias.

Ao meu tio Nivaldo Melo, que sempre me incentivou no caminho da música.

Ao meu primo Felipe Melo, pelas conversas e risadas.

À minha doce irmã Rosana Ferreira, pela ajuda imensurável na realização deste trabalho e por ser minha grande incentivadora.

Aos meus pais Rubens Lopes e Neusa Ferreira, pela palavra amiga de todas as horas, e por me ensinarem o caminho em que eu deveria andar.

À minha esposa Luciana Quirino, pelo choro, pelo riso e cumplicidade de sempre.

Aos queridos colegas e professores do Instituto de Artes da Unesp.

Aos colegas de profissão, com quem divido alegrias e frustrações.

E ao autor da minha fé, aquele por quem e para quem vivo todos os dias de minha vida.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar aspectos técnicos e interpretativos presentes em excertos orquestrais de violino e estudar o potencial de seu uso como ferramenta para o desenvolvimento do violinista. No primeiro capítulo, discorre-se sobre levantamento de material, em que se buscaram informações acerca de excertos orquestrais de violino, no que concerne tanto a seu uso em processos seletivos como a aspectos técnicos e estilísticos relativos a sua preparação e execução. Encontrou-se, além de material acadêmico usual – como dissertações, teses e artigos – vasta referência em *sites*, *blogs*, videoaulas e outros meios, com conteúdo substancial, divulgados na *internet*. São apresentados também os critérios que orientaram a escolha dos excertos investigados no capítulo seguinte. No segundo capítulo, investigam-se aspectos técnico-interpretativos significativos de cada excerto escolhido, e são feitas sugestões de possíveis abordagens interpretativas desses excertos. Por fim, no terceiro capítulo, procura-se estabelecer paralelo entre aspectos presentes no repertório tradicional do violino e nos excertos orquestrais investigados. A relação encontrada entre o material estudado no capítulo 2 e obras como sonatas e concertos – usualmente estudados por violinistas – é rica e evidencia as possibilidades de exploração dos excertos orquestrais como meio de aprendizagem do instrumento. O presente estudo é voltado para estudantes de violino em nível de graduação e, de modo mais amplo, para violinistas que tenham interesse em se aprofundar no assunto excertos orquestrais, destinando-se, inclusive, a auxiliar instrumentistas na preparação para audições de orquestra.

Palavras-chave: Excertos orquestrais de violino. Aspectos técnicos e interpretativos do violino. Ferramenta para o desenvolvimento do violinista.

ABSTRACT

This work aims to investigate technical and interpretative aspects present in orchestral violin excerpts and to study the potential of its use as a tool for the violinist's development. In the first chapter, we broached the material survey, in which information was sought about violin orchestral excerpts, with respect both to its use in orchestral auditions as well as in the technical and stylistic aspects regarding their preparation and execution. In addition to usual academic material - such as dissertations, theses and articles - it has been found extensive reference in websites, blogs, video lessons and other means, with substantial content released on the Internet. The paper also presents the criteria that guided the choice of excerpts investigated in the following chapter. In the second chapter technical and interpretative aspects of each significant excerpt chosen are scrutinized and suggestions are made for possible interpretative approaches to these excerpts. Finally, in the third chapter, we try to establish a parallel between aspects present in the traditional violin repertoire and orchestral excerpts investigated. The association between the material studied in Chapter 2 and works such as sonatas and concerts, usually studied by violinists, are rich and it highlights the exploration of possibilities of orchestral excerpts as a mean of learning the instrument. This study is aimed at violin students at the undergraduate level and, more broadly, for violinists who are interested in delving into the subject of orchestral excerpts for violin, including as support for preparation for orchestral auditions.

Keywords: Orchestral Violin Excerpts. Technical and interpretative aspects of violin. Tool for the violinist's development.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – W. A. Mozart, <i>Sinfonia N° 39</i> , 2° mov., comp. 1-27, 1° violino.....	27
Figura 2 – Figuração rítmica predominante no excerto 2.1.....	27
Figura 3 – Exercício de subdivisão para estudo dos comp.1 a 4 do excerto 2.1.....	28
Figura 4 – W. A. Mozart, <i>Sinfonia N°39</i> , KV 543, 2° mov., comp. 1-7, 1° violino.....	29
Figura 5 – W. A. Mozart, <i>Sinfonia N°39</i> , KV 543, 2° mov., comp. 14-19, 1° violino Sugestão de dedilhados.....	30
Figura 6 – Excerto 2: W. A. Mozart, <i>Sinfonia N° 39</i> , 4° mov., comp. 1-41, 1° violino.....	31
Figura 7 – W. A. Mozart, <i>Sinfonia N°39</i> , KV 543, 4° mov., comp. 1-4, 1° violino.....	33
Figura 8 – W. A. Mozart, <i>Sinfonia N°39</i> , KV 543, 4° mov., comp. 24-35, 1° violino.....	33
Figura 9 – Exercício de deslocamento rítmico.....	34
Figura 10 – Partitura, <i>Sinfonia N°39 KV 543, 4° movimento</i> . Comp. 01–16.....	35
Figura 11 –Excerto 3: L.V. Beethoven, <i>Sinfonia N° 9</i> , 3° mov., comp. 99-114, 1° violino	36
Figura 12 – <i>Adagio</i> , <i>Sinfonia N° 9</i> , 3° mov., comp. 99-114, 1° violino.....	37
Figura 13 – Primeiro compasso, <i>Sinfonia N° 9</i> , 3° mov., 1° violino.....	37
Figura 14 – Ritmo, <i>Sinfonia N° 9</i> , 3° mov., comp. 108-114, 1° violino.....	38
Figura 15 – Ligadura, <i>Sinfonia N° 9</i> , 3° mov., comp. 1, 1° violino.....	38
Figura 16 – Mudança de direção de arco, <i>Sinfonia N° 9</i> , 3° mov., comp.1, 1° violino.....	39
Figura 17 – Ligaduras com alternância de cordas, primeira metade do comp.101.....	39
Figura 18 – Sinais de expressão, comp. 101 e 109.....	40
Figura 19 – Sequência de notas, comp. 99-101.....	40
Figura 20 – Excerto 4: F. Mendelssohn, <i>Sonho de uma Noite de Verão</i> , <i>Scherzo</i> , comp. 17- 99, 1° violino.....	42
Figura 21 – Figuração rítmica, <i>Scherzo</i> , comp. 17 e 18, 1° violino.....	43
Figura 22 – <i>Spiccato</i> , exercício.....	43
Figura 23a – Partitura, <i>Scherzo</i> , comp. 17- 23.....	45
Figura 23b – Primeiro violino, <i>Scherzo</i> , comp. 17- 35.....	45
Figura 24 – Mudanças de corda, <i>Scherzo</i> , comp. 29- 54.....	46
Figura 25 – Exercício em cordas soltas para auxílio das mudanças de corda.....	46
Figura 26 – Dedilhado, <i>Scherzo</i> , comp. 41-54.....	47
Figura 27 – Indicações de dinâmica, <i>Scherzo</i> , comp. 68-99.....	48
Figura 28 – Excerto 5: R. Schumann, <i>Sinfonia N° 2</i> , <i>Scherzo</i> , comp. 1-54, 1° violino.....	50
Figura 29a – Partitura; <i>Scherzo</i> , comp. 1-12.....	52
Figura 29b –Delineamento de frase, parte de primeiro violino, comp. 1-12.....	53
Figura 30 – Desenho melódico que gera mudanças de corda, <i>Scherzo</i> , comp. 36-48.....	54
Figura 31 – Exercícios: Corda solta, repetição de notas, variação rítmica.....	54
Figura 32 –Intervalos diminutos e aumentados, primeiro compasso.....	56
Figura 33 – Dedilhados de Nathan Cole; <i>Scherzo</i> , comp. 26-50.....	56
Figura 34 – Excerto 6: B. Smetana, <i>A Noiva Vendida</i> , Abertura, comp. 1-73, 1° violino.....	58
Figura 35 – Início, <i>A Noiva Vendida</i> , Abertura, comp. 1-3, 1° violino.....	59
Figura 36 – Trecho do excerto, <i>A Noiva Vendida</i> , Abertura, comp. 8-11, 1° violino.....	59

Figura 37– Sequência de colcheias, <i>A Noiva Vendida</i> , Abertura, comp. 36-38, 1º violino....	59
Figura 38 – Trecho do excerto, <i>A Noiva Vendida</i> , Abertura, comp. 31-33, 1º violino.....	60
Figura 39 – Trecho do excerto, <i>A Noiva Vendida</i> , Abertura, comp. 49-63, 1º violino.....	61
Figura 40 – Excerto 8: J. Brahms, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 1º mov., comp. 392-440, 1º violino.....	62
Figura 41 – Partitura, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 1º mov., comp. 392-399.....	63
Figura 42 – Primeiro violino, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 1º mov., comp. 394-397.....	64
Figura 43 – Primeiro violino, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 1º mov., comp. 402-414.....	65
Figura 44 – Excerto 8: J. Brahms, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 2º mov., comp. 74-101, 1º violino.....	66
Figura 45 – Primeiro violino, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 2º mov., comp. 75-83.....	67
Figura 46 – Primeiro violino, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 2º mov., comp. 88-96.....	68
Figura 47 – Primeiro violino, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 2º mov., comp. 88-90.....	69
Figura 48 – Excerto 9: J. Brahms, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 3º mov., comp. 1- 44, 1º violino.....	69
Figura 49 – Primeiro violino, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 3º mov., comp. 1–6.....	70
Figura 50 – Primeiro violino, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 3º mov., comp. 17-22.....	71
Figura 51a – Primeiro violino, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 3º mov., comp. 10-18.....	71
Figura 51b – Ilustração da performance, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 3º mov., comp. 10–18.....	72
Figura 52 – Primeiro violino, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 3º mov., comp. 22-28.....	73
Figura 53 – Excerto 10: J. Brahms, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 4º mov., comp. 33-80, 1º violino.....	74
Figura 54 – Primeiro violino, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 4º mov., comp. 33-40.....	75
Figura 55 – Exercício de divisão de arco com auxílio de subdivisão rítmica.....	75
Figura 56 – Primeiro violino, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 4º mov., comp.41-56.....	76
Figura 57 – Primeiro violino, <i>Sinfonia Nº 4</i> , 4º mov., comp.57-64.....	77
Figura 58 – <i>Détaché</i> e mudanças de corda.....	77
Figura 59 – Excerto 11: R. Strauss, <i>Don Juan.</i> , comp. 1-62, 1º violino.....	79
Figura 60 – Extremos sonoros e gesto musical do personagem Don Juan.....	81
Figura 61 – Mudança de direção do arco.....	81
Figura 62 – Variações de caráter e dinâmica, <i>Don Juan</i>	82
Figura 63 – <i>Don Juan</i> ; Colcheia, oitavo compasso.....	83
Figura 64 – “ <i>Détaché</i> articulado/compacto”.....	83
Figura 65 – Tercinas com articulação <i>staccato</i>	84
Figura 66 – Motivo do personagem <i>Don Juan</i>	84
Figura 67 – “Motivo heroico”, ritmo.....	85
Figura 68 – Ritmo.....	85
Figura 69 – Subdivisão de tempo durante as pausas.....	85
Figura 70 – Sugestão de dedilhados.....	86
Figura 71a – Sugestão de dedilhados.....	87
Figura 71b – Sugestão de dedilhados.....	87
Figura 72a – Possível alteração rítmica gerada por escolha de dedilhado.....	87
Figura 72b – Escolha de dedilhado sugerida por Chang.....	88
Figura 73 – W. A. Mozart, <i>Sinfonia Nº 39</i> , KV 543, 2º mov., comp. 1-4.....	92
Figura 74 – F. Schubert , <i>Sonatina Nº 1</i> , 2º mov., comp.1-30.....	92
Figura 75 – W. A. Mozart, <i>Sinfonia Nº 39</i> , KV 543, 4º mov., início.....	93
Figura 76 – W. A. Mozart, <i>Concerto para violino em Sol maior</i> KV 216, 1º mov.,comp. 55	

com anacruse ao primeiro tempo do comp.56.....	93
Figura 77 – W. A. Mozart, <i>Concerto para violino em Sol maior KV 216</i> , 1º mov.,comp.55-56, partitura. Apojatura.....	94
Figura 78 – W. A. Mozart, <i>Sinfonia N° 39, KV 543</i> , 4º mov., comp. 14-25.....	94
Figura 79a – W. A. Mozart, <i>Concerto para violino em Ré maior KV 218</i> , 1º mov., comp. 163-169.....	95
Figura 79b – W. A. Mozart, <i>Concerto para violino em Lá maior KV 219</i> , 1º mov., comp. 135-138.....	95
Figura 80 – L.V. Beethoven, <i>Sinfonia N° 9</i> , 3º mov., comp. 99-100.....	96
Figura 81 – F. Mendelssohn, <i>Concerto para violino em Mi Menor</i> , 2ºmov.,comp.101-103...96	96
Figura 82 – P. Rode, <i>Capricho N° 3</i>	96
Figura 83 – L.V. Beethoven, <i>Sinfonia N° 9</i> , 3º mov., comp.105 - indicações de expressão....97	97
Figura 84 – F. Schubert, <i>Sonata em Lá maior para violino e piano</i> 1º mov.,comp.162-164....97	97
Figura 85 – F. Mendelssohn, <i>Sonho de Uma noite de Verão, Scherzo</i> , comp. 28-35.....	98
Figura 86 – H. Villa Lobos, <i>Quarteto N° 1</i> , Brincadeira , 1º e 2º Violino, comp. 38-41.....	98
Figura 87 – P. Tchaikovsky, <i>Concerto para violino em Ré maior</i> , 3º mov.Comp.460-466...98	98
Figura 88 – J. Brahms, <i>Sinfonia N° 4</i> , 2º mov., comp. 75-77.....	99
Figura 89 – J. S. Bach, <i>Chaconne da Partita N° 2</i> , comp. 65-66.....	99
Figura 90 – L.V. Beethoven, <i>Sonata N° 1 em Ré maior para violino e piano</i> , 2º mov., comp. 71-75.....	99
Figura 91 – N. Paganini, <i>Moto Perpetuo</i> , Comp.106-112.....	100
Figura 92 – B. Smetana, <i>A noiva Vendida</i> , Abertura comp. 44-53.....	100
Figura 93 – R. Schumann, <i>Sinfonia N° 2, Scherzo</i> , comp. 26-40.....	101
Figura 94 – C. Saint-Saëns, <i>Introdução e Rondó Caprichoso</i> , comp. 316-321.....	101
Figura 95 – R. Schumann, <i>Sonata para violino e piano em Lá Menor</i> , 3ºmov., comp.126-135.....	101
Figura 96 – M. Bruch, <i>Concerto para violino e orquestra em G menor</i> , 2º mov., comp. 1-15.....	102
Figura 97 – J. Brahms, <i>Sinfonia N° 4</i> , 2º mov., comp. 88-96.....	102
Figura 98 – J. Brahms, <i>Sinfonia N° 4</i> , 3º mov., comp. 11-17.....	103
Figura 99 – J. Brahms, <i>Concerto para violino em Ré maior</i> , 3º mov., comp. 270-274.....	103
Figura 100 – J. Brahms, <i>Scherzo para violino e piano</i> , comp.10-18.....	103
Figura 101 – J. Brahms, <i>Sinfonia N° 4</i> , 4º mov., comp. 65-79.....	104
Figura 102 – J. Brahms, <i>Concerto para violino em Ré maior</i> , 1º mov.comp 132-142.....	104

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Relação de excertos (obras)	26
Tabela 2 – Tabela 2 – Gravações, <i>Sinfonia N° 2, Scherzo</i>	55

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	15
1	LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO E ESCOLHA DOS EXCERTOS.....	19
2	QUESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS.....	27
2.1	W. A. MOZART; <i>SINFONIA N° 39</i> ; 2° MOVIMENTO: COMP. 1-27, 34.....	27
2.1.1	Ritmo.....	27
2.1.2	Delineamento de fraseado.....	28
2.1.3	Dinâmica e qualidade de som.....	29
2.1.4	Técnica de mão esquerda.....	30
2.2	W. A. MOZART; <i>SINFONIA N° 39</i> ; 4° MOVIMENTO: COMP. 1-41, 37.....	30
2.2.1	Golpe de arco.....	31
2.2.2	Fraseado.....	32
2.2.3	Mudanças de corda.....	33
2.2.4	Dinâmica.....	34
2.3	L. V. BEETHOVEN, <i>SINFONIA N° 9</i> ; 3° MOVIMENTO: COMP. 99-114, 42.....	35
2.3.1	Ritmo.....	36
2.3.2	Ligaduras.....	38
2.3.3	Fraseado.....	39
2.3.4	Afinação.....	40
2.4	F. MENDELSSOHN; <i>SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO</i> ; SCHERZO: COMP. 17-98.....	41
2.4.1	Articulação e golpes de arco.....	43
2.4.2	Mudanças de corda e mudanças de posição.....	45
2.4.3	Variações de dinâmica.....	47
2.4.4	Manutenção de andamento.....	48
2.5	R. SCHUMANN; <i>SINFONIA N° 2</i> ; 2° MOVIMENTO: COMP. 1-54, 56.....	49
2.5.1	Fraseado.....	51
2.5.2	Golpe de arco.....	53
2.5.3	Andamento.....	54
2.5.4	Aspectos técnicos de mão esquerda.....	55
2.6	B. SMETANA; <i>A NOIVA VENDIDA</i> ; ABERTURA: COMP. 1-73, 63.....	57
2.6.1	Precisão rítmica.....	58
2.6.2	Acentos e sforzatos.....	60
2.6.3	Articulação e golpe de arco.....	60
2.7	J. BRAHMS; <i>SINFONIA N° 4</i> ; 1° MOVIMENTO: 392-440.....	61
2.7.1	Dinâmica e qualidade de som.....	62
2.7.2	Ritmo.....	64
2.8	J. BRAHMS; <i>SINFONIA N° 4</i> ; 2° MOVIMENTO: COMP. 74-101.....	65

2.8.1	Articulação – notas separadas.....	67
2.8.2	Articulação – <i>legato</i>	68
2.9	J. BRAHMS; <i>SINFONIA Nº 4</i> ; 3º MOVIMENTO: COMP. 1-44, 75.....	69
2.9.1	Sonoridade e estilo.....	70
2.9.2	Distribuição de arco.....	71
2.9.3	Igualdade de som e mudanças de corda.....	72
2.10	J. BRAHMS; <i>SINFONIA Nº 4</i> ; 4º MOVIMENTO: COMP. 33-80.....	73
2.10.1	Compassos 33 a 40.....	74
2.10.2	Compassos 41 a 56.....	75
2.10.3	Compassos 57 a 64.....	76
2.10.4	Compassos 65 a 80.....	77
2.11	R. STRAUSS; <i>DON JUAN</i> ; COMP. 1-62.....	78
2.11.1	Qualidade de som e criação de atmosferas.....	80
2.11.2	Articulação – golpes arco.....	82
2.11.3	Ritmo.....	84
2.11.4	Aspectos de técnica de mão esquerda.....	86
3	PARALELO ENTRE A LITERATURA VIOLINÍSTICA E OS EXCERTOS ORQUESTRAS	89
3.1	ESTABELECENDO PARALELOS.....	91
3.1.1	Delineamento de frase, <i>legato</i> e precisão rítmica.....	91
3.1.2	Ligadura e ênfase.....	92
3.1.3	Sequência de semicolcheias – articulação e mudanças de corda.....	94
3.1.4	Ligadura com sucessão de notas de curta duração.....	95
3.1.5	Indicações de expressão.....	97
3.1.6	<i>Spiccato</i>	97
3.1.6.1	Diferenciação do <i>Spiccato</i>	97
3.1.6.2	<i>Spiccato</i> amplo.....	99
3.1.6.3	<i>Spiccato/sautillé</i>	100
3.1.7	Sonoridade – <i>Legato cantabile</i>	102
3.1.8	Distribuição de arco.....	103
3.1.9	<i>Détaché</i> e jogo de cordas.....	104
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
	REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

O estudo de excertos orquestrais ainda não é utilizado em todo seu potencial como meio para formação técnico-instrumental do violinista, o que se reflete no fato de haver ainda escasso material pedagógico a esse respeito, principalmente se comparado a bibliografia tradicionalmente empregada no ensino desse instrumento.

Em minha experiência como estudante e como músico profissional de orquestra, pude por diversas vezes observar que, entre instrumentistas de sopro e de percussão, há um vivo interesse pela prática de trechos orquestrais, e que existe, entre eles, rotina de estudo desses excertos. Por meio de conversas informais com alguns desses colegas, também constatei que os excertos orquestrais são trabalhados em sala de aula, usados, assim, como material pedagógico – além de existir na literatura desses instrumentos espaço importante para métodos que tratam desse tema. Por outro lado, também de acordo com minha experiência, constatei que a maioria dos instrumentistas de cordas friccionadas – exceção feita a contrabaixistas – não têm essa mesma vivência com os excertos orquestrais. Na maioria dos casos, não possuem o costume de estudar esse tipo de material e não conhecem qualquer tipo de literatura que trate do assunto.

Observa-se que a formação violinística no Brasil é fortemente influenciada por modelo consolidado durante o Romantismo musical. Segundo o maestro David Machado (1992), em entrevista concedida a Scoggin (2003, p.29), “ainda hoje, várias das nossas escolas de música se encontram presas ao antigo modelo do conservatório europeu, onde se formavam apenas solistas”. Trata-se de modelo de ensino em que o aluno é orientado para trabalhar, sobretudo, o vasto repertório solo e camerístico do violino. Chama também a atenção o fato de que os programas de ensino de cursos de bacharelado com habilitação em instrumento/violino de algumas conceituadas instituições de ensino superior do Brasil não contemplam disciplina que aborde especificamente o estudo dos excertos orquestrais para violino.

Em seu trabalho sobre o conhecido excerto do poema sinfônico *Don Juan* de Richard Strauss, Ceconello (2013, p.16) faz o seguinte comentário:

Desde as minhas primeiras experiências como estudante de violino, sempre voltado ao interesse da prática orquestral, pude observar que o estudo do repertório orquestral recebia pouco espaço dentro das escolas de música por onde passei. Ainda, participando frequentemente de diversos festivais de música pelo Brasil, também percebi que a grande maioria dos violinistas, estudantes e profissionais de diversas partes do país, compartilham desta mesma experiência.

Minha atenção para o presente assunto surgiu da necessidade de preparar excertos para participar de audições orquestrais. Durante o estudo desses excertos, desenvolvi a percepção de que vários deles se equivaliam a obras canônicas do repertório violinístico, tanto em nível de dificuldade técnica como em nível de complexidade estilística. No entanto, ao contrário do que ocorre com o repertório tradicional para violino, não encontrei à época informações suficientemente relevantes que me auxiliassem no processo de preparação desses excertos. Além disso, como Cecconello, constatei que muitos colegas violinistas sofriam com a falta de preparação para lidar com os excertos. Corroborando essa ideia, Kim (2013) destaca a falta de preparo e suporte educacional dos músicos de orquestra para trabalharem partes orquestrais, que, como mencionado, e também segundo a autora, chegam a se equiparar, no que se refere a exigência técnica, a obras do repertório *standard* do instrumento. Diante desse cenário, surge a seguinte questão: não poderia o estudo de excertos orquestrais assumir papel de maior importância como ferramenta pedagógica durante o período de formação do violinista?

Apesar da formação técnico-instrumental do violinista ser baseada predominantemente em um tipo de repertório que tradicionalmente coloca o instrumento em evidência, como obras para violino solo, violino e piano e violino e orquestra, o campo de atuação profissional em que se utiliza esse tipo de repertório é restrito. É nas orquestras sinfônicas que se encontram as oportunidades de desenvolvimento de uma carreira musical para a maioria dos músicos. Verifica-se, assim, uma aparente incoerência entre as exigências do mercado de trabalho e a formação dos violinistas. Sobre esse aspecto, Scoggin¹ (2003, p.29) comenta: “concluído o curso, o aluno não está devidamente preparado para ingressar no mercado brasileiro de trabalho, que muito necessita de músicos de orquestra [...]”.

Em conversas com professores e colegas músicos mais experientes, percebi que a concepção de processo de seleção das orquestras brasileiras por volta dos anos 1960 a 1980 era significativamente diferente do praticado nos dias atuais. Na maioria das vezes, o músico era avaliado em suas habilidades técnicas e interpretativas, tendo como base somente seu desempenho no repertório tradicional para o instrumento. No entanto, aos poucos, a forma de avaliação dos músicos progrediu, e, inclusive em busca de se adequar a parâmetros internacionais de avaliação, o grau de exigência para ingressar em orquestras brasileiras de referência – como, atualmente, são a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais ou a Orquestra Sinfônica Brasileira – seguiu essas mudanças. Os

¹ A violinista Gláucia Borges Scoggin, em artigo intitulado: A pedagogia e a performance dos instrumentos de cordas no Brasil: Um passado que ainda é realidade, investiga os problemas enfrentados na formação dos instrumentistas de cordas no Brasil, com foco sobretudo em estudantes de violino.

excertos orquestrais, aos poucos, passaram a ser utilizados como ferramenta de avaliação indispensável em processos seletivos de orquestras. Porém, mesmo com o nível técnico crescente dos candidatos, o despreparo, ou mesmo falta de informação sobre a importância de estudo desses excertos, ainda se reflete nas audições. Como diz Mechetti em entrevista a Ceconello (2013, p.16), “o número de músicos que toca o repertório *solo* de maneira aceitável, ou até brilhante, e depois apresenta dificuldades básicas nos excertos, é, infelizmente, bastante grande”.

Embora o estudo dos excertos orquestrais para violino não seja ainda uma prática disseminada no Brasil, nota-se crescente interesse sobre o assunto no cenário internacional. Tal interesse reflete-se no aumento do número de artigos em revistas voltadas para a prática instrumental, de *sites* e *blogs*, além de quantidade crescente de videoaulas e registros de *master classes*. No âmbito acadêmico, há dissertações, teses e artigos que se relacionam ao tema, porém em número menor que o esperado no início desta pesquisa.

Este trabalho tem por objetivo investigar aspectos técnicos e interpretativos de excertos orquestrais de violino e seu potencial como ferramenta para o desenvolvimento do instrumentista. Para tanto, são estudados aspectos técnico-interpretativos considerados relevantes desses excertos, e faz-se um paralelo entre eles e os métodos e obras do repertório convencionalmente usados no processo de aprendizagem do instrumentista, procurando, ao fim desta investigação, verificar em que dimensão o estudo de excertos pode contribuir para a formação do violinista. O presente estudo é voltado para professores, estudantes de violino em nível de graduação e, de modo mais amplo, para violinistas que tenham interesse em se aprofundar no assunto excertos orquestrais para violino, inclusive como suporte para preparação para audições de orquestra.

O primeiro capítulo, constitui-se no processo de levantamento de dados e na exposição do processo de escolha dos excertos, destacando para isso as ferramentas que contribuíram para essa seleção, como:

- a) trabalhos acadêmicos (teses, dissertações e artigos);
- b) artigos e entrevistas concedidas a terceiros;
- c) registros fonográficos e áudio visuais;
- d) editais e *sites* de orquestras.

No segundo capítulo, investigam-se aspectos técnico-interpretativos relevantes de cada excerto escolhido, além de comentários com sugestões de possíveis abordagens interpretativas desses excertos. Por meio do levantamento realizado, foram evidenciados trechos tidos

recorrentemente como problemáticos em cada excerto, tanto no que concerne a dificuldade técnica como a questões interpretativas.

Por fim, no terceiro capítulo, com o auxílio das informações levantadas nos capítulos anteriores, estabelecem-se paralelos entre o repertório canônico do violino e os excertos, a fim de demonstrar o potencial pedagógico desse material e evidenciar a riqueza musical passível de ser explorada no estudo de excertos orquestrais.

1 LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO E ESCOLHA DOS EXCERTOS

Para realização deste trabalho, que tem como objeto principal o estudo de excertos orquestrais para violino, foi feito, inicialmente, levantamento de material em editais de orquestra, *sites* especializados, livros, métodos e trabalhos acadêmicos sobre excertos orquestrais, além de registros de performances de excertos em áudio, vídeo, videoaulas, *master classes* e registros audiovisuais de performance de orquestras.

Durante esse processo de levantamento de material, que visou a selecionar os excertos a serem estudados na presente dissertação, encontraram-se trabalhos acadêmicos relevantes que tratam do tema. No entanto, corroborando constatação de Ceconello (2013, p. 26), pude observar que os “ estudos e publicações acadêmicas sobre este assunto ainda são extremamente escassos”, o que, a meu ver, evidencia a relevância de abordar o tema.

Dentre o material acadêmico consultado, destacam-se os seguintes autores:

(a) Lawrence Anthony Brandolino (1997) que, em sua tese de doutorado, intitulada *A study of orchestral audition repertoire for violin*, foi pioneiro na tentativa de trazer o assunto excertos orquestrais de violino para a academia. Nesse trabalho, ele faz um levantamento de vinte e seis excertos mais utilizados em audições para violino de orquestras norte-americanas. Brandolino destaca o fato de haver na formação do violinista enfoque exagerado no repertório solista e de câmara do instrumento, de maneira que falta espaço para estudo do repertório orquestral durante o período de formação do instrumentista. O autor trabalha os excertos, sugerindo uma tabela onde destaca os principais aspectos técnico-interpretativos de cada um deles. Além disso, separa um capítulo para tratar de elementos da técnica que ele, Brandolino, classifica como “não tradicional”, como o *glissando*, *col legno*, *tremolo*, *sul ponticello*, e *pizzicato*;

(b) Susan Elizabeth Moyer (2009), violoncelista norte-americana, faz uma análise técnico-interpretativa de quinze excertos *standard* para violoncelo em tese de doutorado intitulada *A detailed study of selected orchestral excerpts for cello*. Nessa obra, em que ela destaca e discute excertos e fragmentos desses excertos, também faz menção a escassez de material que trate do assunto de forma pedagógica;

(c) Jun Y Kim (2013), autora de tese de doutorado intitulada *A performer`s guide to violin orchestral excerpts from baroque to the twentieth century compositions*. Nessa obra, ela faz análise de doze excertos *standard* para violino, porém com o diferencial de que dois excertos, *Erbarne dich*, da paixão segundo São Mateus de Bach e *Ein Heldenleben*, de Strauss,

serem solos para *spalla*. Ao abordar aspectos técnico-interpretativos, Kim divide seu trabalho em três capítulos como forma de estabelecer correlação entre os excertos.

O primeiro capítulo trata dos dois excertos para solo de *spalla*; o segundo capítulo, dos excertos *standard* para primeiro violino, dividindo-os em período clássico, romântico e romântico tardio; e no terceiro capítulo, ela aborda dois excertos do repertório orquestral do século XX. Kim também destaca o fato de existir perceptível relação de demandas técnicas entre os excertos orquestrais para violino e o repertório canônico desse instrumento. Ela também chama a atenção do leitor, para o aparente paradoxo, do ponto de vista da pedagogia do instrumento, verificada na diferença de importância dada a esses dois tipos de material. Cabe ainda salientar que muito do material utilizado no presente trabalho, tem como base entrevistas concedidas a Kim² por Gabriel Pegis³, Leonid Polonsky⁴ e Jessica Hung⁵;

(d) Márcio Cecconello (2013), violinista brasileiro, sentiu também, a necessidade de abordar esse tema. Em dissertação de mestrado, Cecconello faz um estudo técnico-interpretativo da parte de primeiro violino do excerto orquestral *Don Juan Op. 20*, de Richard Strauss. Nesse trabalho, o autor também estabelece paralelo entre a escrita de Strauss para o repertório tradicional de violino e o excerto do poema sinfônico *Don Juan*. Destaca-se o emprego de entrevistas com maestros e instrumentistas de orquestra – dentre eles alguns *spallas* – nas quais Cecconello procura destacar pontos relevantes a serem observados pelo intérprete na execução desse excerto. Ao final, com base nas informações colhidas no trabalho, Cecconello sugere sua edição do excerto *Don Juan*;

(e) Ai-Wei Chang (2014), cujo trabalho de doutorado, intitulado *Utilizing standard violin orchestral excerpts as a pedagogical tool: an analytical study guide with functional exercises*, trata de dez excertos orquestrais, a partir dos quais sugere uma análise interpretativa e pedagógica, utilizando elementos comuns ao repertório tradicional e aos excertos. Ao analisar trechos dos excertos, recorrentemente considerados como problemáticos, Chang sugere exercícios para auxiliar o músico a desenvolver domínio técnico sobre o excerto.

O destacado violinista e pedagogo Josef Gingold⁶ também teve colaboração fundamental na discussão desse tema. Gingold compilou e editou uma série de excertos dividida

² As entrevistas feitas por Kim não foram transcritas, não tendo assim sido publicadas. Para todos os comentários feitos utilizando-se fala de pessoas por ela entrevistadas, adota-se como notação o nome do músico seguido de (KIM, 2013).

³ Líder dos segundos violinos da Orquestra Sinfônica de Cincinnati.

⁴ *Spalla* associado da Orquestra Sinfônica de Columbus.

⁵ *Spalla* da Orquestra Filarmônica de Dayton.

⁶ Importante didata do violino no século XX; foi aluno do célebre violinista belga Eugène Ysaÿe.

em três volumes, em obra intitulada *Orchestral excerpts from the symphonic repertoire*⁷, em que, ao destacar trechos representativos do repertório sinfônico para violino, fornece sugestões de arcadas e dedilhados.

Neste processo investigativo, cabe destacar que também foram consultadas notas de programa de algumas orquestras, como Filarmônica de Nova York, Filarmônica de Los Angeles, Sinfônica de Chicago, Filarmônica de Berlim, entre outras. Várias dessas notas de programa foram escritas por importantes musicólogos e estudiosos, razão pela qual possuem informações relevantes sobre o contexto histórico e artístico em que a obra em questão se insere.

É relevante pontuar que parte substancial do material utilizado neste trabalho é proveniente de conteúdo de excelente qualidade encontrado na *internet*, como vídeos, gravações e/ou comentários provenientes de *blogs* e outros tipos de *sites*. Esse material, caracterizado pelo uso de linguagem de viés não acadêmico, é importante para o estabelecimento de referências, já que os trabalhos acadêmicos citados anteriormente, constituem ainda parte reduzida do material acerca desse assunto.

O violinista Nathan Cole⁸ tem desenvolvido papel importante na pesquisa e discussão sobre o estudo dos excertos orquestrais para violino. No *blog Natesviolin.com*, ele escreve artigos, responde a dúvidas e fornece instruções sobre performance violinística e excertos orquestrais. Por meio do *site Artistworks.com*, Cole ministra aulas *on-line* de excertos orquestrais para violino, além de fornecer material de estudo, contendo anotações de arcadas e dedilhados de sua autoria. Em 2015, ele lançou no seu canal no *youtube*, uma série de vídeos (*NY Phil audition challenge*), em que oferece diretrizes de preparação para as audições da Orquestra Filarmônica de Nova York, mediante considerações interpretativas e performance dos excertos.

O músico Malcolm Lowe⁹, realizou *master class*, documentada em vídeo e disponível no *youtube* com o título de: *Tanglewood Music Center Violin Master Class*. Na *master class* Lowe foca excertos *standard* e obras do repertório tradicional comumente utilizadas em audições orquestrais, além de discutir aspectos que envolvem audições e prática de tocar em orquestra. A Orquestra Filarmônica de Berlim também observou a importância de disponibilizar material sobre esse tema, não só para o violino, mas também para os diversos instrumentos que compõe uma orquestra. Na série de *master classes* da Filarmônica de Berlim,

⁷ Publicada pela International Music Company – New York em 1953.

⁸ *Spalla* associado da Orquestra Filarmônica de Los Angeles.

⁹ *Spalla* da Orquestra Sinfônica de Boston desde 1984; foi entre outras coisas vencedor do concurso internacional de violino de Montreal no ano de 1979.

o violinista Helmut Mebert¹⁰ destaca e trabalha aspectos técnico-interpretativos do excerto orquestral para violino da *Sinfonia Nº 9* de Beethoven, que será abordado no próximo capítulo.

Outro material de fundamental importância para a discussão desse tema e para a realização deste trabalho foi o registro em CD, de 1998, *Orchestral excerpts for violin with spoken commentary*, gravado por William Preucil¹¹. Nesse registro fonográfico, Preucil, após comentar e destacar aspectos técnico-interpretativos relevantes de excertos *standard* para violino, executa os excertos como forma de exemplificar e embasar seus comentários.

Também por intermédio de material disponibilizado na *internet*, foram feitas consultas a cinco importantes fontes que auxiliaram no levantamento dos editais de orquestras que são:

1. o *site* “*Musical Chair*”, por meio do qual orquestras, companhias de ópera, conservatórios e escolas de música de todo o mundo, anunciam suas vagas. Nesse *site* encontram-se também informações sobre cursos, concursos, venda de instrumentos e audições para orquestras, além de possibilitar ao músico, que assim desejar, um espaço no *site* em que possa divulgar seu trabalho;

2. *Auditioncafe.org*, *site* criado pelo músico Kevin Schaffter, que decidiu desenvolver o *site*, pois, “estava frustrado com [o fato de] atuais sites de audição serem ultrapassados e mal gerenciados¹²” (SCHAFFTER, 2015, tradução nossa). Esse *site*, que hospeda informações atualizadas sobre audições de orquestras de diversos lugares do mundo, é voltado para maestros, cantores e instrumentistas de orquestra e também tem espaço para a publicação de diretrizes de como preparar-se para audições, notícias sobre o “mundo da música”, além de conter vídeos de performances e entrevistas, retirados de canais na *internet*, como o *youtube*.

3. o *blog* “*All is Yar*”¹³, criado em 2011, é um espaço voltado para a divulgação de eventos culturais nos Estados Unidos, e que, além de tratar assuntos relacionados a música clássica estadunidense, fornecendo informações sobre audições, entrevistas e artigos, também trabalha com outros tipos de linguagem musical, como *rock*, *jazz* e *world music*;

4. *sites* de orquestras na *internet* e páginas de orquestras em redes sociais;

5. o *site* “*violinexcerpts.com*”, idealizado e criado em 2011 pelo músico Michael O`Gieblyn¹⁴, como consequência de sua percepção da necessidade de material de cunho

¹⁰ Foi aluno do célebre violinista Ricardo Odnoposoff e integrou a Orquestra Filarmônica de Berlim por mais de 40 anos.

¹¹ Professor de violino no Instituto de Música de Cleveland, *Spalla* da orquestra de Cleveland e também integrante do quarteto de Cleveland.

¹² Do original em inglês: “[he] was frustrated with current audition sites being out of date and poorly managed”.

¹³ Blog cujo autor se identifica pelo pseudônimo CK Dexter Haven.

¹⁴ Violinista e violista atualmente membro da Orquestra Sinfônica de Memphis e da Orquestra Sinfônica de Huntsville.

pedagógico para preparação dos excertos para audições orquestrais. O material contido no *site*, tem como objetivo ajudar violinistas no processo de estudo de excertos orquestrais e outros aspectos que envolvam audições orquestrais. O`Gieblyn disponibiliza nesse *site* lista ampla de excertos orquestrais para violino, sugestões de registros fonográficos dos trechos (que também servem como material comparativo de diferentes interpretações), além de gravações de redução de orquestra para piano em diferentes indicações metronômicas. O *site* contém ainda textos que tratam, além da preparação técnico-musical, da preparação física e psicológica para as audições, vídeos sobre determinados aspectos interpretativos considerados relevantes em alguns dos excertos *standard*, sugestões de leitura à primeira vista – classificadas como leituras fáceis, intermediárias e avançadas –, e espaço reservado para a venda desses excertos em livro, tanto com partes editadas, contendo indicações de direção de arco e dedilhados, quanto sem nenhuma indicação desses elementos. O *site* era voltado inicialmente para violinistas, mas devido ao sucesso que tem alcançado, O`Gieblyn, recentemente, decidiu ampliá-lo também para outros instrumentos de orquestra.

Após levantamento e análise do material encontrado, o próximo passo foi listar e selecionar os excertos que seriam estudados no presente trabalho. Foram consultados 54 editais de orquestra¹⁵, que datam de 2009 a 2016, provenientes de diferentes categorias de orquestra, como orquestras sinfônicas e filarmônicas, orquestras de câmara e orquestras de ópera. Também são heterogêneos quanto ao tipo de vaga oferecida: *spalla*, *concertino*, líderes de naipe ou *tutti*.

Da análise dos editais, observou-se certo padrão estrutural, em que se verificam as seguintes demandas.

(a) obras específicas do repertório tradicional de violino. Em geral, o primeiro movimento dos *Concertos* em Sol, Ré ou Lá maior de W. A. Mozart; um movimento de uma

¹⁵Foram consultados editais das seguintes orquestras: Auckland Philharmonia Orchestra; Alabama Symphony Orchestra; Albany Symphony Orchestra; Atlanta Symphony Orchestra; Austin Symphony Orchestra; Boise Philharmonic Orchestra; Boston Symphony Orchestra; Charleston Symphony Orchestra; Charlotte Symphony Orchestra; Chicago Civic Orchestra; Chicago Symphony Orchestra; Cleveland Orchestra; Czech Philharmonic Orchestra; Detroit Symphony Orchestra; Grant Park Orchestra; Houston Symphony Orchestra; Indianapolis Symphony Orchestra; Knoxville Symphony Orchestra; Los Angeles Philharmonic; Louisiana Philharmonic Orchestra; Louisville Orchestra; Memphis Symphony Orchestra; Milwaukee Symphony Orchestra; New York Philharmonic; Orchestre de chambre de Paris; Orchestra del Teatro alla Scala di Milano; Orquestra Clássica do Sul; Orquestra Sinfônica Brasileira; Orquestra Filarmônica de Minas Gerais; Orquestra Filarmônica de Goiás; Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo; Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo; Orquestra Sinfônica da Paraíba; Orquestra Sinfônica de São José dos Campos; Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz; Orquestra Sinfônica da UFBA; Orquestra Sinfônica da UFRN; Oregon Symphony Orchestra; Orquestra Filarmônica de Santiago; Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília; Pacific Symphony Orchestra; Philadelphia Symphony Orchestra; Phoenix Symphony Orchestra; Pittsburgh Symphony Orchestra; Roanoke Symphony Orchestra; San Diego Symphony Orchestra; Spokane Symphony Orchestra; Saint Louis Symphony Orchestra; San Antonio Symphony; Toronto Symphony Orchestra; Virginia Symphony Orchestra.

das *Sonatas* ou *Partitas* para violino solo de J. S. Bach, e o primeiro movimento de um concerto do repertório *standard* para violino dos séculos XIX ou XX;

(b) excertos orquestrais de diferentes estilos e épocas.

É possível observar particularidades em alguns dos editais consultados, como: 1. em editais que oferecem vagas para *spalla*, *concertino* e líderes de naipe, solicitam-se também solos orquestrais, como *Scheherazade*, de Rimsky-Korsakov, e *Ein Heldenleben*, de Richard Strauss; 2. a exigência de performance de um movimento de quarteto de cordas do repertório *standard*, como os de Mozart, Beethoven, Brahms e Ravel. Outro ponto que chama atenção, em alguns dos editais, é a menção a uma possível solicitação de leitura à primeira vista.

Vários editais analisados não são precisos quanto a certas informações a respeito dos excertos. Encontram-se indicações que contêm somente o nome do compositor e da obra requerida, como: “Richard Strauss – *Don Juan*”, sem nenhuma indicação que delimite o excerto propriamente dito, ou ainda “Richard Strauss – *Don Juan* [1ª página]” – sem indicação de edição específica que remeta à página apontada –, ou ainda sem nenhuma indicação de número de compasso. Em outros casos, o edital deixa claro que se trata da obra em sua integralidade, ou de parte extensa dela, não delimitando, assim, um excerto propriamente dito. Por exemplo: “J. Brahms – *Sinfonia Nº 4* [completo]”; ou “F. Mendelssonhn – *Sonho de uma Noite de Verão; Scherzo* [completo]”. No caso de obras cujos dados em editais se encontravam imprecisos, de modo similar a dos exemplos acima, considerou-se o que comumente se solicita como trecho representativo dessas obras.

Nos editais observados, sobretudo nos de orquestras norte-americanas, verifica-se distinção entre vagas para primeiro e segundo violino, sendo que em algumas dessas orquestras, dependendo do tipo de vaga anunciada no edital, solicitam-se também excertos de segundo violino. Entretanto, os editais de orquestras brasileiras consultados não contemplam excertos de segundo violino.

A quantidade de obras orquestrais existentes de diferentes períodos, compositores e estilos, acarreta, naturalmente, vasto número de excertos e diversidade no que se refere à natureza deles. Dada essa profusão, foi necessário estabelecer critérios para delimitar os excertos que viriam a ser estudados. Inicialmente, os critérios empregados foram:

a) número de ocorrências do excerto em editais de orquestra. Esse critério ajudou a determinar quais são os excertos mais empregados por comissões avaliadoras e, que, portanto, podem ser considerados excertos *standard* em processos de avaliação;

b) quantidade de material sobre o excerto. O número de ocorrências de material bibliográfico, audiovisual e fonográfico a respeito de determinado excerto foi considerado significativo para apontar esse mesmo excerto como relevante.

Como resultado da adoção de ambos os critérios acima, foram excluídos: 1. excertos de segundo violino; 2. excertos retirados de solos para *spalla* ou para líder de naipe. Outra consequência do emprego desses critérios, é o fato de os excertos selecionados representarem exclusivamente obras do período clássico ao início do século XX.

Após a adoção dos critérios acima, o número de excertos ainda era extenso. Para delimitar ainda mais o material a ser estudado, foi empregado mais um critério:

c) a natureza da técnica demandada. Deu-se preferência a excertos que exijam o uso de técnica considerada essencial para formação do violinista, a qual, neste trabalho, considera-se aquela correspondente ao nível de graduação em instituições de ensino superior no Brasil. Esse aspecto levou-me a incluir, por exemplo, o excerto da Abertura de *A Noiva Vendida*, de B. Smetana, que, apesar de menos recorrente nos editais verificados, apresenta atributos técnicos que devem ser desenvolvidos por aluno em nível de graduação, e que não se observam em excertos encontrados com maior frequência em editais. Verificou-se ainda que alguns dos excertos apresentavam demandas técnicas similares. Nesses casos, optou-se pela escolha do excerto usualmente mais utilizado em processos seletivos para ingresso em orquestras brasileiras.

Por fim, como resultado do processo de delimitação acima, chegou-se à seguinte lista (Tabela 1):

Tabela 1: Relação de excertos (obras)

excertos (obras)	compositor	número de ocorrências em editais
<i>Don Juan</i>	R. Strauss	45
<i>Sinfonia N° 39, 4° mov.</i>	W. A. Mozart	34
<i>Sinfonia N° 2, 2° mov.</i>	R. Schumann	33
<i>Sinfonia N° 9, 3° mov.</i>	L. V. Beethoven	29
<i>Sinfonia N° 39, 2° mov.</i>	W. A. Mozart	26
<i>Sinfonia N° 4, 1° mov.</i>	J. Brahms	25
<i>Sonho de uma Noite de Verão - Scherzo</i>	F. Mendelssohn	24
<i>Sinfonia N° 4, 4° mov.</i>	J. Brahms	23
<i>Sinfonia N° 4, 3° mov.</i>	J. Brahms	19
<i>Sinfonia N° 4, 2° mov.</i>	J. Brahms	18
<i>A Noiva Vendida - Abertura</i>	B. Smetana	08

Fonte: Elaborado pelo autor

2 QUESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

2.1 W. A. MOZART; *SINFONIA N° 39*; 2° MOVIMENTO: COMP. 1-27

O excerto do movimento *Andante con moto* da *Sinfonia No. 39, KV 543*, compassos 1-27 (figura 1), de Wolfgang Amadeus Mozart, é uma ferramenta de avaliação importante para verificar o conhecimento musical do intérprete, principalmente no que concerne à sua capacidade de delinear fraseado e transmitir ambiente de lirismo típico de Mozart.

Figura 1 – Excerto 1: W. A. Mozart, *Sinfonia N° 39*, 2° mov., comp. 1-27, 1° violino

Fonte: <<http://imslp.org/>>

2.1.1 Ritmo

A figuração rítmica de maior recorrência nesse excerto é a de semicolcheia pontuada seguida de fusa (figura 2). No exemplo abaixo, pode-se visualizar essa figuração rítmica usada em sequência.

Figura 2 – Figuração rítmica predominante no excerto 2.1



Fonte: Elaborado pelo autor

O instrumentista, na execução dessa figuração rítmica, deve atentar para que não ocorram acentos indesejáveis nas semicolcheias pontuadas, que poderiam ser descritos coloquialmente como “solavancos”. A melodia em cantábile e a figura rítmica pontuada são ideias que devem se somar, de maneira que o *legato*¹⁶ não seja comprometido por esse tipo de execução da referida figuração rítmica.

Na execução de figuração rítmica como a que se observa na figura 2, é comum que as fusas acabem por soar, por assim dizer, tercinadas, isto é, de maneira similar à execução de notas que integram tercinas. Chang (2014) comenta que o músico deve subdividir mentalmente esse ritmo para que não ocorra tal erro, propondo o exercício abaixo (figura 3).

Figura 3 – Exercício de subdivisão para estudo dos comp. 1 a 4 do excerto 2.1



Fonte: Chang (2014)

2.1.2 Delineamento de fraseado

O tema inicial do excerto, tipicamente construído dentro dos parâmetros do Classicismo, é composto por 2 frases de 4 compassos, que, juntas, formam um período de 8 compassos. Um erro comum ocorre ao se executar o trecho com acentuação no início de cada compasso, pensando-se, por assim dizer, de compasso a compasso, sem a ideia de direção fraseológica mais ampla.

Pegis (KIM, 2013) ressalta que esse excerto trata basicamente de sonoridade e fraseado. Kim (2013) enfatiza que esse excerto é frequentemente executado de maneira pouco musical, sem que se construam linhas.

¹⁶ Neste trabalho, adota-se noção de “*legato*” por “sucessão de notas na performance, conectadas sem nenhuma intervenção de silêncio de articulação. Na prática, a conexão ou separação das notas é relativo, e alcançada através da presença ou ausência de ênfase [...]”. Do original em inglês: “Of successive notes in performance, connected without any intervening silence of articulation. In practice, the connection or separation of notes is relative, and achieved through the presence or absence of emphasis [...]” (Grove dictionary of music).

Lowe (2014) destaca o cuidado com que se deve executar a primeira frase do excerto, chamando a atenção para a necessidade de realizar terminações com acabamento adequado. Para tanto, as colcheias não devem ser interrompidas abruptamente, mas terminadas com perceptível diminuição de intensidade, ou mesmo de maneira que, mediante reverberação que provenha do instrumento e/ou das propriedades acústicas do local, essas notas soem mais longas ou, colocando-se de forma mais coloquial, de maneira que invadam o início das pausas de colcheias.

O delineamento do fraseado pode ser beneficiado ou prejudicado pelo uso correto ou incorreto da distribuição do arco. O músico deve ter controle sobre quantidade e velocidade de arco que irá utilizar para que não ocorram acentos indevidos nas mudanças de direção de arco.

2.1.3 Dinâmica e qualidade de som

Nesse excerto, encontra-se uma única indicação de dinâmica, “piano”. Esse fato não deve induzir o músico a executar o trecho em sua totalidade sem variação de intensidade de dinâmica – e, portanto, sem delineamento de fraseado, assunto tratado acima – e/ou com sonoridade pobre em harmônicos, que poderia ser descrita como tímida e sem corpo. Em seus comentários, Preucil (1998) sugere tipo de escolha para os compassos iniciais do excerto que privilegie o uso da corda Ré para a obtenção de sonoridade mais diferenciada e que ele coloquialmente descreve como “quente e bela”. A orientação de usar especificamente a corda Ré até o compasso 7, como indicado na figura 4, é feita também por Kim (2013) e Chang (2014).

Figura 4 – W. A. Mozart, *Sinfonia N°39, KV 543, 2º mov., comp. 1-7, 1º violino*



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.1.4 Técnica de mão esquerda

Algumas dificuldades que se observam nesse excerto resultam do fato de a tonalidade de Lá bemol maior implicar na exclusão do emprego de três cordas soltas do violino (cordas Ré, Lá e Mi). No trecho entre os compassos 14 e 19 (figura 5), encontra-se seqüência melódica, para cuja realização convém escolha de dedilhado adequado no que se refere ao emprego de mudanças de posição e/ou extensões, a fim de se evitar mudanças de corda que resultem em alterações abruptas de timbre.

Figura 5 – W. A. Mozart, *Sinfonia N°39, KV 543, 2° mov., comp. 14-19, 1° violino, Sugestão de dedilhados*

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.2 W. A. MOZART; *SINFONIA N° 39*; 4° MOVIMENTO: COMP. 1-41

Aspectos relacionados a articulação e fraseado, além de dificuldades resultantes de escrita que leva a sucessivas mudanças de cordas, são questões que demandam especial atenção nesse excerto do *Finale-Allegro* da *Sinfonia N° 39, KV 543*, compassos 1-41 de Wolfgang Amadeus Mozart, que está entre os mais solicitados em audições orquestrais, (figura 6).

Figura 6 – Excerto 2: W. A. Mozart, *Sinfonia N° 39*, 4º mov., comp. 1-41, 1º violino

Mozart — Symphony No. 39 in Eb Major, K. 543

Violine I

Finale
Allegro

The musical score for Violin I, Finale Allegro, measures 1-41, is presented in eight staves. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (p) dynamic marking. The first staff (measures 1-6) features a series of eighth notes with slurs and accents. The second staff (measures 7-13) continues with similar rhythmic patterns, including some sixteenth notes. The third staff (measures 14-19) introduces a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. The fourth staff (measures 20-25) features a series of eighth notes with slurs. The fifth staff (measures 26-30) continues with eighth notes and slurs. The sixth staff (measures 31-37) features a series of eighth notes with slurs. The seventh staff (measures 38-40) features a series of eighth notes with slurs. The eighth staff (measure 41) features a final chord.

Fonte: <<http://imslp.org/>>

2.2.1 Golpe de arco

Observam-se divergências de entendimento entre instrumentistas acerca de qual seria o golpe de arco mais adequado para a execução das notas não ligadas desse excerto, Preucil (1998), por exemplo, sugere o emprego de *spiccato*¹⁷ caracterizado por ocorrência de menos movimento vertical, de maneira que o arco permaneça próximo à corda. Isto é, a realização de *spiccato* em que, por assim dizer, o arco não salte em demasia, sobretudo no começo do excerto, onde se encontra indicação de dinâmica “piano”. É possível constatar o emprego desse tipo de golpe de arco em registro audiovisual de concerto da Orquestra Sinfônica de Viena¹⁸ (2014),

¹⁷ “Nesse tipo de execução o arco é arremessado do ar [para a corda] e sai da corda novamente depois de cada nota” (GALAMIAN, 1962, p.75). Do original em inglês: “In this type of execution, the bow is dropped from the air and leaves the string again after every note” (GALAMIAN, 1962 p.75).

¹⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gZoSR8d41Zg>>.

com regência de Karl Böhm. Já em registro audiovisual de apresentação da Orquestra Filarmônica de Berlim¹⁹ (2015), com regência de Simon Rattle, é possível notar que os violinos empregam técnica diferente, que poderia ser descrita como um *détaché*²⁰ curto, isto é, com o emprego de pouco arco, sem saltar da corda.

Ao participar de bancas de processo seletivo de ingresso para orquestras, pude constatar o quanto esse excerto suscita divergência no que se relaciona a golpe de arco. Acredito que o importante seja alcançar performance que privilegie clareza de articulação, independentemente de a escolha ter sido pelo *spiccato* ou pelo *détaché* curto.

2.2.2 Fraseado

Aspecto importante nesse excerto é a execução clara de direcionamentos que delineiem fraseado apropriado para uma obra do Classicismo musical. Nos quatro compassos iniciais (figura 7), pode-se apontar como elemento indicativo de direção de fraseado as ligaduras iniciadas sobre as primeiras notas dos compassos 1 e 3. No estilo em questão, ligaduras denotam ênfase²¹ na primeira nota abrangida por elas (destaque em amarelo na figura 7).

É comum que o fraseado seja comprometido por acento no início do segundo compasso (destaque em vermelho na figura 7). Esse acento pode ser causado pelo fato de, em geral, as duas colcheias no final do primeiro compasso serem executadas para cima, o que leva ao uso da região do talão para executar a primeira nota do segundo compasso, região essa que favorece emissão de som intensa. Outro aspecto relacionado à articulação é a necessidade de que se diminua em intensidade a semínima pontuada no início do segundo compasso, e de que se interrompa brevemente a emissão de som após essa nota (ou, em outras palavras, uma breve respiração), antes de se atacar a nota Dó que a segue (destacado em amarelo na figura 7).

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s5JF9rkKC_A>.

²⁰ “Détaché simples – Separação de arco para cada nota, com golpe de arco suave e uniforme sem nenhuma variação de pressão” (GALAMIAN, 1962, p. 67). Do original em inglês: “The simple détaché (no special marking). A separated bow is taken for each note and the stroke is smooth and even throughout with *no variation* of pressure” (GALAMIAN, 1962, p. 67).

²¹ Cf. BROWN, 1999, p. 30-36.

Figura 7 – W. A. Mozart, *Sinfonia N°39, KV 543, 4º mov., comp. 1-4, 1º violino*



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.2.3 Mudanças de corda

A manutenção de sonoridade caracterizada por homogeneidade de articulação, principalmente nos trechos cuja escrita leva a maior número de mudanças de corda em curto espaço de tempo, constitui um desafio para o instrumentista nesse excerto. Na figura abaixo, encontra-se trecho cuja escrita demanda emprego de sucessivas mudanças de corda (figura 8).

Figura 8 – W. A. Mozart, *Sinfonia N°39, KV 543, 4º mov., comp. 24-35, 1º violino*



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada <<http://imslp.org/>>

Além do desafio proporcionado pelas mudanças de corda, Preucil (1998) chama a atenção para a possibilidade de se tocar as semicolcheias ligadas mais rapidamente que as separadas, criando assim alterações rítmicas. Isso pode ocorrer, entre outras coisas, pela falta de coordenação entre mão direita e mão esquerda. Chang (2014) também aponta essa dificuldade, e, como forma de auxiliar no estudo das mudanças de corda, sugere alguns exercícios de deslocamento rítmico (figura 9).

Figura 9 – Exercício de deslocamento rítmico

(1) Musical exercise in 4/4 time signature, featuring eighth notes and quarter notes with accents. The pattern consists of eighth notes followed by quarter notes, with accents on the first eighth note of each pair.

(2) Musical exercise in 3/4 time signature, featuring eighth notes and quarter notes with accents. The pattern consists of eighth notes followed by quarter notes, with accents on the first eighth note of each pair.

(3) Musical exercise in 3/4 time signature, featuring eighth notes and quarter notes with accents. The pattern consists of eighth notes followed by quarter notes, with accents on the first eighth note of each pair.

Fonte: edição de Chang (2014)

2.2.4 Dinâmica

O excerto tem a indicação de apenas dois tipos de dinâmica – “piano” e “forte”. A alteração de ambiente, gerada pela mudança abrupta de dinâmica, precisa ser perceptível para quem ouve a performance.

Ao observar a partitura (figura 10) desse quarto movimento, nota-se que, com exceção do naipe dos segundos violinos – que faz o acompanhamento em semicolcheias – toda a orquestra está em silêncio do início do excerto até o oitavo compasso. Somente no compasso seguinte encontra-se um *tutti* orquestral com a indicação de forte. É necessário destacar que ter em mente as informações referentes ao *tutti* e a consciência da amplitude que se verifica entre o piano e o forte no trecho, colabora para que o músico consiga realizar o contraste indicado por Mozart.

Figura 10 – Partitura, *Sinfonia N°39 KV 543, 4º movimento*. Comp. 01-16

Finale.
Allegro.

The image shows a page of a musical score for the finale of Beethoven's Symphony No. 39, 4th movement. The score is in 3/4 time and features a complex arrangement of instruments including strings, woodwinds, and brass. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics, and articulations. The score is divided into two systems of staves. The first system includes staves for Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Horns. The second system includes staves for Trumpets, Trombones, and Timpani. The score is marked 'Finale. Allegro.' and contains measures 1 through 16.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.3 L. V. BEETHOVEN, *SINFONIA N° 9*; 3º MOVIMENTO: COMP. 99-114

Dentre os excertos destacados neste trabalho, o terceiro movimento da *Sinfonia N° 9 Op. 125* de Ludwig Van Beethoven, *Adagio molto e cantabile – Andante moderato – Tempo primo – Andante moderato – Adagio – Lo stesso tempo*, compassos 99-114, possibilita ao intérprete explorar variedade de recursos expressivos. Entre outros desafios, destacam-se a realização de longas ligaduras, clareza nas intenções de fraseado e controle de andamento. A indicação “*Lo stesso tempo*”, no início do excerto, refere-se à indicação “*Adagio*” no compasso 83, que indica que o andamento deve ser mantido (figura 11).

Figura 11 – Excerto 3: L.V. Beethoven, *Sinfonia N° 9*, 3° mov., comp. 99- 114, 1° violino

Lo stesso tempo

The musical score consists of eight staves of music. The first staff (measure 99) begins with the instruction "Lo stesso tempo" and "arco". The music is written in a key with two flats and a 3/4 time signature. The first staff contains measures 99-100, marked "p dolce". The second staff (measures 101-102) continues the melodic line. The third staff (measures 103-104) includes dynamic markings "cresc.", "dim.", and "p". The fourth staff (measures 105-106) continues the melodic development. The fifth staff (measures 107-108) features numerous triplet markings. The sixth staff (measures 109-110) includes a "cresc." marking. The seventh staff (measures 111-112) includes a "tr" (trill) marking and a "cresc." marking. The eighth staff (measures 113-114) concludes the excerpt with a "p" marking.

Fonte: <<http://imslp.org/>>

2.3.1 Ritmo

Em comentários sobre esse excerto, Mebert (2015) enfatiza que a indicação de andamento “*Adagio*” (figura 12), que pode ser observada no compasso 83 (16 compassos antes do início do excerto) remete à ideia de tranquilidade.

Figura 12 – *Adagio*, *Sinfonia N° 9*, 3º mov., comp. 99- 114, 1º violino.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

A sucessão de notas de curta duração, os ritmos pontuados e os segmentos em tercinas imprimem sensação de movimento em meio à referida atmosfera de tranquilidade, razão pela qual o músico precisa atentar para a escolha de andamento que evidencie a atmosfera do *Adagio*, e com o qual possa trabalhar frases de maneira não afobada (MEBERT, 2015). Kim (2013) reforça essa ideia, destacando o fato de que muitos instrumentistas cometem o erro de, em audições, começar esse excerto sem o andamento em mente.

Um exemplo que se relaciona à necessidade de se manter o andamento adequado, ocorre logo no primeiro compasso, quando é importante que o andamento desejado seja claramente estabelecido ao se executar a sequência de semicolcheias que se segue à semicolcheia ligada à semínima pontuada (figura 13). Trata-se de aspecto aparentemente simples, porém comumente negligenciado em audições orquestrais. Sugere-se que o músico subdivida a semínima pontuada mentalmente antes de iniciar o excerto.

Figura 13 – Primeiro compasso, *Sinfonia N° 9*, 3º mov., 1º violino

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

No exemplo a seguir (figura 14), encontram-se destacados segmentos – como sequências em quáteras, ritmos pontuados e outras – que frequentemente são executados de modo ritmicamente impreciso.

Figura 14 – Ritmo, *Sinfonia N° 9*, 3° mov., comp. 108-114, 1° violino

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.3.2 Ligaduras

Aspectos como o andamento lento, somado à ocorrência de longas ligaduras, fazem com que a distribuição adequada do arco e o controle do emprego de velocidade sejam imprescindíveis para a execução eficiente desse excerto. Já no primeiro compasso do excerto, em que se encontra sequência de 21 notas conectadas por uma única ligadura (figura 15), é evidente a importância do controle da técnica de mão direita, para que a passagem soe com fluidez, de modo nenhum de maneira que poderia ser descrita como “amassada”.

Figura 15 – Ligadura, *Sinfonia N° 9*, 3° mov., comp. 1, 1° violino

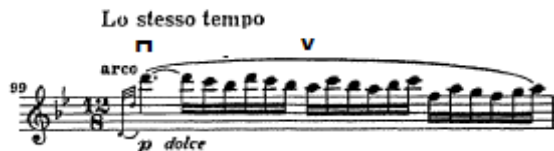
Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Outro aspecto técnico relevante são as mudanças de direção de arco, que devem ser realizadas de maneira a auxiliar na elaboração do fraseado, sem que ocorram acentos indesejáveis, que possam causar a sensação de interrupção do *legato*. Mebert (2015), por exemplo, destaca a necessidade de uma mudança de arco quase inaudível, mantendo-se o *legato*, entre o primeiro e o segundo compasso.

Sobre a técnica de mão direita empregada no primeiro compasso, Gingold (1953) Preucil (1998) e Mebert (2015) optam por mudar a direção de arco na segunda metade do

primeiro compasso. Preucil destaca ser esse um exemplo de excerto em que o tipo de escolha é diferente entre a performance solo e a performance em conjunto. Essa maneira de “dividir o arco”²², em que se agrupam as notas a cada dois tempos, tem como objetivo facilitar a manutenção, nesse trecho, de qualidade do som suficientemente intensa em dinâmica piano (figura 16).

Figura 16 – Mudança de direção de arco, *Sinfonia N° 9*, 3° mov., comp.1, 1° violino



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Um recurso expressivo empregado pelo compositor é a alternância de cordas, como pode se observar no compasso 101 (figura 17), que determina variedade de timbres no âmbito de uma mesma ligadura. Isso implica em necessidade de domínio de técnica de mudança de corda em *legato*.

Figura 17 – Ligaduras com alternância de cordas, primeira metade do comp. 101



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.3.3 Fraseado

Por causa da referida necessidade de atentar para a distribuição de arco, a fim de se obter homogeneidade de som, esse excerto pode facilmente soar monótono. Para que isso não ocorra, faz-se importante delineamento de fraseado, para o que contribui a ênfase na realização de indicações de dinâmica e de variação de dinâmica.

É importante observar que, nos compassos 105 e 109 (figura 18), a indicação “>” não denota a realização de acento repentino. Esses sinais de expressão devem ser entendidos mais como indicadores de direções de fraseado.

²² Modo como instrumentistas informalmente se referem à realização de mudança de direção de arco.

Figura 18 –Sinais de expressão, comp. 105 e 109



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

O vibrato desempenha papel importante na realização desses sinais de expressão. Uma maior amplitude e velocidade no vibrato proporcionará ênfase nas culminâncias de fraseado que eles indicam, para o que também contribui o emprego de mais pressão na mão direita.

2.3.4 Afinação

Neste excerto, as relações intervalares empregadas na construção da linha melódica, explicitam possíveis descuidos com a afinação. Nos primeiros três compassos (figura 19), observa-se um exemplo claro de notas que se repetem, na mesma ou em outra oitava, e que exigem atenção do intérprete para que não ocorra diferença de altura entre elas.

Figura 19 – Sequência de notas, comp. 99-101



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

O assunto pode parecer óbvio, pois, de fato, a afinação é uma questão que exige atenção do músico em qualquer obra. No entanto, existem detalhes relacionados a afinação neste excerto que julgo importante mencionar. A sucessão de notas repetidas em padrão rítmico constante, na mesma ou em outra oitava, pode facilmente evidenciar descuidos de afinação, uma vez que pequenas diferenças de altura entre notas repetidas se fazem evidentes. Por esse motivo, o excerto em questão apresenta especial desafio no que se relaciona a afinação.

2.4 F. MENDELSSOHN; *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO*; SCHERZO: COMP. 17-99

O início do *Scherzo* do *Sonho de uma Noite de Verão*, *Op. 61* de Felix Mendelssohn Bartholdy, compassos 17-99 (figura 20), é um dos tantos excertos que testam a habilidade do músico de cordas na técnica do *spiccato*. Porém, outros aspectos técnicos, como mudanças de corda, além de aspectos rítmicos, realização de variações de dinâmica e de fraseado, fazem desse excerto um importante meio de avaliação de músicos de cordas em audições orquestrais. Questionado sobre a importância desse excerto Pegis (KIM, 2013, p.48, tradução nossa) faz a seguinte afirmação: “esse excerto parece fácil, e é algo que pode ser tocado à primeira vista, mas instrumentistas deveriam entender que, a fim de realizá-lo a contento, há muito que se detalhar e refinar”²³.

²³ Do original em inglês: “This excerpt looks easy and is something that one can almost sight read it, but players should realize that in order to bring into the level, there is a lot of detail and polishing required.”

Figura 20 – Excerto 4: F. Mendelssohn, *Sonho de uma Noite de Verão*, Scherzo, comp. 17- 99, 1º violino

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM 1

VIOLINO I. Felix Mendelssohn
Op.61

Scherzo.
Allegro vivace.

Nº 1.

dim. - - - al - pp

2.4.1 Articulação e golpes de arco

No que se refere ao aspecto articulação, as colcheias e semicolcheias, com ou sem ponto acima, e sobre as quais não conste ligadura, devem ser executadas em articulação *staccato*²⁴. Para realizar essa articulação, o golpe de arco empregado é o *spiccato*, cuja realização é indubitavelmente a principal demanda técnica no excerto do *Scherzo* de *Sonho de uma Noite de Verão* de Mendelssohn. Em uma primeira etapa do estudo do excerto, é conveniente que o violinista apreenda claramente os tipos de *spiccato* que utilizará.

No início do excerto (figura 21), encontra-se o que denominarei “figuração rítmica do motivo principal”, que se constitui de colcheia seguida de quatro semicolcheias e três colcheias, para cuja realização são necessários o emprego de dois tipos de *spiccato*: aquele obtido por meio de movimentos horizontais mais longos, usado para a realização das colcheias, e outro, alcançado mediante movimentos mais curtos, em que o arco salta menos da corda para a execução das semicolcheias. Pegis (KIM, 2013, p.45, tradução nossa) diz que “[...] os dois primeiros compassos mostram bastante quão bem um instrumentista pode tocar”²⁵.

Figura 21 – Figuração rítmica, *Scherzo*, comp. 17 e 18, 1º violino



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Como forma de estudar esses dois tipos de *spiccato*, Chang sugere um exercício (figura 22) em que o foco seja a figuração rítmica do motivo principal do excerto.

Figura 22 - *Spiccato*, exercício



Fonte: Chang (2014)

²⁴ O termo “*staccato*” é empregado, nesse caso, como “uma nota na performance, que geralmente é separada das notas vizinhas a ela por silêncio de articulação. O termo pode ser considerado como o antônimo do *Legato*”. Do original em inglês: “Of an individual note in performance, usually separated from its neighbours by a silence of articulation. The term may be regarded as the antonym of *Legato*” (Grove dictionary of music).

²⁵ Do original em inglês: “[...] the first two measures tell much about how well the performer can play”.

Preucil (1998, tradução nossa) destaca o seguinte aspecto acerca dos cuidados com a articulação da colcheia e das semicolcheias:

A colcheia curta deve ser tocada partindo da corda; para as semicolcheias, o arco deve partir de ponto bem próximo à corda, saltando nas quatro notas. Um dos perigos nesse caso é o de que as quatro semicolcheias sejam tocadas atrasadas, fazendo com que pareçam estar em outro tempo que o das colcheias.²⁶ (PREUCIL 1998)

Polonsky (KIM, 2013) destaca o fato de não ser apropriado, nesse excerto, o uso de *spiccato* que salte em demasia da corda, principalmente nas semicolcheias. Reforçando essas ideias sobre tipos de *spiccato*, Pegis (KIM, 2013) coloca aspectos importantes sobre o emprego desse golpe de arco por toda a extensão do excerto como: diferença entre a quantidade de arco utilizada nas semicolcheias e nas colcheias; e a necessidade de manter o arco próximo à corda na execução de sequência de semicolcheias, de maneira que o controle do *spiccato* não seja prejudicado pelas mudanças de corda.

Como visto, o entendimento dos diferentes tipos de *spiccato* é vital para o estudo eficiente do excerto. Nesse sentido, a prática do *spiccato* em andamento lento e com auxílio de metrônomo é recomendável, principalmente para permitir observação atenta dos movimentos do braço direito. Porém, nesse estudo é recomendável que o violinista use a mesma quantidade de arco que ele utilizará ao executar o excerto no andamento final, pois só assim será possível assimilar de forma satisfatória os movimentos envolvidos nesse processo, além de evitar a fixação de movimentos inadequados.

Ainda a respeito do tema articulação (figura 23b), estão destacados alguns aspectos que necessitam ser explicitados durante a performance. As semínimas com ligaduras, compassos 21, 22 e 23 (figura 23b), devem ser realizadas com um pequeno decréscimo de intensidade, podendo também terem seu final encurtado, de maneira que as notas de uma ligadura a outra não soem sustentadas. Diferenças de articulação entre a linha dos violinos (primeiros e segundos) e a linha das madeiras, que nesse trecho executam segmento derivado do motivo rítmico principal do *Scherzo*, colaboram para criação de independência entre elas (figura 23a). Os acentos dos compassos 22 e 23 (figura 23a e 23b) que, nesse trecho também são realizados pelos sopros, têm como função enfatizar as síncopas. Moyer (2009) lembra que esses acentos

²⁶ O trecho foi transcrito e traduzido de registro em CD (*Orchestral excerpts for violin with spoken commentary*). “The short eighth note should be picked from the string; for the sixteenth notes, the bow should be dropped from barely above the string and let it bounce through the four notes. Some of the dangers here are that the four sixteenth notes would come late and bunch together, making it seem as if there is a different tempo for the sixteenth notes as for the eighths.”

não devem ser executados com ataque brusco. Ela sugere, em vez disso, realizar essas indicações, tendo as expressões *tenuto* e *diminuendo* em mente. Sobre esse trecho, ainda é importante destacar que Mendelssohn não indica acento na semínima pontuada do compasso 21 (figura 23b).

Figura 23a – Partitura, *Scherzo*, comp. 17- 23

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Figura 23b – Primeiro violino, *Scherzo*, comp. 17- 35

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.4.2 Mudanças de corda e mudanças de posição

O trecho a seguir, compassos de 29 a 54 (figura 24), apresenta escrita que demanda emprego constante de mudanças de corda.

Figura 24 – Mudanças de corda, *Scherzo*, comp. 29-54

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

É necessário acuidade nessas mudanças, a fim de que não se ouçam imperfeições derivadas da falta de domínio sobre as trocas de corda, que pode ocorrer principalmente por causa de descuido relativo ao ângulo de arco. Uma ferramenta eficiente para estudo da passagem é utilizar esquemas em cordas soltas, simulando as mudanças de nível entre cordas, como sugere Chang (2014) no exemplo a seguir (figura 25).

Figura 25 – Exercício em cordas soltas para auxílio das mudanças de corda

Fonte: Chang (2014)

Gingold (1953), em sua edição do excerto, propõe dedilhado para o trecho compreendido entre os compassos 41 e 54, com o objetivo de minimizar a frequência de ocorrência de mudanças de corda e tornar menos complexa a realização do trecho no que se refere à técnica de mão direita. Pude constatar que essa opção de dedilhado, sugerida por Gingold, é adotada por Chang e diversos outros músicos profissionais (figura 26).

Figura 26 – Dedilhado, *Scherzo*, comp. 41-54

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

O músico que opte por esse dedilhado, ou outro que diminua o número de mudanças de corda, deve ter consciência de que precisará trabalhar mais intensamente questões ligadas à técnica de mão esquerda, principalmente mudanças de posição.

2.4.3 Variações de dinâmica

Kim (2013, p.47, tradução nossa) lembra que:

Nas passagens em p, pp e diminuendo, no segundo compasso antes de C, em C e em 4 compassos depois de D [ver figura 27], instrumentistas constantemente não realizam variação de dinâmica suficiente, e é importante mostrar níveis diferentes de mudanças de dinâmica [...].²⁷

Sobre a importância de se atentar para o aspecto dinâmica nesse trecho, Preucil (1998) destaca a relevância de realizar o crescendo a partir da letra D (ver figura 27) até o início do compasso 98 e o decrescendo para o pianíssimo logo em seguida. No exemplo a seguir, os trechos destacados em amarelo representam indicações de Kim, e os trechos, destacados em laranja, são referentes as orientações de Preucil.

²⁷ Do original em inglês: “In the passages with p,pp, and diminuendo at two measures before C, at C, and at four measures after D, players often do not make enough dynamic changes and it important to show different levels of dynamic changes[...].”

Figura 27 – Indicações de dinâmica, *Scherzo*, comp. 68-99

The image shows a musical score for a Scherzo, measures 70 to 99. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes several dynamic markings: 'pp' (pianissimo) at measure 70, 'p' (piano) at measure 87, and 'dim.' (diminuendo) at measure 94. There are also performance instructions: 'C' (crescendo) at measure 70, 'D' (decrescendo) at measure 87, and 'trazar' (trace) at measure 94. The score is annotated with yellow boxes around the 'C' and 'pp' markings, and orange boxes around the 'D' and 'trazar' markings. A white box highlights the 'dim.' marking at measure 94. The score ends with the dynamic marking 'pp'.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Convém ainda ressaltar que sinais de acento e *sforzando* sejam realizados de maneira coerente em relação à dinâmica.

2.4.4 Manutenção de andamento

A manutenção do andamento ao executar as sequências de semicolcheias do excerto, é um aspecto que requer cuidado. Polonsky (KIM, 2013) comenta, com humor, que em audições orquestrais nunca teria presenciado candidato que começasse e terminasse esse excerto no mesmo andamento.

Um elemento que colabora para manutenção de andamento constante é a busca por delineamento de frases. Contextualizar o excerto também pode colaborar para a escolha acertada de andamento. Em nota de programa da Orquestra Filarmônica de Los Angeles, Posner (2015, tradução nossa) escreve que “o Scherzo é o primeiro interlúdio musical na peça. Ele ocorre depois do 1º Ato [...] e prepara o palco para floresta, noite, e o mundo das fadas”²⁸.

Corroborando essa afirmação, Alsop (2014) ressalta o fato de o *Scherzo* ser proveniente de música incidental, destacando que, essa obra, inserida no contexto da peça teatral representa uma floresta e a imagem de fadas. A consciência de que esse *Scherzo* é um extrato de uma obra originalmente escrita para uma peça teatral de Shakespeare colabora para o músico aprimorar sua performance. Logo, ter em mente que se executa um tema associado à ideia de fadas e

²⁸ Do original em inglês: “The Scherzo is the first musical interlude in the play. It comes after Act I [...] and sets the stage for the forest, night and fairy world.”

bosque, pode ajudar na escolha de um andamento que, ao buscar traduzir leveza, evite afobações.

2.5 R. SCHUMANN; *SINFONIA Nº 2*; 2º MOVIMENTO: COMP. 1-54

A riqueza de aspectos técnicos e interpretativos passíveis de serem abordados em excertos orquestrais pode ser observado no estudo 2º movimento da *Sinfonia Nº 2, Op.61* de Robert Schumann, compassos 1-54 (figura 28). Associam-se a esse excerto, especificamente, temas que configuram desafios como: articulação e domínio de golpes de arco; realização de mudanças de corda, inclusive com saltos por sobre uma corda; manutenção de andamento e qualidade de som; delineamento de frase, que se relaciona a entendimento de questões estilísticas; variação constante de fôrma de mão, e, conseqüentemente, busca por dedilhados eficientes. Esses itens são exemplos de elementos da técnica instrumental e de questões de natureza interpretativa, cujo domínio e conhecimento devem ser consolidados no período de formação do violinista. O excerto do *Scherzo* da *Sinfonia Nº 2* de Schumann certamente figura entre os mais difíceis excertos orquestrais para violino. Como afirma Woods²⁹ (2011, tradução nossa), “a parte de primeiro violino, cruelmente difícil, é um rito de passagem para todos os aspirantes a violinista, [trata-se de] um excerto que é ouvido em quase todas as audições orquestrais”³⁰.

²⁹ Kenneth Woods – Maestro, violoncelista e compositor.

³⁰ Do original em inglês: “The fiendishly difficult first-violin part is a rite of passage for every aspiring violinist, an excerpt that is heard in almost every orchestral audition.”

Figura 28 – Excerto 5: R. Schumann, *Sinfonia N° 2, Scherzo*, comp. 1-54, 1° violino

Schumann — Symphony No. 2 in C Major

8 **SCHERZO**
Allegro vivace $\text{♩} = 144$

VIOLINO I

5 *mf* *cresc.*

10 1. *f* *mf* 2. *p*

14 *FL*

19 *poco rit.* *a tempo* *Viol. II*

26 *cresc.* *f* *p* *cresc.*

31 *f*

36

41

46 *p* *FL*

51 *FL* *poco rit.* *a tempo* *Viol. I*

2.5.1 Fraseado

Questão interpretativa relevante nesse excerto, é o delineamento de fraseado, cuja realização relaciona-se aos seguintes aspectos presentes na escrita:

a) indicações de dinâmica e variação de dinâmica;

b) ritmo harmônico: que é construído mediante o emprego de harmonia que cria sensação de tensão e relaxamento. Os pontos em que ocorre tensão, são pontos de direcionamento de frase, isto é, culminâncias de aumentos de intensidade sonora, realizados dentro do âmbito de dinâmica indicado pelo compositor;

c) os sinais comumente empregados para indicar acento (“>”).

Na figura a seguir (figura 29a), pode-se observar a harmonia empregada nos 12 compassos iniciais do excerto. Pontos de tensão harmônica (indicados pela letra “T”) encontram-se no início dos compassos 1, 3 e 7; pontos de repouso (letra “R”), nos compassos 2, 4, 8 e 12. Os sinais de acento, e o ponto de culminância de intensidade (compasso 11, indicada por “PC”), resultante de variação de dinâmica indicada pelo compositor, coincidem com os pontos de tensão harmônica.

Figura 29a – Partitura; *Scherzo*, comp. 1-12

SCHERZO.

Allegro vivace. 3/8. $\text{♩} = 120$.

The image shows a page of a musical score for a Scherzo. The title is "SCHERZO." and the tempo is "Allegro vivace. 3/8. 120". The score is for a full orchestra, with parts for Flauti, Oboi, Clarineti in B, Fagotti, Cori in C, Trombe in C, Timpani in G#, Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, and Basso. The score is divided into measures 1 through 12. Vertical lines labeled "T" and "R" are drawn across the staves to indicate harmonic tension and rest points. A "PC" label is also present. The score is attributed to Ludwig van Beethoven.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Com a finalidade de permitir visualização mais clara do acima exposto, podem-se observar, no próximo exemplo (figura 29b) – parte separada do primeiro violino – as indicações do compositor de acentos, dinâmica e variação de dinâmica, além dos pontos de tensão e repouso harmônicos (“T” e “R”). Cabe notar que é usual instrumentistas executarem com acentuação indevida certas notas (demarcadas por círculos no exemplo 2) sobre as quais não ocorre indicação de acento.

Figura 29b – Delineamento de frase, parte de primeiro violino, comp. 1-12

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.5.2 Golpe de arco

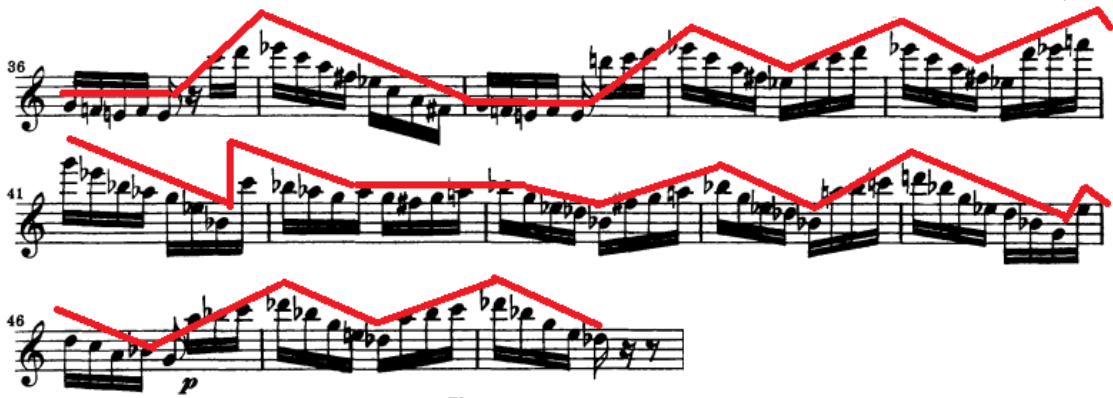
No que concerne à técnica de mão direita, nota-se que se consolidou o entendimento de que as semicolcheias não ligadas devam ser realizadas por meio de *spiccato* ou *sautillé*³¹. Seguindo tal entendimento, esses trechos devem ser executados, empregando-se expressão usual entre instrumentistas de cordas, “fora da corda”.

Como integrante do naipe de violinos, ao executar o excerto em ensaios ou concertos, pude observar que se privilegia golpe de arco que não salte em demasia da corda, pelo fato de tal tipo de escolha proporcionar melhor resultado no que se relaciona à homogeneidade do grupo.

O desenho melódico da parte do violino, rico em linhas pronunciadamente ascendentes e descendentes, faz com que o músico percorra todas as cordas do instrumento, exigindo, deste modo, a realização abundante de mudanças de corda em curto espaço de tempo, inclusive com saltos por sobre uma corda. Tal característica técnica leva a dificuldade adicional no que se relaciona à realização do *spiccato/sautillé*, que é a obtenção de homogeneidade de qualidade de som e duração das notas, apesar das alterações constantes de registro e de cordas – cada qual com resposta particular, principalmente por causa de diferenças de espessura.

³¹ Definições de golpes de arco, como *spiccato* e *sautillé*, encontradas em material bibliográfico consultado, confirmam o quanto tentativas de delimitação de tais termos carecem de precisão e consenso entre instrumentistas. É importante deter-se no fato de que, em ambos os golpes de arco em questão, se busca articulação curta e com ataque claro, em maneira de executar em que o arco salta da corda. O violinista Nathan Cole, por exemplo, não usa distinção de nomenclatura entre esses golpes de arco, afirmando que: “Eu nunca amei essa distinção, portanto eu não a uso. A maioria das pessoas que definem *sautillé*, o chamam de *spiccato* rápido onde o arco rebate naturalmente sem o controle individual de cada nota. Também é a maneira que eu gosto de pensar, como um *spiccato* ‘normal’ fora das cordas”. Do original em inglês: “I’ve never loved that distinction, so I don’t use it myself. Most people defining *sautillé* would call it a fast *spiccato* where the bow rebounds naturally, without individual control of each note. But that’s the way I like to think of ‘normal’ off-the-string *spiccato* as well.” Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cP9cI0AC6wA>>.

Figura 30 – Desenho melódico que gera mudanças de corda, *Scherzo*, comp. 36-48



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Como forma de auxiliar o estudo desse aspecto técnico, Chang (2014) sugere alguns exercícios mediante esquemas com emprego de cordas soltas, repetição de notas e variação de ritmos (figura 31).

Figura 31 – Exercícios: Corda solta, repetição de notas e variação rítmica



Fonte: edição de Chang (2014)

2.5.3 Andamento

Uma questão constantemente abordada no material encontrado acerca do *Scherzo* é a escolha de um andamento que permita a referida obtenção de articulação clara e homogênea, por meio de emprego do *spiccato/sautillé* adequado ao caráter vivo da peça, um *Scherzo*. Cole (2015) destaca o quão importante é esse excerto no processo de avaliação de um candidato em audições orquestrais. Para esse autor, o *Scherzo* de Schumann oferece para comissões avaliadoras, resposta à seguinte questão: “o candidato consegue começar um trecho rápido de

maneira limpa e em *tempo*, e então manter com exatidão esse mesmo andamento pelo restante do excerto?³² ” (tradução nossa).

Ainda a respeito do aspecto andamento, Preucil (1998) coloca a importância de que o músico escolha um andamento que permita o domínio da realização do *spiccato/sautillé* por toda a extensão do excerto. Ele sugere que, em ocasiões em que o músico execute sozinho o trecho, como em processos seletivos, seja adotado andamento com pulso entre 130 e 140 para a semínima. O *Scherzo* tem indicação de pulso 144 para a semínima. É comum, porém, encontrar registros sonoros e/ou audiovisuais de orquestras em que esse excerto é executado em andamento mais cômodo do que o indicado por Schumann. Reforçando essa ideia, Michael O’Gieblyn (2014) lista alguns registros sonoros e seus respectivos pulsos (tabela 2).

Tabela 2 – Gravações, *Sinfonia N° 2, Scherzo*.

Maestro	Orquestra	Ano	Andamento
Christoph Von Dohnányi	<i>Cleveland Orchestra</i>	1987	Semínima = 138
Georg Tintner	<i>Symphony Nova Scotia</i>	1991	Semínima = 140
Riccardo Muti	<i>Philharmonia Orchestra</i>	1991	Semínima = 134-136
Leonard Bernstein	<i>Vienna Philharmonic</i>	1996	Semínima = 135

Fonte: Edição feita a partir de informações encontradas em < <http://violinexcerpts.com/> >

2.5.4 Aspectos técnicos de mão esquerda

O excerto do *Scherzo* de Schumann exige do músico agilidade na mão esquerda. Ao executá-lo, o músico tem a possibilidade de mostrar capacidade técnica de tocar longas passagens em andamento rápido.

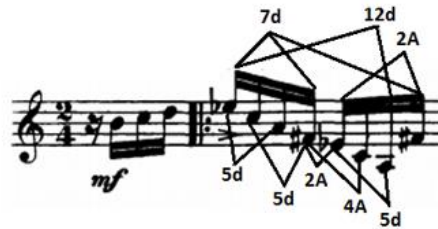
Outro aspecto que traz dificuldade técnica na execução desse excerto, são as relações intervalares. A harmonia empregada leva à ocorrência frequente de intervalos aumentados e

³² Do original em inglês: “Can the candidate start a fast section cleanly in tempo, then maintain that exact tempo for the duration?”

diminutos, que tecem relações intervalares cuja realização demanda constante contração e expansão de fôrma de mão esquerda.

Na figura abaixo, destaca-se um exemplo em que se verificam a ocorrência de intervalos diminutos e aumentados (figura 32).

Figura 32 –Intervalos diminutos e aumentados, primeiro compasso



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Outro aspecto relevante da técnica de mão esquerda, nesse excerto, são as mudanças de posição, que ocorrem em meio a trecho em andamento rápido. A opção por dedilhados em que predominem posições fixas e extensões, contribui para execução eficaz do excerto, pelo fato de evitarem mudanças de posição. Em minha experiência como violinista, destaco o trecho compreendido entre os compassos 26 e 48, como representativo dessas demandas técnicas. No exemplo a seguir (figura 33), pode-se observar possibilidade de dedilhado para esse excerto, como sugerida por Cole (2015).

Figura 33 – Dedilhados de Nathan Cole; *Scherzo*, comp. 26-50

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://natesviolin.com/>>

Algumas escolhas de Cole podem ser consideradas como não usuais, como nos compassos 35, 37, 39 e 40, em que ele privilegia o uso das extensões. No entanto, tais escolhas acabam por minimizar saltos extensos e mudanças de corda.

2.6 B. SMETANA; *A NOIVA VENDIDA*; ABERTURA: COMP. 1-73

Precisão rítmica, clareza e homogeneidade na articulação são os aspectos que oferecem especial dificuldade para o instrumentista que estuda o excerto correspondente ao início da Abertura de *A Noiva Vendida* de Bedrich Smetana, *JB* 1:100, compassos 1-73 (figura 34).

Figura 34 – Excerto 6: B. Smetana, *A Noiva Vendida*, Abertura, comp. 1- 73, 1º violino

Vivacissimo, Violino I. Bedrich Smetana

The musical score for Violino I consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Vivacissimo'. The first measure is marked with a forte dynamic (*ff*). The score includes various dynamic markings such as *sfz non legato*, *sf*, *sfz*, *sf subito*, and *sempre p*. Measure numbers 1, 6, 12, 16, 24, 34, 38, 44, 48, 54, 58, 64, and 69 are indicated at the start of their respective staves.

Fonte: <<http://imslp.org/>>

2.6.1 Precisão rítmica

O início do excerto de *A Noiva Vendida* de Smetana, exige do músico cuidado quanto ao aspecto rítmico, principalmente no que se refere aos quatro primeiros compassos, caracterizados por apresentarem divisão rítmica sincopada. Apesar de o início ser em uníssono, que abrange as seções de madeiras e de cordas – o que facilita a compreensão a execução da obra quando o instrumentista atua em conjunto –, a mesma situação não ocorre durante estudo e apresentação do excerto por ocasião de concursos e audições orquestrais, quando a passagem é executada sem nenhum acompanhamento.

Logo nos primeiros dois compassos do excerto é possível para uma banca orquestral detectar a acuidade do músico no que concerne a ritmo. Um erro comum é a não observância da duração precisa das células rítmicas, onde a mínima do primeiro compasso, somada a primeira colcheia do segundo compasso, seja tocada com a mesma duração das duas semínimas ligadas a colcheia dos compassos 2 e compasso 3 (figura 35).

Figura 35 – Início, *A Noiva Vendida*, Abertura, comp. 1-3, 1º violino



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Os compassos de 8 a 11 também merecem atenção especial, sobretudo no que se relaciona à execução das semínimas, a fim de que não soem demasiadamente curtas e acabem por soar como colcheias (figura 36).

Figura 36 – Trecho do excerto, *A Noiva Vendida*, Abertura, comp. 8-11, 1º violino



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Pegis (KIM, 2013) afirma que uma maneira eficiente para estabelecer andamento próximo do ideal para a execução do excerto em questão é procurar basear-se previamente no pulso que se estabelece por meio da repetição de colcheias que se encontra a partir do compasso 36 (figura 37).

Figura 37 – Sequência de colcheias, *A Noiva Vendida*, Abertura, comp. 36-38, 1º violino



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Ainda segundo Pegis, (KIM, 2013), como os quatro primeiros compassos têm caráter distinto do restante do excerto, é comum, que se acabe por tocar o excerto em andamento mais

lento que o desejado, pelo fato de a realização dessas colcheias não estarem previamente estabelecidas mentalmente.

2.6.2 Acentos e *sforzatos*

A dinâmica indicada pelo compositor até a primeira colcheia do compasso 36 é sempre a mesma, fortíssimo. No entanto, é necessário que se realizem os acentos e *sforzatos* indicados pelo compositor.

Nos primeiros três compassos (figura 35), recomenda-se que os acentos sejam realizados por meio de técnica de mão direita em que predomina o emprego de velocidade, somado ao uso de vibrato. Já as indicações de *sforzato* (figura 38), como se observa em Cole (2014)³³, podem ser realizadas com mais ênfase no uso de vibrato e pressão do que no emprego de quantidade e velocidade de arco. Nesse trecho, também é importante realizar direcionamento das colcheias anteriores ao *sforzato*, assim como indicado na parte.

Figura 38 – Trecho do excerto, *A Noiva Vendida*, Abertura, comp. 31-33, 1º violino



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.6.3 Articulação e golpe de arco

Tanto Preucil (1998) quanto Pegis (KIM, 2013) enfatizam a importância de o instrumentista alcançar, nesse excerto, articulação caracterizada por clareza, precisão, leveza e homogeneidade. Preucil (1998) faz comentários acerca de golpe de arco em que o arco não chega a saltar da corda, a que ele se refere como “um tipo de *Spiccato*”³⁴ (tradução nossa).

Em registro audiovisual da Orquestra Filarmônica de Berlim³⁵, tendo Braunstein³⁶ como *spalla*, é possível observar que, de fato, os instrumentistas empregam técnica em que não se percebem movimentos verticais do arco em relação à corda. Emprega-se quantidade reduzida de arco na região do meio, com resultado sonoro caracterizado por clareza de articulação.

³³ Registro audiovisual onde o violinista Nathan Cole realiza a performance do excerto da Abertura de *A Noiva Vendida*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3L5WfZxkewM>>.

³⁴ Do original em inglês: “A kind of spiccato.”

³⁵ Registro audiovisual disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CmHqslLbpyY>>.

³⁶ Guy Braunstein, *Spalla* da Orquestra Filarmônica de Berlim de 2000-2013.

Afim de se obter homogeneidade de articulação, recomenda-se reduzir em extensão sequências em que ocorram mudanças de corda, Gingold (1953) e Preucil (1998) recomendam, por exemplo, a escolha de alguns dedilhados na segunda posição e na terceira posição do violino, justamente para evitar essas repetidas mudanças de arco (figura 39).

Figura 39 – Trecho do excerto, *A Noiva Vendida*, Abertura, comp. 49-63, 1º violino

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.7 J. BRAHMS; *SINFONIA Nº 4*; 1º MOVIMENTO: 392-440

Os aspectos relacionados a qualidade de som, controle de variação de dinâmica e a precisão rítmica são fatores relevantes na performance desse excerto do primeiro movimento, *Allegro non troppo*, compassos 392-440, da 4ª Sinfonia, Op. 98 de Johannes Brahms (figura 40). A compreensão de aspectos estilísticos deste compositor devem se aliar à aplicação de conhecimento técnico-instrumental para se obter execução acurada do trecho.

Figura 40 – Excerto 8: J. Brahms, *Sinfonia N° 4*, 1° mov., comp. 392-440, 1° violino

Brahms – 4ª Sinfonia
I mov.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff (measures 389-392) shows the beginning of the excerpt with a red arrow pointing to measure 392. The second staff (measures 394-403) starts with a box labeled 'Q' and a fortissimo (ff) dynamic. The third staff (measures 403-408) includes the marking 'f sempre più'. The fourth staff (measures 408-412) continues the texture. The fifth staff (measures 412-417) features a box labeled 'R' and a 'più f' dynamic. The sixth staff (measures 417-422) includes a 'div.' marking. The seventh staff (measures 422-427) continues the complex texture. The eighth staff (measures 427-432) includes a 'pizz.' marking. The ninth staff (measures 432-437) continues the texture. The tenth staff (measures 437-440) concludes the excerpt with a fortissimo (ff) dynamic.

Fonte: <<http://imslp.org/>>

2.7.1 Dinâmica e qualidade de som

O excerto inicia-se com semicolcheias em arpejos ascendentes e indicação de crescendo. Esse segmento exerce função de ponte para a retomada do tema inicial do 1° movimento. Para essa retomada do tema, porém, diferentemente do que se verifica no início, em que predomina a dinâmica piano, a partir do compasso 394 Brahms indica dinâmica fortíssimo. O tema é reapresentado por um primeiro grupo de instrumentos (formado pelas cordas graves e trompa) e imediatamente em seguida por um segundo grupo (restante das cordas, trompete e madeiras), em cânone que pode ser visualizado no exemplo a seguir (figura 41), onde a marcação em vermelho representa o grupo 1 e a marcação em verde representa o grupo 2.

Trata-se aqui de um trecho, em contraste ao ambiente que se estabelece no início da sinfonia, com o caráter mais enérgico, “um pouco agressivo também” (O’GIEBLYN, 2015, tradução nossa)³⁷.

Figura 41 – Partitura, *Sinfonia N° 4*, 1º mov., comp. 392-399

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Com a intenção de explicitar esse caráter diferenciado, é essencial explorar variação de dinâmica e atentar para aspectos da emissão de som, de maneira que os arpejos iniciais sejam iniciados em dinâmica que dê espaço suficiente para realização do crescendo que se segue de modo evidente, assim como a culminância no compasso 394. Atentando para esse fato, O’Gieblyn (2015) sugere que se inicie o trecho em *mezzo forte* e seja empregada pressão e ponto de contato adequados. Pressão em excesso – o que ocorre com frequência, por causa da intenção de alcançar atmosfera enérgica que caracteriza o trecho a partir do compasso 394 – pode resultar em um som, por assim dizer, “amassado”, caracterizado por ruído em demasia e falta de projeção.

³⁷ Do original em inglês: “A little too aggressively” - Frase do violinista Michael O’Gieblyn sobre o excerto do 1º mov. da 4ª Sinfonia de Brahms.

As semínimas nos compassos 394-397 (figura 42) também merecem atenção, para que se alcance execução coerente com aspectos estilísticos próprios da escrita de Brahms, razão pela qual devem ser executadas com vibrato constante e de maneira que não soem demasiadamente curtas – devem soar “cheias”, poderia se dizer. Também é importante observar que elas não possuem acentuação como as mínimas que se seguem.

Figura 42 – Primeiro violino, *Sinfonia Nº 4*, 1º mov., comp. 394-397



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

A observância de como realizar os acentos encontrados sobre as mínimas, também é importante na performance do excerto (figura 42). Esses acentos e a maneira ideal de realizá-los são assuntos típicos da prática interpretativa de obras de Brahms. Devem ser executados com sonoridade caracterizada por ataque não demasiadamente incisivo, com uso abundante de vibrato e ausência de separação entre as notas.

2.7.2 Ritmo

Nos compassos 402 e 403, encontra-se questão que envolve aspectos rítmico e de concepção de emissão de som. Nesse trecho, o músico deve estar atento para que se execute a duração precisa das notas em que se verifica acréscimo de duração por meio de ligadura ou ponto (destacados na figura 43). É comum ocorrer que, por causa da preocupação com a extensa mudança de posição entre os compassos 402 e 403, a última colcheia do compasso 402 tenha sua duração diminuída, resultando em articulação desigual entre as colcheias.

Figura 43 – Primeiro violino, *Sinfonia N° 4*, 1° mov., comp. 402-414

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Nesse mesmo trecho, que se estende até o compasso 414 (figura 43), é também necessário atenção na execução apropriada das semínimas seguidas de pausas. As pausas devem ser realizadas em seu valor integral. Porém, a emissão sonora das semínimas deve ser caracterizada por finalização não repentina, de maneira que, logo após seu término, possa se perceber reverberação resultante de propriedades acústicas do instrumento e do espaço onde a performance é realizada.

2.8 J. BRAHMS; *SINFONIA N° 4*; 2° MOVIMENTO: COMP. 74-101

No excerto do 2° movimento, *Andante moderato*, da *Sinfonia N° 4*, Op. 98, compassos 74-101 de Brahms (figura 44) verificam-se duas seções contrastantes, a primeira, do compasso 74-87 e a segunda, do compasso 88 ao final do excerto. O contraste entre essas duas seções dá-se principalmente por meio de diferença de articulação, aspecto que deve ser explorado durante seu estudo.

Figura 44 – Excerto 8: J. Brahms, *Sinfonia N° 4*, 2° mov., comp. 74-101, 1° violino

Brahms — Symphony No. 4 in E Minor

The image displays a musical score for the first violin part of the second movement of Brahms' Symphony No. 4 in E Minor, measures 74-101. The score is written in E minor (three sharps) and 4/4 time. It begins with a dynamic marking of *f* (forte) and an *arco* instruction. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A boxed letter 'E' is placed above the staff at measure 79. The score includes various dynamic markings such as *ff* (fortissimo) at measure 84, *poco f espr.* (poco fortissimo, espr.) at measure 88, and *f espr.* (fortissimo, espr.) at measure 95. The piece concludes with a final measure at 101.

Fonte: <<http://imslp.org/>>

2.8.1 Articulação – notas separadas

A primeira parte do excerto coincide com o ponto de maior tensão do 2º movimento, um breve trecho trabalhado em processo imitativo, com intensa movimentação rítmica, pequenos *strettos*, em processo que culmina em um fortíssimo no compasso 84.

A escrita de Brahms, em que não se verifica o emprego de pontos sobre as notas, poderia levar ao entendimento de que as notas não ligadas deveriam ser realizadas com arco na corda, em *détaché*. Não obstante, observa-se na interpretação de orquestras como *Bayerische Rundfunk Symphony Orchestra*³⁸, sob regência de Lorin Maazel, Orquestra de Câmara da Europa³⁹, sob regência de Bernard Haitink, Filarmônica de Berlim⁴⁰ sob regência de Simon Rattle, entre outras, consenso em que as fusas dos compassos 74 a 83 (figura 45) sejam tocadas fora da corda. O golpe de arco empregado poderia ser descrito como um *spiccato* amplo, em que se usa maior quantidade de arco. Salles (2004, p.33) aponta as denominações *saltelato-balzato e spiccato* do tipo largo, para esse golpe de arco.

Figura 45 – Primeiro violino, *Sinfonia Nº 4*, 2º mov., comp. 75-83



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Por serem mais perceptíveis as diferenças entre uma nota e outra quando se emprega *spiccato* mais largo em andamento cômodo, recomenda-se cuidado com a realização dessa

³⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LY2BJYBw7TM>>.

³⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7QLuYj2jxoc>>.

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.violinexcerpts.com/brahms-symphony-4-violin-excerpt/>>.

articulação, de maneira que notas com direções de arco diferentes soem com duração, intensidade e qualidade de ataque similares.

É recomendável que antes de tocar esse excerto em audição, o músico verifique, por meio de gravações da orquestra para qual se pleiteia a vaga, ou mesmo entrando em contato com músicos que integrem a orquestra, o pensamento predominante a respeito da realização dessa articulação.

2.8.2 Articulação – *legato*

A segunda parte do excerto é um trecho em caráter cantábile, com articulação *legato*. Lowe (2014) sugere que, para melhor compreensão de aspectos estilísticos, o trecho que se inicia no compasso 88 (figura 46), seja entendido não somente como um excerto orquestral, mas como seção de uma sonata ou concerto do mesmo compositor. Embora não haja nesse trecho do excerto indicações de emprego de corda específica, observa-se que em várias orquestras, opta-se por tocar o trecho nas cordas sol e ré, para obtenção de sonoridade caracterizada entre outras por timbre mais escuro, homogêneo e com tensão própria obtida por meio de execução em posições mais altas.

Figura 46 – Primeiro violino, *Sinfonia Nº 4*, 2º mov., comp. 88-96



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Ainda no que se relaciona à procura de sonoridade que seja coerente com aspectos estilísticos próprios de Brahms, e também para auxiliar tecnicamente na execução de indicações de dinâmica do trecho, observa-se que algumas orquestras dividem as ligaduras, mudando a direção do arco de três em três colcheias, como no exemplo a seguir (figura 47).

Figura 47 – Primeiro violino, *Sinfonia N° 4*, 2° mov., comp. 88-90



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Nesse tipo de mudança de direção de arco, é necessário acuidade para que o *legato* indicado por Brahms não seja descaracterizado e para que não se escutem acentos indevidos, produzidos, entre outros, pela mudança de direção.

2.9 J. BRAHMS; *SINFONIA N° 4*; 3° MOVIMENTO: COMP. 1-44

No excerto que se estende do início ao compasso 44 do terceiro movimento, *Allegro giocoso*, Op. 98 da *Sinfonia N° 4* de Johannes Brahms (figura 48), encontra-se escrita que demanda atenção no que se relaciona a questões da técnica de mão direita, como controle de distribuição de arco e mudança de corda, além de questões estilísticas e interpretativas, como a necessidade de se estabelecer o caráter *giocoso* indicado no início do excerto.

Figura 48 – Excerto 9: J. Brahms, *Sinfonia N° 4*, 3° mov., comp. 1- 44, 1° violino

Brahms — Symphony No. 4 in E Minor

Violine I

Allegro giocoso

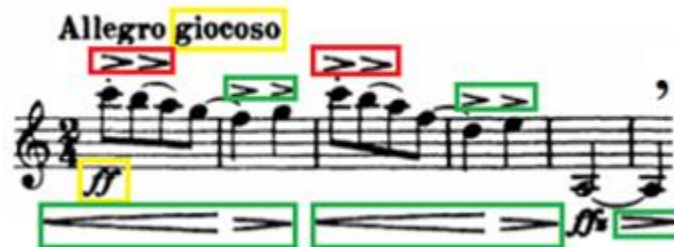
Fonte: <<http://imslp.org/>>

2.9.1 Sonoridade e estilo

Em série de comentários acerca desse excerto, Cole (2015) aponta a importância de o instrumentista procurar o entendimento de determinadas indicações no início do processo de aprendizagem do excerto. Inicialmente, tentando estabelecer um paralelo entre a dinâmica inicial do excerto e o caráter “*giocososo*” do movimento, Cole (2015, tradução nossa)⁴¹ coloca a seguinte questão: “O que esse fortíssimo significa?”, no que ele mesmo responde; “para mim o fortíssimo não significa apenas alegre, mas muito alegre”. As indicações “fortíssimo” e “*giocososo*” relacionam-se e fornecem informações importantes sobre o caráter do excerto. Segundo Cole (2015), pelo fato de não se buscar o entendimento dessas indicações, é recorrente ouvir músicos em audições – ou mesmo apresentações de orquestras, executando o trecho continuamente em fortíssimo. Isso por si só poderia não ser um erro, por tratar-se da indicação de dinâmica do compositor, mas que se torna um erro porque soa de maneira agressiva, usualmente pelas seguintes razões:

- realização de acentos não apropriados (assinalados em vermelho na figura 49);
- falta de delineamento de direções, como proposto por Cole na (figura 49), por meio de indicações de crescendo e decrescendo assinaladas em verde.

Figura 49 – Primeiro violino, *Sinfonia N° 4*, 3° mov., comp. 1 – 6



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Ainda sobre os primeiros compassos do excerto, dois aspectos que exigem atenção são:

- o ponto sobre a primeira nota, que não indica propriamente que a nota seja curta, e sim que ela deva soar articulada da segunda colcheia do compasso;
- a maneira de se realizar a nota Lá, no quinto compasso, que como destacado no exemplo acima (figura 49), deve ser realizada de modo que se perceba um diminuendo no final dessa nota, além de pequena cesura para continuidade do discurso musical.

⁴¹ Do original em inglês: “what this fortíssimo means? To me it means not just joyful, but very joyful”.

Dessa forma, o instrumentista precisa construir sonoridade que, além de poder ser descrita como encorpada, em dinâmica fortíssimo e em andamento *allegro*, também possa ser associada à noção de “*giocososo*”. Trata-se de procura por equilíbrio entre essa noção e a concepção sonora que resulta de busca por sonoridade predominantemente vigorosa e intensa, tradicionalmente relacionada ao estilo de Brahms.

Ainda sobre possíveis acentos inapropriados, no trecho que se estende dos compassos 17 a 22 (figura 50), Cole (2015) aponta a necessidade de cuidado para que não ocorra acento na primeira nota da sextina nem diminuendo nas notas subsequentes, lembrando que a dinâmica piano que se segue é súbita, e também que não se acentue as colcheias pontuadas dos compassos 21 e 22.

Figura 50 – Primeiro violino, *Sinfonia N° 4*, 3° mov., comp. 17-22

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.9.2 Distribuição de arco

As características rítmicas de alguns trechos desse excerto exigem atenção no que se refere a distribuição de arco.

Figura 51a – Primeiro violino, *Sinfonia N° 4*, 3° mov., comp. 10-18

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

No trecho acima (figura 51a), por exemplo, o músico utilizará quase que a totalidade da extensão do arco para executar os grupos de duas semínimas ligadas (valor total de duração de uma mínima), para o que contribui o fato de ocorrerem indicações de acento, que demandam uso de mais quantidade de arco logo após o ataque de cada nota.

É necessário que se realize breve respiração entre a segunda semínima de cada grupo de semínimas ligadas e a primeira colcheia das quiálteras que se seguem, para que, durante essa cesura, possa se reposicionar o arco na metade inferior em ponto próximo ao meio do arco,

ponto esse adequado para a execução das quiálteras em *spiccato*. As semínimas que se seguem às quiálteras também acabam por ser encurtadas; uma breve cesura se faz necessária para que se possa recolocar o arco à região do talão, recomeçando, assim, o processo de distribuição de arco descrito anteriormente. No exemplo abaixo (figura 51b), foram realizadas alterações relacionadas a ritmo (encurtamento da duração das duas semínimas ligadas e das semínimas posteriores às quiálteras), acréscimo de indicações de respiração e direção de arco a fim de ilustrar a descrição acima.

Figura 51b – Ilustração da performance, *Sinfonia N° 4*, 3° mov., comp. 10 – 18



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Pude observar em audições, que essa maneira de realizar o trecho acima, pode levar, após a realização das duas semínimas ligadas:

- a) à interrupção de som logo antes da retomada de arco, realizada de maneira que ocorram acentos, por causa de excesso de pressão ou súbito uso de mais velocidade;
- b) à falta de qualidade de som ou imprecisão rítmica na execução das três quiálteras, ocasionada pela lentidão da retomada e recolocação do arco na corda.

Para a acuidade no aprendizado e na assimilação desse trecho, sugiro o estudo em andamento lento que percorra esse processo, e de maneira que se evidencie o rápido reposicionamento do arco e, também, o uso de vibrato seja intenso principalmente no início das notas com acento.

2.9.3 Igualdade de som e mudanças de corda

Observa-se em audições e nas fontes levantadas, que as constantes mudanças de corda (por exemplo, no trecho da figura 52), proporcionam o desafio de se alcançar homogeneidade de emissão sonora, em que não se percebam mudanças de timbre evidentes, imprecisões rítmicas, ataques diferentes entre si, entre outros.

Figura 52 – Primeiro violino, *Sinfonia N° 4*, 3° mov., comp. 22-28



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada <<http://imslp.org/>>

Os fatores mencionados anteriormente, podem ser mais facilmente observados no estudo em andamento lento do trecho. O estudo do trecho somente em cordas soltas pode colaborar para entendimento das mudanças de corda e do ângulo correto do arco em cada uma dessas mudanças. A aplicação de ritmos variados nas semicolcheias ligadas é ferramenta de estudo que também pode contribuir para estabelecer igualdade entre as notas.

2.10 J. BRAHMS; *SINFONIA N° 4*; 4° MOVIMENTO: COMP. 33-80

Pode-se dividir o excerto correspondente aos compassos 33 a 80 (figura 53) do 4° movimento, *Allegro Energico e Passionato*, da 4° Sinfonia, *Op. 98*, de Johannes Brahms em partes distintas, que, além de exigirem domínio de concepção de som comumente associada ao estilo deste compositor, oferecem desafios específicos no que se relaciona principalmente à técnica de mão direita. É importante destacar também a necessidade do emprego contínuo do vibrato, recurso empregado, assim, com o objetivo de contribuir para a construção dessa sonoridade.

Figura 53 – Excerto 10: J. Brahms, *Sinfonia N° 4*, 4º mov., comp. 33-80, 1º violino

Brahms — Symphony No. 4 in E Minor

Allegro energico e passionato **Violine I**

Fl. *pizz.*

14 *dim.* 5 Ob. I **A**

31 *arco* *ben marc. largamente*

40 **B** *cresc. sempre più*

47 *espress. cresc.*

54 *piu f* **C**

60 *cresc.* *ff*

66 *fp*

70 *dim.*

73 *fp dim.* *pp*

76 *pp*

80 **D**

Fonte: <<http://imslp.org/>>

2.10.1 Compassos 33 a 40

Dos compassos 33 ao 40 (figura 54), encontra-se escrita em que as notas, apesar de não estarem conectadas por ligaduras, devem ser executadas de maneira que se alcance resultado

sonoro o mais próximo possível ao *legato*. Trata-se de realização de articulação onde não ocorrem interrupções entre as notas.

Figura 54 – Primeiro violino, *Sinfonia N° 4*, 4º mov., comp. 33-40



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

A divisão de arco, que é aqui uma ferramenta para a realização desse *détaché* quase *legato*, deve ser planejada de maneira que da semínima pontuada à colcheia e da colcheia à semínima (figura 54) não ocorram acentos – sobretudo nas colcheias. Segundo Chang (2014, p.55, tradução nossa), “para criar uma frase suave e impedir que as colcheias se sobressaiam, o músico deve usar um arco mais leve e mais rápido para as colcheias enquanto que para a semínima pontuada usa arco mais pesado e mais lento”⁴². A mesma autora propõe, para tanto, o exercício abaixo (figura 55), por meio do qual, “subdividindo o uso do arco como o ritmo indica, o músico pode melhorar a distribuição do arco para cada frase e sustentar o som”⁴³.

Figura 55 – Exercício de divisão de arco com auxílio de subdivisão rítmica



Fonte: Chang (2014)

2.10.2 Compassos 41 a 56

Fator importante para a construção do *legato* em cantábile no trecho que se segue, compreendido pelos compassos 41 a 56 (figura 56), é o uso de vibrato contínuo, em que se vibram todas as notas, inclusive – e principalmente – as colcheias. O músico pode variar a intensidade do vibrato de acordo com o desenho da frase. As indicações de crescendo e decrescendo, que devem ser realizadas de maneira evidente, sendo geralmente associadas ao

⁴² Do original em inglês: “To create a smooth phrase and prevent eight notes from sticking out, the player should use a lighter and faster bow for the eighth notes while using a heavier and slower bow for the dotted quarters.”

⁴³ Do original em inglês: “By subdividing the use of the bow as the rhythm suggests, the player can better plan the bow distribution for each frase and sustain the sound.”

uso de técnica de mão direita, nesse contexto, também podem ser estudadas somente com a mão esquerda, observando-se variação de intensidade do vibrato, que passa a ser ferramenta para a construção de tipo de *legato* em cantábile inerente ao estilo de Brahms. Este trecho tem a função de construir crescendo gradual de intensidade para a passagem seguinte.

Figura 56 – Primeiro violino, *Sinfonia N° 4*, 4° mov., comp.41-56

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.10.3 Compassos 57 a 64

Nos compassos 57 a 64 (figura 57), segmento onde se encontra a culminância de intensidade do excerto, dois aspectos podem constituir obstáculo à manutenção de sonoridade apropriada:

- a) a execução das semicolcheias que possuem caráter anacrúsico. Para que as elas não soem acentuadas, é necessário cuidado com a distribuição de arco, que deve ser retomado para região próxima ao talão e recolocado na corda antes de cada execução dessas notas;
- b) a realização das colcheias seguidas de pausa. Essas notas devem ser finalizadas de modo não abrupto, com vibrato rápido e estreito em sua oscilação.

Figura 57 – Primeiro violino, *Sinfonia N° 4*, 4° mov., comp.57-64



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

O trecho acima (figura 57) está em registro agudo do violino, o que leva a especial dificuldade técnica de mão esquerda, principalmente no que se refere à afinação. O estudo com a observância de notas de passagem e escolhas de dedilhados eficientes são ferramentas importantes.

2.10.4 Compassos 65 a 80

A escrita encontrada nos compassos 65 a 80 desse excerto (figura 58), determina o emprego de *détaché* e ligaduras com mudanças de corda, técnica que exige especial atenção para se obter igualdade de som entre as notas.

Figura 58 – *Détaché* e mudanças de corda

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Na realização do *détaché*, deve-se priorizar pressão e ponto de contato do arco na corda, como meio para se obter som focado e limpo, em que não se perceba ruídos. Recomenda-se, além disso, distribuição de arco das semicolcheias que contribua para a realização de inflexões de dinâmica, indicadas por sinais de crescendo e decrescendo.

2.11 R. STRAUSS; *DON JUAN*; COMP. 1-62

O excerto do poema sinfônico *Don Juan, Allegro molto con brio, Op. 20* de Richard Strauss (figura 59), é o mais recorrente em listas de audições orquestrais para violino. Além disso, dentre os excertos *standard*, é indubitavelmente o mais rico em variedade de demandas técnico-interpretativas.

Emmanuele Baldini⁴⁴, em entrevista concedida a Ceconello (2013, p.56), comenta o seguinte:

Trata-se de um excerto muito complexo e completo pois nele podem ser evidenciadas várias características de um candidato, como ritmo, pulsação, grande variedade de dinâmicas, caráter [...], afinação e articulação, além de um controle de arco muito preciso. Tudo isso em apenas uma página. Não são muitas as páginas do repertório sinfônico que podem mostrar todas essas características ao mesmo tempo.

⁴⁴ Violinista italiano, que desde de 2005 é *spalla* da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

2.11.1 Qualidade de som e criação de atmosferas

O poema sinfônico *Don Juan*, de Richard Strauss, é inspirado nos versos inacabados do escritor *austro-húngaro* Nikolaus Lenau, que conta a história de um incorrigível galanteador e suas aventuras amorosas. Em nota de programa da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque, Keller (2013, p.10, tradução nossa) comenta: “Strauss traça uma série de façanhas de Don Juan nesse poema sinfônico”⁴⁵. Tomando como base elementos musicais encontrados no excerto, e o personagem Don Juan de Strauss, Cecconello (2013, p.57) sugere a seguinte visualização de dois traços contrastantes da personalidade de Don Juan:

[...] do início até o compasso 43, o Don Juan herói, impetuoso e jovial, retratado sobretudo através de passagens rápidas em escalas ou arpejos, predominantemente em movimento ascendente; já do compasso 44 até o 49, o seu lado romântico, conquistador, galanteador e afável, representado por distintas figuras pontuadas em *legato*, predominantemente em dinâmica de *p*, e andamento sensivelmente mais lento; em seguida, a partir do compasso 50, retornando ao caráter inicial, que imediatamente se emenda a uma passagem modulatória, de transição para uma nova sessão temática, que se iniciará no compasso 71.

O início do excerto de *Don Juan*, que representa a figura heroica do personagem principal da obra, é um dos trechos mais desafiadores para violinistas. Cecconello (2013, p. 53-4), de forma descritiva, destaca que,

[...] a ‘cascata’ de semicolcheias ascendentes em uníssono executada pelos naipes das cordas, desenhando um gesto rápido e impetuoso que abre a peça [...] é um exemplo do virtuosismo orquestral do compositor, evocando o próprio herói Don Juan em seu desejo de conquista.

Além da complexidade rítmica, aspecto que abordarei mais a frente, nesse trecho inicial, Strauss explora, em dinâmica fortíssimo, extremos sonoros do instrumento, utilizando extensão que vai do Sol3, nota mais grave do violino, ao Si6⁴⁶ (figura 60).

⁴⁵ Do original em inglês: “Strauss traces a series of Don Juan’s exploits in this symphonic poem[...]”.

⁴⁶ Neste trabalho o dó central é indicado por Dó4.

Figura 60 – Extremos sonoros e gesto musical do personagem Don Juan



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

O cuidado com a qualidade da projeção sonora nesse trecho é primordial. Um engano comum é tocar as semicolcheias iniciais com pressão em demasia e pouco arco, o que acusticamente se traduz em som pobre em harmônicos. Cecconello (2013) menciona que, para o músico que está tocando, esse som pode até parecer satisfatório, porém certamente não o é para quem acompanha a performance a alguma distância.

Em relação ao trecho inicial (figura 60), Cole (2015) e Preucil (1998) recomendam, com a finalidade de obter sonoridade clara e com foco, iniciar o excerto já com o arco sobre a corda. Sugerem também fazer a mudança para a 3ª posição na quarta nota do primeiro compasso (nota Dó), para evitar mudanças de corda desnecessárias. Preucil (1998) sugere fazer uma pequena respiração entre a mínima do primeiro compasso e a primeira nota do segundo compasso, que deve ser executada com acento, a fim de ajudar a estabelecer de forma clara o andamento do excerto. No entanto, Cole (2015) discorda dessa recomendação, preferindo sustentar a semínima até o final, de maneira a criar sensação de direção para o próximo compasso.

Quanto ao cuidado com a projeção sonora no trecho correspondente ao compasso 6, é comum encontrar performances, tanto solo como de orquestras, em que se divide o arco em grupos de duas tercinas. Esse tipo de escolha ocorre para que a indicação de dinâmica possa ser realizada por todo o trecho.

No exemplo abaixo, Cecconello indica (t) para “talão” e (p) para “ponta”, além de adicionar uma indicação de crescendo como forma de garantir que o fortíssimo seja realizado até a última colcheia (figura 61).

Figura 61 – Mudança de direção do arco



Fonte: Cecconello (2013)

As mudanças de atmosfera do excerto ocorrem entre outros, por meio de indicações de caráter – como *tranquillo* e *molto vivo* – e de mudanças abruptas de dinâmica (figura 62). Em situação na qual o músico toque sozinho, Cecconello (2013) recomenda relativizar o entendimento dessas indicações de dinâmica, segundo ele, uma maneira eficiente de estabelecer esses limites é, primeiramente, observar a gradação de dinâmica de maneira decrescente, do ponto mais *forte* até o mais *piano*. Em seguida, encontrar o limite sonoro que o instrumento suporta e estabelecê-lo como sendo o ponto mais *forte*.

Figura 62 – Variações de caráter e dinâmica, *Don Juan*

The image shows a musical score for Don Juan, measures 40 to 57. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 40 starts with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a character marking of *B*. Measure 47 has a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a character marking of *tranquillo*. Measure 52 has a dynamic marking of *p* (piano) and a character marking of *molto vivo*. Measure 57 has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a character marking of *cresc.* (crescendo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.11.2 Articulação – golpes de arco

O excerto de *Don Juan*, de Richard Strauss, contém riqueza de articulações. Isso ocorre, entre outros fatores, devido à variedade de atmosferas dessa obra, o que reflete na necessidade de emprego de diferentes tipos de golpes de arco. Alguns músicos tendem a tocar a colcheia do compasso 8 de maneira curta. Cecconello (2013, p.66), inclusive, coloca que o golpe de arco indicado para se tocar esse trecho é o *collé*⁴⁷. É possível perceber que Preucil (1998), em registro sonoro, também faz uso dessa ideia, de um golpe de arco rápido, curto e seco para essa colcheia. Entretanto, Cole (2015) destaca que é comum em audições ouvir músicos executarem essa nota

⁴⁷ “No collé, o arco é colocado do ar para a corda e no momento do contato a corda é levemente, mas bruscamente beliscada” (GALAMIAN, 1962, p.73). Do original em inglês: “In the collé, the bow is placed on the strings from the air and at the moment of contact the string is lightly but sharply pinched” (GALAMIAN, 1962 p. 73).

com o que ele descreve não ser um bom som⁴⁸, que poderia ser descrito como demasiadamente curto e desinteressante. De fato, existe uma diferença que precisa ser evidenciada entre a semínima do compasso 7 e a colcheia do compasso 8, porém, Cole (2015, tradução nossa) sugere que essa diferença deva acontecer empregando-se “amplo arco e um pouco de vibrato”⁴⁹ (figura 63).

Corroborando com essa ideia, Kim (2013) também destaca que essa diferenciação deve ser observada.

Figura 63 – *Don Juan*; Colcheia, oitavo compasso



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

O trecho compreendido entre os compassos 23 e 26, gera algumas dúvidas de interpretação, pois não existe na parte indicação específica de articulação. Alguns músicos, como Cole (2015), preferem executar todo o trecho em *détaché*, de forma que o arco não salte da corda. No entanto, vários músicos optam por tocar o trecho um pouco fora da corda. Cecconello (2013) denomina esse tipo de golpe de arco como “*détaché* articulado/compacto”. Ele sugere o uso desse tipo de articulação, indicando sobre cada nota traço e ponto (figura 64).

Figura 64 – “*Détaché* articulado/compacto”



Fonte: Cecconello (2013)

O trecho compreendido pelos compassos de 52 a 58 (figura 65), diferentemente do que ocorre em outras passagens deste excerto, é um ponto de convergência de opiniões quanto ao tipo de golpe de arco apropriado para a performance. Tanto Preucil (1998), Cole (2015), Cecconello (2013) como Chang (2014) concordam que nesse trecho, em que as colcheias em

⁴⁸ “not a good sound” - Expressão usada por Nathan cole para descrever um tipo de articulação recorrentemente utilizada para a realização da colcheia no oitavo compasso do excerto Don Juan.

⁴⁹Do original em inglês: “ample bow and a little vibrato.”

tercinas ocorrem em *staccato* – deve ser usado um tipo de *spiccato* no qual o arco não salte demasiadamente.

Figura 65 – Tercinas com articulação *staccato*

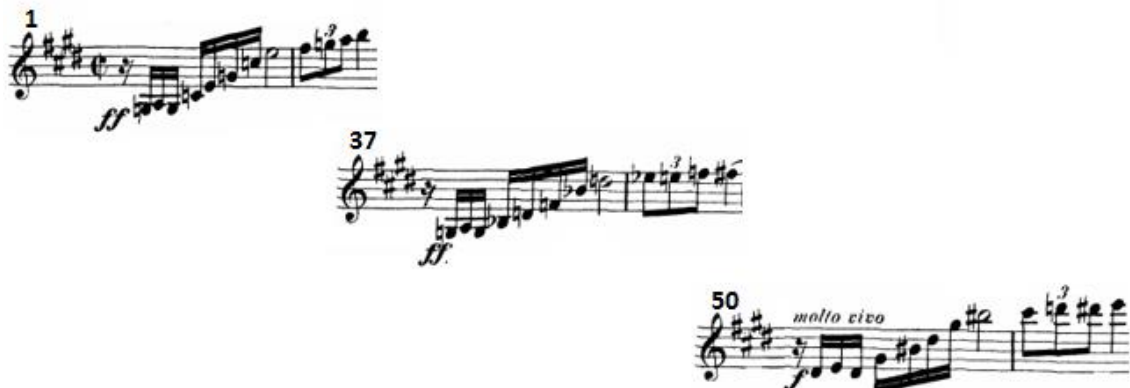


Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.11.3 Ritmo

O excerto de *Don Juan* inicia-se em compasso acéfalo, em que um gesto rápido e esfuziante introduz o personagem principal do poema sinfônico de Strauss. Como comenta Ceconello (2013, p.68), “o motivo formado por sete semicolcheias em movimento ascendente, começando em tempo fraco em direção à mínima [...], seguida de três colcheias em quiálteras de três e semínima [...], é o motivo musical que representa este personagem”. Nesse excerto, esse motivo ocorre nos compassos, 1, 37 e 50 (figura 66).

Figura 66 – Motivo do personagem *Don Juan*



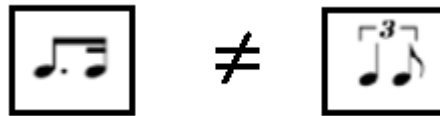
Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Sobre o início do excerto, tanto Preucil (1998) quanto Cole (2015) concordam que é difícil estabelecer o pulso no primeiro compasso. Por isso, ambos destacam que a tercina de colcheias do segundo compasso é o ponto ideal para que se estabeleça de forma clara o pulso escolhido para a performance. Como mencionado acima, Preucil sugere, inclusive, a realização

de uma pequena cesura entre a mínima do primeiro compasso e a primeira colcheia da quiáltera do segundo compasso, como forma de ajudar a estabelecer o pulso de forma clara.

A colcheia pontuada seguida de semicolcheia, figura rítmica recorrente na obra de Strauss – “[...] referida por musicólogos, [...] como ‘motivo heroico’” (CECCONELLO, 2013, p.43) –, é empregada diversas vezes nesse excerto. O conhecimento desse aspecto estilístico reforça a importância de executar essa figura de forma articulada e que não soe tercinada (figura 67).

Figura 67 – “Motivo heroico”, ritmo



Fonte: edição feita a partir de figura encontrada em Cecconello (2013)

Uma inconsistência rítmica recorrente ocorre quando se encurta a duração de notas e pausas. Os trechos destacados apontam algumas dessas inconsistências comuns em execuções desse excerto (figura 68).

Figura 68 – Ritmo



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Ainda acerca de outro aspecto que requer cuidado, Cecconello (2013) aponta que um erro recorrente observado na execução desse excerto em audições é o de candidatos não contarem corretamente o tempo durante as pausas. É necessário atentar para a duração das pausas, para o que colabora contar mentalmente o tempo, subdividido em semínimas, conforme pode-se visualizar na figura abaixo.

Figura 69 – Subdivisão de tempo durante as pausas



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

2.11.4 Aspectos de técnica de mão esquerda

Strauss era um exímio conhecedor dos recursos técnico-interpretativos do violino. Nesse excerto de *Don Juan*, pode-se destacar sobretudo o uso de registro sobreagudo⁵⁰ e arpejos. Alguns trechos do excerto de *Don Juan* demandam técnica de mão esquerda apurada, tanto no que se refere à velocidade quanto à afinação, e, nesse sentido, a escolha de dedilhados que proporcionem maior segurança ao músico é essencial.

Nos compassos iniciais do excerto, Preucil (1998), Cole (2015) e Cecconello (2013) recomendam iniciar a segunda metade do compasso na terceira posição, como forma de minimizar a ocorrência de mudanças de corda (figura 70). No entanto, no segundo compasso, enquanto Cole sugere permanecer na terceira posição, Preucil e Cecconello optam por retornar à primeira posição.

Figura 70 – Sugestão de dedilhados



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Dois trechos desse excerto, escritos em registro sobreagudo, e que são desafiadores para qualquer violinista, encontram-se nos compassos de 11 a 15 (figura 71a) e nos compassos 35 e 36 (figura 71b). A partir de entrevistas realizadas com *spallias* de importantes orquestras brasileiras e internacionais, Cecconello (2013) sugere uma edição para o trecho, com opções de dedilhados.

⁵⁰ Neste estudo, os registros são entendidos como segue: 1. grave: Sol3-Fá4 ; 2. médio: Sól4-Fá5 ; 3. agudo: Sol5-Fá6 ; e 4. sobreagudo: de Sol6 em diante.

Figura 71a – Sugestão de dedilhados

Fonte: Cecconello (2013)

Figura 71b – Sugestão de dedilhados

Fonte: Cecconello (2013)

No exemplo acima (figura 71b), é interessante notar a escolha de dedilhado nas duas primeiras semicolcheias do compasso que busca acompanhar o movimento de quintas, pois apesar de essa escolha resultar em emprego de extensão, proporciona mais segurança no que concerne à manutenção do ritmo correto. Para esse trecho, escolhas de dedilhados que resultem troca de dedos (figura 72a), podem contribuir para que se atrase e altere o ritmo das três semicolcheias ligadas.

Figura 72a – Possível alteração rítmica gerada por escolha de dedilhado

Fonte: edição feita a partir de parte encontrada em Cecconello (2013)

Ou ainda, como sugere Chang (2014), nesse mesmo trecho, usando-se os segundo e quarto dedos, conforme figura abaixo (figura 72b).

Figura 72b – Escolha de dedilhado sugerida por Chang



Fonte: Chang (2014)

3 PARALELO ENTRE A LITERATURA VIOLINÍSTICA E OS EXCERTOS ORQUESTRAS

Os excertos orquestrais para violino, como visto anteriormente, requerem do violinista sólido preparo técnico-musical e conhecimento estilístico. No entanto, o potencial de utilização, da associação entre esses excertos e obras canônicas do repertório para violino, voltada para o desenvolvimento do instrumentista ainda é pouco explorado.

No capítulo anterior, destacam-se em cada excerto analisado, aspectos técnico-interpretativos que se relacionam com a chamada técnica essencial do violino. Tendo em vista a importância dos excertos na vida do instrumentista de orquestra e a necessidade de preparação adequada desse material, surgem questões como: De que maneira utilizá-los como ferramenta para o desenvolvimento do violinista? Como incentivar músicos profissionais e em período de formação a estudarem esses excertos e, portanto, se beneficiarem do potencial de seu uso como meio para aprendizagem? Respostas a essas questões podem ser encontradas por meio da busca em relacionar os excertos com material de estudo e repertório convencionalmente utilizados por instrumentistas.

Na formação do violinista, algumas obras, inclusive as de cunho pedagógico, são entendidas como de estudo obrigatório. É comum andar pelos corredores de escolas ou universidades de música no Brasil e ouvir músicos praticando estudos de Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Otakar Ševčík (1852-1934), Pierre Rode (1774-1830), Henry Schradieck (1846-1918) ou ainda concertos, sonatas e outras obras de câmara de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig Van Beethoven (1770-1827), Johannes Brahms (1833-1897), entre outros. Por outro lado, nos mesmos ambientes, dificilmente se ouve algum estudante de violino praticando excertos orquestrais – salvo exceções, que provavelmente se relacionam a eventual preparação para alguma audição próxima –, apesar da evidente riqueza de demandas técnicas e interpretativas que se encontra em excertos *standard*. Além do fato de comissões avaliadoras darem especial atenção para esse tipo de material como meio de avaliação.

É marcante o contraste que comumente se ouve entre uma interpretação musicalmente refinada e inspirada do 2º movimento, *Andante*, do *Concerto para violino em Lá maior* de W.A. Mozart, e a de uma interpretação pouco acurada, sem interesse e repleta de incoerências estilísticas do excerto do 2º movimento *Andante con moto* da *Sinfonia Nº 39*, também de Mozart; ou ainda, como pode ser empolgante, ou até mesmo brilhante, a performance do 3º movimento do *Concerto para violino e orquestra em Mi menor* de Felix Mendelssohn e, por

outro lado, desestimulante a interpretação do *Scherzo do Sonho de uma Noite de Verão* do mesmo compositor.

Esses exemplos reforçam a necessidade de que se tome consciência sobre a importância do estudo dos excertos e da riqueza do material técnico-interpretativo neles contido, os quais, negligenciados e tratados à margem do repertório que são, acabam por serem entendidos como algo inerentemente sem potencial artístico, podendo levar instrumentistas a não desenvolverem meios para lidar adequadamente com esse material.

Sobre a importância da prática de excertos orquestrais, Philip Baldwin⁵¹ (2012, tradução nossa) em entrevista concedida ao *blog “violinist.com”*, faz o seguinte comentário: “pratique seus excertos com no mínimo o mesmo cuidado que suas [peças] solo⁵²”. De fato, se compararmos algumas exigências técnicas encontradas nos excertos orquestrais à de obras do repertório *standard* para o violino, nota-se que existe sim um paralelo considerável entre ambos os tipos de material no que se refere a demandas técnico-musicais.

Outro ponto a ser destacado, na comparação dos excertos com o repertório tradicional para violino, é a compreensão do tipo de cuidado técnico exigido e utilizado para a performance do repertório canônico e a relação desses mesmos cuidados técnicos no estudo dos excertos, ou seja, a importância de trabalhar de forma semelhante demandas técnicas correlatas. Por exemplo, se para uma passagem rápida em *spiccato/sautillé* de um concerto, sonata ou qualquer outro tipo de obra em que o violino esteja em evidência, seja necessário estudo minucioso – com o estabelecimento de etapas, critérios e objetivos –, o mesmo cuidado deve ser tomado no estudo de excertos que apresentem demandas técnicas similares.

É necessário o entendimento e a consciência de que deficiências técnicas serão perceptíveis caso não haja estudo adequado dos excertos, ou ainda a compreensão de que não existem atalhos na busca de uma interpretação sólida e aceitável desse material, tal qual ocorre quando se lida com obras do repertório tradicional do violino.

Chang (2014) defende o uso dos excertos orquestrais como material pedagógico do instrumento. Segundo ela, “excertos orquestrais podem servir como ferramenta pedagógica, apresentando técnicas específicas e trazendo ricas ideias musicais extraídas de uma obra sinfônica⁵³”, Chang (2014, p.8, tradução nossa). Para que isso aconteça, porém, é importante que se encontrem meios para inserir no dia a dia do instrumentista, o estudo de excertos. Um

⁵¹ Violinista e professor em entrevista concedida a Rebecca Darnall através do *blog “violinist.com”*. Disponível em: <<http://www.violinist.com/blog/petiteviolin/201211/14096/>>.

⁵² Do original em inglês: “Practice your excerpts with at least as much care as your solo”.

⁵³ Do original em inglês: “Orchestral excerpts can serve as a pedagogical tool by presenting specific techniques and carrying rich musical ideas from a symphonic work.”

passo importante nesse sentido seria desenvolver uma relação de estudo eficiente com esse material. Sobre essa forma eficiente de usar os excertos, Stacey Wetzel⁵⁴ (2012, tradução nossa), em entrevista concedida ao *blog* “*violinist.com*”, recomenda, por exemplo, que o músico “mantenha excertos standard debaixo dos dedos e os use como exercício de aquecimento⁵⁵”. Brandolino (1997) sugere ainda, usar os excertos compilados por Gingold (1953), também como ferramenta de aprimoramento de leitura à primeira vista.

A busca por detectar trechos complexos de excertos, que evidenciem maiores desafios técnicos, pode ser uma outra maneira eficiente de incentivar o músico a inserir esse material em sua rotina de estudo. A inserção de alguns minutos diários de excertos orquestrais na rotina de estudo do violinista pode contribuir sobremaneira para uma execução acurada. Brandolino (1997, p.18, tradução nossa), reforça a importância da rotina da prática dos excertos também nas aulas de instrumento, segundo ele, “pelo menos quinze minutos de uma hora de aula deve ser gasto em literatura orquestral⁵⁶”.

Neste capítulo, busca-se estabelecer paralelos entre obras canônicas da literatura violinística e alguns excertos orquestrais estudados no capítulo 2, de maneira a encontrar pontos de intersecção entre esses dois tipos de material.

3. 1 ESTABELECENDO PARALELOS

3.1.1 Delineamento de frase, legato e precisão rítmica

São aspectos relevantes na execução do excerto do 2º movimento da *Sinfonia N° 39* de Mozart (figura 73):

- a) delineamento de fraseado, para cuja realização se deve atentar para que não ocorram seccionamentos e acentos indesejáveis;
- b) precisão rítmica das semicolcheias pontuadas seguidas por fusas, de forma que essas últimas não soem como tercinas;
- c) acabamento das frases, de forma que as notas não sejam interrompidas de maneira abrupta, mas terminadas com perceptível diminuição de intensidade.

⁵⁴ Violinista da Orquestra Filarmônica de Los Angeles em entrevista concedida a Rebecca Darnall através do *blog* “*violinist.com*”. Disponível em: <<http://www.violinist.com/blog/petiteviolin/201211/14096/>>.

⁵⁵ Do original em inglês: “Keep standard excerpts in your fingers and use as warm-up exercises.”

⁵⁶ Do original em inglês: “At least fifteen minutes of an hour lesson should be spent on orchestral Literature.”

Figura 73 – W. A. Mozart, *Sinfonia N° 39, KV 543, 2º mov., comp. 1-4*



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

No exemplo abaixo (figura 74), destacado da *Sonatina em Ré maior para violino e piano* de Schubert, observa-se similaridade de organização de pensamento musical com o trecho inicial do excerto da *Sinfonia N° 39* de Mozart (figura 73). Todos os cuidados mencionados acima, relacionados a delineamento de frase, precisão rítmica e acabamento de frase, devem ser igualmente observados pelo intérprete nessa obra conhecida do repertório para violino e piano.

Figura 74 – F. Schubert, *Sonatina N° 1, 2º mov., comp.1-30*



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Cabe ressaltar que os sinais “>”, assim como observado em exemplo da página 39 (figura 18, no item 2.3.3), denotam ênfase, exercendo função de indicar pontos de culminância para a construção de direcionamento de frase.

3.1.2 Ligadura e ênfase

No exemplo a seguir (figura 75), extraído do trecho inicial do 4º movimento da *Sinfonia N° 39* de Mozart, destaca-se tipo de articulação comumente encontrada nas obras do Barroco e do Classicismo musical: duas semicolcheias ligadas precedidas e sucedidas por semicolcheias com indicação de ponto. Nesse tipo de articulação, dentro do contexto estilístico aqui abordado, a primeira nota da ligadura deve ser executada com ênfase.⁵⁷

⁵⁷ Cf. BROWN, 1999, p. 30-36.

Figura 75 – W. A. Mozart, *Sinfonia N° 39, KV 543, 4° mov., início*



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

No exemplo abaixo (figura 76), do 1° movimento do *Concerto em Sol maior KV 216* para violino e orquestra de Mozart, obra obrigatória no repertório de violinistas, observa-se esse mesmo tipo de articulação.

Figura 76 – W. A. Mozart, *Concerto para violino em Sol maior KV 216, 1° mov., comp. 55 com anacruse ao primeiro tempo do comp.56*



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Procedimento similar deve ser realizado ao se executarem as ligaduras sobre as colcheias. É interessante observar que, no contexto do excerto do *Concerto em Sol maior* de Mozart, a nota Ré (figura 77), no início do compasso 56, exerce função de apojatura. Essa nota pode ser ainda mais enfatizada, inclusive por meio de execução da nota que se segue de maneira ligeiramente mais curta⁵⁸.

⁵⁸ Cf. BROWN, 1999, p.231-3.

Figura 77 – W. . Mozart, *Concerto para violino em Sol maior KV 216*, 1º mov., comp. 55-56, partitura. Apojatura



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

3.1.3 Sequência de semicolcheias – articulação e mudanças de corda

No excerto correspondente ao *Finale* da *Sinfonia N° 39* de Mozart (figura 78), nota-se que passagens em que ocorrem sequências de semicolcheias levam a divergências quanto ao entendimento do que seria a articulação ideal a ser empregada (ver item 2.2.1, p. 30).

Figura 78 – W. A. Mozart, *Sinfonia N° 39*, KV 543, 4º mov., comp. 14-25



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Pude observar, durante *master classes* e aulas regulares, as citadas diferenças de entendimento a respeito de passagens similares à do excerto da *Sinfonia N° 39*. Alguns defendem que o arco deva claramente sair da corda, enquanto outros alertam que o emprego de golpe de arco em que o arco salte da corda possa levar à perda de controle sobre a emissão sonora, sobretudo por causa das várias mudanças de corda.

O fato é que, independentemente da escolha de tipo específico de golpe de arco, em passagens como essas, o que estabelece o paralelo entre o excerto e outras obras de Mozart do repertório violinístico tradicional, é a necessidade de obter-se clareza na articulação.

Nos dois exemplos a seguir, extraídos de duas obras canônicas do repertório violinístico (figura 79a e 79b), nota-se similaridade de escrita com o excerto da *Sinfonia N° 39*, escrita essa que leva à necessidade de domínio de técnica de mão direita que permita realização das mudanças de corda, tanto em meio a indicações de articulação *staccato* como *legato*, com clareza e manutenção do andamento. Contribui para o processo de aprendizagem dessas passagens, o uso de técnicas de estudo como as propostas por Chang (2014), baseadas em variações e deslocamentos rítmicos (ver item 2.2.3, figura 9, p. 33).

Figura 79a – W. A. Mozart, *Concerto para violino em Ré maior KV 218*, 1º mov., comp. 163-169



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Figura 79b – W. A. Mozart, *Concerto para violino em Lá maior KV 219*, 1º mov., comp. 135-138



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

3.1.4 Ligadura com sucessão de notas de curta duração

O legato constitui aspecto técnico dos instrumentos de cordas friccionadas amplamente utilizado por compositores como recurso expressivo. O exemplo a seguir (figura 80), extraído do excerto do terceiro movimento da *Sinfonia N° 9* de Beethoven, ilustra o uso desse tipo de articulação.

Figura 80 – L.V. Beethoven, *Sinfonia N° 9*, 3° mov., comp. 99-100



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

No repertório para violino, é comum que se encontrem passagens semelhantes à da *Sinfonia N° 9* de Beethoven (figura 80), nas quais se exige do intérprete controle da técnica de mão direita, caracterizada pelo emprego de distribuição de arco que resulte em homogeneidade de qualidade de som e em performance que transmita sensação de fluidez.

Da mesma maneira que ocorre na execução do excerto da *Sinfonia N° 9* de Beethoven, no trecho abaixo, do *Concerto em Mi Menor* para violino e orquestra de Mendelssohn (figura 81), é usual que violinistas optem por mudar a direção do arco a fim de obterem maior volume de som. Porém, assim como no excerto orquestral, tal escolha requer do intérprete cuidado para que essas trocas de direção não resultem em acentos indevidos, comprometendo a realização do legato.

Figura 81 – F. Mendelssohn, *Concerto para violino em Mi Menor*, 2° mov., comp.101-103



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Assim como destacado no capítulo 2 (item 2.3.3), a busca pelo delineamento de fraseado é vital para que trechos com tais características soem expressivos. É comum que professores incentivem alunos a buscarem direcionamento de frase em passagens semelhantes a essas. Métodos tradicionais de violino também são ricos em trechos cuja execução adequada depende de domínio do legato, de direção de frase e de todos os outros aspectos destacados anteriormente. Um exemplo é o trecho abaixo, extraído de Rode (1962).

Figura 82 – P. Rode, *Capricho N° 3*



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

3.1.5 Indicações de expressão

Indicações de expressão, como as abaixo “>”, indicam ênfase em determinadas notas, contribuindo para o entendimento de delineamento de fraseado (figura 83). Notas com tal indicação devem ser executadas, assim, como pontos de apoio da frase. Para tanto, o uso de mais pressão e/ou velocidade de arco aliada a vibrato mais intenso colaboram para obter-se essa ênfase.

Figura 83 – L.V. Beethoven, *Sinfonia N° 9*, 3° mov., comp. 105 - indicações de expressão



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Nota-se que o uso desse recurso expressivo, utilizado por Beethoven no trecho destacado do excerto da *Sinfonia N° 9*, encontra-se, também, no repertório canônico do violino, como no exemplo abaixo (figura 84).

Figura 84 – F. Schubert, *Sonata em Lá maior para violino e piano* 1° mov., comp. 162-164



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

3.1.6 *Spiccato*

3.1.6.1 Diferenciação do *Spiccato*

A realização de diferentes tipos de *spiccato* em um mesmo trecho de obra, é vastamente encontrado na literatura violinística. No *scherzo* de *Sonho de uma Noite de Verão* de Mendelssohn (figura 85), a escrita demanda do músico a diferenciação entre dois tipos desse golpe de arco: um *spiccato* mais amplo, em que se salta da corda nas colcheias; e outro, utilizado na execução das semicolcheias, em que o arco permanece mais próximo à corda, realizado por meio de técnica de mão direita que emprega menos movimentos horizontais.

Figura 85 – F. Mendelssohn, *Sonho de Uma noite de Verão*, *Scherzo*, comp. 28-35



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

No repertório solista e de câmara do violino, encontram-se exemplos que demandam o emprego de tipos diferentes de *spiccato* em um mesmo trecho de obra. O trecho extraído do *Quarteto N° 1* de Villa Lobos (figura 86), exemplifica esse tipo de demanda técnica.

Figura 86 – H. Villa Lobos, *Quarteto N° 1*, *Brincadeira*, 1° e 2° Violino, comp. 38-41



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Em videoaula sobre o concerto de Tchaikovsky, Zukerman⁵⁹ (2001) solicita ao aluno que toque o trecho inicial do 3° movimento abaixo do andamento de performance em concerto. Essa recomendação tem o objetivo de fazer com que o aluno observe todos os movimentos de mão direita envolvidos na execução do trecho, inclusive as diferentes extensões de arco usadas para diferentes tipos de *spiccato*. A mesma diretriz é apropriada para trechos como o do *Scherzo* de *Sonho de Uma Noite de Verão* de Mendelssohn.

Figura 87 – P. Tchaikovsky, *Concerto para violino em Ré maior*, 3° mov. comp. 460-466



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

⁵⁹ O renomado violinista e violista Pinchas Zukerman, através do seu site <<http://pzviolin.com/>>, disponibiliza alguns vídeos de aulas privadas, ministradas por ele no período de 2000-2004, na National Arts Centre - Canadá e na Manhattan School of Music, EUA.

3.1.6.2 *Spiccato* amplo

Outro tipo de *spiccato* encontrado nos excertos estudados no presente trabalho, é o *spiccato* de tipo amplo (capítulo 2, item 2.8.1), golpe de arco realizado na metade inferior do arco, próximo ao talão.

Figura 88 – J. Brahms, *Sinfonia N° 4*, 2º mov., comp. 75-77



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

É possível encontrar nas obras de Bach para violino solo, passagens que demandam tal técnica, como no exemplo abaixo.

Figura 89 – J. S. Bach, *Chaconne da Partita N° 2*, comp. 65-66



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

O emprego de *spiccato* do tipo amplo está diretamente ligado ao andamento da obra. Em andamentos mais rápidos, esse tipo de articulação descaracteriza-se por causa da necessidade de diminuição significativa da quantidade de arco usado. Outro exemplo do uso desse golpe de arco em obra do repertório tradicional do violino encontra-se no trecho abaixo, destacado da *Sonata N° 1 para violino e piano em Ré maior* de Beethoven.

Figura 90 – L.V. Beethoven, *Sonata N° 1 em Ré maior para violino e piano*, 2º mov., comp. 71-75



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

3.1.6.3 *Spiccato/sautillé*

O *spiccato/sautillé* é recorrentemente encontrado em obras do repertório violinístico. Esse golpe de arco, diferentemente do *spiccato* do tipo largo, é empregado em andamentos mais rápidos, podendo ser associado a escrita de caráter virtuosístico. Como visto anteriormente (ver item 2.5.2, p. 52), a diferenciação entre *spiccato* e *sautillé* não é clara e leva instrumentistas a diversas tentativas de definição, por isso a opção adotada nesta investigação pelo uso de ambos os termos em conjunto (*spiccato/sautillé*).

De qualquer forma, exige-se do intérprete clareza na articulação, de maneira que a articulação *staccato* seja evidente. Quanto mais rápido o andamento da passagem, menos movimento horizontal é empregado.

Figura 91 – N. Paganini, *Moto Perpetuo*, Comp. 106-112



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Figura 92 – B. Smetana, *A noiva Vendida*, Abertura comp. 44-53



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Os dois exemplos acima (figura 91 e figura 92) ilustram trechos de obras em que esse golpe de arco ocorre de forma ininterrupta, sem alterações significativas de dinâmica, e em que relações intervalares ocorrem por graus pouco extensos. Por outro lado, o repertório violinístico é rico em obras de caráter virtuosístico em que o *spiccato/sautillé* é empregado para executar obras repletas de obstáculos resultante de escrita que privilegia constantes mudanças de corda e de registro. Em trechos como esses, além dos desafios já mencionados, o músico necessita de domínio de arco suficiente para obter qualidade de som homogênea, apesar das referidas mudanças de corda e de registro.

No que concerne a esse aspecto técnico, o *Scherzo da Sinfonia Nº 2* Schumann (figura 93) oferece material para estudo similar à de outras obras canônicas da literatura violinística, conhecidas por serem de alto grau de dificuldade técnica.

Figura 93 – R. Schumann, Sinfonia Nº 2, *Scherzo*, comp. 26-40



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

As indicações “ > ”, que contribuem para orientar direcionamento de frase em meio à sequência de semicolcheias, também são encontradas nas passagens abaixo (figura 94 e figura 95), em mais um paralelo entre excertos de orquestra e repertório tradicional do violino.

Figura 94 – C. Saint-Saëns, *Introdução e Rondó Caprichoso*, comp. 316-321



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Figura 95 – R. Schumann, *Sonata para violino e piano em Lá Menor*, 3º mov., comp. 126-135



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

O 3º movimento da *Sonata para violino e piano em Lá menor* de Robert Schumann (figura 95), é comumente executado em andamento mais cômodo que o *Scherzo da Sinfonia Nº 2* (figura 93), e que o da *Introdução e Rondó Caprichoso* de Saint Saëns (figura 94). Para realizar essa obra de Schumann, emprega-se, assim, golpe de arco cuja realização se faz por meio de movimento mais pronunciado de antebraço e com o arco saltando da corda. No entanto, a atenção voltada para a obtenção de articulação *staccato* deve ser a mesma.

3.1.7 Sonoridade – *Legato cantabile*

O *legato cantabile* está fortemente presente no repertório violinístico, principalmente em obras do Romantismo musical. A busca pela realização de execução em *legato* que valorize timbre, constantemente homogêneo e amplo em dinâmica, com emprego potencial de vibrato contínuo e pronunciado, sem acentos e interrupções indevidas, é assunto de estudo constante para violinistas. São inúmeros os exemplos do uso do *legato cantabile* no repertório do violino. Para efeito de exemplificação de relação entre excertos orquestrais e obra de repertório tradicional, pode-se observar a semelhança entre dois trechos destacados abaixo, nos quais o *legato cantabile* deve ser amplamente explorado na performance (figura 96 e figura 97).

Figura 96 – M. Bruch, *Concerto para violino e orquestra em G menor*, 2º mov., Comp. 1-15



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Figura 97 – J. Brahms, *Sinfonia Nº 4*, 2º mov., comp. 88-96



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

3.1.8 Distribuição de arco

No exemplo abaixo (figura 98), destaca-se aspecto técnico-interpretativo recorrente na escrita de algumas obras de Brahms para violino. Tal aspecto relaciona-se ao emprego de sequência de três notas curtas de mesma duração com indicação de ponto (que devem ser tocadas fora da corda) sucedidas e precedidas de uma figura rítmica de maior duração (que deve ser executada na corda e com maior quantidade de arco).

Figura 98 – J. Brahms, *Sinfonia N° 4*, 3° mov., comp. 11-17



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Material similar encontra-se nas passagens abaixo (figura 99), extraídas do *Concerto para violino e orquestra em Ré maior* e do *Scherzo para violino e piano* (figura 100).

Figura 99 – J. Brahms, *Concerto para violino em Ré maior*, 3° mov., comp. 270-274



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Figura 100 – J. Brahms, *Scherzo para violino e piano*, comp. 10-18



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Nota-se, também, a similaridade entre o excerto em questão e os exemplos do repertório *standard* acima, pelo fato da escrita, em todos os casos, demandar a atenção para a qualidade sonora ao final das notas longas antes das tercinas, de modo que não sejam realizadas com acentos indesejáveis, que podem ocorrer tanto ao final dessas notas, como no momento de recolocação do arco na corda, que se segue à execução delas.

3.1.9 *Détaché* e jogo de cordas

O *détaché* é um golpe de arco cujo domínio é fundamental para a técnica do violinista. Escrita que determina o uso desse golpe de arco encontra-se em trechos como o abaixo, da *Sinfonia N° 4* de Brahms, 4º movimento (figura 101), em que o *détaché* deve ser empregado em combinação com ligaduras e em meio a escrita rica em possibilidades de fraseado.

Figura 101 – J. Brahms, *Sinfonia N° 4*, 4º mov., comp. 65-79



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

Assim como no exemplo anterior, esse tipo de escrita, que leva à recorrência nas mudanças de corda, requer especial cuidado do intérprete. É necessário atentar para que não ocorram ruídos indesejáveis, ocasionadas por trocas de corda mal realizadas, e cuidado, a fim de que a busca por projeção do som não se traduza em pressão demasiada, resultando em sonoridade pobre em harmônicos.

Figura 102 – J. Brahms, *Concerto para violino em Ré maior*, 1º mov., comp. 132-142



Fonte: edição feita a partir de partitura encontrada em <<http://imslp.org/>>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O levantamento bibliográfico mostrou que parte relevante do material que trata sobre a prática dos excertos orquestrais tem sido desenvolvido para publicação na *internet*. A crescente quantidade de *sites* e *blogs* que abordam questões sobre a prática de excertos, além de vídeos de performances, *master classes* e videoaulas sobre excertos orquestrais para violino publicados na *internet*, comprovam que existe cada vez mais interesse sobre o assunto. Dentre o material encontrado na *internet*, podem-se destacar os vídeos como o da série *New York Audition Challenge*⁶⁰, *Tanglewood Music Center Violin Master Class*⁶¹, *Berliner Philharmoniker Master Class*⁶², entre outros. Nesses vídeos, encontra-se conteúdo técnico e musicalmente relevante, com exemplificações ao violino de alto nível instrumental e artístico. Geralmente a linguagem empregada pode ser considerada informal, com riqueza de metáforas e expressões coloquiais, o que criou certo obstáculo para trazer esse material para o âmbito acadêmico. Porém, afora essa dificuldade criada por diferenças de linguagem, o conteúdo desse tipo de material mostrou-se extremamente substancial, tendo contribuído de maneira fundamental para o desenvolvimento da dissertação.

Verificou-se escassez de material de cunho acadêmico que trate especificamente sobre o assunto. No processo de levantamento de material, foram encontrados trabalhos importantes que abordam o assunto excertos orquestrais, porém em número que pode ser considerado pouco expressivo, levando-se em conta a importância do tema. Tal constatação evidenciou ainda mais a urgência em investigar excertos orquestrais para violino como material de estudo.

Durante o processo de levantamento de material, observou-se a recorrência do emprego de determinados excertos orquestrais por parte de comitês avaliadores. Excertos como *Don Juan* de Richard Strauss, 4º movimento da *Sinfonia Nº 39* de Mozart, *Scherzo* da 2ª *Sinfonia* de Schumann e 3º movimento da *Sinfonia Nº 9* de Beethoven, entre outros, são frequentemente usados como ferramenta de avaliação dos músicos. Evidencia-se, assim, a importância do estudo contínuo desses excertos para o músico que pensa em ingressar ou seguir carreira em orquestra sinfônica, tanto no Brasil como no exterior.

Da investigação dos excertos escolhidos – escolhas feitas por meio de critérios expostos no Capítulo 1 – foi possível observar que eles são bastante abrangentes no que se refere a diversos aspectos da técnica violinística, além de serem ricos em elementos estilísticos que se

⁶⁰ Série de Videoaulas publicadas no *youtube* pelo violinista Nathan Cole no ano de 2015.

⁶¹ *Master class* com o violinista Malcolm Lowe, disponibilizada no *youtube* pela Orquestra Sinfônica de Boston.

⁶² Videoaula com o violinista Helmut Mebert, disponibilizada no *youtube* pela Orquestra Filarmônica de Berlim.

relacionam às práticas instrumentais de instrumentos de cordas. Excertos orquestrais podem ser considerados, assim, importantes para a formação de base de um violinista, isto é, a formação que se espera que um aluno desenvolva durante curso de graduação em música em instituição de ensino superior no Brasil. Músicos profissionais também podem encontrar nos excertos material de estudo para manutenção e aprimoramento de suas potencialidades como instrumentistas.

Encontram-se, nos excertos analisados, questões relacionadas a delineamento de frase, golpes de arco, dinâmica, ritmo, ligaduras, sonoridade, estilo entre outros. No que se refere a aspectos técnicos, considero, porém, que ocorra lacuna de material, considerando-se o conjunto de excertos escolhidos e analisados nesta investigação. Aspectos como corda duplas, trinado e *pizzicato* não são abordados, e outros, como o *legato* em cantábile poderiam ser mais explorados. Faz-se a ressalva de que existe na literatura orquestral, abundância de material que aborde essas demandas técnicas. No entanto, são obras orquestrais cujos excertos são menos solicitados em processos seletivos que aqueles trabalhados na presente pesquisa. Neste trabalho, devido aos critérios adotados e explicitados no capítulo 1, que buscaram, entre outros, contemplar os excertos que sejam empregados com frequência em processos seletivos, não foram abordados nem excertos de obras do período Barroco nem obras do século XX. Uma eventual continuação desta investigação iria explorar as possibilidades de uso de tal repertório.

Mediante comparação entre excertos orquestrais e o repertório canônico para violino, comprovou-se que, além da equivalência entre demandas técnico-interpretativas desses dois tipos de material, os excertos apresentam características que os colocam em grau de dificuldade instrumental e nível de elaboração artística similares a de obras reconhecidamente importantes do repertório tradicional do violino.

Conclui-se que, nos excertos orquestrais para violino encontra-se vasto potencial pedagógico. O estudo desse material pode contribuir de forma relevante para a formação e aprimoramento do violinista, além de possibilitar ao músico a ampliação dos conhecimentos musicais especificamente relacionados ao repertório orquestral.

REFERÊNCIAS

ALSOP, Marin. **Marin Alsop's Guide To Mendelssohn's 'A Midsummer Night's Dream'**. New England Public Radio, Springfield, 24 de maio 2014. Entrevista concedida a Simon Scott. Disponível em: <<http://www.nepr.net/music/2014/05/24/marin-alsops-guide-to-mendelssohns-a-midsummer-nights-dream/>>. Acesso em: 9 fev. 2016.

BERLINER PHILHARMONIKER. [Helmut Mebert] **Berliner Philharmoniker Master Class - 1st Violin**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hHLB704bvgM>> . Acesso em: 22 set. 2015.

_____. **Mozart: Symphony No. 39 / Rattle · Berliner Philharmoniker**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s5JF9rkKC_A>. Acesso em: 22 setembro de 2014.

_____. **Smetana: Overture to "The Bartered Bride" / Jansons Berliner Philharmoniker**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CmHqslLbpyY>>. Acesso em: 17 set. 2014.

BLOG VIOLINIST.COM. **Orchestral Research PART 2A: Interviews with violinists on topics of orchestral playing**. Disponível em: <<http://www.violinist.com/blog/petiteviolin/201211/14096/>>, November 5, 2012. Acesso em: 21 de setembro de 2015.

BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA. **Malcolm Lowe**. Disponível em: <<http://www.bso.org/g-m/malcolm-lowel.aspx>> Acesso em: 03 de novembro de 2015.

BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA. [Malcolm Lowe] **Tanglewood Music Center Violin Master Class Part 1**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P9ryZc4Mi_s>. Acesso em: 9 set. 2014.

_____. [Malcolm Lowe] **Tanglewood Music Center Violin Master Class Part 2**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rzXWvCvbPbM>> . Acesso em: 9 set. 2014.

BRANDOLINO, Anthony Lawrence. **A Study of Orchestral Audition Repertoire for Violin**. 1997. 203 f. (Tese de doutorado em Música), Conservatory of Music, University of Missouri-Kansas City, Missouri, 1997.

BRAUSTEIN, Guy. Disponível em: <<http://www.askonasholt.co.uk/artists/instrumentalists/violin/guy-braunstein>>. Acesso em: 13 jan 2016.

BROW, Clive. **Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900**. Oxford University: Oxford, 1999.

CECCONELLO, Márcio. **Excerto orquestral para violino do poema sinfônico Don Juan Op. 20 de Richard Strauss: Um estudo técnico-interpretativo**. 2013. 131 f. (Dissertação de mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, 2013.

CHANG, Ai-Wei. **Utilizing standard violin orchestral excerpts as a pedagogical tool: na analytical study guide with functional exercises**. 2014. 94 f. (Dissertation prepared for Degree of Doctor os Musical Arts), University of North Texas, Texas, 2014.

CHEW, Geoffrey; BROWN, Clive. **Staccato**. In: Grove Music Online. Disponível na internet [acesso pago]: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/book/omo_gmo>. Acesso em: 16 jan 2016.

_____. Geoffrey. **Legato**. In: Grove Music Online. Disponível na internet [acesso pago]: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/16290>>. Acesso em: 16 jan 2016.

COLE, Nathan. NATHAN COLE [Internet]. **Nathan Cole, violin: Schumann scherzo**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jsttzKQGFro>>. Acesso em: 9 nov. 2014.

_____, Nathan. NATHAN COLE, VIOLIN [Internet]. **The Challenge, Week 11**: Nathan Cole. 2015 Ago - [citado em 2015 Ago 11]. Disponível em: <<http://www.natesviolin.com/index.php/blog/auditions/item/408-ny-phil-audition-challenge-week-11>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

_____, Nathan. **Nathan Cole, violin, Smetana Bartered Bride**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3L5WfZxkewM>> . Acesso em: 9 nov. 2014.

_____, Nathan. **NY Phil Audition Challenge Week 11: Don Juan**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-PimDtIFQPs>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

_____, Nathan. **NY Audition Challenge Week 7: Brahms 4**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m7JUI9lx3B8>> . Acesso em: 7 nov. 2015.

_____, Nathan. **Online Classical Violin School with Nathan Cole**. Disponível em: <<http://artistworks.com/violin-lessons-nathan-cole>>. Acesso em: 8 mai. 2015.

_____, Nathan. **Spiccato coordination** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cP9ci0AC6wA>> . Acesso em: 12 fev. 2016.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of violin playing and teaching**. New Jersey: Prentice Hall, 1962.

GINGOLD, Josef. **Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire for Violin. Vol.1–3**. New York: International, 1953.

HAVEN, C.K. Dexter. **Orchestral Audition Repertoire Lists**. [s.l.]: [s.n.], 2014. Disponível em: <<http://allislar.com/orchestral-audition-lists/>>. Acesso em: 3 de Agosto de 2014.

KANAL VON SHOSTAKK. [Wiener Symphoniker - Karl Böhm] **Mozart Sinfonia nº 39 Karl Bohm (4 de 4)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gZoSR8d41Zg>>. Acesso em: 25 set. 2014.

KELLER, James M. **Notes on the program – Don Juan, Op. 20 Also sprach Zarathustra (Thus Spoke Zarathustra), Tone Poem (freely after Friedrich Nietzsche) for Large Orchestra, Op. 30**. New York Philharmonic, NYP 201440102, p. 09-12, 2014.

KIM, Jun Y. **A Performer's Guide to Violin Orchestral Excerpts from Baroque to the Twentieth Century Compositions**. 2013. 126 f. (Dissertation prepared for Degree of Doctor os Musical Arts), University of Cincinnati, Florida, 2013.

LOS ANGELES PHILHARMONIC. **Nathan Cole**. Disponível em: <<http://www.laphil.com/philpedia/nathan-cole>>. Acesso em: 13 de maio de 2015.

MICHAEL O'GIEBLYN. [Michael O'Gieblyn] **Brahms Symphony No. 4, Mvt. I Violin Excerpt Lesson (392-End)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HA9YHNkQP7o>>. Acesso em: 14 dez. 2015.

_____. [Michael O'Gieblyn] **Schumann Symphony No. 2 Scherzo Violin Excerpt**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LHmLRFyPyQU>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

MUSICAL CHAIRS. Disponível em: <<http://www.musicalchairs.info>>. Acesso em: 8 de março de 2014.

MOYER, Susan Elizabeth. **A detailed study of selected orchestral excerpts for cello**. 2009. 115 f. (Dissertation prepared for Degree of Doctor os Musical Arts), University of Miami Scholarly Repository, Florida, 2009

O'GIEBLYN, Michael. **Violin Excerpts**. Disponível em: <<http://www.violinexcerpts.com/>>. Acesso em: 2 abr. 2014.

_____, Michael. Schumann: Symphony 2, **Scherzo** (mm.1-54). [s.l.]: [s.n.], 2014. Disponível em: <<http://www.violinexcerpts.com/>>. Acesso em: 2 abr. 2014.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE MINAS GERAIS. **Audições**. Belo Horizonte, [2014]. Disponível em: <<http://filarmonica.art.br/filarmonica/audicoes/>>. Acesso em: 16 ago. 2014.

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA. **Audições**. Rio de Janeiro [2014]. Disponível em: <<http://www.osb.com.br/paginadinamica.aspx?pagina=audicoes>>. Acesso em: 11 nov. 2014.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Audições**. São Paulo, [2015]. Disponível em: <<http://www.osesp.art.br/portal/osesp/audicoesaudicao.aspx?audicao=34>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Emmanuele Baldini**. Disponível em:
<<http://www.osesp.art.br/osesp/musicos.aspx?m=orquestramusicos&contexto=orquestra>>.
Acesso em: 13 jan. 2016.

POSNER, Howard. **About the piece – A midsummer night’s dream (overtude and incidental music)**. Disponível em: <<http://www.laphil.com/philpedia/music/midsummer-nights-dream-overture-and-incidental-music-felix-mendelssohn>>. Acesso em: 16 dez. 2015.

PREUCIL, William. **Orchestral Excerpts for violin with spoken commentary**. Cleveland: Summit Records, 1998. 1CD.

RODE, Pierre. **Twenty-four Caprices for violin**. New York: International, 1962

SALLES, Mariana Isdebki. **Arcadas e golpes de arco: a questão da técnica violinística no Brasil. Proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco**. 2.ed. Brasília: Thesaurus, 2004.

SCOGGIN, Gláucia Borges. **A pedagogia e a performance dos instrumentos de cordas no Brasil: um passado que ainda é realidade**. Per Musi, v. 7, p. 25-36, 2003.

SCHAFFTER, Kevin. **Violin Jobs**, 2015. Disponível em:
<<http://www.auditioncafe.org/violin-jobs>>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2016.

STOWELL, Robin. **The Cambridge Companion to the Violin**. 12.ed. New York: Cambridge University Press, 2008.

THE CLEVELAND ORCHESTRA. **William Preucil**. Disponível em:
<<http://www.clevelandorchestra.com/about/musicians-and-conductors/meet-the-musicians/m-s-musicians/preucil-william>>. Acesso em: 09 de setembro de 2015.

VIOLIN JOBS. [s.l.]: [s.n.], 2016. Disponível em:
<<https://www.musicalchairs.info/violin/jobs>>. Acesso em: 8 de março de 2016.

WOODS, Kenneth. Kenneth Woods – conductor [Internet]. **Explore the score: Schumann – Symphony No. 2**: Kenneth Woods. 2011 Nov - [citado em 2011 Nov 26]. Disponível em:
<<http://kennethwoods.net/blog1/2011/11/26/explore-the-score-schumann-symphony-no-2/>>.
Acesso em: 15 Fev. 2016.

YALE SCHOOL OF MUSIC. **kevin schaffter**. Disponível em:<
<http://music.yale.edu/tag/kevin-schaffter>> Acesso em: 05 de abril de 2016

ZUKERMAN, Pinchas. [s.l.]: [s.n.], 2001. **Violin Lessons**. Disponível em:
<<http://pzviolin.com/>> Acesso em: 3 de março de 2016.