



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Excertos orquestrais para violino: sua utilização enquanto material de desenvolvimento técnico e suas implicações no cotidiano musical.

Rodrigo de Almeida Eloy Lôbo

João Pessoa
02/2024



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Excertos orquestrais para violino: sua utilização enquanto material de desenvolvimento técnico e suas implicações no cotidiano musical.

Rodrigo de Almeida Eloy Lôbo

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba no curso de Doutorado em Música - habilitação em Violino. Área de concentração: Composição e Práticas Interpretativas. Linha de Pesquisa: Dimensões teóricas e práticas da interpretação musical.

João Pessoa
02/2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L799e Lôbo, Rodrigo de Almeida Eloy.

Excertos orquestrais para violino : sua utilização enquanto material de desenvolvimento técnico e suas implicações no cotidiano musical. / Rodrigo de Almeida Eloy Lôbo. - João Pessoa, 2024.

143 f. : il.

Orientação: Hermes Cuzzuol Alvarenga.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Violino - Técnica básica. 2. Excerto Orquestral.
3. Audições orquestrais. 4. Pedagogia do violino. 5.
Modelo de ensino conservatorial. I. Alvarenga, Hermes
Cuzzuol. II. Título.

UFPB/BC

CDU 780.614.332(043)



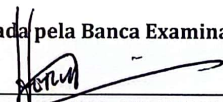
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE TESE

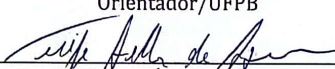
Título da Tese: "Excertos orquestrais para violino: sua utilização enquanto material de desenvolvimento técnico e suas implicações no cotidiano musical."

Doutorando(a): **RODRIGO DE ALMEIDA ELOY LOBO**

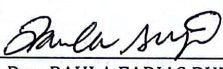
Tese aprovada pela Banca Examinadora:



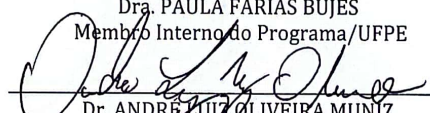
Dr. HERMES GUZZUOL ALVARENGA
Orientador/UFPB



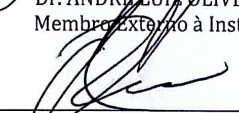
Dr. FELIPE JOSÉ AVELLAR DE AQUINO
Membro Interno do Programa/UFPB



Dra. PAULA FARIAS BUJES
Membro Interno do Programa/UFPE



Dr. ANDRÉ LUIZ OLIVEIRA MUNIZ
Membro Externo à Instituição/UFRN



Dr. RUCKER BEZERRA DE QUEIROZ
Membro Externo à Instituição/UFRN

João Pessoa, 23 de Fevereiro de 2024

AGRADECIMENTOS

Ao meu professor e orientador Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga pela atenção, paciência, dedicação e todo o ensinamento passado ao longo de toda a minha formação acadêmica, iniciada no ano de 2004 no curso de extensão em música até os dias atuais com o término do curso de Doutorado, passando por Graduação e Mestrado.

À minha esposa Ana Paula por todo o incentivo dado em minha vida, estando ao meu lado em todos os momentos desde sua chegada. Obrigado por não me deixar cair nos momentos de fraqueza, e por me auxiliar nas melhores decisões.

Ao meu filho Pedro por trazer a mais pura felicidade que um dia poderei ter.

Aos meus pais por proverem a melhor educação que eu pudesse ter, em especial à minha mãe por me colocar no mundo da música, aos três anos de idade, traçando assim o meu destino.

“Talvez alguns acreditem que haja mais bons violinistas de orquestra do que solistas”

Leopold Mozart (1719 – 1787)

RESUMO

Esta pesquisa teve início a partir dos meus próprios questionamentos a respeito da prática de excertos orquestrais durante minha formação acadêmica. Diante das dificuldades vivenciadas pela ausência de contato com esse repertório durante minha formação musical, surgiu o interesse em melhor compreender o universo do repertório orquestral para violino e seus requisitos técnicos, visto que os excertos orquestrais são materiais indispensáveis para avaliação de violinistas em diversas ocasiões, a exemplo de audições orquestrais e seleções para festivais de música. Para entender o contexto do ensino do violino na academia nos dias atuais, foi feita uma abordagem histórica sobre o seu ensino, passando pelas escolas de violino e seus métodos que surgiram ao longo dos séculos, a partir do conceito de escola estabelecido por Bosisio (1996). Com esse entendimento, buscamos propor uma alternativa para aproximar o estudante de violino da prática dos excertos orquestrais durante sua formação no bacharelado em música. Neste sentido, observamos trabalhos como a tese de doutorado de Brandolino (1997) e Chang (2014) para propor uma aproximação do estudante à prática de excertos orquestrais, ainda que de forma introdutória, independentemente de haver no currículo uma disciplina dedicada, através de sua utilização como material de aplicação técnica de maneira similar e associada aos métodos de estudos tradicionalmente utilizados. Para isso, comparamos os aspectos técnicos trabalhados nos métodos vigentes, tais como I. Galamian (1962) e C. Flesch (1987) com os que aparecem nos excertos, a fim de traçar um paralelo entre eles. Dessa forma, vamos defender a tese de que os excertos orquestrais podem ser utilizados como método de técnica aplicada para o ensino do violino.

Palavras-chave: Violino – Técnica básica; Excerto Orquestral; Audições orquestrais; Pedagogia do violino; Modelo de ensino conservatorial.

ABSTRACT

This research began with my own questions regarding the practice of orchestral excerpts during my academic training. From the difficulties experienced due to the lack of contact with this repertoire during my musical training, I've become interested in better understanding the universe of orchestral repertoire for the violin and its technical requirements. Given that orchestral excerpts are indispensable materials for evaluating violinists in various occasions, such as orchestral auditions as well as auditions for music festivals. To better understand the context of violin teaching in today's world, a historical approach was taken on its teaching, going through violin schools and the main methods that emerged over the centuries, based on the concept established by Bosisio (1996). With this understanding, we observed works such as the doctoral thesis by Brandolino (1997) and Chang (2014) to propose a student approach to the practice of orchestral excerpts as an alternative to bring violin students closer to this literature during their bachelor's degree in music. Hence, the thesis proposes that it is possible to bring the student closer to the practice of excerpts, even in an introductory way, apart if there is a specific class in the university curriculum, through its use as technical application material in a similar way and associated with the etudies methods traditionally used. For this purpose, we have compared the technical aspects discussed in current methods, such as I. Galamian (1962) and C. Flesch (1987) with those that appear in the excerpts, in order to draw a parallel between them. Therefore, we defend the thesis that orchestral excerpts can be applied as a method of applied technique for the violin teaching.

Keywords: Violin - basic technique; Orchestral Excerpt; Orchestral auditions; Violin pedagogy; Conservatorial teaching model.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A família do violino: Afresco de Gaudenzio Ferrari na cúpula da Catedral de Saronno.	19
Figura 2 - programa de violino da seleção para músico da Orquestra Sinfônica do Recife, 2022.	32
Figura 3 - Número de violinistas que participam de algum grupo orquestral.....	36
Figura 4 - Número de violinistas que tiveram acesso à prática de excertos orquestrais.	37
Figura 5 - Recorrência da prática de excertos orquestrais durante a graduação.	37
Figura 6 - J. Brahms: Sinfonia nº 1, quarto movimento, compassos 400 a 418. Violino II.	45
Figura 7 - P. Tchaikovsky - Sinfonia 6, utilização do divisi nos primeiros violinos, compassos 01 a 25.....	46
Figura 8 - Edino Krieger, Pequeno Concerto para Violino e Cordas. Segundo Movimento, compassos 19 a 42.	47
Figura 9 - Rimsky-Korsakov, Scheherazade. Utilização de duplas e acordes nas cadências.	48
Figura 10 - Rimsky-Korsakov, Scheherazade. Utilização de arpejos em ricochet no solo.	50
Figura 11 - J. Sibelius: Concerto para violino, 3º movimento. Melodia em harmônicos artificiais.....	51
Figura 12 - Marcílio Onofre - Ignis ictum, violino 1. trecho em harmônicos.....	52
Figura 13 - Escala em Sol Maior com drones em cordas soltas.....	60
Figura 14 - Escalas e Arpejos em Do Maior em uma oitava, na quarta corda.	61
Figura 15 - Escalas e Arpejos em Lá Maior em três oitavas.....	62
Figura 16 - Escalas e arpejos por O. Sevcik.....	62
Figura 17 - W. A. Mozart: Sinfonia nº 35, primeiro movimento. Excerto orquestral, compassos 01 a 35.....	63
Figura 18 - subdivisão rítmica	64
Figura 19 - W. A. Mozart: Sinfonia nº 39, segundo movimento. Excerto orquestral, compassos 01 a 27.....	64
Figura 20 – R. Schumann: Sinfonia nº 2, segundo movimento. Excerto orquestral, compassos 01 a 52.....	65
Figura 21 - utilização do recurso de cordas duplas para a afinação e troca de cordas	66

Figura 22 - J. Brahms - Sinfonia nº 4, 2º movimento. Excerto orquestral, violino I, compassos 74 a 87.....	66
Figura 23 - Exercícios isolados para a prática da mudança de posição	68
Figura 24 - : Exemplo de como executar a mudança de posição no exercício do Yost..	69
Figura 25 - N. Paganini - Capricho nº 5 para violino solo.	69
Figura 26 - J. Brahms - Sinfonia nº 4, 4º movimento, compassos 33 a 39.	70
Figura 27 - Exercícios para mudança de posição, primeira para terceira, O. Seivick opus 8, p. 5.....	70
Figura 28 - Prática da mudança de posição através do dedo guia.....	71
Figura 29 - P. Rode - Capricho 11 para violino solo	71
Figura 30 - J. Brahms: Sinfonia nº 2, 1º movimento. Excerto orquestral, compassos 118 a 136 e 186 a 404.	72
Figura 31 - Mudanças de posição em destaque.....	73
Figura 32 - S. Prokofiev: Sinfonia nº 1 "clássica", primeiro violino: 1º movimento, compassos 01 a 14.....	73
Figura 33 - S. Prokofiev - Sinfonia nº 1 "clássica". Compassos 21 e 22.	74
Figura 34 - J. Brahms - Sinfonia nº 4. Excerto orquestral, primeiro violino: 3º movimento, compassos 01 a 44.	74
Figura 35 - mudança de posição em blocos a partir de notas duplas.	75
Figura 36 - exercícios para desenvolvimento de agilidade de digitação em uma corda.	76
Figura 37 - exercícios para desenvolvimento de agilidade de digitação em duas ou mais cordas.	77
Figura 38 - Padrões de combinação propostos por G. Yost.	78
Figura 39 - B. Smetana - A Noiva Vendida. Excerto orquestral, violino I, compassos 1 a 66.....	79
Figura 40 - Proposta de exercício do excerto orquestral A Noiva Vendida pelo conceito de Schradieck.	80
Figura 41 - F. Mendelssohn - Sonho de uma Noite de Verão, scherzo, violino I.	80
Figura 42 - S. Prokofiev - A Morte de Tíbaldo, presto, violino I.	81
Figura 43 - R. Kreutzer, estudo nº 2: padrões de agrupamento de arco.....	83
Figura 44 - Escala Dó maior - son filé	85
Figura 45 - L. van Beethoven - Sinfonia nº 9, 3º movimento, compassos 43 a 58. Trecho 1.....	86

Figura 46 - L. van Beethoven - Sinfonia nº 9, 3º movimento, compassos 99 a 114.	
Trecho 2.	87
Figura 47 - Proposta de estudo do arco para o excerto Beethoven, Sinfonia nº 9, 3º movimento, compassos 99 a 103.	88
Figura 48 - L. van Beethoven - Sinfonia nº 9, 3º movimento, compassos 142 a 151.	
Trecho 3.	89
Figura 49 - proposta de estudo do trecho em bariolage, compasso 101.....	90
Figura 50 - J. Brahms: Sinfonia nº 4, quarto movimento, compassos 69 a 72.....	90
Figura 51 - Exercícios para serem praticados com o movimento de pulso, mantendo o braço direito sem movimentação.....	91
Figura 52 - Exercício para prática de escalas e troca de cordas.....	92
Figura 53 - Estudo do detaché.....	93
Figura 54 - J. Brahms - Sinfonia nº 4, 4º movimento, compassos 33 a 80. Excerto orquestral - violino 1	94
Figura 55 - J. Brahms - Sinfonia nº 2, 2º movimento, compassos 87 a 91. Excerto orquestral - violino 1.	95
Figura 56 - : W. A. Mozart: Sinfonia 39, 4º movimento - compassos 01 – 41. Excerto orquestral – violino 1.	97
Figura 57 - W. A. Mozart: Sinfonia 35, 4º movimento - compassos 01 – 37. Excerto orquestral – violino 1	98
Figura 58 - Excerto L. van Beethoven: Sinfonia nº 3, 3º movimento, compassos 77 - 127	99
Figura 59 - R. Strauss - Don Juan, compassos 01 a 62. Excerto orquestral - violino 1.	101
Figura 60 - Don Juan, compassos 23 a 26, violino I.	102
Figura 61 - Mudanças de posição de acordo com Yost.....	102
Figura 62 - Mudança de posição, ação do primeiro dedo (a).....	102
Figura 63 - Mudança de posição, ação do primeiro dedo (b).....	103
Figura 64 - cordas duplas para afinação e mudança de corda.	103
Figura 65 - R. Strauss: Don Juan, compassos 01 a 04.	104
Figura 66 – Organograma para inserção dos excertos orquestrais em aulas individuais.	106
Figura 67 - Organograma para inserção dos excertos orquestrais em aulas coletivas ..	106

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Repertório exigido para violino em editais do Festival de Inverno de Campos do Jordão	39
Tabela 2: Exemplos de editais de orquestras jovens brasileiras.....	40
Tabela 3: Excertos orquestrais exigidos nos editais selecionados.	56
Tabela 4: Relação entre técnica básica, estudos de técnica aplicada e excertos orquestrais.	104
Tabela 5: Cronograma do projeto de extensão.....	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. O SURGIMENTO DO VIOLINO, SUAS ESCOLAS E A CONSTRUÇÃO DO MODELO CONSERVATORIAL	19
1.1 O Conservatório de Paris: A moderna escola francesa de violino.....	24
1.2 Novas escolas de violino	26
1.3 O ensino de violino no século XX.....	27
2. ORQUESTRAS SINFÔNICAS E A UTILIZAÇÃO DE EXCERTOS ORQUESTRAIS NO AMBIENTE ACADÊMICO	31
2.1 A prática acadêmica brasileira e o estudo de excertos orquestrais	34
3. ABORDAGENS TÉCNICAS PARA O VIOLINO NO REPERTÓRIO ORQUESTRAL.....	43
3.1 Cordas duplas	45
3.2 Golpes de arco	49
3.3 Harmônicos	50
4. A APLICABILIDADE DOS EXCERTOS ORQUESTRAIS PARA DESENVOLVIMENTO DA TÉCNICA VIOLINÍSTICA.....	53
4.1 Técnicas para mão esquerda	58
4.1.1 Escalas e arpejos.....	59
4.1.2 Mudanças de posição	67
4.1.3 Agilidade da digitação e coordenação entre as mãos.....	75
4.2 Técnicas para mão direita – Golpes de arco, suas divisões e dinâmicas	82
4.2.1 Técnicas para mão direita – <i>Legato</i>	84
4.2.2 Técnicas para a mão direita – <i>Detaché</i>	93
4.2.3 Técnicas para a mão direita – <i>Spiccato</i>	96
4.3 Abordagem técnica dos excertos orquestrais.....	99

4.4 Inserção dos excertos orquestrais na rotina de estudos.....	104
CONCLUSÃO	108
REFERÊNCIAS	111
ANEXO 1 – Proposta de projeto de extensão universitária	117
ANEXO 2 – Repertório dos editais selecionados.....	123
ANEXO 3 – Questionário elaborado para coleta de dados	137
ANEXO 4 – Programa de recitais públicos apresentados - provas práticas	139

INTRODUÇÃO

Esta tese teve sua origem a partir de uma auto-observação de minha carreira musical. Enquanto criança – comecei meus estudos de violino aos três anos de idade – eu era bastante desenvolvido com o instrumento. Sempre avancei rápido pelas músicas do método Suzuki¹, alcançando os volumes mais difíceis ainda jovem. Foi por volta dos dez anos de idade que fui apresentado a um grupo orquestral, ainda que de cordas, formado por jovens músicos da escola em que eu estudava. Neste momento, percebi lacunas na minha formação, que me incapacitavam de executar o repertório ao qual eu estava exposto. Dentre os problemas que logo tive que enfrentar, foi o de acompanhar a partitura devido à falta de habilidade na leitura musical e o desconhecimento do repertório, além de não conseguir estabelecer conexões entre a técnica violinística que eu estudava diariamente com o repertório orquestral apresentado. Desta maneira, eu não conseguia me incluir no meio orquestral naquele momento.

Diante desta dificuldade, poderíamos considerar que este seria o momento de unir os estudos do repertório orquestral – adequado ao meu nível – juntamente com o repertório tradicional que eu já vinha estudando. Entretanto, segui estudando apenas o repertório do método, embora as dificuldades presentes no repertório orquestral permanecessem. Aos poucos ganhei espaço neste meio, passando pela Orquestra Infantil da Paraíba, Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba, até chegar nas orquestras profissionais deste estado.

Meu primeiro contato com excertos orquestrais se deu de maneira independente, durante a graduação, ao me preparar para audições de orquestras jovens e seleções para festivais de música, que eram as principais demandas para o estudo desse repertório². Lembro que fui apresentado a trechos bastante desafiadores tecnicamente, porém algumas dúvidas permaneciam, a exemplo de como esse repertório se relacionava com a técnica violinística estudada. Com isso, a abordagem ao repertório orquestral era feita baseada em sua repetição, sem nenhum tipo de aplicação metodológica ou entendimento das

¹ Criado pelo professor Shinichi Suzuki (1898-1998), o método foi concebido para desenvolver o potencial inato de todas as crianças. Conhecido como “método da língua mãe”, ou “método da educação do talento”, ou apenas “método Suzuki”, a metodologia reconhece que todas as crianças aprendem sua língua materna com amor e encorajamento dentro de seu ambiente familiar e social. Baseado nesse mesmo princípio, defende que o ensino musical e o ensino do instrumento é um meio para desenvolver o caráter, a sensibilidade, a disciplina, a tolerância, etc. Para esse fim, a educação musical deve começar o mais cedo possível. Disponível em: < <https://www.associacaomusicalsuzuki.com.br/metodologia-suzuki/> >. Acesso em: 18 de julho de 2023.

² Ao longo da presente pesquisa, contextualizamos excertos orquestrais como sendo um trecho relevante de determinada obra do repertório orquestral.

demandas técnicas exploradas. A falta de direcionamento para o estudo dos excertos orquestrais fazia com que esse repertório não fizesse parte da minha rotina de estudos, de maneira associada ao repertório tradicional.

Durante as pesquisas sobre o tema, pude perceber que essa deficiência no estudo do repertório orquestral também estava sendo abordada por outros pesquisadores, como observa Cecconello:

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. Nessas oportunidades, reparei que a execução de excertos orquestrais, especialmente ligada ao contexto das audições para orquestras, tem sido um tema cercado de dúvidas e incertezas que recaem, principalmente, sobre como realizar alguns fundamentos básicos da performance musical, como andamento, dinâmica e articulação acerca deste repertório (Cecconello, 2013, p. 16).

A partir desta problemática na formação do estudante de música, percebe-se que os egressos de universidades encontram dificuldades quando expostos à performance de excertos orquestrais, procedimento esse que é exigido em seleções orquestrais. Fábio Mechetti³ e o próprio Cecconello, comentam o alto nível técnico apresentado pelo candidato quando se trata do repertório tradicional e uma queda de rendimento nos excertos orquestrais (Cecconello, 2013, p. 16). O repertório orquestral utiliza técnicas semelhantes às do repertório *solo* tradicional, entretanto por apresentar situações de performance diferenciadas, a abordagem aos excertos orquestrais necessita de uma prática com finalidades diferentes quando comparada à performance do repertório instrumental.

Tornar-se membro de uma orquestra profissional tem se tornado cada vez mais difícil. Algumas razões para isso se devem em parte ao número de músicos de alto nível competindo pelo mesmo lugar, devido aos cortes cada vez maiores no financiamento das orquestras em todo o país, ou talvez até pelo quão seletivo e rigoroso todo o processo de audição se tornou nos últimos anos.

Para tanto, precisamos entender como se dá a formação musical nas escolas de música brasileiras, em especial nas de ensino superior. Esta delimitação será feita pelo

³ Maestro titular da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais de 2008 até o presente.

fato de que, em muitos casos, o diploma de nível superior vem sendo exigido em editais de orquestras profissionais. Buscaremos, numa perspectiva ampla, entender como se dá o ensino do violino no curso de bacharelado em música, e de que maneira poderíamos adequar a prática dos excertos orquestrais no ensino do violino em programas de nível universitário. Neste sentido, Ferreira observa que:

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. (Ferreira, 2016, p. 15).

Com estas informações, pretendemos realizar uma análise sobre a possível inserção do estudo dos excertos orquestrais nas disciplinas relacionadas à performance do instrumento, como complemento ao currículo já existente. Considerando a premissa de que a atividade orquestral é o principal nicho de mercado para os egressos de universidades, buscaremos entender a lacuna existente na prática destes materiais, e defender a tese de que os excertos orquestrais podem ser aplicados como método técnico para o ensino do violino. Esta tese buscará ser defendida pela linha de pensamento de que uma vez entendida a demanda técnica do excerto, este poderia ser utilizado para o aperfeiçoamento técnico do instrumentista, assim como material preparatório para audições orquestrais.

Isto posto, entendemos como oportuna uma observação nesta lacuna no ensino do violino dentro do ambiente da graduação no Brasil, balizada pela experiência vivida por este pesquisador, como também na literatura que está sendo discutida atualmente por diversos pesquisadores e musicistas. Diante deste cenário, surge o seguinte **problema de pesquisa**: Como utilizar os excertos orquestrais como material complementar de desenvolvimento técnico do violinista? Desta maneira, o **objetivo geral** desta pesquisa é investigar, sob uma perspectiva metodológica, como os excertos orquestrais se relacionam com a técnica básica do violino para que sejam inseridos na prática instrumental individual dos violinistas nos cursos de graduação em música do país, com a finalidade de utilização enquanto suporte ao desenvolvimento técnico-instrumental. Após identificadas as possíveis lacunas, esta pesquisa desdobra-se nos seguintes **objetivos específicos**:

- 1) Relacionar o modelo conservatorial de ensino do violino com o utilizado atualmente no cenário brasileiro;
- 2) Levantar em que situações a performance dos excertos orquestrais é exigida para os estudantes universitários;
- 3) Relacionar as demandas técnicas do repertório orquestral com a técnica básica e o repertório *solo*;
- 4) Entender de que maneira os excertos orquestrais podem acrescentar à técnica instrumental;

A partir da busca pelo entendimento do cenário violinístico brasileiro de prática de excertos orquestrais, o método utilizado para o desenvolvimento da maior parte deste trabalho foi o de confronto das informações obtidas através das diversas fontes bibliográficas. Além disso, a escolha dos excertos se deu a partir da análise de editais selecionados de orquestras profissionais sediadas no nordeste do Brasil. Esta delimitação foi estabelecida para entendermos como as orquestras da região, que em sua maioria são geridas por órgãos públicos, correlacionam seus processos de audições com orquestras brasileiras que seguem os padrões internacionais de execução de temporada e processos seletivos.

Com a finalidade de coletar novos dados em relação à prática de excertos orquestrais observados nas pesquisas bibliográficas, foi elaborado um questionário *online*, através da plataforma *google forms*, para que houvesse um maior alcance para a obtenção das respostas. Por fim, os excertos orquestrais foram comentados a partir do viés da relação técnica com os métodos tradicionais utilizados em sala de aula.

O resultado esperado desta pesquisa não é apenas o de fornecer aos intérpretes mais uma ferramenta para fazer audições de orquestra, mas sim mergulhar na abordagem pedagógica de excertos em aulas individuais, minimizando a discrepância entre o ensino de repertório solo e excertos de orquestra.

Com o intuito de discutir a prática dos excertos orquestrais já em sala de aula, Brandolino (1997), em sua tese de doutorado intitulada *A Study of Orchestral Audition Repertoire for Violin*, procura satisfazer a necessidade de um currículo de estudo de repertório de audição na aula aplicada. Para atingir esse objetivo, o autor pesquisou 373 trechos das listas de repertório de audição de violino de dezoito orquestras profissionais norte-americanas a fim de determinar seus trechos mais comuns. O foco deste documento são os problemas de execução encontrados nesses trechos com soluções recomendadas,

como arcos, dedilhados e marcações metronômicas adicionadas. Já no ano de 1999, Brandolino publica um artigo intitulado *Let's Formalize Orchestral Audition Preparation at the University Level* que aborda a questão da preparação de jovens alunos como solistas e/ou músicos de câmara, quando a grande maioria deles passará a maior parte de suas vidas tocando como músico de orquestra. Desta forma, podemos observar a discrepância entre a quantidade de tempo gasto procurando dominar o repertório solo versus o repertório de audição orquestral. É importante observar que o universo pesquisado por ele são escolas norte-americanas e o desta pesquisa são as escolas brasileiras.

Buscando aproximar os excertos orquestrais de um trabalho de sala de aula, a pesquisadora Chang (2014) fornece um guia de estudo analítico abordando os desafios comuns presentes em dez excertos extraídos de partes de primeiro violino, além de desenvolver exercícios funcionais para a performance desses excertos.

Cecconello (2013), por outro lado, em sua dissertação de mestrado, aborda questões sobre a prática do excerto orquestral para violino do poema sinfônico *Don Juan op. 20* de R. Strauss. Além de tratar questões no âmbito histórico do compositor e traçar correlações com a obra, Cecconello também apresenta, com base em sua experiência como músico profissional de orquestra e em entrevistas com outros violinistas, maneiras de como preparar o trecho orquestral tanto para uma performance em audição como para o dia a dia em uma orquestra profissional. Também foi possível observar que sua própria formação acadêmica, bem como a de seus entrevistados foi deficiente com relação à prática desse material.

No primeiro capítulo desta tese, abordaremos questões que envolvem o desenvolvimento da prática do violino desde sua aparição às escolas de violino estabelecidas ao longo da história. Buscaremos, através dessa linha do tempo, entender como o modelo de ensino atual foi desenvolvido ao longo dos séculos. Para isso, a partir da pesquisa bibliográfica realizada, buscamos entender como os pedagogos das diferentes escolas de violino pensavam o seu ensino.

No segundo capítulo, traçaremos um panorama sobre a utilização dos excertos orquestrais pelas orquestras sinfônicas como material de análise de performance musical. Também será observado como os excertos estão sendo trabalhados no cenário nacional e em que situações os alunos de violino podem ser expostos a eles.

No terceiro capítulo vamos tratar sobre a presença do violino no repertório orquestral, bem como o que é esperado tecnicamente do violinista neste universo. Também vamos observar as possíveis diferenças técnicas presentes entre o repertório *solo*

e o repertório orquestral. Neste sentido, através de exemplos comparativos, poderemos constatar como algumas técnicas para o violino foram adaptadas para a performance neste repertório específico.

Para finalizar, o quarto capítulo trata de discutir a inclusão dos excertos orquestrais como material didático de aplicação musical das técnicas trabalhadas. Para isso, após coleta dos excertos orquestrais feita a partir dos editais selecionados, estes excertos serão comparados ao material de Estudos já consolidados. Por meio dessa comparação, traçaremos as convergências entre o estudo da técnica isolada e sua aplicação neste repertório. É importante entender que os excertos aqui tratados não compreendem a sua totalidade, podendo estes serem extraídos de qualquer outra obra do repertório orquestral. O viés aqui apresentado possibilita o trabalho técnico a partir de qualquer excerto orquestral. Apenas serão utilizados os excertos de primeiros violinos, uma vez que excertos orquestrais selecionados a partir dos segundos violinos geralmente estão relacionados às provas específicas para o referido naípe. Também foi feito um recorte temporal onde estão sendo observadas obras entre o período do classicismo ao século XX, uma vez que não são observadas obras do período barroco ou contemporâneas em editais de orquestras sinfônicas profissionais

Após análise do material selecionado, esta pesquisa espera que os excertos orquestrais possam ser aplicados efetivamente como material assessório para a construção e melhora da técnica básica violinística, bem como um crescimento da performance musical. Além disso, esperamos aproximar os excertos orquestrais, de maneira introdutória, daqueles alunos de violino que porventura desejem estabelecer carreiras profissionais em orquestras sinfônicas, auxiliando-os em sua preparação, de maneira gradual, por toda a extensão de seu curso superior.

CAPÍTULO I

1. O SURGIMENTO DO VIOLINO, SUAS ESCOLAS E A CONSTRUÇÃO DO MODELO CONSERVATORIAL

O violino, de maneira mais próxima ao que conhecemos hoje, surge na Itália em meados do século XVI, tornando-se um instrumento bastante popular e, a princípio, distante da aristocracia (Bosisio, 2022). Para Boyden (1990, p. 7) uma forte evidência da aparição da família dos violinos está em pinturas e afrescos do pintor italiano Gaudenzio Ferrari (1480 – 1546), em igrejas próximas a Milão que datam do século XVI. A exemplo de *La Madonna degli aranci* que foi pintada nos anos de 1529-30 na Igreja de São Cristóvão⁴ em Vercelli – Itália, onde Ferrari viveu entre os anos de 1529 e 1536. De fato, a primeira aparição da família dos violinos está em um afresco de Ferrari na Cúpula da Catedral de Saronno, datado de cerca de 1500.

Figura 1 - A família do violino: Afresco de Gaudenzio Ferrari na cúpula da Catedral de Saronno.



Fonte: The origins of the violin (Dilworth, 2021)⁵

⁴ No original: Church of St. Christopher (Boyden, 1990, p. 7).

⁵ Disponível em: <<https://ingleshayday.com/features/part-i-the-origins-of-the-violin/>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

Em seu princípio, o ensino do violino era transmitido por meio da tradição mestre/aprendiz, de maneira oral. Santos (2019, p. 16) observa que “através do ensino familiar, privado ou de cooperativas, as informações não escritas tornavam-se verdadeiro patrimônio intelectual, em processo em que o mais experiente passava o conhecimento para o mais novo de forma pessoal e direta”. Neste sentido, podemos observar em algumas cidades da Itália o surgimento de instituições financiadas pelo Estado e administradas pela Igreja chamadas de *ospedali*, as quais tinham papel de cunho socioeducativo promovendo o ensino da música para pessoas sob a tutela do Estado, para que estas fossem preparadas para uma vida socioeconômica ativa (Santos, 2019, p. 17).

Contudo, a busca por uma sistematização do ensino do violino se tornava mais forte, visto os tratados que surgiam, uma vez que o ideal de virtuosidade estabelecido pelos Italianos fez com que o violino passasse a ter mais prestígio no meio musical, integrando o corpo das orquestras. Neste sentido, Santos observa:

O ensino oral, com seu caráter inerentemente exclusivista, tornou-se antiquado em um mundo cada vez mais influenciado por movimentos como o Enciclodismo e o Iluminismo, que buscavam a organização e a democratização do saber gerado pela ciência. Assim como ocorria em outras áreas de conhecimento humano, os ensinamentos de grandes mestres de violino tomavam forma escrita com maior frequência e riqueza de detalhes, propiciando sua disseminação para um público menos restrito. (Santos, 2019, p. 29)

A partir da sistematização buscada para o ensino do violino, observaremos o surgimento de suas primeiras escolas. De acordo com Bosisio (1996, p. 5), escola de violino pode ser definido como sendo “um conjunto de preceitos de ordem técnica e estética que norteia um instrumentista ou um grupo deles”.

No século XVII, italianos virtuosos desenvolveram a técnica do instrumento, aprimorando uma linguagem em que o violino se tornava um instrumento solista por excelência. A consolidação da *sonata*, do *concerto solo* e do *concerto grosso*, promulgada por esses instrumentistas engenhosos, possibilitou um conjunto de oportunidades para demonstrar toda a habilidade desses músicos, tanto no tocar quanto no compor. (Reis; Held, 2021, p. 2)

Segundo esta perspectiva, podemos perceber que Arcangelo Corelli (1653 – 1713) “influenciou toda uma geração de violinistas que, a partir de suas obras e maneira de tocar, desenvolveram um estilo próprio, cultivando a ‘expressão, a habilidade de tocar o coração” (Reis; Held, 2021, p. 2-3).

Nesse sentido, Santos (2019, p.30) observa que “como compositor, Corelli foi responsável pela difusão de certos padrões estilísticos da música de câmara praticada no

barroco tardio, em que se ressalte o gênero concerto grosso”. Tendo composto uma série de trio-sonatas, sonatas para violino e baixo contínuo, além de *concerti grossi*, foi a partir de suas obras que Corelli consolidou a forma de compor e tocar, tendo influenciado diretamente ou indiretamente violinistas-compositores como: Antonio Vivaldi (1678-1741), Francesco Geminiani (1687-1762), Giuseppe Tartini (1692-1770), Giovanni Battista Somis (1686-1763) e seu aluno Gaetano Pugnani (1731-1798), que futuramente viria a ser professor de Viotti (Reis; Held, 2021, p. 4). Apesar de toda a influência, o seu legado é visto através de suas composições, não tendo deixado algum tipo de manual de performance.

Para Boyden (1990, p. 331, tradução nossa), “no século XVIII, a popularidade cada vez maior do violino e da sua música não deixou de ter oposição dos amantes das *viols* e da música vocal, que eram geralmente campeões dos bons velhos tempos e que viam os seus preferidos serem invadidos pelo violino emergente”⁶. Dessa maneira, ele observa que o surgimento do concerto para violino acelerou o processo de desenvolvimento técnico do instrumento, o que oferecia para o compositor e intérprete diversos atrativos.

O concerto solo também forneceu um incentivo ao compositor e ao violinista virtuoso para desenvolver uma linguagem nova e mais avançada do violino e a técnica para realizá-la. A este respeito, o concerto solo e a sonata solo, apresentando o virtuoso único, foram mais importantes no desenvolvimento do violino e do virtuosismo no início do século XVIII do que o concerto grosso com seus vários solistas (Boyden, 1990, p. 333, tradução nossa)⁷.

Foi entre os anos de 1751 e 1761 que Geminiani, Leopold Mozart (1719 – 1787) e L’Abbé le fils (1727 – 1803) apresentam o que seriam os primeiros tratados para o violino, descrevendo suas maneiras de tocar.

Segundo Held (2016, p. 256), “embora pouco lembrado nas salas de concerto, F. Geminiani é considerado atualmente, pela musicologia histórica, o principal perpetuador das escolas de violino e de composição italianas do século XVIII”. No ano de 1751, Geminiani publica o seu tratado de violino, intitulado *The Art of Playing on the*

⁶ In the eighteenth century the ever-increasing popularity of the violin and its music was not without opposition from lovers of the viols and vocal music, who were generally champions of the good old times and who saw their favourites encroached upon by the upstart violin (Boyden, 1990, p. 331).

⁷ The solo concerto also furnished an incentive to the composer and the virtuoso violinist to develop a new and more advanced idiom of the violin and the technique to realize it. In this respect the solo concerto and the solo sonata, featuring the single virtuoso, were more important in the development of violin playin and virtuosity in the early eighteenth century that the concerto grosso with its several soloists (Boyden, 1990, p. 333).

Violin que está baseado em uma longa tradição italiana do ensino do violino, influenciada por Corelli e responsável por formar violinistas a exemplo do próprio Geminiani, além de Locatelli (1695 – 1764) e Veracini (1690 – 1768) (Boyden, 1990, p. 364).

Seu terceiro trabalho, *The Art of Playing on the Violin*, conferiu-lhe prestígio imediato, tendo sido reimpresso e traduzido para diversas línguas ainda no séc. XVIII. Até os dias atuais, esta é considerada sua obra principal, pois é tida como o documento mais completo sobre a execução ao violino nos moldes do estilo italiano, consolidado por Corelli. (Held, 2016, p. 256)

Da mesma maneira que podemos ver um alinhamento técnico entre os violinistas na Itália, é publicado no ano de 1756, na Alemanha, o tratado para violino de Leopold Mozart. Para Boyden (1990, p. 364, tradução nossa) este tratado era “metódico, eclético e minucioso – tipicamente alemão a esse respeito - e representa uma nova atitude em relação ao ensino”⁸, tendo sido fundamental na formação técnica de violinistas como Johann e Karl Stamitz, Franz Benda, e o próprio Wolfgang A. Mozart.

Na França, porém, a presença do violino na música ainda estava ligada à dança e seguia os passos da escola francesa antiga que tinha seus fundamentos em Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687). Reis e Held (2021, p. 4) observam que “no início do século XVIII, no entanto, o tipo de música composta para violino na França começou a mudar, em grande parte influenciada pela atuação, em Paris, de violinistas italianos e de violinistas franceses que estudaram na Itália”. Surge então o tratado para violino de *L’Abbé le fils*, que une a antiga tradição francesa das danças com a nova tradição italiana de sonatas, com uma atitude progressiva ao encontro à inovação (Boyden, 1990, p. 365). Desse modo, “o tratado tem seu foco na empunhadura do arco e sua distribuição, meia posição para mão esquerda, extensões, ornamentação, cordas duplas e harmônicos” (Rodrigues, 2009, p. 9)⁹. Entretanto, foi a partir da influência do violinista Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824) que a escola francesa surgiria com uma linguagem própria, combinando os elementos tradicionais franceses e italianos (Reis; Held, 2021, p. 4).

Viotti foi um violinista *virtuose* italiano, por muitos considerado pai da Escola Francesa moderna de violino (Santos, 2019, p. 50). Aluno de Pugnani (1731 – 1798), Viotti teve sua carreira de concertista iniciada ao lado de seu mestre, em uma apresentação na sociedade de concertos francesa *Concert Spirituel*, tendo conquistado de

⁸ Methodical, eclectic, and thorough - typically German in this respect - and it represents a new attitude toward teaching. (Boyden, 1990, p. 364)

⁹ Do original: which focused usefully on bow holds, bow management, half position, extensions, ornamentation, double stopping, and harmonics. (Rodrigues, 2009, p. 9)

imediatamente o público francês por meio de seus poucos concertos realizados em Paris (Rodrigues, 2009, p. 10). Frésca (2014, p. 73) observa que parte desse reconhecimento imediato se deu pelo fato de Viotti apresentar um novo tipo de arco, desenvolvido por François Tourte (1747 – 1835) cujas mudanças se deram no sentido da vara, tornando-a côncava, oferecendo mais resistência e flexibilidade, o que permitiu uma série de inovações com relação ao desenvolvimento de golpes de arco.

Mediante propostas de alterações estruturais no violino, tais como: cordas mais grossas, braço mais comprido e anguloso, barra harmônica e alma mais grossas, e um desenho diferente de cavalete, além de mudanças no arco, com o citado modelo desenvolvido por François Tourte, Viotti foi responsável pela expansão e difusão de novas habilidades técnicas violinísticas (Paulinyi, 2010, p. 23). Desta maneira, ele modifica a maneira de tocar da antiga escola de violino francesa estabelecida por Jean Marie Leclair (1697 – 1764) e Pierre Gaviniès (1728 – 1800), através de um novo estilo de performance, representando elegância e graça no arco, bem como brilhantismo na técnica da mão esquerda, tendo reflexos até os dias atuais (Amorim, 2016, p. 39; Rodrigues, 2009, p. 11)).

Além de suas habilidades como violinista, J. B. Viotti também se destacou como compositor. Embora tenha composto uma série de obras para o violino, é pelo seu Concerto nº 22 em Lá menor, que Viotti é mais conhecido. De acordo com Schwarz, é possível observar a influência de Viotti, por exemplo, em Brahms:

Joachim nos lembra do amor de Brahms pelo Concerto nº 22 em Lá menor de Viotti e traça um "eco subconsciente" de Viotti no primeiro movimento do Concerto de Brahms. Pode muito bem ter sido deliberado, pois sabemos que Brahms tinha Viotti em mente na época em que esboçava seu concerto. "O Concerto de Viotti é um dos meus favoritos... uma peça gloriosa..." ele escreveu a Clara Schumann em maio ou junho de 1878. (Schwarz, 1983, p. 513, tradução nossa)¹⁰

Tendo buscado exílio em Londres, devido à revolução francesa, Viotti foi responsável por formar um grupo de violinistas talentosos que anos depois fundariam o Conservatório de Música de Paris.

Diante de todas essas inovações no ensino apresentadas nos tratados vigentes, e as mudanças estruturais do violino e arco, além da alteração acústica nas salas de

¹⁰ No original: J Brahms's love for Viotti's Concerto No. 22 in A minor and traces a "subconscious echo" of Viotti in the first movement of the Brahms Concerto. It may well have been deliberate, for we know that Brahms had Viotti on his mind at the time he was sketching his concerto. "The Viotti Concerto is a particular favorite of mine... a glorious piece....," he wrote to Clara Schumann in May or June, 1878. (Schwarz, 1983, p. 513)

concertos, ampliadas e com revestimentos mais reverberantes (Harnoncourt, 1982, p. 144), Santos (2019, p. 49) observa que “fazia-se necessário, portanto, um novo sistema pedagógico para formação profissionalizante em larga escala”.

1.1 O Conservatório de Paris: A moderna escola francesa de violino

No final do século XVIII, o Conservatório de Música de Paris foi criado, em meio à Revolução Francesa, tornando-se referência no ensino de artes na Europa ocidental, e deixando de lado a tradição mestre/aprendiz para implementar a de instituição/aprendiz, como Bresolin descreve:

[..] a metodização do ensino do violino estabelecida pela instituição, o eixo de transmissão de conhecimento começou a se deslocar: a relação mestre-aprendiz passou a dar lugar a uma relação instituição-aprendiz. Os tratados musicais, que retratavam uma práxis corrente de determinada época e região foram substituídos pelos métodos que estabeleceram o que seria uma prática musical ideal (Bresolin, 2014, p. 1).

Para tal mudança, Paulinyi (2010, p. 23) observa que o conservatório tinha em seu corpo docente importantes violinistas, tais como: Rodolphe Kreutzer (1766 – 1831), Pierre Marie François de Sales Baillot (1771 – 1842) e Jacques Pierre Joseph Rode (1774 – 1830), os quais foram responsáveis por escrever um manual de estudo do violino que abrangia recursos técnicos utilizados à época. “Nascia assim, em 1802, o *Methode du violon*, com um resumo das técnicas e sobretudo da filosofia do que viria a ser conhecido como escola francesa do violino” (Frésca, 2014, p. 74-75).

Esses três principais nomes do conservatório foram fortemente influenciados por Viotti. Rode, ao chegar em Paris, rapidamente tornou-se seu aluno e tem como seu principal trabalho os 24 caprichos em forma de estudo para violino solo. Já Kreutzer e Baillot não foram alunos diretos de Viotti, porém sofreram sua influência através de suas obras e performances. Seus principais trabalhos são os 42 estudos e o livro *L'arte du Violon*, respectivamente. Esse conjunto de materiais são utilizados até os dias atuais na formação tradicional dos violinistas (Amorim, 2016, p. 40).

Segundo Santos (2019, p. 49) “com abrangência enciclopedista e organização sistematizada, o método [*Methode du violon*] aborda desde aspectos fundamentais da técnica, como movimentos básicos da mão direita, até assuntos mais complexos, como o estudo do fraseado e da interpretação”. Além disso, eram associados aos ensinamentos exercícios de caráter extremamente prático chamados de *Études* ou *Caprices*. Esses

estudos abordam diferentes aspectos técnicos do violino, como arco, posição das mãos, dedilhado, velocidade, expressão e articulação. Eles fornecem desafios específicos que ajudam os violinistas a aprimorar sua técnica e expandir sua capacidade de execução. Além disso, os estudos também oferecem oportunidades para explorar elementos musicais, a exemplo de conceituações interpretativas, além de elementos expressivos e musicais. De acordo com Stowell,

Os primeiros escritos sobre a performance do violino eram descritivos e incluíam pouco conteúdo musical. No entanto, à medida em que os tratados começaram a se multiplicar e seus textos se tornaram mais detalhados, o conteúdo musical era, em geral, maior, muitas vezes incorporando peças de danças curtas ou até composições substanciais de estudo, concebidas para ajudar no domínio de problemas técnicos específicos. [...] No final do século XVIII, vários livros compostos apenas por estudos começaram a surgir de maneira independente, como obras pedagógicas autônomas, marcando o início da enorme literatura de estudos do século XIX. Uma ampla variedade de terminologia descritiva para material de estudo foi empregada durante o século XVIII, mais notavelmente 'étude', 'caprice', 'exercice', 'matinée'. Esses termos geralmente denotam uma composição curta e completa idealizada para exercitar os alunos em certos procedimentos técnicos, às vezes especificados pelo compositor, mas raramente complementados por instruções detalhadas (Stowell, 2008, p. 229-230, tradução nossa)¹¹

Já com relação à sonoridade, Schueneman (2005, p. 5) observa que a influência vocal exercida pelas óperas, que eram a principal manifestação musical da sociedade em que viviam, proporcionou um melhor *legato*, a partir da necessidade de emular as características vocais. Além disso, o método criado por eles no conservatório discutia golpes de arco como *martelé*, *staccato* e *detaché*.

O fato de que o *spiccato* não tenha sido sequer mencionado nesse manual é instrutivo. As composições da escola francesa do final do século XVIII e início do XIX não usavam com frequência golpes de arco fora da corda (...) e isso ajudou a criar uma certa característica sonora (...) Muito da sonoridade dos compositores da escola francesa, como descrita por seus contemporâneos, tem a ver com o timbre, “fogo”

¹¹ Do original: Early writings about violin playing were descriptive and included little of musical content. However, as violin treatises began to multiply and their texts became more detailed, their musical content generally became more copious, many incorporating short dance pieces or even substantial étude-like compositions designed to assist in the mastery of particular technical problems. [...] By the end of the eighteenth century, several books composed solely of studies had begun to appear independently as pedagogical works in their own right, marking the beginning of the enormous étude literature of the nineteenth century. / A wide variety of descriptive terminology for study material was employed during the eighteenth century, most notable 'étude', 'caprice', 'exercice', 'matinée'. These terms generally denoted a short complete composition designed to exercise the student in certain technical procedures, sometimes specified by the composer, but rarely supplemented by detailed instructions (Stowell, 2008, p. 229-230).

e elegância – características relacionadas ao arco e não ao dedilhado (Schueneman, 2005, p. 11-13).

A padronização alcançada pelos métodos desenvolvidos no conservatório ultrapassou os limites de Paris e foi adotado internacionalmente, propagando-se por gerações, exercendo influência até a atualidade, podendo ser observado a criação de novos conservatórios em Milão e Praga, ambos fundados no ano de 1808 e Viena em 1817 (Santos, 2019, p. 52-53).

1.2 Novas escolas de violino

A partir da difusão do novo conceito de ensino do violino, novas escolas de violino surgiram com seus mais variados preceitos técnicos e estéticos. A escola franco-belga, iniciada por Charles-Auguste de Bériot (1802 – 1870), pode ser definida por meio da união da escola francesa de Viotti, propagada no Conservatório de Paris, com as inovações técnicas apresentadas por Niccolò Paganini (1782 – 1840), com ênfase no estilo técnico-musical de seu fundador, Charles de Bériot (Kreyszig, 2012). Para Schueneman (2005, p. 96), a partir da junção feita por Bériot, as obras passaram a ter características mais instrumentais e menos vocais. Enquanto esteve como professor no Conservatório de Bruxelas, Bériot publicou importantes trabalhos de caráter pedagógicos, sendo eles o *Methode de Violon* em 1858 e a *École Transcendante de Violon* em 1867 (Berbert, 2017, p. 29). Sobre esse método, Pulver observa:

O próximo importante método a surgir foi o de Charles de Bériot. A julgar por grande parte de suas composições, pode-se inicialmente considerar que seu *Méthode de Violon* (Op. 102, 1859?) trata-se de algo superficial e indigno de considerações mais sérias. Entretanto a obra de modo algum merece tal tratamento. Ela é surpreendentemente autêntica e, apesar do brilhantismo técnico almejado por esta escola de violinistas, o *Méthode* insiste principalmente no bom desenvolvimento do controle sonoro e interpretação musical. A obra possui uma excelente abertura – em geral, uma das melhores em livros dessa categoria – uma vez que desenvolve o senso de diferentes tonalidades desde o princípio. Isto, no entanto, apesar de desejável do ponto de vista musical, tem certas desvantagens quando aplicado a iniciantes no violino, sobre os quais as complexidades de diferentes tonalidades são adicionadas às ainda maiores dificuldades mecânicas e físicas peculiares do instrumento. Nesse sentido, o *Méthode* de Bériot requer um professor cuidadoso, imaginativo e com novas abordagens para sua aplicação, mais do que pelas escolas de Spohr ou Baillot (Pulver, 1923, p. 119-120, tradução nossa)¹².

¹² Do original: The next method of importance to appear was that of Charles de Bériot. Judging by the average composition of this violinist, one might be inclined to dismiss de Bériot's "Méthode de Violon" (Op. 102, 1859?) as being superficial and unworthy of serious consideration. But the work by no means

Dentre os principais nomes que sucedem a escola franco-belga, podemos citar Henri Vieuxtemps, Lambert Massart, Émile Sauret, Henri Wieniawski, Eugène Ysaÿe, Martin Marsick, George Enescu, Fritz Kreisler, Jacques Thibaud e Carl Flesch. Para Bosisio (1996, p. 13) ideais como refinamento sonoro, precisão da afinação e um elevado grau de virtuosidade fazem desta escola a mais moderna na transição entre os séculos XIX e XX.

A escola alemã também fora inspirada por princípios estabelecidos pela escola de Viotti através de Louis Spohr (1784 – 1859) e Joseph Boehm (1795 – 1876). Assim como a escola franco-belga, os ensinamentos da escola alemã foram moldados e transmitidos por meio de seus alunos Ferdinand David (1810-1873), Jacob Dont (1815-1888), Joseph Hellmesberger (1828-1893) e Joseph Joachim (1831-1907).

1.3 O ensino de violino no século XX

Foi a partir dos estudos propostos por O. Sevcík (1852 – 1934) em 1880 que “pela primeira vez, dentro de certos limites e com o uso apropriado de exercícios, foi possível contribuir para o desenvolvimento das habilidades dos violinistas até o ponto em que os mesmos conseguiam dominar os problemas técnicos, cujas soluções até então eram conhecidas por poucos” (Dantas, 2015, p. 21).

Com a virada do século, o ensino do violino foi marcado por mudanças significativas e desenvolvimentos na abordagem pedagógica, técnicas e de repertório. Rodrigues (2009, p. 4) observa que “no século XX, portanto, artistas e professores estavam inclinados a dissociar-se das “escolas” do passado, possivelmente porque as abordagens destas escolas tradicionais eram cada vez mais vistas como dogmáticas”¹³. Durante esse período, houve uma evolução na forma como o violino era ensinado e uma maior diversidade de abordagens surgiram.

merits such treatment. It is surprisingly sincere, and in spite of the technical brilliance aimed at by this school of performers, the *Méthode* insisted primarily on much thought for proper tone-gradation and musical interpretation. The work has an excellent opening – generally the best test of a book of this kind – since it develops the sense of the different keys very early. This, of course, though much to be desired from the musical point of view, has certain drawbacks when applied to beginners on the violin, in whose case the difficulties of the various tonalities are added to the greater mechanical and physical difficulties peculiar to the instrument. On this account the *Méthode* of de Beriot requires a careful, imaginative, and resourceful teacher for its expounding even more than do the Schools of Spohr or Baillot (Pulver, 1923, p. 119-120).

¹³ Do original: In the twentieth century therefore, distinguished performers and teachers were inclined to disassociate themselves from the ‘schools’ of the past, possibly because these traditional approaches were increasingly viewed as dogmatic. (Rodrigues, 2009, p. 4)

Leopold Auer (1845-1930) foi um violinista e pedagogo húngaro que teve um importante papel no desenvolvimento do ensino do violino no século XX. Segundo Rodrigues (2009, p. 1), “Auer fundou a escola russa de violino durante sua residência em São Petersburgo entre 1868 e 1917. Após sua saída da Rússia, tornou-se um dos pedagogos de violino mais influentes da América, ensinando prodígios como Jascha Heifetz (1901- 87) e Nathan Milstein (1903-92)”¹⁴. Ficou conhecido por sua abordagem pedagógica que enfatizava a importância da técnica bem consolidada em prol da expressão musical. Seu método de ensino baseava-se na crença de que um violinista deve ter um domínio completo sobre sua técnica para poder se expressar artisticamente. Em seu livro “*Violin Playing as I Teach It*” (1921), Auer aborda relevantes tópicos relacionados ao estudo do violino. Inicialmente, é discutido a importância do posicionamento correto do violino e do arco, bem como a correta postura e posicionamento do corpo do violinista. Ele enfatiza a necessidade de uma base técnica sólida desde o início, incluindo o domínio das escalas, arpejos e exercícios de técnica. Além disso, Auer aborda questões específicas relacionadas à técnica do arco, como a produção de um som bonito, a execução de articulações, legato e staccato. Ele também explora a técnica da mão esquerda, incluindo o posicionamento dos dedos, vibrato e mudanças de posição. Um aspecto importante do livro é a atenção que Auer dá à interpretação e expressão musical. Ele discute a importância de estudar a intenção do compositor, a compreensão do estilo da música e a capacidade de transmitir emoções e contar uma história através da interpretação musical. Além disso, o livro inclui uma série de exercícios e estudos técnicos que Auer considerava fundamentais para o desenvolvimento do violinista. Esses exercícios visam melhorar a técnica, a destreza e a expressividade do aluno.

Carl Flesch (1873-1944), violinista de origem húngara e importante didata, teve parte de sua formação no Conservatório de Paris. Segundo Dantas (2015, p. 20), o seu conceito pedagógico envolvia a orientação de professores para que pudessem auxiliar da melhor maneira os alunos com relação ao desenvolvimento técnico do violino; e fornecer ferramentas técnicas para desenvolver gradualmente a independência dos alunos, de maneira lógica sobre as problemáticas da técnica. Nesse sentido, Dantas observa que:

¹⁴ Do original: Auer established the Russian violin school during his residence in St. Petersburg between 1868 and 1917. After his departure from Russia, he became one of the most influential violin pedagogues in America, teaching prodigies like Jascha Heifetz (1901- 87) and Nathan Milstein (1903-92). (Rodrigues, 2009, p. 1).

Além da elaboração de estudos e tratados, Flesch registrou a base da escola violinística moderna. Sua mais conhecida publicação, *The Art of Violin Playing* (1923) apresentou o conceito de violinista como artista, em vez de apenas virtuoso, além de discorrer sobre questões técnicas e interpretativas na prática do instrumento. Por conseguinte, em 1926, foi publicado na Alemanha o estudo de escalas intitulado *Scale System*, considerado entre os estudiosos, um anexo prático e específico do seu trabalho anterior. (Dantas, 2015, p. 18)

Flesch enfatizava a importância de uma postura correta, tanto física quanto mental. Ele defendia a manutenção de uma posição relaxada e natural, permitindo que o violinista explorasse uma maior liberdade de movimento e evitasse tensões desnecessárias. Dentre seus principais alunos, podemos citar Ivry Gitlis, Ida Haendel, Josef Hassid, Ginette Neveu e Max Rostal. Este último foi responsável por revisar e editar o seu sistema de escalas.

Ivan Galamian (1903 – 1981) teve sua formação em Moscou, na Rússia com o violinista K. Mostras, que tinha sido aluno de Auer. No ano de 1937 mudou-se para os Estados Unidos, onde permaneceu até sua morte e desempenhou um importante papel pedagógico para o violino. Para ele, “a técnica do violino deveria estar fundamentada na busca criteriosa pelo desenvolvimento do som, uma acurada afinação e um controle rítmico preciso. O sucesso da performance se encontra então, na combinação destes elementos com a interpretação musical” (Dantas, 2015, p. 23). Com isso em mente, Galamian desenvolve seu método, abordando escalas e arpejos, ao mesmo tempo que enfatiza o trabalho de agilidade de mão esquerda além de inspirar o aluno a desenvolver um estudo dinâmico, com novas propostas rítmicas, distribuição do arco enfatizando a produção sonora, controle de velocidade e mudança de posição.

Seu método de ensino apresentado em *Principles of Violin Playign and Teaching* (1962) foi aplicado com sucesso pelos seus sucessores, tal como Margaret Pardee, Dorothy DeLay, Sally Thomas, Pauline Scott, Robert Lipsett, Lewis Kaplan, David Cerone, Elaine Richey, Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, entre outros, tornando-se, portanto, um método prático e eficiente com conceitos sólidos bem fundamentados. (Dantas, 2015, p. 22)

A chegada ao Brasil dessas diferentes abordagens de ensino pode ser vista em diversos momentos. Bosisio (1996, p. 13) observa que a violinista Paulina d’Ambrósio¹⁵ foi a grande responsável pela implantação do modelo da Escola Franco-Belga no Brasil,

¹⁵ Violinista brasileira, estudou no Conservatório de Bruxelas com o professor C. Thomsom, amigo e sucessor de E. Ysaÿe. Desempenhou um intenso trabalho de colaboração artística com renomados compositores brasileiros, tais como G. Velásquez e H. Villa-Lobos (Amorim, 2016)

ainda no início do século XX. Mais recentemente, podemos contar com o violinista e professor Marcello Guerchfeld (UFRGS), que teve sua formação sob a tutela de I. Galamian, como também o Professor Paulo Bosisio (UFRJ), tendo sido aluno direto do violinista Max Rostal, cujo professor foi C. Flesch.

Bosisio (2022) observa que o ensino do violino no século XX já possui uma concepção mais globalizada, o que ocasiona uma troca maior de informações entre as escolas. De forma que os ensinamentos trazidos ao Brasil por eles, mesmo tendo linhas pedagógicas diferentes, podem compartilhar e fazer uso dos diferentes preceitos técnicos e estéticos entre si.

Ao fim deste capítulo, podemos observar que a construção da técnica do violino foi baseada ao longo dos séculos nos desafios encontrados no repertório solista, cuja relevância era responsável por determinar as carreiras musicais dos violinistas. O repertório orquestral, apesar de possuir suas obras expressivas, não se posicionava como artifício de aprendizado, ficando posicionado em um segundo plano. Dessa forma, o ensino do violino nos moldes conservatoriais foi perpetuado até os dias atuais, onde podemos observar um ensino voltado ao repertório solista com pouca ou nenhuma presença do repertório orquestral.

CAPÍTULO II

2. ORQUESTRAS SINFÔNICAS E A UTILIZAÇÃO DE EXCERTOS ORQUESTRAS NO AMBIENTE ACADÊMICO

A principal área de atuação para os violinistas profissionais é, provavelmente, a posição como integrante de um grupo orquestral. Segundo Brandolino (1999, p. 124, tradução nossa), “muitos violinistas profissionais passam a maior parte de sua carreira tocando em orquestras sinfônicas. Os violinistas com emprego remunerado como solistas ou artistas de música de câmara são minoria”¹⁶.

Dentre as possíveis razões, pode-se observar a questão numérica em orquestras sinfônicas, incluindo uma seção de violinos dividida em dois naipes, o que estabelece demanda contínua por violinistas profissionais. Além de proporcionar a oportunidade de se envolver com um amplo repertório, que abrange diversos estilos, períodos e compositores, também é possível desenvolver um trabalho de música de câmara com colegas dentro da própria orquestra. Outro fator importante é a estabilidade financeira que muitas orquestras sinfônicas profissionais proporcionam aos seus integrantes.

Via de regra, o processo seletivo para orquestras sinfônicas profissionais, também chamado de audições orquestrais, é o procedimento mais utilizado para o ingresso de novos músicos. Pode-se perceber isso a partir dos editais de seleção publicados por estes grupos através de seus próprios canais de comunicação, como também por meio de endereços eletrônicos que compilam estes editais, como podemos observar no site *Musical Chairs*¹⁷, que abrange grupos sinfônicos sediados tanto no Brasil como em outros países.

Nessas audições os candidatos devem executar para uma banca avaliadora, o repertório previamente exigido por meio de edital. Destacando-se que esse processo pode acontecer em inúmeras etapas. Já o repertório solicitado pode variar, a depender do grupo ao qual se pretende uma vaga. Em geral, pode-se observar em editais de orquestras nacionais que, numa primeira etapa, o candidato seja requisitado a tocar alguma sonata ou partita para violino solo de J. S. Bach, seguido de um concerto de W. A. Mozart – que pode ser na íntegra ou algum trecho específico. Em uma segunda etapa, a utilização de

¹⁶ A large number of professional performing violinists spend the bulk of their career playing in symphony orchestras. Violinists gainfully employed as concert soloists or chamber music artists are in the minority (Brandolino, 1999, p. 124).

¹⁷ O endereço eletrônico <<https://www.musicalchairs.info/violin/jobs>>. fornece informações a respeito de editais disponíveis para vagas de violinista em orquestras sinfônicas profissionais.

excertos orquestrais em audições para orquestras profissionais é uma prática comum e importante.

De acordo com Cecconello (2013, p. 26), o termo “excerto orquestral é um trecho de um determinado número de compassos de uma obra escrita para orquestra”. Dessa maneira, a escolha dos excertos orquestrais para violino em uma audição orquestral é feita, mais comumente, a partir de trechos pertencentes aos naipes de primeiros violinos. A utilização de excertos pertencentes ao naipe de segundos violinos, normalmente, está relacionada a uma vaga para este naipe, como podemos observar na lista de repertório em anexo da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (2023). Contudo, a escolha dos excertos orquestrais fica a cargo da banca avaliadora, a depender das demandas necessárias pelo grupo. Por essa razão, foi possível observar que a lista de repertório para a seleção de novos músicos para a Orquestra Sinfônica do Recife (2022) conteve trechos pertencentes a ambos os naipes, o que nos leva a entender que os músicos selecionados poderiam ser dispostos tanto nos primeiros, como nos segundos violinos.

Figura 2 - programa de violino da seleção para músico da Orquestra Sinfônica do Recife, 2022.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO RECIFE

VIOLINO

Peça Solista:

- J. S. Bach: Presto (4º mov.) da Sonata no. 1 em sol menor, BWV 1001
- Allemanda (1º mov.) da Partita no. 3 em d menor, BWV 1004

Excertos Orquestrais:

- W. A. Mozart: Don Giovanni, Abertura (Violino I - compassos 32-120, molto allegro)
- L. v. Beethoven: Sinfonia no. 3 - 1º mov (Violino I - compassos 55-73)
- L. v. Beethoven: Sinfonia no. 7 - 1º mov. (Violino I - compassos 83-138)
- J. Brahms: Sinfonia no. 2 - 1º mov. (Violino I – compassos 17-66, letra B)
- J. Brahms: Sinfonia no. 2 - 1º mov. (Violino I - compassos 101-155).
- J. Brahms: Sinfonia no. 2 - 3º mov. (Violino I - compassos 33-73 e 144-157)
- J. Brahms: Sinfonia no. 2 - 4º mov. (Violino I – compassos 01-60)
- E. Elgar: Variações Enigma, Variação no. 2 completa (Violino II)

Fonte: Orquestra Sinfônica do Recife, 2022.

Esses excertos são trechos específicos de peças musicais selecionadas, geralmente de natureza técnica e musicalmente desafiadora, que os candidatos são solicitados a executar durante a audição. Em casos de vagas para posições de lideranças, também passa a ser exigidos concertos pertencentes ao período romântico, assim como excertos orquestrais de principais solos para estas posições, tais como Scheherazade do compositor R. Korsakov ou Uma Vida de Herói de Richard Strauss, como observado em

anexo na lista de repertório da Orquestra Sinfônica da Bahia (2017), Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (2019), e Orquestra Sinfônica Brasileira (2022). Em audições específicas para o naipe de segundos violinos, são requeridos excertos orquestrais pertencentes a este naipe, bem como de primeiros violinos,

Para Baldini (2021), a razão pela qual os excertos serem requisitados em audições por inúmeras orquestras, está no fato de que eles retratam, em pouco tempo, a técnica necessária para se avaliar o violinista naquele momento. O processo de audição, pelo número de candidatos, é longo e extenuante e, por isso, a banca examinadora necessita colher o máximo de informações pertinentes à prática do candidato, em pouco tempo. Corroborando com Baldini, Ferreira (2016, p. 106) também observa que, a partir dos excertos, é possível encontrar questões relacionadas ao fraseado, golpes de arco, dinâmica, ritmo, ligaduras, sonoridades, entre outros aspectos.

A tarefa de um violinista (assim como o de qualquer outro instrumentista de uma orquestra), enquanto membro de uma orquestra sinfônica, é, obviamente, a de trabalhar diariamente com o repertório escrito para esta formação. Uma análise, ainda que superficial, revela evidentes diferenças de idiomatismo entre as partes de violino de obras do repertório orquestral e peças para *solo* de violino. Isso se dá por razões óbvias de diferenças do papel que o violino ocupa em distintos tipos de orquestração. Assim, é lógico e plausível que as orquestras exijam a execução deste tipo de repertório. (Cecconello, 2013, p. 29)

É comum que em alguma dessas etapas, normalmente as iniciais, a seleção seja feita com os músicos tocando por trás de um biombo. Segundo Mariano (2020), esse procedimento é feito com a finalidade de propiciar uma avaliação mais igualitária por parte da banca examinadora, de maneira que apenas as habilidades musicais sejam avaliadas. Há também a possibilidade de a audição ser enviada em formato de vídeo para a banca examinadora do exame, se esta opção for dada no edital. Em muitos casos, o processo é finalizado ao término de um estágio probatório em que o classificado nas audições passa a ser analisado como membro da orquestra. Essas situações podem ser observadas nos editais para vagas de violinistas para a Orquestra Sinfônica Brasileira, em anexo (ver anexo 2). O modelo de audições orquestrais realizado no Brasil segue, em partes, ao adotado por relevantes orquestras estrangeiras. É importante salientar que um grande número das orquestras brasileiras é vinculado a algum órgão da administração pública. Nessas orquestras, o processo de audições para novos músicos é o concurso público, que é regido pelo direito administrativo que determina uma série de normas a

serem seguidas. Por esta razão, adiciona-se a parte do processo provas de conhecimentos gerais, língua portuguesa, informática, entre outras (Silva, 2015, p. 38).

Devido ao uso de excertos orquestrais nas audições para ingresso em grupos sinfônicos, a editora *International Music Company* lançou, em 1953, a primeira edição de um compilado de excertos orquestrais para violino, com sugestões de dedilhados e arcadas editadas pelo violinista Josef Gingold¹⁸. A editora identificou haver, naquele momento, uma deficiência de oferta dessa literatura para servir como material preparatório para audições e buscou a consultoria técnica do violinista J. Gingold para a seleção e edição dos excertos. Com esse mesmo objetivo, e décadas a frente, a editora *Baerenreiter Verlag* publicou, em 2012, o *The Orchestral Violinist's Companion*, editado por Martin Wulforst (Cecconello, 2013, p. 20). Neste material, o autor utiliza artifícios de preparação técnica para desenvolver a performance de excerto. Além dessas duas fontes, Cecconello (2013, p. 21) observa que atualmente já há outras compilações de excertos orquestrais publicados. Entretanto, para atender ao mercado editorial de forma mais ampla e ser comercialmente viável, a seleção dos trechos orquestrais é feita de acordo com a frequência que determinados excertos aparecem em editais e não para explorar as demandas técnica contidas nos trechos escolhidos. Com isso, identificamos que a seleção dos excertos orquestrais, conforme apresentada na literatura, não atenta para a abordagem pedagógica da forma que propomos nesta tese. Entendemos que uma seleção mais criteriosa desses excertos, visando associá-los com aspectos selecionados da técnica básica do instrumento, vem a ser uma possibilidade ainda não explorada.

2.1 A prática acadêmica brasileira e o estudo de excertos orquestrais

A formação dos violinistas nas escolas de nível superior no Brasil segue, normalmente, o modelo conservatorial estabelecido desde a fundação do Conservatório de Música de Paris. Segundo Ferreira:

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

¹⁸ Josef Gingold (1909 – 1995) foi um violinista de origem polonesa. Aluno de E. Ysaÿe no final da década de 1920. No ano de 1937 Gingold prestou uma audição orquestral para A. Toscanini, o que lhe rendeu uma vaga na *NBC Symphony Orchestra*. Após sete anos trabalhando com o maestro, foi-lhe oferecida a vaga de *spalla* na Orquestra Sinfônica de Detroit, onde permaneceu até o ano de 1947, ano em que foi convidado para assumir a posição de *spalla* na Orquestra Sinfônica de Cleveland. Durante esse período, Gingold desenvolveu sua reputação também como professor, e, no ano de 1960, deixou a orquestra para fazer parte do quadro de professores da Universidade de Indiana. Disponível em: <<https://violin.org/josef-gingold/>>. Acesso em: 13 de agosto de 2023.

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 (Ferreira, 2016, p. 16).

Neste sentido, Barbeitas (2002, p. 77) observa que “esse modelo constituiu a base não só do currículo, mas de todo um procedimento pedagógico que sempre privilegiou a formação de intérpretes solistas, numa perpetuação do ideal romântico importado da Europa do século XIX”.

O processo de ensino presente em grande parte de nossas universidades e escolas não atende plenamente aos alunos de violino que desejam ingressar em orquestras sinfônicas profissionais. Como consequência, aqueles violinistas candidatos a uma vaga em orquestra podem se deparar diante de uma situação, por vezes, não experimentada durante sua formação. Os resultados dessas audições orquestrais talvez possam nos nortear no tocante à deficiência da prática dos excertos durante a trajetória acadêmica de estudo. Para Brandolino,

a literatura solo pode ser mais interessante de praticar, pois as partes orquestrais ficam incompletas sem toda a textura orquestral. Muitos professores podem presumir que os alunos obtêm experiência suficiente em prática orquestral nas orquestras universitárias. Alguns professores podem achar que as partes orquestrais, que são de natureza de acompanhamento, têm menor valor pedagógico. Ou, professores e alunos podem presumir que os erros podem ser escondidos dentro de uma textura espessa ou dinâmicas altas em passagens não expostas ao tocar a mesma parte com muitos outros em um naipe. (Brandolino, 1999, p. 124, tradução nossa.)¹⁹

Desta maneira, a lacuna nos currículos de formação violinística no Brasil é uma realidade que precisa ser revista, a fim de potencializar, também, o desempenho em audições orquestrais.

É possível perceber que a abordagem ao repertório orquestral, no período de formação do músico violinista no Brasil, ocorre mais comumente durante participações em orquestras jovens ou em festivais de música. Em contrapartida, o repertório tradicional para violino e seus exercícios de aprimoramento técnico dominam o treinamento do

¹⁹ No original: solo literature might be more interesting to practice, as orchestral parts are incomplete without the entire orchestral texture. Many teachers may assume that students get enough orchestral playing experience in their college orchestras. Some teachers might feel that orchestral parts, which are accompanimental in nature, have minimal pedagogical value. Or, teachers and students might presume that mistakes can be concealed within a thick texture or loud dynamics in unexposed passages when playing the same part with many others in a section. (Brandolino, 1999, p. 124).

violinista, enquanto os excertos orquestrais não são tratados com a atenção devida. A partir de um levantamento feito por Cecconello (2013, p. 33) com 41 violinistas brasileiros com titulação mínima de bacharel, em instituições brasileiras, é possível observar uma nítida lacuna na prática dos excertos orquestrais, durante a formação. Dentre o universo entrevistado, mais da metade nunca havia sido apresentado a um excerto orquestral como material de estudo, enquanto apenas dois praticavam frequentemente.

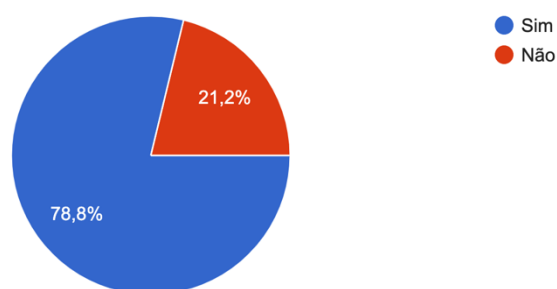
No intuito de atualizar estes números apresentados por Cecconello (2013), foi elaborado um questionário *on-line*²⁰, através da plataforma *google forms*, a fim de observar a relação entre a prática orquestral e o estudo deste repertório entre os violinistas durante sua formação no ensino superior. Foram obtidas 34 respostas, variando entre violinistas já graduados, e ainda em formação. Foi possível perceber que este cenário continua díspar com relação à prática dos diferentes repertórios nesta última década.

No levantamento foi observado que 78,8% dos violinistas que responderam ao questionário atuam em um grupo orquestral. Este número pode nos indicar o potencial de absorção destes violinistas, por parte das orquestras sinfônicas, no mercado de trabalho²¹.

Figura 3 - Número de violinistas que participam de algum grupo orquestral

4: Participa de algum grupo orquestral?

33 respostas



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Em contrapartida, também foi possível observar que apenas pouco menos de um terço dos alunos de violino que responderam ao questionário tem acesso ao repertório

²⁰ Questionário sobre a prática de excertos orquestrais elaborado pelo autor. Disponível em: <<https://bit.ly/3HGevEw>>. Elaborado pelo autor (2023).

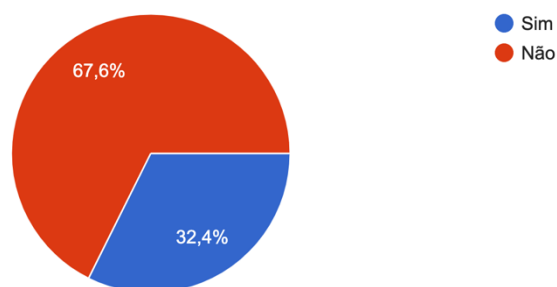
²¹ Em dezembro de 2023, a Orquestra Sinfônica da Paraíba realizou seleção para novos músicos para a temporada 2024. Neste processo, foram ofertadas trinta vagas para violinistas, sendo oito direcionadas à orquestra sinfônica profissional e vinte e duas voltadas à orquestra sinfônica jovem.

orquestral durante sua formação acadêmica, justificando a afirmação de que o rendimento do candidato ao executar os excertos orquestrais é inferior ao repertório solo.

Figura 4 - Número de violinistas que tiveram acesso à prática de excertos orquestrais.

6: Tem ou teve acesso a prática de excertos orquestrais no ambiente do curso de graduação?

34 respostas



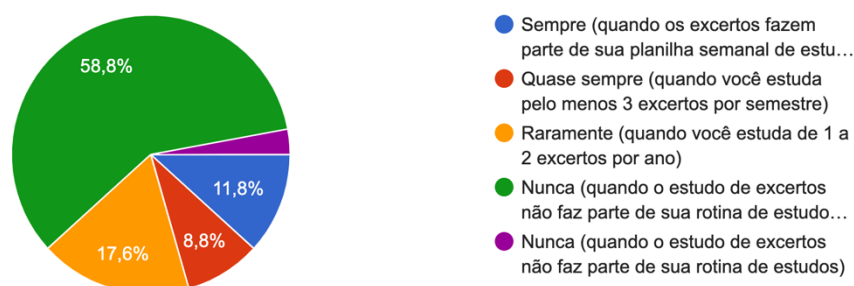
Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

É importante salientar que a prática dos excertos orquestrais durante a graduação não é padronizada entre os cursos de ensino superior no Brasil, o que implica em uma abordagem a este material em função da necessidade do discente. O estudo de excertos orquestrais normalmente é percebido quando em função da preparação para alguma audição ou festival de música, não fazendo parte do material técnico que norteia a formação do violinista. O gráfico abaixo nos mostra que apenas 11,8% inserem os excertos orquestrais na rotina de estudos semanal.

Figura 5 - Recorrência da prática de excertos orquestrais durante a graduação.

7: Com que frequência você estudava excertos orquestrais no ambiente da graduação?

34 respostas



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Diante desse cenário, podemos observar que algumas instituições têm buscado adaptações, de modo a inserir na formação do aluno de bacharelado, a prática de excertos

orquestrais. O projeto pedagógico do curso de bacharelado (2011) apresentado pelo departamento de música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)²² contempla, ainda que em caráter de disciplina eletiva, a prática de excertos orquestrais. Em suas três disciplinas voltadas para o estudo desse repertório, podemos notar que o direcionamento está voltado ao “estudo e prática de repertório padrão de audições para ingresso em orquestras”. Contudo, não foi possível observar a efetiva prática de orquestra em seu currículo. Já na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), está incluso, no programa sugerido das disciplinas Violino I a III e Violino V a VII, a prática de excertos orquestrais do repertório de audições para orquestras, a serem definidos entre o professor e aluno. Já as disciplinas Violino IV e VIII têm ênfase na preparação de recitais de meio de curso e conclusão, respectivamente²³. A não predefinição de quais excertos orquestrais serão estudados pode ser positiva, pois há a possibilidade de adaptação para os mais variados níveis técnicos dos alunos. Além disso, a constante busca por novos editais orquestrais funciona como forma de atualização permanente desse material, cabendo ao professor identificar o que melhor se encaixa para cada estudante.

Chang (2014, p. 1) observa que, além de ser requisito para entrada de novos músicos nos quadros permanentes das orquestras profissionais, a performance de excertos orquestrais também se dá para o ingresso em festivais de música, audições para orquestras jovens e para cursos voltados à performance orquestral. Além de demonstrar o conhecimento com relação à obra, os excertos orquestrais possuem desafios técnicos que evidenciam as qualidades e deficiências de cada violinista.

É possível perceber que os festivais de música têm a atividade orquestral como núcleo musical primário, uma vez que seus cursos são voltados para instrumentos pertencentes a esse grupo, tendo os concertos sinfônicos como principal atividade em conjunto dos participantes. Além disso, essas atividades são valiosas para estudantes de música e jovens profissionais, uma vez que proporcionam a oportunidade de se receber orientação individualizada e conselhos técnicos sobre o repertório sinfônico específico.

Em sua seleção para bolsistas, o Festival de Inverno de Campos do Jordão utiliza o modelo de audições por vídeo, onde o candidato apresenta uma obra do repertório tradicional seguido de excertos orquestrais pré-selecionados, como podemos observar na tabela abaixo:

²² Disponível em: < <http://bit.ly/pppudesc> >. Acesso em 05 de dezembro de 2023.

²³ Disponível em: < <https://bit.ly/programadecomponentescurricularesUFPE> >. Acesso em 04 de fevereiro de 2024.

Tabela 1: Repertório exigido para violino em editais do Festival de Inverno de Campos do Jordão

Ano	Repertório Tradicional	Excertos Orquestrais
2018 ²⁴	W. A. MOZART: Concerto nº 3, nº 4 ou nº 5: 1º movimento com cadência	L. van BEETHOVEN: Sinfonia nº 9, op.125: 3º movimento, compassos 99 a 114 J. BRAHMS: Sinfonia nº 4: 1º mov.: compasso 392 até o final; 3º mov.: do início ao compasso 44; do compasso 282 até o final; 4º mov.: compasso 33 a 80 B. SMETANA: A Noiva Vendida: Abertura, do início até 12 compassos depois de A
2019 ²⁵	W. A. MOZART: Concerto nº 3, nº 4 ou nº 5: 1º movimento com cadência	W. A. MOZART: Sinfonia nº 39: 4º movimento, primeira página até a letra B R. STRAUSS: Don Juan, Op. 20: 1ª página, letras A, B e C J. BRAHMS: Sinfonia nº 1: 1º movimento até a letra B
2022 ²⁶	W. A. MOZART Um concerto para violino, a escolher entre os nº 1 a 5: o 1º movimento, com cadência	L. van BEETHOVEN: Sinfonia nº 9, op.125: 3º movimento, compassos 99 a 114 G. MAHLER: Sinfonia nº 1 em Ré Maior – “Titã”: 4º movimento, números de ensaio de 16 a 19 e de 22 a 32
2023 ²⁷	W. A. MOZART Concerto nº 1, nº 2, nº 3, nº 4 ou nº 5: 1º movimento com cadência	F. MENDELSSOHN: Sinfonia nº 4 em lá maior, op.90 "Italiana": 1º movimento, allegro vivace: compassos 1 a 110

Fonte: Elaborado pelo autor.

Outro ambiente de ação pedagógica importante para os alunos de violino são as orquestras sinfônicas jovens. Nelas, os alunos de violino aprendem a tocar em conjunto com outros instrumentistas. Eles desenvolvem habilidades de escuta atenta, aprendem a seguir um maestro e a sincronizar sua interpretação com o restante do grupo. Tocar em uma orquestra sinfônica jovem desafia os alunos de violino a enfrentarem peças musicais complexas e exigentes. Eles têm a oportunidade de aprimorar suas habilidades técnicas,

²⁴ Disponível em: <<https://bit.ly/camposdojordao2018>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

²⁵ Disponível em: <<https://bit.ly/camposdojordao2019>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

²⁶ Disponível em: <<https://bit.ly/camposdojordao2022>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

²⁷ Disponível em: <<https://bit.ly/47TVZDb>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

como afinação, articulação, dinâmica e coordenação com outros instrumentos. Além disso, os alunos são expostos a diferentes períodos e estilos musicais. Entretanto, devido à heterogeneidade das orquestras jovens espalhadas pelo país, é possível perceber formações musicais diferenciadas. A Orquestra Jovem do Estado de São Paulo (OJESP), liderada pelo maestro Claudio Cruz, tem em sua temporada obras do repertório sinfônico tradicional, a exemplo da Sinfonia nº 3 do compositor Aaron Copland (1900 – 1990), Sinfonia Alpina de Richard Strauss (1864 – 1949), ou até a Sinfonia nº 3 composta por Gustav Mahler (1860 – 1911)²⁸. Já a temporada executada pela Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba prioriza a execução de compositores brasileiros, a exemplo de Brenno Blauth (1931 – 1993), Dimitri Cervo (1968), e compositores nordestinos, como o paraibano José Siqueira (1907 – 1985), o pernambucano José Ursulino “Maestro Duda” (1935) e o cearense Arthur Barbosa (1965), entre outros.

Por essa diferença de programação, o processo de audições em orquestras de cunho acadêmico pode apresentar um formato diferente de prova. Foi observado, em alguns casos, a exigência da performance apenas de uma obra do repertório tradicional para violino, como também a prática de leitura à primeira vista. Esta última, pode ser relacionada à falta de definição da temporada anual da orquestra, fazendo com que haja alterações próximas às datas de concertos e que exija do músico uma maior habilidade prática e tempo de resposta. Também foi observado uma delimitação na idade do candidato para até trinta anos, e estar vinculado à alguma instituição de ensino. A tabela abaixo nos trás alguns exemplos de seleções para o ingresso em orquestras jovens:

Tabela 2: Exemplos de editais de orquestras jovens brasileiras

Orquestra/Ano	Repertório Tradicional	Excertos Orquestrais
Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba - 2017	J. S. Svendsen: Romance op. 26	(não foi exigido)
Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba - 2023 ²⁹	Obra livre escolha	L. van Beethoven: Sinfonia no 1, op. 21: 1º movimento, do compasso 9 até Letra A
Orquestra Jovem do Estado de São Paulo - 2020	1º movimento (com cadência) de um dos concertos abaixo: W. A. Mozart – nº 3, 4 ou 5; concerto do período romântico	Leitura à primeira vista

²⁸ Disponível em: <<https://bit.ly/OJE2023>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

²⁹ Disponível em: <<https://bit.ly/ospbjovem>>. Acesso em: 06 de julho de 2023.

Orquestra Sinfônica Brasileira Jovem - 2023	Escolher um concerto entre: W. A. Mozart: concerto nº 3, 4 ou 5; J. Haydn: concerto em Sol Maior ou em Dó maior; G. B. Viotti: concerto nº 22, em Lá menor, ou concerto nº 23 em Sol Maior; Ch. de Beriot: concerto nº 9, em Lá menor.	W. A. Mozart: Sinfonia N. 39 em Mi Bemol KV 543. IV movimento: Finale - do início até o primeiro tempo do compasso 41; F. Mendelssohn: Sinfonia nº 4 (Italiana), primeiro movimento: do início até o compasso 110; A. Dvorák: Sinfonia nº 9 (Novo Mundo), quarto movimento: do início até o compasso 65.
---	--	--

Fonte: Elaborado pelo autor.

É possível perceber a recorrência da presença dos excertos orquestrais como material de análise de performance em seleções que alunos de música se submetem anualmente. Este modelo, que já é aplicado para a seleção de músicos em orquestras profissionais, é replicado nesses outros ambientes por terem o viés sinfônico como base. As orquestras jovens, normalmente, já estão atreladas à estrutura de uma orquestra profissional, a exemplo das citadas na tabela acima.

Diante da deficiência apresentada por violinistas com o repertório orquestral, algumas orquestras desenvolveram projetos de academias em que jovens músicos são treinados para se tornarem músicos de orquestra. No Brasil, podemos citar a Academia de Música da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Segundo o seu próprio site³⁰: “A dificuldade em encontrar novos músicos para as orquestras brasileiras, levou à criação, no ano de 2006, da Academia de Música da OSESP”. Nela, os estudantes contam com uma educação teórica, instrumental e artística, além de ter um acompanhamento de perto de um músico profissional do quadro da orquestra. Modelo este, já experimentado e consolidado na Orquestra Filarmônica de Berlim, cujo maestro Herbert von Karajan fundou nos anos 1970, com um lema bem definido: “Aprenda com os profissionais”.³¹

Atendendo ao anseio de se preparar de maneira mais adequada os seus alunos, surge o primeiro programa de pós-graduação com habilitação em performance orquestral nos Estados Unidos, no ano de 1991, na *Manhattan School of Music*³². Este programa é orientado pelo violinista Glenn Dicterow, ex-spalla da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque, com o objetivo de preparar músicos para seguir uma carreira profissional em

³⁰ Disponível em: <<http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=academiaoesp>>. Acesso em: 22 de agosto de 2020.

³¹ Disponível em: <<https://www.berliner-philharmoniker.de/en/academy/>>. Acesso em: 22 de agosto de 2020.

³² Disponível em: <<https://www.msmnyc.edu/programs/orchestral-performance/>>. Acesso em: 22 de agosto de 2020.

orquestra. Dentre os aspectos vistos pelos alunos, está a performance orquestral, como funciona administrativamente uma orquestra, entre outros conteúdos. Desde então, novos cursos, a exemplo de graduações com habilitação em músico de orquestra, surgiram com o mesmo objetivo.

A abordagem aos excertos orquestrais estabelecida por orquestras, a partir de suas academias, e em cursos de graduação/pós-graduação direcionados à formação de músicos de orquestra, pode ser incorporada aos cursos de graduação em música. Para isso, a coleta do material de excertos pode ser feita diretamente a partir dos editais publicados por orquestras sinfônicas, como também sendo encontrados em *sites* como <<https://www.musicalchairs.info/violin/jobs>>. ou <<https://auditioncafe.com/find-a-job/violin/>>. Além disso, no *site* <<https://orchestraexcerpts.com/violin/>>. é possível encontrar uma lista de excertos orquestrais com diferentes gravações como referência. Em uma visão acadêmica, a utilização dos excertos orquestrais estaria relacionada à aplicação prática das técnicas isoladas estudadas nos métodos. Para isso, observaremos os aspectos técnicos do violino presentes no repertório orquestral e sua relação técnica com o repertório *solo*.

CAPÍTULO III

3. ABORDAGENS TÉCNICAS PARA O VIOLINO NO REPERTÓRIO ORQUESTRAL

O repertório orquestral no qual o violino está inserido é bastante amplo no que se refere às técnicas do instrumento, além de cobrir uma extensa linha do tempo composicional, partindo do barroco aos dias atuais. É bastante comum, ao observarmos as temporadas orquestrais, notar que na programação dos seus concertos pode haver variação de períodos composicionais entre as obras dentro de um mesmo concerto ou ao longo da temporada. Desse modo, a adaptação estilística na maneira de tocar pode variar, fazendo com que o uso de diversos fundamentos da técnica do violino seja demandado.

As diferenças técnicas entre o repertório solo e o repertório orquestral para violino refletem as demandas distintas de cada contexto musical e, em muitos, casos são exclusivas de um ou do outro repertório. No repertório solístico, o violinista frequentemente enfrenta passagens com alto grau de virtuosidade técnica como os encontrados em concertos e sonatas, que exigem habilidades distintas daquelas comumente encontradas no repertório orquestral. A ênfase recai, por exemplo, na necessidade de se produzir um som pleno e de grande projeção, explorar uma extensa gama de recursos do instrumento e demonstrar domínio pelo solista de técnicas avançadas, típicas desse repertório. Por outro lado, no repertório orquestral, o violinista deve primordialmente equilibrar sua interpretação com a do conjunto, adotando suas ações em consonância com a direção do maestro e a coesão geral da orquestra. Apesar disso, os aspectos técnicos no repertório orquestral não são menos importantes ou virtuosos. É comum encontrarmos passagens que não são tão idiomáticas para o instrumento, fazendo com que o violinista precise de um arcabouço técnico amplo para poder resolver todas as situações.

Outro ponto a ser observado é que no repertório *solo*, a exemplo de obras para violino desacompanhado, sonatas ou concertos, há uma maior liberdade métrica por parte do violinista, em situações em que é necessário se tomar mais tempo para executar determinadas técnicas violinísticas ou apenas decisões interpretativas. Já no repertório orquestral, essas decisões se tornam mais rígidas. Por essa razão, nas audições para orquestra, o rigor e a regularidade rítmica se tornam fundamentos desejados na seleção de músicos para esse grupo artístico. Isto se dá pelo grande número de violinistas tocando em conjunto, o que demanda uma maior precisão na divisão rítmica, além de escolhas

interpretativas mais pragmáticas. Corroborando com esse viés, Mechetti³³ observa que “o músico que “interpreta” esses excertos com excesso de musicalidade (rubati, fraseado excessivo etc.) mostra já não ser uma boa opção para a orquestra”. De forma que os excertos orquestrais se mostram como um possível material para desenvolver esta habilidade, uma vez que a sua interpretação não tem a mesma liberdade que os materiais para violino solo ou acompanhado.

Neste sentido, algumas características para um violinista de orquestra foram observadas por Andrés Cardenes³⁴, Romel Fernandes³⁵ e Fabio Mechetti, entrevistados de Cecconello (2013, p. 29) como podemos observar a seguir. Na visão de Cardenes o violinista que deseja tocar em um naipe de orquestra precisa ser disciplinado para não se destacar, de modo que a individualidade em excesso não é uma característica buscada nesses conjuntos. Já Fernandes levanta pontos essenciais para um músico de orquestra, a exemplo da consistência rítmica e o conhecimento de diferentes estilos. Por fim, para Mechetti, “É através dos excertos que se avalia se um candidato é um violinista solista, ou um músico de orquestra que vai se enquadrar em todos os quesitos e exigências que a orquestra assume”³⁶. O que nos leva a compreender que, a individualidade presente quando solista não vem a ser um elemento tão desejado, sendo muito mais importante a capacidade de mesclar a atuação em função do grupo. Além disso, a habilidade de adaptar-se rapidamente a diferentes estilos musicais e uma produção sonora colaborativa tornam-se elementos fundamentais.

Neste sentido, Cecconello (2013, p. 31) observa que “as características peculiares de escrita e de performance, intrínsecas às partes de violino do repertório orquestral, contêm demandas muito diferentes das do repertório solo”. Dessa forma, o uso de determinadas técnicas comuns no repertório solo, a exemplo de cordas duplas ou harmônicos, se torna inviável, ou até mesmo dispensável, em uma formação coletiva dividida em naves da orquestra. Estas modulações técnicas ocorrem para que a execução em conjunto se dê de maneira mais uniforme, em benefício de uma homogeneidade no resultado sonoro do naipe.

³³ Entrevistado por Cecconello (2013, p. 30).

³⁴ Violinista Cubano, atuou por 21 anos no cargo de *spalla* da Orquestra Sinfônica de Pittsburgh, além de ter ficado com o prêmio de segundo colocado no concurso internacional Tchaikovsky no ano de 1982. Disponível em: <<https://andrescardenes.com/violinist>>. Acesso em: 20 de novembro de 2023.

³⁵ Atualmente atua como *spalla* em exercício da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Disponível em: <<https://www.filarmonica.art.br/filarmonica/a-orquestra/rommel-fernandes/>>. Acesso em: 20 de novembro de 2023.

³⁶ Entrevistado por Cecconello (2013, p. 29)

3.1 Cordas duplas

Segundo Salles (2021, p. 226), “cordas duplas e acordes são empregados como o recurso mais direto para a aproximação de uma escrita polifônica ou harmônica nos instrumentos de cordas”. Contudo, é importante ressaltar que a atuação do violinista no naipe da orquestra está mais próxima à prática em conjunto do que da performance solo. Por esta razão, o *divisi* em trechos orquestrais desempenha um papel crucial na ampliação da complexidade polifônica da orquestração.

Nessa prática, os membros de uma seção de violinos dividem-se em grupos menores para tocar diferentes partes de uma mesma passagem musical, enriquecendo a textura sonora e fornecendo camadas adicionais de harmonia e expressão. Contudo, segundo Goss (2019)³⁷, podem existir exceções para o *divisi* em orquestra, a exemplo de intervalos de fácil execução, como visto na figura abaixo nos compassos 401 a 403 ou alguns acordes de três ou quatro sons, visto no compasso 415, quando possível a digitação por apenas um músico. Já nos compassos 407 a 409, o *divisi* é necessário para que haja uma sustentação de cada nota do acorde.

Figura 6 - J. Brahms: Sinfonia nº 1, quarto movimento, compassos 400 a 418. Violino II.



Fonte: Goss (2019)

Essas situações exigem dos violinistas um alto grau de coordenação com os outros músicos do naipe, ajustando a afinação, a dinâmica e a articulação, a fim de se garantir homogeneidade entre as partes. Podemos observar na figura abaixo no trecho do terceiro movimento da sinfonia nº 6 de Tchaikovsky:

³⁷ Disponível em: <<https://orchestrationonline.com/orchestration-tip-divisi-vs-double-stops/>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

Figura 7 - P. Tchaikovsky - Sinfonia 6, utilização do divisi nos primeiros violinos, compassos 01 a 25.

Tchaikovsky - Sinfonia n.6

VIOLINE I

11

Allegro molto vivace **III**

The musical score for Violine I, measures 1 to 25, is presented in a single system. The tempo is **Allegro molto vivace** and the movement is the third, **III**. The time signature is 3/8 and the key signature has one sharp (F#). The score begins with a **divisi** instruction, indicating the first violins split into two parts. The initial dynamics are **p** (piano). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics change throughout, including **poco cresc.**, **mp** (mezzo-piano), **mf** (mezzo-forte), **dim.** (diminuendo), and **pizz.** (pizzicato). Fingerings and bowings are indicated with numbers and 'arco' or 'pizz.' markings. Measure numbers 1, 5, 9, 18, and 21 are marked on the left. Section markers A, B, and C are present above the staves.

Fonte: imslp.org

Além do caráter harmônico, Salles (2021, p. 226) também expõe a limitação física da mão esquerda para a execução de cordas duplas. Nesse sentido, outra possibilidade pode ser observada na seção dos primeiros violinos do Pequeno Concerto para Violino e Cordas de E. Krieger, em que há um trecho em notas duplas com a

indicação do *divisi*. Dessa forma, observa-se na figura abaixo que, a partir do compasso 19, a passagem é desmembrada entre os violinistas do mesmo naipe para que toquem apenas uma linha, evitando-se os intervalos em cordas duplas pelo mesmo músico que, via de regra, não é empregado na performance nos naipes de orquestra.

Figura 8 - Edino Krieger, Pequeno Concerto para Violino e Cordas. Segundo Movimento, compassos 19 a 42.

Fonte: Academia Brasileira de Música

Por outro lado, a execução de notas duplas ou acordes pode ser observada no repertório orquestral quando há passagens *solo* a cargo dos solistas membros da orquestra, nesse caso o próprio *Spalla* nos primeiros violinos, ou o principal de cada um dos demais naipes das cordas. Nessas situações, o violinista chefe de naipe passa a atuar, de fato, como um solista durante alguns compassos da obra, podendo utilizar recursos técnicos não demandados em passagens escritas para *tutti*.

Podemos observar, por exemplo, que nos solos para *spalla* da obra Scheherazade de Rimsky-Korsakov (1844 – 1908), o compositor utiliza recursos técnicos como acordes e notas duplas na cadência inicial do quarto movimento, configurando uma típica passagem de caráter solista na qual o *spalla* é o único responsável por sua execução, conforme grafada:

Figura 9 - Rimsky-Korsakov, Scheherazade. Utilização de duplas e acordes nas cadências.

The image displays a musical score for Rimsky-Korsakov's Scheherazade, featuring several movements and technical markings. The score is written for a solo instrument, likely the *spalla* (soloist), and includes various tempo and dynamic markings. The movements shown are:

- Allegro molto.** (First movement, 6/8 time, *ff* dynamics, *tr* markings).
- Recit. Lento.** (Second movement, 4/4 time, *mf* dynamics, *tr* markings, *rit. molto* marking).
- Allegro molto e frenetico.** (Third movement, 6/8 time, *ff* dynamics, *tr* markings, *cresc.* marking).
- Recit. Adagio.** (Fourth movement, 4/4 time, *con forza* dynamics, *rit. molto* marking, *lunga* marking).

The score also includes various other markings such as *Capriccioso*, *Tutti*, *dim.*, *mf*, *ff*, *rit. molto*, and *lunga*.

Fonte: imslp.org

As demandas técnicas envolvidas na performance das cordas duplas requerem “um trabalho consistente sobre ponto de contato, pressão diferenciada do arco sobre as cordas, mudanças de posição constantes, formas de mão diferenciadas, assim como um cuidado especial sobre a pressão dos dedos da mão esquerda” (Salles, 2021, p. 227). Portanto, apesar de não se observar situações em que haja a necessidade de um músico *tutti* tocar trechos em cordas duplas, percebe-se que o estudo desse recurso se mostra eficiente tanto para o desenvolvimento técnico de mão direita, como para a construção da estrutura da mão esquerda, auxiliando na afinação, definição de possíveis dedilhados e mudanças de posição com dedo guia.

3.2 Golpes de arco

Sobre situações em que determinados fundamentos técnicos de mão direita não são aplicáveis na performance de naipes, podemos verificar o uso dos arpejos em *ricochet* grafados a partir do quarto compasso da figura 10. A execução desse golpe de arco em um naipe tem grande potencial de produzir falta de sincronia na execução entre os diversos membros deste naipe em questão.

De acordo com Salles (2021, p. 165), “este golpe de arco tem como característica a utilização de 2, 3 ou 4 cordas, para cada grupo de notas, realizado em forma de movimento perpétuo”. No repertório tradicional do violino, podemos observar essa técnica em peças como o Capricho Op. 1, nº 1 de N. Paganini, bem como o Estudo Op. 35, nº 19 de J. Dont. No contexto de violino solo, Galamian observa:

Estes arpejos sobre quatro cordas são fáceis, porque a mudança de cordas contribui para o salto. O impulso principal é dado na nota mais grave por meio de uma ação vertical dos dedos e da mão. Muitas vezes, especialmente em tempos mais rápidos, esse impulso chega até o movimento do arco para cima, mas às vezes um impulso secundário será necessário na primeira nota da arcada para cima. A mudança de cordas é feita inteiramente pelo braço, que em velocidades mais rápidas se moverá descrevendo um arco homogêneo e ininterrupto (Galamian, 1962, p.83)³⁸.

Para Flesch (2000, p. 57) os arpejos em *ricochet* são acordes em que cada nota é tocada por vez na corda a cada arcada saltada. Desse modo, Salles (2021, p. 166) observa que a regularidade rítmica dos arpejos deve ser observada em sua prática ainda em *legato*, do contrário, haverá falha na execução em *ricochet*.

³⁸ No original: Such four-string arpeggios are easy, because the change of strings in itself is helpful to the bounce. The principal impulse is given on the bass note with vertical finger action and vertical hand action. Often, especially in faster tempos, this impulse will carry over into the up-bow, but sometimes a secondary impulse will be needed on the first note of the up-bow. The change of strings is done entirely by the arm, which in faster speeds will move in one smooth and uninterrupted arc. (Galamian, 1962, p. 83)

Figura 10 - Rimsky-Korsakov, Scheherazade. Utilização de arpejos em ricochet no solo.

The image displays a musical score for a violin solo, featuring several measures of arpeggiated ricochet. The score is divided into sections: **Recit. Lento.** (Solo, *espress.*, *p*), **Cadenza.** (*p*), **Tempo I.** (*L*, *dim.*), **Tutti.** (*M*, *cantabile, con forza.*), and **Solo. a tempo** (*colla parte.*). The tempo changes from *Lento* to *Tempo I.* and then to *a tempo*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *espress.*, *p*, *dim.*, *ff*, and *allarg. assai.*.

Fonte: imslp.org

Vale também observar que as diferenças nos golpes de arco para violino no repertório orquestral e no solo são marcantes e revelam as distintas demandas musicais de cada contexto.

3.3 Harmônicos

A seguir, podemos observar o uso de outras técnicas violinísticas comumente não utilizadas no repertório orquestral, como por exemplo a utilização de harmônicos para a construção de uma frase musical, como àquela no terceiro movimento do concerto para violino de J. Sibelius (1865 – 1957).

Figura 11 - J. Sibelius: Concerto para violino, 3º movimento. Melodia em harmônicos artificiais.



Fonte: imslp.org

Trechos com essas características, quando em um naipe, têm grande potencial de produzir falhas de produção sonora e até mesmo dificuldade expressiva de uma afinação coesa entre os membros do naipe. Entretanto, não estamos afirmando que essa técnica não seja explorada, sendo possível que possa ser vista em alguma obra do repertório contemporâneo.

Neste sentido, o compositor Marcílio Onofre³⁹ (1982) costuma utilizar este recurso em suas obras, contudo a sonoridade buscada não se assemelha ao trecho escrito por Sibelius. Podemos observar esta utilização a partir do compasso 266 da obra *Ignis ictum* para dois saxofones solistas, orquestra de cordas e percussão (figura 12). A utilização dos harmônicos em suas linhas melódicas possui características timbrístico-texturais, uma vez que as notas resultantes não seguem uma sequência melódica definida.

Dentro da técnica dos instrumentos de cordas, chamamos de notas harmônicas os sons secundários produzidos por afloramento de um dedo sobre os nós harmônicos na subdivisão de uma corda em 2, 3, 4, 5 ou 6 partes iguais. Os nós estão localizados nos pontos onde a corda pode ser dividida por uma relação de números inteiros [...]. Divisões a partir de 7 praticamente não são utilizadas em função de seu difícil controle técnico, uma vez que a série chega a um ponto em que o intervalo entre duas frequências consecutivas é muito menor que uma segunda menor, estando, nesse contexto, relacionado às comas pitagóricas e aos cents, intervalos muito pequenos de som. (Salles, 2021, p. 201).

³⁹ Professor do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba e compositor membro do Laboratório de Composição Musical – COMPOMUS. Foi aluno de nomes importantes da composição como Eli-Eri Moura e Krzysztof Penderecki. Suas obras têm sido apresentadas em diversos concertos e eventos dedicados à produção musical contemporânea no Brasil e no exterior por grupos como: Arditti String Quartet, Nouvel Ensemble Moderne, Mivos Quartet, Tsilumos Ensemble, IEMA Ensemble, Grupo Sonantis, etc. Disponível em: <<https://www.ufpb.br/compomus/contents/paginas/marcilio-onofre>>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2024.

Dessa maneira, por escrever utilizando recursos como cromatismo e microtonalidade, Onofre cria subdivisões que geram os mais variados sons resultantes, incluindo multifônicos⁴⁰.

Figura 12 - Marcílio Onofre - *Ignis ictum*, violino 1. trecho em harmônicos.

Poco meno mosso

III sempre
M.S.P.

267

269

273

mf *mp* *f*

Fonte: Marcílio Onofre – partitura da obra.

Pelo que foi tratado nesse capítulo entendemos que promover a aproximação do aluno violinista de um universo, cujas características e demandas são tão específicas, se faz necessário desde os primeiros anos de treinamento. O desenvolvimento técnico, a partir da associação do repertório orquestral, aos métodos tradicionais já utilizados pode se mostrar como uma solução para a aproximação do estudante com esta literatura. Entretanto, temos ciência dos desafios presentes nos atuais currículos escolares, nos quais o contato com a música para orquestra em sala de aula é pouco observado ou mesmo inexistente. Na busca por promover uma primeira experiência do aluno com esse universo até então pouco conhecido, propomos a abordagem que será explanada no capítulo que se segue.

⁴⁰ Quando a posição de harmônico gera dois ou mais sons resultantes simultâneos.

CAPÍTULO IV

4. A APLICABILIDADE DOS EXCERTOS ORQUESTRAIS PARA DESENVOLVIMENTO DA TÉCNICA VIOLINÍSTICA

A construção de uma técnica sólida no violino pode ser dividida em dois pilares essenciais. O primeiro sendo a mão esquerda – responsável pela digitação das notas – através do estudo de escalas, arpejos, cordas duplas, mudança de posições, entre outros. Este universo sempre foi bastante debatido entre os violinistas, gerando uma grande quantidade de materiais que discutem os mais diversos temas envolvendo as habilidades desenvolvidas para a mão esquerda. O segundo pilar é o da técnica da mão direita, sendo esta responsável primariamente pela produção do som, pelos diversos golpes de arco, suas articulações e nuances. De acordo com Salles (2021, p. 43) “a sonoridade, do ponto de vista técnico-didático, é a somatória de todos os elementos constituintes referente à produção do som”. Dessa maneira, estamos nos referindo a parâmetros como velocidade, pressão e ponto de contato, aspectos essenciais na definição de cada golpe de arco e seu resultado sonoro. Para Flesch (1934, p. 6, tradução nossa), “o manejo correto do arco é simplesmente o meio pelo qual podemos obter uma produção de som perfeita, na verdade inspirada, de acordo com as nossas intenções artísticas”⁴¹. Neste sentido, a mecânica do braço direito e a maneira como o arco é conduzido podem afetar a sua produção sonora e execução dos golpes de arco, como Bronstein observa:

Para aplicar o peso natural da mão sobre o arco [instrumento], o arco formado na palma de uma mão bem arredondada, deve ser flexível, mas forte. Qualquer coisa que enrijeça esse arco, como uma abertura exagerada nos dedos, impedirá o foco do peso natural da mão e o efeito de amortecimento desse arco e pulso resilientes, afetando adversamente a produção de um som totalmente relaxado. O arco possui pontos fortes e fracos, de modo que o controle de velocidade e peso deve compensá-los. (Bronstein, 2019, tradução nossa)⁴²

Dessa forma, a produção sonora para cada golpe de arco está intrinsecamente relacionada à maneira como o violinista desenvolve, através de sua técnica de mão direita,

⁴¹ Do original: Correct manipulation of the bow merely signifies the means through which we must try to obtain something more than a perfect, in fact an inspired tone-production, in keeping with our artistic aspirations. (Flesch, 1934, p. 6)

⁴² Do original: In order to apply the natural weight of the hand over the bow, the arch, formed in the palm of a nicely rounded hand, must be flexible but strong. Anything which will stiffen this arch such as an exaggerated spreading in the fingers will hinder the focusing of the natural weight of the hand and the cushioning effect of this resilient arch and wrist, thus adversely affecting the production of a full relaxed sound. The bow has inherent strengths and weaknesses, so that the control of speed and weight must compensate for these. (Bronstein, 2019).

o controle sobre cada um dos parâmetros de som. Para tanto, diversos violinistas/compositores criaram métodos e estudos para que o aluno possa desenvolver essas técnicas. Segundo Chang:

Alguns estudos isolam uma única técnica e têm uma natureza mais genérica para fins de treinamento, como os trabalhos de Ševčík, Schradieck, Kayser, Wohlfahrt e Kreutzer. Técnicas em suas composições, como detaché, martelé, trinados, trocas de cordas, escalas ou arpejos são frequentemente escritas em padrões repetitivos para ajudar o aluno a praticar uma técnica específica. Outros estudos apresentam desafios técnicos e interpretativos, que podem ser mais adequados para serem executados no palco. Esses estudos diversificados e musicalmente satisfatórios geralmente carregam o título Capricho, que é de fato um “estudo técnico ou virtuoso”. (Chang, 2014, p. 2. tradução nossa)⁴³

A partir da criação e aplicação desses métodos/estudos, o aprendizado técnico ganha uma nova abordagem, pois é possível estabelecer uma conexão dos estudos de base técnica com a sua aplicação no repertório do violino. Do mesmo modo, acreditamos ser possível estabelecer conexões entre os excertos orquestrais, a técnica básica e a literatura de estudos técnicos utilizados em sala de aula. Não obstante à ampla gama de elementos técnicos encontrados nos métodos tradicionais, ainda assim, o repertório orquestral exige algumas adaptações técnicas específicas, como vistas no capítulo anterior. Com isso, iremos abordar como podemos extrair as questões técnicas dos excertos orquestrais para melhorar o desenvolvimento técnico do violinista, criando paralelos com os métodos de exercícios técnicos, além da comparação com os materiais de estudos musicais utilizados atualmente.

Segundo Chang (2014, p. 1) “como os trechos orquestrais oferecem desafios técnicos e, ao mesmo tempo, incorporam elementos musicais, eles servem como uma ferramenta pedagógica para aprimorar a execução do violino”⁴⁴. Corroborando com isso, Baldini (2019) observa que cada excerto tem um motivo técnico que é observado por uma banca avaliadora em uma audição orquestral. Já para Fabio Mechetti⁴⁵, os excertos em uma audição orquestral têm o objetivo de cobrir aspectos como ritmo, afinação, dinâmica,

⁴³ No original: Some etudes isolate a single technique and have more of a generic nature for training purposes, such as works by Ševčík, Schradieck, Kayser, Wohlfahrt, and Kreutzer. Techniques in their compositions such as detaché, martelé, trills, string crossings, scales, or arpeggios are often written in repetitive patterns to help the student drill a particular technique.

Other etudes present technical and interpretative challenges, which can be more suitable to perform on stage. These diverse and musically satisfying etudes often carry the title Caprice, which is in fact a “technical or virtuosic study.” (Chang, 2014, p. 2)

⁴⁴ No original: Since orchestral excerpts offer technical challenges and, at the same time, incorporate musical elements, they serve as a pedagogical tool to improve violin playing. (Chang, 2014, p. 1)

⁴⁵ Entrevista a Cecconello (2013, p. 30).

articulações e noções de estilo. É fato que esses fatores observados se encontram na literatura tradicional de estudos. Entretanto, a abordagem dada a esses elementos técnicos tem características próprias quando pensadas em um naipe de orquestra, diferentemente do que ocorre no repertório solo. O modo de executar as dinâmicas em um contexto orquestral, por exemplo, pode afetar diretamente a escolha de determinado dedilhado ou a técnica de arco para controle do som.

A fim de observar os aspectos técnicos violinísticos presentes nos excertos, foi feita uma seleção deste material a partir dos editais para violino I – *tutti*, lançados a partir de 2017, em orquestras atuantes no nordeste brasileiro. A partir dessa delimitação, foram observados editais das seguintes orquestras: Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA); Orquestra Sinfônica de Sergipe (ORSSE); Orquestra Sinfônica de Recife (OSR); Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB).

Com fins de comparação, também foram observados editais da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP); Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG) e Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB). Estas foram selecionadas por seguirem padrões internacionais em suas seleções, além de referências no cenário musical nacional. Neste sentido, foi possível observar as semelhanças entre os processos dessas orquestras.

A partir da observação dos editais em anexo, foi possível perceber que a lista de excertos orquestrais utilizada por essas orquestras compreende obras entre os períodos do classicismo e pós-romantismo. Apesar da escolha da lista de excertos ser feita a partir dos interesses próprios de cada grupo orquestral, percebe-se uma certa recorrência entre eles. O excerto orquestral do Poema Sinfônico Don Juan composto por Richard Strauss foi requisitado em sete dos treze editais analisados. Excertos das sinfonias de J. Brahms ou L. van Beethoven também podem ser vistos com frequência nessas listas. Por outro lado, a utilização do excerto da segunda variação da obra Variações Enigma de E. Elgar, extraído do naipe de violino II, pela Orquestra Sinfônica do Recife, se mostrou como um requisito não usual, indicando, talvez, que as vagas preencheriam ambos os naves. De maneira semelhante, a Orquestra Sinfônica da Bahia exigiu a preparação de toda a Sinfonia “Fausto”, do compositor F. Liszt, de modo que os excertos seriam selecionados no momento da audição. A razão pela qual foi requisitada a obra completa pode ter sido com o intuito de avaliar como os candidatos abordam a preparação de uma obra inteira, visto que podem ocorrer modificações no repertório com um curto espaço de tempo para o concerto, demandando uma preparação mais ágil. Contudo, esses casos foram pontuais e não refletem a prática realizada pelas orquestras.

Tabela 3: Excertos orquestrais exigidos nos editais selecionados.

Compositor	Obra Orquestral
L. van Beethoven	Sinfonia nº 3 - 1º mov.: compassos 55 a 73. - 3º mov.: compassos 77 a 127. Sinfonia nº 7 - 1º mov.: compassos 83 a 138. Sinfonia nº 9 - 3º mov.: compassos 43 a 58; 99 a 114; 142 a 151.
J. Brahms	Sinfonia nº 2 - 1º mov.: compassos 17 a 66; 101 a 155; 386 a 404. - 2º mov.: compassos 51 a 55; anacruse de 87 a 92. - 3º mov.: compassos 33 a 73; 144 a 157. - 4º mov.: compassos 01 a 60. Sinfonia nº 4 - 1º mov.: compassos 01 a 56. - 2º mov.: compassos 74 a 101 - 3º mov.: compassos 01 a 44 - 4º mov.: compassos 33 a 80
A. Carlos Gomes	O Guarani, Abertura. - número de ensaio 3 a 6.
E. Elgar	Variações Enigma - variação nº 2 (violino II)
F. Liszt	Sinfonia “Fausto”, S. 108 - Completa (trechos selecionados pela banca no momento da audição)
G. Mahler	Sinfonia nº 5 - 4º mov. Adagietto: número 2 a 3.
F. Mendelssohn	Sonho de Uma Noite de Verão - Abertura: compassos 06 a 61, - Scherzo: compassos 17 a 99.

	Sinfonia nº 4 - 1º mov.: compassos 01 a 110. - 3º mov.: compassos 01 a 20.
W. A. Mozart	Don Giovanni - Abertura: compassos 32 a 120. Sinfonia nº 35 - 1º mov.: compassos 01 a 35. - 4º mov.: compassos 01 a 38; 110 a 146. Sinfonia nº 39 - 2º mov.: compassos 01 a 27; 96 a 125. - 4º mov.: compassos 01 a 41;
S. Prokofiev	Morte de Tíbaldo - número 70 a 78. Sinfonia nº 1 - 1º mov.: compassos 01 a 90.
R. Schumann	Sinfonia nº 2 - 2º mov. Scherzo: compassos 01 a 54.
B. Smetana	A noiva vendida Abertura: compassos 01 a 14; 31 a 66.
R. Strauss	Don Juan - compassos 01 a 62.
P. Tchaikovsky	Sinfonia nº 6 - 3º mov.: compassos 08 a 14; 19 a 31; 61 a 69.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A partir dessa seleção, discutiremos os aspectos da técnica tradicional do violino aplicada aos excertos orquestrais. Dessa forma, também poderemos observar possíveis associações da técnica aplicada com estudos tradicionais já consolidados para o instrumento. Apesar dessa delimitação, o repertório orquestral contém obras de outros períodos da música, tais como o barroco, além das obras modernas e contemporâneas, representando um material importante para a aplicação da técnica violinística.

Ao entendermos que os excertos orquestrais representam um recorte de determinada obra orquestral que enfatize alguma técnica do instrumento, é plausível que seu uso possa colaborar com o enriquecimento técnico e musical do aluno de violino.

No ambiente orquestral, a análise da performance dos excertos pela banca avaliadora é feita a partir de vários fatores técnicos e musicais em conjunto. Entretanto, no ambiente acadêmico, podemos desmembrar todas essas demandas e direcionar o estudo para um objetivo específico desejado. Dito isso, abordaremos neste capítulo maneiras de como utilizar os excertos orquestrais de maneira a aplicar o estudo das técnicas tradicionais do violino ao repertório.

4.1 Técnicas para mão esquerda

A técnica da mão esquerda no violino é um elemento central na formação e performance de um violinista profissional. Como observado no capítulo anterior, os recursos técnicos exigidos em excertos orquestrais representam uma fração da técnica violinista, contudo podemos observar que elementos básicos como afinação, agilidade, clareza na digitação e mudanças de posição são aspectos comumente exigidos nesse repertório.

No intuito de desenvolver esses recursos, que são fundamentais para a técnica violinística em todo seu repertório, os métodos criados por violinistas e pedagogos as retiravam de um contexto musical para o seu estudo direcionado e individualizado. Estes métodos isolavam os fundamentos técnicos, fazendo com que o violinista pudesse abordar de maneiras distintas o recurso a ser desenvolvido. A exemplo disso, são as aplicações rítmicas em escalas para que as mudanças de posição existentes ocorram em momentos diferentes: ora lentas, ora rápidas. Também pode ser observado a execução com nota pedal para a comparação da afinação em uma escala.

Por não haver conexão entre os exercícios básicos direcionados e o repertório, também surgiram métodos musicais onde o violinista compunha pequenas obras em que o seu foco era a aplicação musical de determinado elemento técnico. Nesse sentido, passou a existir uma ligação entre a técnica isolada e o repertório musical. Seguindo este raciocínio, propomos a inclusão dos excertos orquestrais como opção de ligação entre a técnica e repertório, uma vez que entendemos que os excertos orquestrais e os estudos musicais direcionados possuem características comuns, uma vez que são obras/trechos

curtos com a exploração da técnica violinística⁴⁶. Entendemos também que o fato de os excertos orquestrais fazerem parte de um repertório que é voltado à performance, já que é extraído das obras orquestrais, está mais próximo das situações vivenciadas em palco pelo violinista, diferentemente dos estudos musicais direcionados, que, via de regra, não são utilizados em performances públicas, sendo mais comumente utilizado no dia a dia em sala de aula.

4.1.1 Escalas e arpejos

O estudo de escalas e arpejos faz parte da formação técnica básica do violinista. Pedagogos como C. Flesch, I. Galamian, E. Ysaÿe, O. Sevcik, entre outros, desenvolveram materiais didáticos voltados ao seu estudo, com as mais variadas finalidades. Para o violinista e pedagogo Leopold Auer,

Existe apenas um meio eficaz de adquirir a técnica indispensável à mão esquerda, que fornecerá a necessária independência, força e agilidade que os dedos devem ter. Este meio consiste na prática de escalas e exercícios especiais, e todos os que desejam atingir algum grau de perfeição no violino devem se submeter a esta disciplina para atingir seu objetivo. (Auer, 1921, p. 91)⁴⁷

Já Flesch (1987), no prefácio de seu sistema de escalas, explica que tais exercícios são igualmente úteis para a afinação e a facilidade no tocar. Também podemos observar que, além de propiciar uma formatação da mão esquerda e um mapeamento completo do espelho do instrumento, também é possível associar elementos rítmicos para que haja diferentes momentos durante as digitações e mudanças de posição.

O sistema de escalas proposto por Flesch apresenta diretrizes sobre o trabalho voltado para a mão esquerda, funcionando como uma espécie de manual para estruturação da mão. Nele, Flesch propõe o estudo progressivo, iniciando com escalas diatônicas, arpejos, escalas em terças e escalas cromáticas de uma oitava, a serem executadas na mesma corda. Em seguida, o mesmo material é ampliado para a extensão de três oitavas. O trabalho de cordas duplas também é observado em seu sistema, e é bastante importante

⁴⁶ Os exercícios desenvolvidos para a construção da técnica, a exemplo das escalas para a mão esquerda ou de golpes de arco para a mão direita, buscam trabalhar de maneira isolada os fundamentos para o seu entendimento e execução. Já os estudos de técnica aplicada, assim como os excertos orquestrais, funcionam como um meio de abordar a técnica em um ambiente musical.

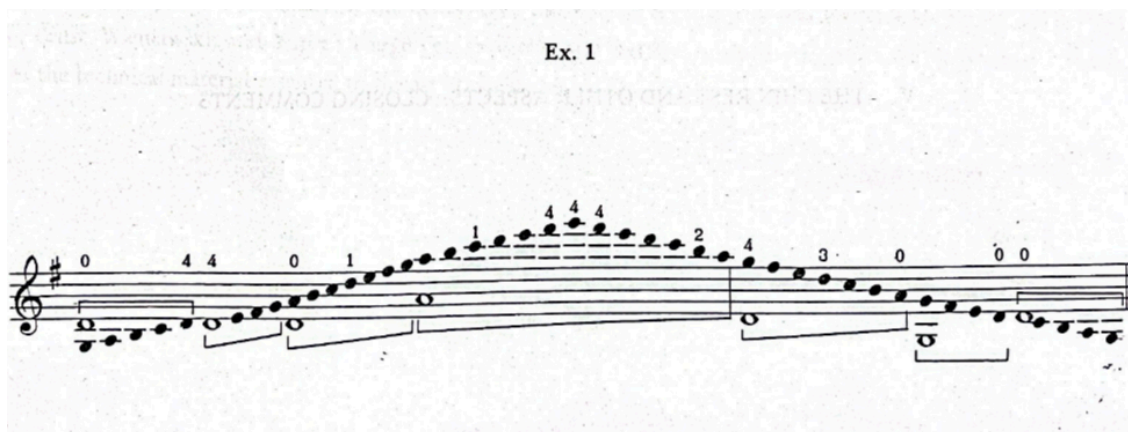
⁴⁷ Do original: there is just one and only one efficacious means of acquiring the technique indispensable to the left hand, that will supply the necessary independence, strenght and agility, the training which the fingers must have. This means consists of the scales and special exercises, and all who desire to attain to any degree of perfection in violin-playing must undergo this discipline in order to reach their goal (Auer, 1921, p. 91).

para a configuração da forma da mão esquerda. Sobre essa prática, o violinista e pedagogo Ruggiero Ricci, em seu livro *Left-Hand Violin Technique*, aborda:

A prática de acordes tem sido um método aceito para melhorar a fraqueza da mão e dos dedos esquerdos, bem como para melhorar a posição da mão. Mas a prática de acordes também serve a outro propósito. Aumenta as demandas no ouvido. Este efeito positivo dos acordes é facilmente perceptível em músicos de bons quartetos de cordas. Eles geralmente têm boa entonação, pois para tocar afinados são constantemente forçados a se ajustar uns aos outros⁴⁸ (Ricci, 1988, p. 4. Tradução nossa).

Dessa maneira, Ricci sugere que, ao iniciar o estudo de escalas e arpejos, o violinista deve utilizar uma nota pedal em corda solta, a qual ele denomina “drone”, para que a afinação no momento da execução da escala seja sempre comparada a partir de um referencial.

Figura 13 - Escala em Sol Maior com “drones” em cordas soltas.



Fonte: *Left-Hand Violin Technique*. Ricci (1988, p. 4)

A utilização de uma nota pedal para dar suporte à afinação pode ser feita de variadas maneiras, seja a partir de notas produzidas pelo próprio violinista, por meio de cordas duplas, como também através de recursos eletrônicos, tais como afinadores ou aplicativos. O uso da nota drone funciona como um suporte harmônico no auxílio da afinação, dessa forma a escolha da nota drone deve estar de acordo com a tonalidade do trecho, de maneira que as relações harmônicas entre as notas impliquem no correto posicionamento dos dedos.

⁴⁸ Do original: chord practice has long been an accepted method for the improvement of weak left hands and fingers, as well as for improving the hand position. But the practicing of chords also serves another purpose. It increases the demands on the ear. This positive effect of chords is readily noticeable in fine string quartet players. They generally have good intonation, since in order to play in tune they are constantly forced to adjust to each other (Ricci, 1988, p. 4).

Após o entendimento da afinação harmônica obtido por meio de notas comparativas, é preciso que a afinação em movimentos melódicos esteja internalizada. Flesch (2000, p. 9) observa que “a altura real de duas notas que compartilham o mesmo símbolo pode variar de acordo com o contexto harmônico. Sabemos, por exemplo, que uma nota que funciona como 7º grau de uma tonalidade será tocada de forma mais aguda do que a mesma nota que funciona como terça”⁴⁹. Assim, alguns autores utilizam o termo “afinação expressiva” para se referir à variação do posicionamento das notas em melodias, de acordo com suas funções na escala. Nesse sentido, Fischer (2014, tradução nossa) observa que “na afinação expressiva [melódica], os sustenidos são tocados um pouco mais altos e os bemóis um pouco mais baixos do que em um piano”⁵⁰. Para tanto, essa prática pode ser iniciada em exercícios de uma oitava, na mesma corda como podemos ver na figura 14:

Figura 14 - Escalas e Arpejos em Do Maior em uma oitava, na quarta corda.



Fonte: *Das Skalensystem*. Flesch (1987)

Auer (1921, p. 95) indica que após o trabalho consolidado nas escalas maiores e menores de uma oitava, pode-se dar prosseguimento com escalas de duas e três oitavas. Ele ainda orienta que essa prática deve ser feita de maneira devagar, iniciando com articulação em *detaché*, seguido de *legato*. O agrupamento deve ser iniciado com grupos

⁴⁹ No original: It is well known that the actual pitch of two notes sharing the same symbol can vary in accordance with the harmonic context. We know for instance that a note which functions as a leading tone (7th degree of a tonality) will be played sharper than the same note functioning as a third (Flesch, 2000, p. 9)

⁵⁰ No original: In expressive intonation sharps are played slightly higher and flats slightly flatter than they are on a keyboard. Fischer (2014). Disponível em: <https://www.simonfischeronline.com/uploads/5/7/7/9/57796211/280_october_2014_intonation.pdf>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2024.

de quatro notas por arco, seguido por oito notas, e, por último, a maior quantidade de notas possíveis.

Figura 15 - Escalas e Arpejos em Lá Maior em três oitavas.



Fonte: *Das Skalensystem*. Flesch (1987)

Sevcik em seu método Opus 1 volume 3⁵¹, trabalha uma série de exercícios a partir das escalas e arpejos para fixar as mudanças de posições. De maneira diferente à Flesch que divide seus exercícios por tonalidades, Sevcik utiliza o ciclo das quintas, criando uma conexão entre a tonalidade que está sendo tocada, com a seguinte.

Figura 16 - Escalas e arpejos por O. Sevcik.



Fonte: *School of Violin Technics*, Op. 1, book 3. Sevcik (1905)

⁵¹ School of violin technique, Op. 1, volume 3. Shifting (1905).

De maneira análoga, podemos perceber que o material dos excertos orquestrais também fornece uma grande variedade musical para aplicação da técnica violinística estudada. As escalas e arpejos estão presentes na integridade do repertório, podendo estar em uma maior evidência em determinadas obras. Tomemos como exemplo o excerto orquestral de W. A. Mozart em sua Sinfonia nº 35, primeiro movimento, compassos de 01 a 35. Podemos perceber a utilização de escalas na tonalidade de Ré maior, com a descendente em terças intercaladas, como visto nos compassos 20 e 22 do exemplo abaixo, são comumente encontrados nos métodos dedicados. Nesse excerto (figura 17), as escalas continuam com suas características intervalares, mas estão inseridas em um contexto musical e oferecem oportunidade de uma prática artisticamente mais efetiva.

Figura 17 - W. A. Mozart: Sinfonia nº 35, primeiro movimento. Excerto orquestral, compassos 01 a 35.



Fonte: imslp.org

Já no segundo movimento da sinfonia nº 39 do mesmo compositor, entre os compassos 01 a 27 (figura 19), observamos que o material temático foi construído utilizando uma relação intervalar de terças, semelhante à encontrada nos exercícios de Flesch (1987). Associado a isso, Mozart utiliza um padrão rítmico constante de

semicolcheia pontuada seguido de uma fusa. Por essa razão, este excerto orquestral requer uma precisão na subdivisão do ritmo. Nesse caso, podemos utilizar da figura de menor valor para completar todos os tempos do compasso e entender a duração de cada nota, da seguinte maneira:

Figura 18 - subdivisão rítmica



Fonte: Chang (2014, p. 21)

A prática da subdivisão pode ser feita em todo o estudo de escalas, de modo que ao abordar o excerto, o estudante possa utilizá-lo de modo a consolidar o recurso técnico desenvolvido.

Figura 19 - W. A. Mozart: Sinfonia nº 39, segundo movimento. Excerto orquestral, compassos 01 a 27.



Fonte: imslp.org

Outro exemplo de excerto orquestral que trabalha exaustivamente a utilização de arpejos é a Sinfonia nº 2, segundo movimento, compassos 01 a 54, de R. Schumann. Nela, o compositor emprega sequências de arpejos em suas mais variadas disposições, exemplificado na figura 20.

Figura 20 – R. Schumann: Sinfonia nº 2, segundo movimento. Excerto orquestral, compassos 01 a 52.

Schumann — Symphony No. 2 in C Major

8 **VIOLINO I**

SCHERZO
Allegro vivace ♩ = 144

The musical score for Violino I, Scherzo, Allegro vivace, measures 1 to 52. The score is in 2/4 time and C major. It features various dynamics (mf, f, p, cresc., poco rit., a tempo) and includes parts for Flute (Fl.) and Violoncello (Viol. II). The score is divided into measures 1-4, 5-8, 9-12, 13-16, 17-20, 21-24, 25-28, 29-32, 33-36, 37-40, 41-44, 45-48, 49-52. The tempo is marked Allegro vivace with a metronome marking of ♩ = 144. The dynamics range from mf (mezzo-forte) to p (piano). The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The key signature is one sharp (F#) for C major. The time signature is 2/4. The score is for Violino I, with parts for Flute (Fl.) and Violoncello (Viol. II) also indicated.

Fonte: imslp.org

Com a finalidade de desenvolver uma melhor fluência na digitação, principalmente nas trocas de cordas, pode-se utilizar o recurso de cordas duplas, de modo que a formatação da mão esquerda seja estabelecida, além de auxiliar na afinação.

Figura 21 - utilização do recurso de cordas duplas para a afinação e troca de cordas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Assim, essa variação na prática dos arpejos pode auxiliar as situações aparentes no excerto orquestral. A aplicação das escalas e arpejos também pode ser observada entre os compassos 74 a 87 do excerto do segundo movimento da Sinfonia nº 4 de J. Brahms. Com isso, a habilidade adquirida nos exercícios isolados pode ser colocada em prática durante o seguinte trecho do excerto:

Figura 22 - J. Brahms - Sinfonia nº 4, 2º movimento. Excerto orquestral, violino I, compassos 74 a 87.



Fonte: imslp.org

Dessa forma, podemos perceber que há, em diversos casos, a utilização aparente dos recursos de escalas e arpejos nos excertos orquestrais. Segundo Auer (1921, p. 95, tradução nossa), “o professor fará bem em variar esses exercícios de escala com peças

curtas de caráter fácil e melódicas, acompanhadas por um segundo violino ou piano”⁵². Assim, entendemos que esse material tem potencial para o uso prático voltado à consolidação desse recurso técnico.

4.1.2 Mudanças de posição

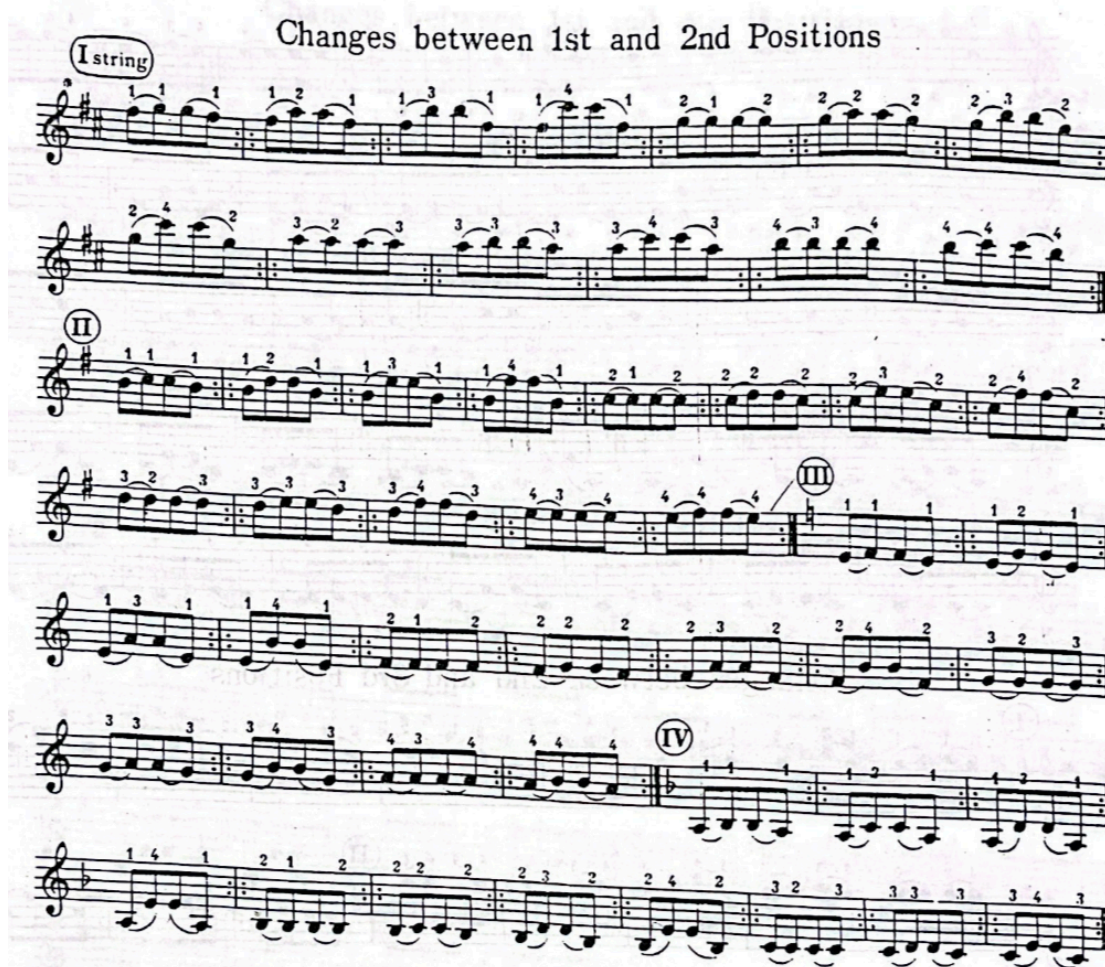
Associado ao trabalho de escalas e arpejos, podemos incluir o fundamento de mudanças de posição. Juntamente com uma boa formatação da mão, é fundamental conseguir movê-la entre as posições sem tensão, de maneira que as chegadas nas notas sejam precisas. De acordo com Galamian (1962, p. 19-20, tradução nossa), a mudança de posição pode ser descrita como “uma combinação da mão encontrar sua nova localização no braço do instrumento, da sensação da distância percorrida pelo dedo guia, e da ajuda dada pelo ouvido ao progresso da mudança, transmitindo assim ao dedo a sensação da distância correta”⁵³.

Neste sentido, podemos observar exercícios elaborados por G. Yost (1888 – 1958) voltados à prática dessa técnica. Em cada bloco, são realizadas todas as possibilidades de combinação de digitação para as mudanças entre as posições pré-definidas. Com isso, o seu objetivo é que o violinista possa mapear o espelho do instrumento para que conheça o posicionamento da mão em cada situação. A repetição deste exercício faz com que o violinista desenvolva uma memória muscular referente ao posicionamento de todo o seu braço esquerdo, fazendo com que não haja problemas de afinação ou de não saber onde está localizada a nota no espelho do violino quando se realiza a mudança de posição. No exemplo abaixo, vemos as possibilidades criadas entre a primeira e segunda posição.

⁵² Do original: the teacher will do well to vary these scale exercises with short pieces of an easy, singable character, accompanied by a second violin or by the piano (Auer, 1921, p. 95).

⁵³ Do original: In the shifting of positions, the process may be described as a combination of the hand finding its new location on the neck of the instrument, of the feeling in the guiding finger for the distance covered, and of the help given by the ear as it records the progress of the shift, thereby imparting to the finger a feel for the correct distance (Galamian, 1962, p. 19-20).

Figura 23 - Exercícios isolados para a prática da mudança de posição



Fonte: The Yost System for Violin: Exercises for change of position (Yost, 1928).

Por se tratar de mudanças de posição em que a mão se move em bloco, é necessário a orientação através de um “dedo guia”, de forma que este dedo mantenha o contato da mão no espelho do instrumento da nota de partida para a nota da posição de chegada. Para a prática deste exercício, primeiramente o violinista deve executar a mudança de posição com um glissando, a fim de escutar toda a distância percorrida por ele. Por fim, deve-se buscar o relaxamento do dedo que conduz a mudança de posição para que se ouça apenas a nota de saída e de chegada. Na figura 24, nós podemos observar um exemplo de mudança entre a primeira e segunda posição na segunda corda. Nesse caso, a mudança ascendente é realizada pelo primeiro dedo, da nota Si para a nota Dó. Já o retorno é conduzido pelo quarto dedo, da nota Fá para a nota Mi.

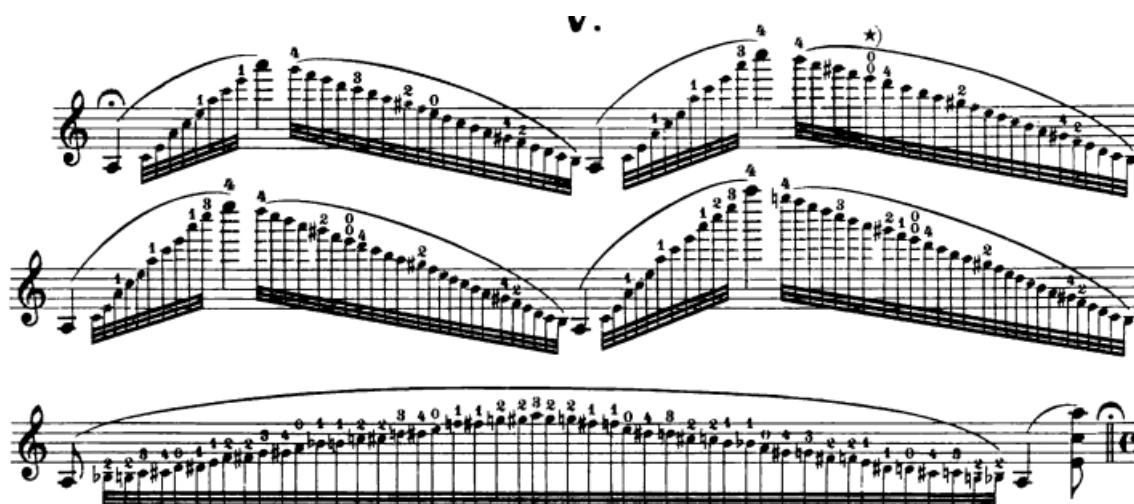
Figura 24 - : Exemplo de como executar a mudança de posição no exercício do Yost.



Fonte: Elaborado pelo autor.

O domínio das mudanças de posição se constitui em algo fundamental no estudo de escalas e arpejos, uma vez que é demandado o conhecimento pleno de três oitavas no violino para a performance de grande parte do repertório. Em alguns casos, é necessário o alcance de quatro oitavas, porém isto é mais observado no repertório virtuosístico para violino solo, a exemplo do Capricho nº 5 de N. Paganini.

Figura 25 - N. Paganini - Capricho nº 5 para violino solo.



Fonte: imslp.org

Entretanto, podemos observar no repertório orquestral, em especial no naipe dos primeiros violinos, a exploração de registros mais agudos, o que demonstra a importância e eficácia do estudo de escalas, arpejos e mudanças de posição em uma única corda também.

Se tomarmos como exemplo o tema do quarto movimento da sinfonia nº 4 de J. Brahms, a partir do compasso 33, é comum observar que na execução do trecho seja utilizado dedilhados que exploram a quarta corda.

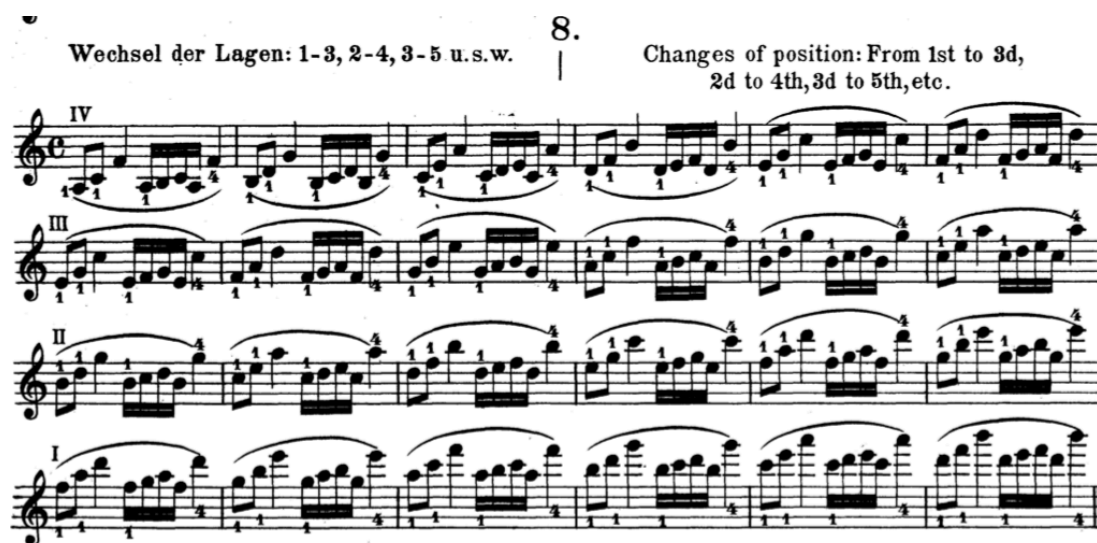
Figura 26 - J. Brahms - Sinfonia nº 4, 4º movimento, compassos 33 a 39.



Fonte: imslp.org (grifo nosso)

Para este fim, podemos utilizar o método de estudos Op. 8 composto por O. Sevcik, voltado às mudanças de posição⁵⁴, contendo também exercícios que trabalham mudanças na mesma corda. Para isso, foram utilizados padrões rítmicos e melódicos para que as trocas de posições estejam aplicadas em células possíveis de se encontrar no repertório do violino. Percebe-se nestes exercícios uma associação do estudo de escalas de uma oitava em uma corda, de forma que o violinista vai da primeira à sexta posição em cada corda. Ao mapear o espelho do instrumento, corda por corda, o violinista consegue simular mudanças de posições nas várias regiões do instrumento.

Figura 27 - Exercícios para mudança de posição, primeira para terceira, O. Sevcik opus 8, p. 5



Fonte: imslp.org

Tomando como ponto de partida para a prática dos exercícios contidos no Op. 8 (Sevcik, 1905), os exercícios propostos por Yost (fig.23), onde o dedo responsável pela mudança de posição é aquele que se encontra realizando a digitação, inicialmente também pode ser feita uma adaptação no ritmo para que se ouça a nota de chegada da mudança de

⁵⁴ Change of positions and preparatory scales studies, Op. 8 (1905)

posição. No exemplo abaixo, podemos observar como o exercício deve ser praticado, seguindo o dedilhado proposto por Sevcik.

Figura 28 - Prática da mudança de posição através do dedo guia.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Para uma mudança de posição eficiente, é necessário que o movimento seja sincronizado em todas as alavancas do braço esquerdo, desde o ombro aos dedos, de modo que se crie uma estrutura de bloco. Para isso, a pressão dos dedos sobre as cordas e polegar no braço do instrumento deve ser a mínima necessária, apenas ao ponto de não se perder o contato com o instrumento.

Ademais, violinistas como R. Kreutzer, P. Rode, J. Dont, entre outros, desenvolveram estudos voltados à prática das técnicas violinísticas por meio de composições musicais próprias. Como podemos observar abaixo, Rode em seu capricho nº 11, pertencente à coletânea de 24 caprichos para violino solo Op. 22, trás um estudo voltado à prática desses recursos técnicos tratados anteriormente.

Figura 29 - P. Rode - Capricho 11 para violino solo



Fonte: imslp.org

Como a técnica de mudança de posição está estreitamente relacionada com as escalas e arpejos, é possível trabalhar este recurso em diversos excertos orquestrais. Além dos já vistos no tópico 4.1.1, podemos observar mais explicitamente a necessidade de um bom conhecimento geográfico do espelho do instrumento em situações como a do excerto da sinfonia nº 2 de J. Brahms, compreendido entre os compassos 118 a 136 e 386 a 404. Nesse caso específico, o conhecimento das posições no espelho do violino é demandado do violinista por meio dos grandes saltos intervalares observados. Dessa forma, a noção de “dedo guia” se torna essencial para saber exatamente a posição de chegada.

Figura 30 - J. Brahms: Sinfonia nº 2, 1º movimento. Excerto orquestral, compassos 118 a 136 e 186 a 404.

The image displays two excerpts from the first movement of Johannes Brahms' Symphony No. 2. The first excerpt, measures 118-136, begins with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). It features a series of rapid, ascending and descending sixteenth-note passages. Measure 118 starts with a forte (*f*) dynamic and a 'ben marc.' (ben marcato) instruction. Measure 120 continues with a similar pattern, marked *sf marc.*. Measure 126 shows a change in the melodic line, still with a forte dynamic. Measure 132 concludes the first excerpt with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second excerpt, measures 186-404, begins with a treble clef and the same key signature. Measure 186 starts with a forte (*f*) dynamic and a 'ben marc.' instruction. Measure 191 shows a 'quasi ritonento' (quasi ritardando) instruction. Measure 196 continues with a forte dynamic. Measure 202 concludes the second excerpt with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score is written for violin and shows large intervallic leaps, which are characteristic of the piece.

Fonte: imslp.org

Neste excerto é possível observar que frequentemente o compositor requer que o violinista execute três notas situadas em oitavas diferentes, seguida de uma descida para posições mais baixas. Dessa forma podemos dividir o estudo de mudança de posição neste

excerto em duas etapas. A primeira sendo a posição alta representada pela célula inicial de três oitavas, onde é importante que o violinista monte a forma da mão com o primeiro dedo na nota intermediária e o quarto dedo na superior. Apesar de não ser observada uma situação de cordas duplas, o seu estudo isolado pode ser aplicado nesta situação, uma vez que a velocidade do excerto exige que os dedos sejam postos quase que ao mesmo tempo formando uma posição de oitava.

Figura 31 - Mudanças de posição em destaque



Fonte: elaborado pelo autor.

A segunda etapa seria o retorno às posições baixas, com mudanças entre posições próximas, logo após os saltos de oitava estabelecidos no exemplo anterior.

Outro exemplo que podemos observar a associação entre escalas, arpejos e mudanças de posição se encontra no primeiro movimento da Sinfonia nº 1 “clássica” do compositor S. Prokofiev. Neste excerto, o compositor utiliza uma linguagem neoclássica, na qual o material temático é composto por escalas, terças intercaladas e arpejos. Neste sentido, a aplicação da técnica estudada nos exercícios de Flesch, Galamian, Yost, Sevcik, entre outros, pode ser facilmente aplicada neste excerto.

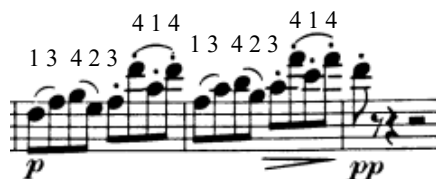
Figura 32 - S. Prokofiev: Sinfonia nº 1 "clássica", primeiro violino: 1º movimento, compassos 01 a 14.



Fonte: imslp.org

Uma boa estruturação da mão esquerda é fundamental para a prática desses excertos. Por diversas vezes os padrões de forma da mão são repetidos em diferentes posições no espelho do instrumento. Podemos observar um exemplo desta situação nos compassos 21 e 22, em que no primeiro compasso é executado na terceira posição com o primeiro dedo na nota ré, enquanto o segundo acontece na quinta posição com o primeiro dedo na nota fá, após uma mudança de posição em bloco.

Figura 33 - S. Prokofiev - Sinfonia nº 1 "clássica". Compassos 21 e 22.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Outro excerto em que podemos observar a exigência de uma boa formatação de mão esquerda para a realização das mudanças de posição está no terceiro movimento da Sinfonia nº 3 de J. Brahms, entre os compassos 01 a 44.

Figura 34 - J. Brahms - Sinfonia nº 4. Excerto orquestral, primeiro violino: 3º movimento, compassos 01 a 44.



Fonte: imslp.org (grifo nosso)

Esta mesma situação pode ser facilmente observada nos exercícios preparatórios de cordas duplas do Op. 1 – parte IV de O. Sevcik. Neste exercício, a formatação de oitava é a base para a mão, sendo adicionado o intervalo de terça pelo terceiro dedo.

Figura 35 - mudança de posição em blocos a partir de notas duplas.



Fonte: School of violin techniques, Op. 1, part IV. (Sevcik, 1905)

Logo o trecho escrito por Brahms se assemelha ao exercício proposto por Sevcik ao utilizar a mesma formatação de mão, alterando apenas a corda em que o primeiro dedo será posicionado. Com isso, percebemos que o material de excertos orquestrais possui uma grande quantidade de situações musicais onde o aluno violinista tem oportunidade de praticar fundamentos da técnica, sem necessariamente ter que fazer uso dos métodos já conhecidos. Nesse caso, há também que se considerar o ganho de estarmos praticando um fundamento dentro do contexto musical do repertório orquestral, que em muitos casos é desconhecido de muitos estudantes.

4.1.3 Agilidade da digitação e coordenação entre as mãos.

A habilidade de executar passagens complexas e expressivas requer uma sincronização precisa entre ambas as mãos, dado o papel multifacetado que o violino desempenha no contexto orquestral. A mão esquerda é responsável pelo ajuste da afinação, pela produção das notas e pela expressão musical por meio de técnicas como o vibrato e a posição dos dedos. Enquanto isso, a mão direita controla a velocidade e a pressão do arco, determinando a dinâmica, a articulação e a qualidade do som.

De modo geral, o sincronismo entre a técnica do arco e a da mão esquerda pode representar um problema em passagens de andamento mais rápido. De acordo com Bronstein (2019), a coordenação entre as mãos se dá por uma ação de liderança da digitação feita pela mão esquerda. Dessa forma, a mão esquerda deve liderar para que os golpes de arco em *staccato*, por exemplo, não puxem o andamento para frente, causando uma descoordenação entre as mãos. Sendo assim, a importância dessa coordenação é fundamental para violinistas.

Sobre este tema, o violinista e pedagogo H. Schradieck (1846 – 1918) escreveu um método dividido em três volumes intitulado *School of Violin Technics*. Em seu livro 1, é proposto uma série de sequências para a mão esquerda que podem ser tocadas com os mais diferentes golpes de arco com a intenção de promover uma melhor destreza em diferentes posições. De acordo com Schradieck (1900, p. 1), “o aluno precisa prestar atenção em todos os exercícios para manter a mão perfeitamente parada, deixando os dedos caírem [na corda] de maneira forte, e levantando-os com elasticidade”.⁵⁵

Ao trabalharmos com os exercícios desenvolvidos por Schradieck é possível adquirir uma melhor fluência na digitação. Para tanto, podemos observar o padrão desenvolvido por ele nas imagens abaixo:

Figura 36 - exercícios para desenvolvimento de agilidade de digitação em uma corda.

Schradieck
The School of Violin Technics
Book1: Exercises for Promoting Dexterity in the various Positions
I.
Exercises On One String



Fonte: School of violin technics. Book 1: exercises for promoting dexterity in the various positions.
(Schradieck, 1900)

Nos exercícios em uma corda, o foco está exclusivamente na digitação. Já nos padrões estabelecidos para este desenvolvimento técnico em duas ou três cordas, o autor associa também o movimento entre cordas realizado pelo arco, requerendo diferentes posicionamentos para o braço em cada situação. Segundo Salles (2021, p. 79), “quando há uma mudança de corda, esta deve ser bem planejada de forma que o arco se aproxime da nova corda momentos antes da mudança de forma sutil, em movimento ondular, sem movimentos abruptos ou angulosos”. Com isso, Galamian (1962, p. 66, tradução nossa) observa que “problemas de coordenação criados por passagens rápidas com cruzamento de cordas, podem ser melhor abordados primeiramente isolando o padrão da mudança de

⁵⁵ Do original: The pupil should be careful in all the exercises to keep the hand perfectly quiet, letting the fingers fall strongly, and raising them with elasticity. (Schradieck, 1900, p. 1)

corda e depois praticando-o em cordas soltas”⁵⁶. Para tanto, nos exercícios propostos por Schradieck, uma possível abordagem inicial seria tocá-lo sem digitação, para entender o movimento do braço direito.

Figura 37 - exercícios para desenvolvimento de agilidade de digitação em duas ou mais cordas.



Fonte: School of violin technics. Book 1: exercises for promoting dexterity in the various positions.
(Schradieck, 1900)

Para o violinista e pedagogo G. Yost (1888 – 1958), a ação dos dedos da mão esquerda pode ser dividida em quatro parâmetros: força, independência, precisão e velocidade. Em seu livro *Studies in Finger Action and Position Playing*, Yost apresenta padrões combinatórios de notas a fim de desenvolver a velocidade e precisão dos dedos da mão esquerda.

⁵⁶ Do original: Coordination problems created by fast passages with string crossing can best be approached by first isolating the string-change pattern and then practicing it on the open strings (Galamian, 1962, p. 66).

Figura 38 - Padrões de combinação propostos por G. Yost.

Beginning with the open string.
To be practiced as written and also in groups of two measures connected together.

With bow and slured

Beginning with the first finger

* To be practiced also in the keys of C, F, E, and B flat. Also transpose and practice on the E, D, and G strings.

Beginning with the second finger.

Fonte: imslp.org

Inicialmente abordada através de métodos como os apresentados, a coordenação entre as mãos pode ser trabalhada através de Estudos e Caprichos de diversos compositores/violinistas como podemos observar no estudo nº 11 de F. Fiorillo (1755 – 1823), capricho nº 2 de P. Rode, entre outros. Porém, este trabalho pode ser facilmente observado em excertos orquestrais, que têm como principal característica a demanda pela agilidade da digitação da mão esquerda. Este recurso técnico implica em uma precisão da afinação e clareza da articulação, uma vez que são objetivos necessários e com certo grau de complexidade quando executados em grupo, como nos naipes de violinos de orquestras.

No excerto orquestral da obra *A Noiva Vendida – Abertura*, de B. Smetana (1824 - 1884), o compositor utiliza sequências de notas com em andamento muito rápido, em ritmo regular, que se assemelham aos exercícios propostos por Schradieck, firmando-se como um possível material para estudo da técnica aplicada em um contexto musical.

Figura 39 - B. Smetana - A Noiva Vendida. Excerto orquestral, violino I, compassos 1 a 66.

Vivacissimo, Violino I.

The musical score for Violino I consists of 11 staves. The tempo is marked 'Vivacissimo'. The key signature has two flats (B-flat major). The score includes various dynamics: *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), *sf non legato*, *sf*, *sf subito*, and *sempre p* (sempre piano). A measure rest of 16 measures is indicated in the third staff. The notation includes many beamed eighth and sixteenth notes, creating a fast and rhythmic texture.

Fonte: imslp.org

Para praticarmos o processo de digitação, aplicaremos o conceito estabelecido por Schradieck ao excerto e acrescentaremos compasso a compasso, com a finalidade que o aluno possa montar o trecho gradativamente.

Figura 40 - Proposta de exercício do excerto orquestral A Noiva Vendida pelo conceito de Schradieck.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Também podemos empregar agrupamentos rítmicos a fim de criar diferentes tempos para a digitação. Com isso, é possível variar momentos lentos e rápidos no mesmo estudo, a exemplo dos padrões estabelecidos por Yost.

É possível observar a exigência de uma boa coordenação na digitação da mão esquerda em outros excertos orquestrais, cujo andamento em geral é mais rápido. No scherzo da obra Sonho de uma Noite de Verão de F. Mendelssohn, também se observa a necessidade de uma formatação de mão esquerda mais voltada a posições baixas, onde a clareza da articulação na digitação é fundamental.

Figura 41 - F. Mendelssohn - Sonho de uma Noite de Verão, scherzo, violino I.



Fonte: imslp.org

Outros excertos associam a clareza da digitação com outras técnicas mais complexas, como é o caso do scherzo da sinfonia nº 2 de R. Schumann que utiliza seu material temático com arpejos e mudanças de posição em blocos. Outro excerto com características técnicas mais rebuscadas é “A Morte de Tibaldo”, da obra Romeo e Julieta de S. Prokofiev. Nele o compositor utiliza diversos saltos e trocas de cordas, requerendo do intérprete bastante agilidade e destreza técnica.

Figura 42 - S. Prokofiev - A Morte de Tibaldo, presto, violino I.



Fonte: imslp.org

Nos excertos orquestrais em que a agilidade da digitação é requerida, além da coordenação entre o movimento do arco e o posicionamento dos dedos, também devemos observar o tempo para a mudança de posição. Neste sentido, Galamian observa que:

a velocidade de execução do movimento de mudança deve ser proporcional ao andamento geral da passagem. Em andamentos lentos, a mudança é mais lenta; em andamentos rápidos, mais rápida. A execução da mudança é em grande parte uma questão de tempo, não

apenas no que diz respeito à velocidade, mas também no que diz respeito aos momentos exatos em que a mudança deve começar e terminar. Um dos erros mais comuns encontrados no deslocamento é encurtar a nota que precede o movimento. A razão por trás dessa falha é sempre psicológica. O violinista se preocupa com a mudança a ponto de perder o controle rítmico e antecipar ansiosamente o momento correto para a mudança (Galamian, 1962, p. 26, tradução nossa).⁵⁷

Para isso, é importante que o violinista desenvolva este recurso técnico em exercícios preparatórios para que utilize estes excertos orquestrais como opção musical de aplicação técnica no repertório.

4.2 Técnicas para mão direita – Golpes de arco, suas divisões e dinâmicas

A mudança estrutural no arco promovida pelo *archetier* F. Tourte, juntamente com Viotti, fez com que uma série de novos golpes de arco fossem desenvolvidos. Com isso, os parâmetros que norteiam a produção sonora, sendo eles a velocidade, pressão e ponto de contato do arco sobre a corda, sofreram uma mudança substancial. De acordo com Salles (2021, p. 76), “golpes de arco são modelos padronizados e categorizados de desenhos de som produzidos por movimento composto no qual a ação de grupos distintos de músculos define determinado tipo de sonoridade”. As diferentes maneiras de segurar o arco desenvolvidas ao longo dos anos pelas várias escolas de violino fizeram com que a produção sonora e a execução de cada golpe de arco sofressem uma ligeira adaptação motora por parte do violinista, a depender de sua empunhadura.

Partindo do pressuposto de que o arco se move paralelamente ao cavalete, devemos considerar estes três fatores fundamentais referentes à mão direita: 1) a velocidade do movimento do arco; 2) a pressão que exerce sobre as cordas; e 3) o ponto em que entra em contato com a corda. Este ponto será chamado “ponto de contato”. Estes três fatores são interdependentes, na medida em que qualquer mudança entre eles requer compensação correspondente em pelo menos um dos outros (Galamian, 1962, p. 55, tradução nossa).⁵⁸

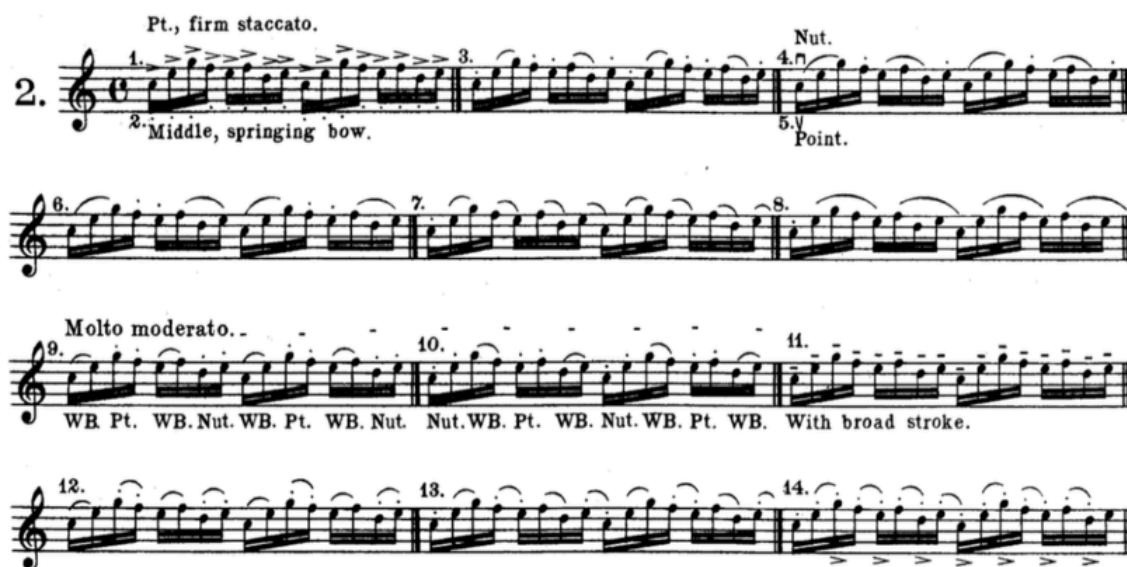
⁵⁷ No original: the speed of execution of the shifting motion should be proportional to the general tempo of the passage. In slow tempos, the shift is made slower; in fast tempos, more rapidly. The execution of the shift is largely a matter of timing, not only as far as the speed is concerned, but also with regard to the exact moments at which the shift is to start and to end. One of the commonest faults found in shifting is that of shortening the note preceding the move. The reason behind this fault is always a psychological one. The player worries about the shift to the point that he loses rhythmic control and nervously anticipates the correct moment for the move. (Galamian, 1962, p. 26)

⁵⁸ No original: Taking for granted a bow stroke moving parallel to the bridge, we must consider these three fundamental factors for the right hand: (1) the speed of the bow stroke, (2) the pressure it exerts on the strings, and (3) the point at which it contacts the string. This latter will be termed the "sounding point." These three factors are interdependent, inasmuch as a change in any one of them will require a corresponding adaptation in at least one of the others. (Galamian, 1962, p. 55)

Adicionado a isso, Salles (2021, p. 57-58) observa a importância de outros fatores, tais como o posicionamento de toda a estrutura do braço até os dedos, condução do arco sobre a corda e a flexibilidade natural presente no movimento das articulações.

A partir desse conhecimento, diversos violinistas/pedagogos desenvolveram materiais didáticos a fim de solucionar questões sobre uma boa produção sonora com os mais diferentes golpes de arco. Sevcik em seu livro *School of Violin Technique op. 1, livro 1*, utiliza uma série de agrupamentos rítmicos a serem aplicados em seus exercícios, cuja função era exclusivamente técnica. Já R. Kreutzer, em seu estudo nº 2, de seu livro *42 Studies or Caprices for the Violin*, também descreve, previamente, possibilidades de agrupamentos e articulações a serem aplicados durante a peça, com a finalidade de desenvolver um melhor controle na divisão do arco em seus diversos pontos de contato, como podemos observar na figura abaixo:

Figura 43 - R. Kreutzer, estudo nº 2: padrões de agrupamento de arco.



Fonte: imslp.org

A intenção do autor em trabalhar diversos golpes em diferentes zonas do arco faz com que o violinista possa desenvolver ações motoras diferentes, a depender da região, a fim de se obter a mesma produção sonora.

Ao observar a seleção de excertos orquestrais, é possível constatar uma prevalência de três golpes de arco. 1) A utilização do *legato* em geral está associada com longas ligaduras, evidenciando o controle de arcos longos e lentos além das trocas de cordas; 2) O *detaché* pode ser observado mais comumente pois se refere às notas separadas uma das outras por meio da alternância de direção do arco; 3) Por último, são

encontradas passagens com indicação de *staccato*, que aqui iremos tratar como um golpe executado fora da corda, podendo variar a execução para o *spiccato*, a depender da velocidade do trecho e da ação mecânica voluntária do violinista. A partir dessa observação, separaremos os golpes de arco em dois grupos, sendo o primeiro em arcadas que são realizadas na corda e o segundo àquelas que acontecem fora da corda, ou seja, saltadas.

4.2.1 Técnicas para mão direita – *Legato*

Uma articulação bastante utilizada nos excertos orquestrais é o *legato*. De acordo com Salles (2021, p. 79) o grande desafio deste golpe de arco é fazer com que a digitação não influencie na condução do arco, uma vez que o som desejado tem característica sustentada e constante, como se o violinista estivesse tocando apenas uma nota.

Para se trabalhar a qualidade sonora em arcos longos, podemos partir da técnica do *son filé*, que consiste em utilizar o arco em toda sua extensão por um tempo que pode variar de 1 a 15 segundos (Salles, 2021, p. 93). Ao fazermos o uso desta técnica, é possível que a execução de ligaduras longas seja mais confortável, além de uma melhor qualidade sonora. Salles acrescenta que:

o ponto de contato do arco com a corda também é um elemento chave para o *son filé*, uma vez que, dada sua duração maior, seu timbre deve ser bem planejado. Apesar de os timbres estarem intimamente relacionados com o ponto de contato do arco sobre a corda, quanto maior a duração da nota, mais nos aproximamos do cavalete, intensificando a pressão, de forma que o movimento “horizontal” do arco possa ser freado, dando a impressão de uma arcada infinita” (Salles, 2021, p. 93).

Com isso, podemos iniciar o movimento do arco apenas em cordas soltas para que seja adquirido o controle sobre a pressão, velocidade e ponto de contato, e em seguida aplicado em escalas para que se tenha uma alteração no tamanho da corda à medida que acontece a digitação.

É importante frisar que a qualidade sonora produzida na região do talão deve seguir até a ponta, sem nenhuma variação. Para isso, é necessário um movimento de rotação do antebraço à medida que o arco realiza o seu percurso. Enquanto posicionado no talão, é preciso que o seu peso seja controlado pelo dedo mínimo, e ao longo de sua extensão seja transferido por meio de movimento de pronação para o dedo indicador ao atingir a ponta.

Figura 44 - Escala Dó maior - son filé



Fonte: Elaborado pelo autor.

Uma problemática observada é a execução de longos *legatos* seguindo a arcada original proposta pelo compositor. Neste sentido, é bastante comum que o violinista opte por dividir em grupos menores, podendo causar um prejuízo na articulação. Galamian (1962, p. 85-86, tradução nossa) observa que “existem vários problemas relacionados à mudança de direção do movimento do arco, mas o mais importante está vinculado à capacidade de fazer com que a mudança resulte o mais suave e imperceptível quanto possível”⁵⁹. Desta forma, é importante que o violinista tente suavizar ao máximo a sonoridade na troca do arco, buscando assim uma melhor conexão entre as arcadas.

Trechos como o 3º movimento da Sinfonia nº 9 de L. van Beethoven trabalham especificamente este golpe de arco, de maneira que o som produzido no talão seja mantido ao longo de toda a extensão do arco até a ponta mantendo sua qualidade sonora. No primeiro trecho da Sinfonia nº 9 de Beethoven, visto na figura 45, é possível observar que o compositor ainda não utiliza grandes ligaduras, o que propicia ao violinista um melhor conforto com a distribuição do arco ao longo do trecho.

⁵⁹ No original: There are several problems connected with change of bow, but the one that is most important concerns the ability to make the change as smooth and unnoticeable as possible. (Galamian, 1962, p. 85-86)

Figura 45 - L. van Beethoven - Sinfonia nº 9, 3º movimento, compassos 43 a 58. Trecho 1.



Fonte: imslp.org

Já em seu segundo trecho (figura 46), devido aos grandes *legatos*, é preciso que a produção de som seja a mais contínua possível, buscando suavizar os momentos de troca de direção do arco. Neste sentido, Galamian explica que:

Existem vários problemas relacionados à mudança de direção do movimento do arco (do arco para baixo ao arco para cima e vice-versa), mas o mais importante está vinculado à capacidade de fazer com que a mudança resulte o mais suave e imperceptível quanto possível. Foram desenvolvidas muitas teorias a respeito desse problema. Alguns métodos prescrevem o uso exclusivo dos dedos, outros da mão e do pulso e outros do antebraço ou todo o braço. No entanto, a essência do problema *não* reside concretamente em qual músculo ou articulação deve participar, mas sim nos seguintes fatores: (1) o arco precisa ralentar seu movimento pouco antes da mudança de sentido; e (2) é necessário aliviar a pressão, com ambos os elementos coordenados de maneira delicada e precisa (Galamian, 1962, p. 86, tradução nossa)⁶⁰.

⁶⁰ No original: There are several problems connected with the change of bow (from down to up and vice versa), but the one that is most important concerns the ability to make the change as smooth and as unnoticeable as possible. Many theories have been developed about this particular point. Some methods prescribe the use of the fingers alone, others the hand and wrist, still others the forearm or whole arm. Yet the essence of the matter does *not* lie in the particular muscles or joints that should participate, but instead in two factors: (1) the bow has to slow down shortly before the change, and (2) the pressure has to be lightened, with both of these elements delicately and precisely coordinated (Galamian, 1962, p.86).

Assim, com a desaceleração do arco e alívio da pressão, como dito por Galamian, pode-se alcançar uma homogeneidade sonora, além de uma continuidade na intenção da frase musical.

Figura 46 - L. van Beethoven - Sinfonia nº 9, 3º movimento, compassos 99 a 114. Trecho 2.

The musical score for measures 99 to 114 of the 3rd movement of Beethoven's Symphony No. 9 is presented in a single staff. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 4/4. The tempo marking is 'Stesso tempo'. The score includes various articulations and dynamics. Measures 99-100 show a crescendo and a 'p dolce' marking. Measures 101-102 show a crescendo followed by a diminuendo and a 'p' marking. Measures 103-104 show a crescendo and a 'p' marking. Measures 105-106 show a crescendo and a 'p' marking. Measures 107-108 show a crescendo and a 'p' marking. Measures 109-110 show a crescendo and a 'p' marking. Measures 111-112 show a crescendo and a 'p' marking. Measures 113-114 show a crescendo and a 'p' marking. The score includes various articulations such as slurs, ties, and trills.

Fonte: imslp.org

Apesar das ligaduras originalmente escritas pelo compositor, pode ocorrer em alguns casos que estas marcações sejam divididas em arcos menores pelos *spallars*. Essa prática acontece para que a produção sonora não fique prejudicada pela execução de arcadas muito longas. Apesar disso, é de fundamental importância que o direcionamento da frase escrita pelo compositor seja respeitado e que não haja quebra de continuidade no momento da troca de direção do arco. Neste sentido, Salles observa:

Longas ligaduras aparecem com frequência no repertório dos instrumentos de cordas e, na maioria dos casos, não são possíveis de serem executadas estritamente como indicado pelo compositor, em

função do arco ter seu tamanho limitado. Faz-se então uma distinção entre a intenção musical da obra e as necessidades técnicas do instrumento e do instrumentista. (Salles, 2021, p. 82)

Para isso, podemos associar os exercícios de arcos longos com suaves trocas de direção no ritmo da mão direita a ser executado no trecho. Para nos aproximarmos ao ritmo da mão direita presente no excerto, primeiro tocaremos em cordas soltas como visto na figura abaixo.

Figura 47 - Proposta de estudo do arco para o excerto Beethoven, Sinfonia nº 9, 3º movimento, compassos 99 a 103.



arcos menos longos. Com isso, a divisão e distribuição do arco afetam proporcionalmente o resultado da dinâmica.

Figura 48 - L. van Beethoven - Sinfonia nº 9, 3º movimento, compassos 142 a 151. Trecho 3.



Fonte: imslp.org

É possível perceber a utilização do *legato* em *bariolage* em diversos compassos dos trechos, a exemplo dos compassos 49 a 51, 101, 107, 110, e 144. O *bariolage* é definido como sendo:

a alternância de uma sequência de notas em cordas adjacentes. [...] Quando o arco se alterna entre duas cordas várias vezes e, uma única arcada, o executante deve posicioná-lo equilibradamente em um ponto médio, permitindo que este permaneça o mais próximo possível de ambas as cordas, sem sacrificar a clareza da articulação de cada nota. (SALLES, 2021, p. 86).

Para o estudo do *bariolage*, podemos unir as duas notas em apenas uma produção sonora, a partir dos exercícios de cordas duplas. Esta abordagem pode ser feita já que na mão esquerda as notas precisam estar na formatação de notas duplas e a variação de movimento do arco precisa ser a mais próxima entre as duas cordas. Dessa maneira, ao partir de uma produção sonora de cordas duplas, é possível que o violinista estabeleça o menor movimento necessário para a execução de cada uma das cordas.

Apesar de não ser comum a execução de cordas duplas⁶¹ pelo mesmo músico no repertório orquestral, podemos perceber o seu conceito enquanto formatação de mão em

⁶¹ A execução de cordas duplas exige do violinista um posicionamento de mão esquerda em que é necessário a colocação de dois ou mais dedos simultaneamente nas cordas. Embora esta prática não ocorra com frequência no repertório orquestral, podemos observar situações em que o posicionamento dos dedos precise ser feito de forma simultânea, assemelhando-se às cordas duplas.

situações como estas. Para Whistler (1947) o estudo de cordas duplas é fundamental para o desenvolvimento técnico do aluno. Em seu método *Developing Double-Stops*, o autor desmembra as cordas duplas, de modo que seja possível tocar uma nota seguida da outra, para que depois se toque as duas vozes simultaneamente. Podemos observar esse mesmo conceito nos compassos de *bariolage* como por exemplo:

Figura 49 - proposta de estudo do trecho em bariolage, compasso 101.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Sendo assim, este excerto orquestral se mostra como relevante material para a prática de golpes de arco como o *legato* e suas variações, assim como de utilidade para a mão esquerda, no que se refere ao ritmo estabelecido pela digitação e às mudanças de posição.

A flexibilidade do punho requerida nas trocas de cordas, especificamente em passagens com a presença de *bariolage* também pode ser observada em excertos como de J. Brahms em sua sinfonia nº 4, quarto movimento, entre os compassos 69 a 72. Nesse caso, o compositor também associa o *bariolage* aos arcos longos, demandando do violinista que a execução desta técnica ocorra de maneira homogênea em uma maior extensão do arco, como observado na figura abaixo.

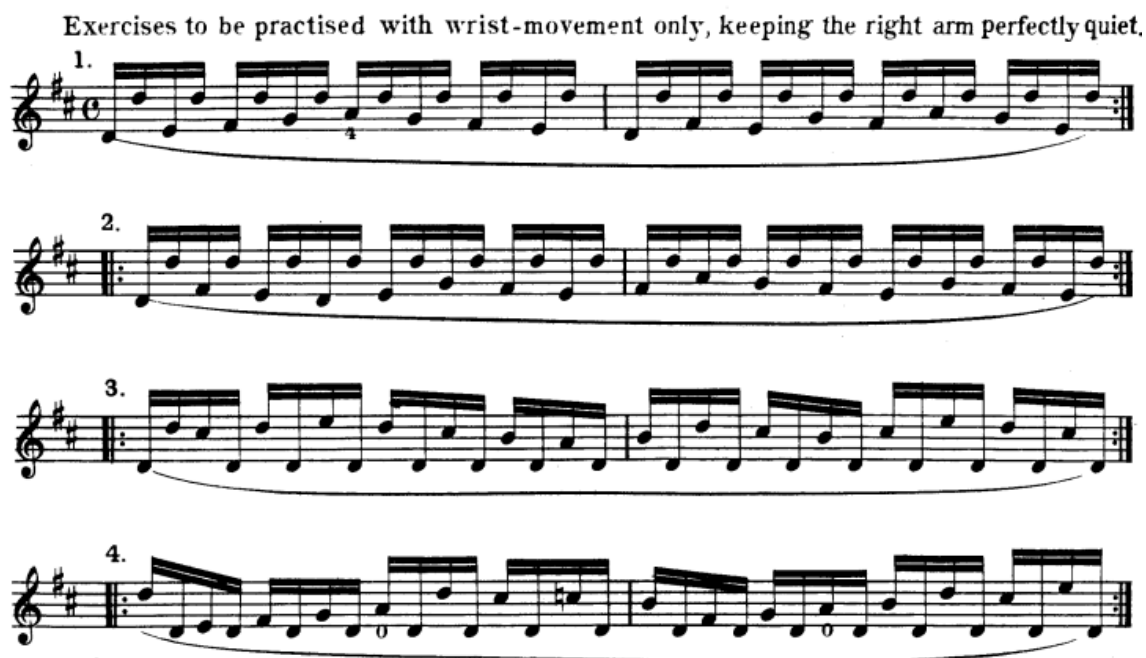
Figura 50 - J. Brahms: Sinfonia nº 4, quarto movimento, compassos 69 a 72.



Fonte: imslp.org

Exercícios propostos por Schradieck em seu livro 1 apresentam padrões melódicos que visam o desenvolvimento do movimento de punho requerido para a boa execução do *bariolage*.

Figura 51 - Exercícios para serem praticados com o movimento de pulso, mantendo o braço direito sem movimentação.



Fonte: School of violin technics. Book 1: exercises for promoting dexterity in the various positions. (Schradieck, 1900)

Outro ponto a ser observado consiste no controle da flexibilidade das articulações e dos arcos longos. O *legato* proposto pelo compositor está associado a uma grande quantidade de troca de cordas, fazendo com que o posicionamento do braço direito, desde cotovelo à mão seja de fundamental importância para um bom posicionamento do arco em relação à corda.

Neste sentido, o violinista/pedagogo E. Ysaÿe, pertencente à escola franco-belga, desenvolveu um material didático voltado para a prática de escalas em que sugere exercícios para o posicionamento do braço a fim de trabalhar as trocas de cordas e conseguir um movimento uniforme.

Para a prática desse exercício, é proposto que o violinista desmembre a escala em agrupamentos menores na mão esquerda para que a troca de cordas realizada pelo arco seja controlada e tenha um movimento circular

Figura 52 - Exercício para prática de escalas e troca de cordas

EXERCICES ET GAMMES EXERCISES and SCALES

Exercices préparatoires à l'étude des gammes et des passages de cordes Preparatory exercises for scale practice

L'archet bien à la corde et sans à-coups The bow firmly on the string avoiding any bumpiness going over the strings

EUGÈNE YSAÏE

The image shows a page from a music book titled 'EXERCICES ET GAMMES' and 'EXERCISES and SCALES' by Eugène Ysaÿe. It contains seven numbered exercises for violin, each consisting of two staves of music. The exercises are designed to be played with a firm bow on the string, avoiding any bumpiness or going over the strings. The exercises are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The exercises are numbered 1 through 7. Exercise 1 is a simple scale. Exercises 2 through 7 are more complex, featuring various bowing techniques, fingerings, and string crossings. The exercises are designed to be played with a firm bow on the string, avoiding any bumpiness or going over the strings.

Fonte: Exercises and Scales for Violin. (Ysaye, 1967)

Ao realizarmos o estudo dos métodos de técnica básica para a mão direita, percebemos que a utilização desses excertos para o desenvolvimento das respectivas técnicas direcionadas ao *legato*, distribuição de arco, variações de dinâmicas e trocas de cordas se mostram eficientes. Dessa maneira, é possível se observar a aplicabilidade da técnica de maneira direta em diversos momentos nos excertos orquestrais, de modo que

a utilização do repertório orquestral por meio dos excertos orquestrais seja eficiente para a prática, visando o aprimoramento técnico do violinista em formação.

4.2.2 Técnicas para a mão direita – *Detaché*

Segundo Salles (2021, p. 94), o *detaché* é caracterizado “pela execução das notas separadas umas das outras através da mudança de direção do arco, podendo ser considerado o golpe de arco primordial mais utilizado na técnica dos instrumentos de cordas”. A partir do estudo desse golpe de arco, é possível desenvolver o bom uso do arco em todas as suas regiões, do talão à ponta.

Por se tratar de um golpe de arco essencial, o violinista e pedagogo Shinichi Suzuki (1898 – 1998) utiliza em sua primeira música “Variações sobre um tema de Brilha, Brilha Estrelinha” algumas variações de ritmos para a construção do *detaché* desde o primeiro contato do aluno com o instrumento. Nela, podemos observar por exemplo o ritmo de quatro semicolcheias seguido de duas colcheias, emulando a articulação da expressão “chocolate doce”, expressa abaixo.

Figura 53 - Estudo do *detaché*.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Em estágio mais avançado, o estudo dos golpes de arco pode também ser associado a vários exercícios para desenvolvimento da mão esquerda. Como exemplo podemos citar a prática de fundamentos da técnica do arco aplicada as escalas e arpejos em suas diversas formas. Todas as combinações e variantes do *detaché* possíveis de serem criadas nesses exercícios são fundamentais para simular situações que possam ocorrer durante a prática do repertório.

Por se tratar de um golpe de arco fundamental, podemos notar sua recorrência nos excertos orquestrais de diversas obras. O compositor J. Brahms, no quarto movimento da Sinfonia nº 4, usa esse golpe de arco em vários momentos entre os compassos 33 a 80. Neste caso, é importante observar que também é utilizado o *legato* como golpe de arco associado.

Figura 54 - J. Brahms - Sinfonia nº 4, 4º movimento, compassos 33 a 80. Excerto orquestral - violino 1

The image shows a page of a musical score for Violin 1, measures 33 to 80. The score is in G major and 4/4 time. It features various musical notations including dynamics (f, cresc., espresa cresc., più f, fp, dim., poco cresc., pp), articulation (arco, marc. largamente), and performance instructions (cresc. sempre più). Several measures are circled in red, highlighting specific musical phrases and techniques.

Fonte: imslp.org (grifo nosso)

Entre os compassos 33 ao 40, podemos observar a prevalência do *detaché* de arco inteiro a cada duas notas, intercalando com um movimento curto na colcheia que acontece no talão ou ponta, a depender da direção do arco. Neste primeiro caso, é importante que a distribuição do arco seja feita de maneira planejada pelo violinista, de modo que para cada duração seja utilizada a quantidade necessária de arco. Para isso, a administração da velocidade, ponto de contato e pressão são de fundamental importância para a construção sonora da frase musical.

De maneira contrastante, a partir do compasso 65, podemos observar a utilização do *detaché* mais curto, visto no grupo de semicolcheias. Neste segundo caso, a região do arco permanece a mesma, sendo normalmente utilizado o meio dele. Para a execução desse movimento é necessário que o violinista posicione o arco em sua região central com o movimento a iniciado partir do antebraço, usando a articulação do cotovelo e contrabalançado pelo punho para que o arco mantenha sua trajetória paralela ao cavalete do violino.

Também foi possível observar que, no trecho, o compositor intercala o uso do *detaché* e do *legato*, obtendo diferentes tipos de sonoridade para golpes de arco que têm origem e execução na corda. Dividindo o excerto em duas partes, percebe-se que na primeira, o tema exposto entre os compassos 33 a 40 em *detaché* passa a ser apresentando em *legato*, sofrendo uma pequena variação com notas ornamentais entre os compassos 41 a 47 e o desenvolvido até alcançar a letra C no compasso 57. Já o segundo trecho, em que se intercala o *detaché* e o *legato*, pode ser observado a partir do compasso 65.

O mesmo padrão de *detaché* pode ser observado também na Sinfonia nº 2, segundo movimento, entre os compassos 87 a 91.

Figura 55 - J. Brahms - Sinfonia nº 2, 2º movimento, compassos 87 a 91. Excerto orquestral - violino 1.



Fonte: imslp.org

Durante o estudo destes golpes de arco, é fundamental que o aluno desenvolva o senso de distribuição do arco por toda sua extensão, a fim de que não se crie um movimento encurtado no centro do arco, evitando-se, assim, e de forma indesejável, as regiões mais próximas ao talão e ponta. No ambiente orquestral, a distribuição metódica e organizada do arco vai além das questões técnicas. Em um naipe de orquestra, a distribuição e combinação homogênea dos movimentos é responsável também pela

estética visual do conjunto de violinistas, semelhante ao que ocorre no balé, quando há sincronismo de movimentos no conjunto.

Muito embora a estética seja importante, a precisão nos movimentos e região do arco usada estão diretamente relacionados ao fator musical, indicando que todos os violinistas estão no local correto do arco para executar o que foi planejado musicalmente.

Diante disso, é de fundamental importância o estudo do *legato* e *detaché* a partir de métodos próprios. Entretanto, no repertório orquestral, encontramos diversas formas da aplicação prática desta técnica com a finalidade de desenvolver relação de movimento e consequentemente qualidade sonora, ao mesmo tempo em que se vai adentrando no universo desse repertório e suas nuances próprias.

4.2.3 Técnicas para a mão direita – *Spiccato*

Esse golpe de arco está ligado a trechos de tempo mais rápido e, para sua execução, se faz necessário que o arco seja retirado de seu contato com a corda entre as notas. Sendo assim, Salles define *spiccato* como sendo:

golpe de arco curto, separado entre si por pausas em que o arco abandona a corda, produzindo uma articulação do tipo *stacatto*. Caracteriza-se pela movimentação ativa do membro superior direito, que controla cada golpe com um impulso individual, de forma que o arco toque a corda e posteriormente a abandone, num movimento pendular (Salles, 2021, p. 142)

De maneira análoga ao *legato* e *detaché*, o estudo do *spiccato* pode ser feito a partir de aplicações em escalas e arpejos e alguns exercícios musicais direcionados, como por exemplo, o estudo nº 2 de Kreutzer, utilizando inclusive as variações de articulações e ritmos propostas por ele.

Associado aos estudos tradicionais, iremos observar que diversos excertos orquestrais também podem ser utilizados para o desenvolvimento desses golpes de arco, como por exemplo no excerto da Sinfonia nº 39 de W. A. Mozart, nos compassos de 01 a 40 do quarto movimento.

Figura 56 - : W. A. Mozart: Sinfonia 39, 4º movimento - compassos 01 – 41. Excerto orquestral – violino 1.

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

Violine I

Finale
Allegro

The musical score for Violine I, measures 1 to 41, is presented in a single system. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 3/4. The score begins with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures 1 through 41, with measure numbers indicated at the start of each line.

Fonte: imslp.org

Além do excerto acima, a mesma situação pode ser observada no quarto movimento de sua Sinfonia nº 35, partir do compasso 13.

Figura 57 - W. A. Mozart: Sinfonia 35, 4º movimento - compassos 01 – 37. Excerto orquestral – violino I



Fonte: imslp.org

No repertório clássico, é bastante comum observarmos a utilização do *spiccato* nos movimentos de andamentos rápidos que exigem uma performance ágil e leve por parte do violinista. Um outro exemplo da utilização deste golpe de arco pode ser visto no excerto orquestral da Sinfonia nº 3, de L. van Beethoven nos compassos de 01 a 127 do terceiro movimento. A indicação de *staccato* no início do movimento sugere ao intérprete o tipo de articulação desejada pelo compositor. Embora o termo *staccato* esteja grafado na parte, o andamento *Allegro Vivace* irá definir que o golpe de arco a ser utilizado será realizado fora da corda, como *spiccato*.

Por produzir uma articulação do tipo *staccato*, o *spiccato* pode ser confundido com o golpe de arco *sautillé*. Contudo, Salles (2021, p. 143) observa que “o *spiccato* é ativo, o instrumentista faz o arco sair da corda a cada golpe; e o *sautillé* é passivo, o arco salta sozinho em função de sua flexibilidade”. Dessa forma, o intérprete tem o controle sobre o tamanho dos movimentos horizontais e verticais do golpe de arco. Estes são inversamente proporcionais, de modo que quanto maior seja a quantidade de arco utilizada, menos salto terá ao movimento. Outro ponto importante é a inclinação do arco sobre a corda. Neste sentido, Salles (2021, p. 145) observa que “no caso do *spiccato*, o arco deve ser mantido mais em ‘pé’, em ângulo de aproximadamente 90° em relação à corda, para que se possa aproveitar a natureza flexível da vara do arco”.

Figura 58 - Excerto L. van Beethoven: Sinfonia nº 3, 3º movimento, compassos 77 - 127

14 **SCHERZO** **VIOLINE I**
Allegro vivace (♩ = 116)
pp
sempre pp e staccato

9 *sempre stacc.*

20

31 *sempre pp*

43 *Viola* *sempre pp*

58 *Viola*

70 *Viola*

84 *Basse* *pp* *A*

97 *cresc.* *ff* *Ob.* *Fl.*

111 *B* *Ob.* *Fl.*

123 *f* *Ob.* *Fl.*

Fonte: imslp.org

Além dos excertos orquestrais observados acima, é possível perceber o uso desse golpe de arco em excertos já vistos anteriormente nesta tese, tais como: F. Mendelssohn – Sonho de uma noite de verão, Scherzo; R. Schumann – Sinfonia nº 2, Scherzo; P. Tchaikovsky – Sinfonia nº 6, terceiro movimento; entre outros.

4.3 Abordagem técnica dos excertos orquestrais

Os excertos tratados aqui, por serem retirados de obras orquestrais, apresentam variedades de demandas técnicas e musicais. Entretanto, como observado nos exemplos

apresentados, também são capazes de evidenciar e/ou privilegiar algumas técnicas violinísticas específicas, nas quais podemos combinar no mesmo trecho os fundamentos técnico tanto da mão direita, quanto da esquerda.

No exemplo a seguir, do trecho inicial do Poema Sinfônico Don Juan de R. Strauss (1864 – 1949), podemos observar um caso de excerto orquestral que aborda uma significativa variedade de demandas técnicas dentro de um pequeno trecho. Provavelmente esse é um dos motivos do excerto ser requisitado com frequência nas audições para ingresso nos conjuntos sinfônicos profissionais, como podemos observar no levantamento feito por Ferreira (2016, p. 26). Neste sentido, Baldini relata que:

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.⁶²

Isso posto, explanaremos como relacionar os exercícios de técnica básica em uma aplicação prática em trechos deste excerto.

A respeito dos aspectos técnicos para a mão direita, é possível observar que o excerto contém diversos golpes de arcos e combinações, a exemplo do *legato*, *detaché* e *spiccato*, associado a variados padrões de ritmos, exigindo do violinista uma boa definição da distribuição do arco, além de um posicionamento preciso para a execução dos golpes de arco e das dinâmicas que vão de (*pp*) a (*fff*). A sua prática pode ser encaixada nos exercícios para a mão esquerda, de modo que os compassos selecionados definirão o tipo de articulação a ser utilizada.

Com relação à mão esquerda, pode-se observar um alto nível de virtuosidade, visto que o andamento rápido do excerto exige uma performance ágil das escalas e arpejos com sucessivas mudanças de posições. Dessa forma, evidencia a necessidade de um bom conhecimento geográfico do espelho do instrumento, de modo que os saltos entre posições são rápidos e precisos.

⁶² Entrevista a Cecconello (2013, p. 56).

Figura 59 - R. Strauss - Don Juan, compassos 01 a 62. Excerto orquestral - violino 1.

Allegro, molto con brio

ff

trattino

p

tranquillo

p

molto vivo

p

cresc.

ff

Fonte: imslp.org

Tomemos como exemplo o trecho entre os compassos 23 a 26. Neles, podemos observar que Strauss utiliza duas escalas em movimento ascendente e descendente, requerendo algumas mudanças de posição, assim, exigindo um bom conhecimento das distâncias dos saltos.

Figura 60 - Don Juan, compassos 23 a 26, violino I.



Fonte: imslp.org

Como estratégia inicial, aplicaremos os exercícios propostos por G. Yost (figura 23) para trabalhar as mudanças de posição e isolar o movimento. Para isso, o primeiro salto será entre as notas Fá dobrado sustenido e Si, e usaremos o primeiro dedo para funcionar como dedo guia da mudança, como mostra a figura abaixo.

Figura 61 - Mudanças de posição de acordo com Yost.

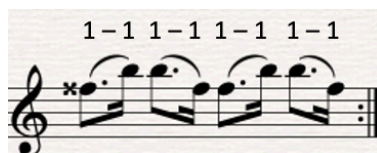


Figura 63 - Mudança de posição, ação do primeiro dedo (b).



Fonte: Elaborado pelo autor.

Por fim, e permanecendo na terceira posição, utilizaremos o artifício das cordas duplas para buscar a afinação no momento entre a troca de cordas e para que o movimento do arco, ao passar de uma corda para a outra, seja feito de maneira conectada, como visto no exercício proposto por E. Ysaye (figura 52). Assim, ao passar pelas notas Lá e Fá sustenido, Ré sustenido e Si, e Sol sustenido e Fá sustenido, o arco tocará ambas as cordas, até que o ângulo de saída de uma corda e entrada na outra fique bem definido.

Figura 64 - cordas duplas para afinação e mudança de corda.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Para adquirir fluência, o ideal é que o estudo se inicie em andamento lento até alcançar o tempo de performance, de maneira que os aspectos trabalhados em cada etapa fiquem automatizados. A respeito do golpe de arco, pode-se adotar o *detaché*, em andamento lento, e percorrer do talão à ponta. À medida que a velocidade se aproximar da de concerto, o ideal é que o movimento seja reduzido e executado um pouco abaixo da região do meio, próximo ao centro de gravidade, de modo que a sonoridade resultante se assemelhe a um golpe de arco realizado fora da corda, porém sem perder o contato com ela. Essa abordagem pode ser utilizada em todo o excerto, fazendo com que haja uma ligação prática da técnica básica com o trecho musical.

Ao analisarmos os detalhes referentes à mão direita na primeira frase do excerto, podemos observar que diversos aspectos técnicos são requisitados, a exemplo de golpes de arco, velocidade e sua distribuição.

Figura 65 - R. Strauss: Don Juan, compassos 01 a 04.



Fonte: edição por Cecconello (2013).

O arco inicia seu movimento na metade superior, em articulação *detaché*, até a metade do primeiro compasso, atingindo a região da ponta. Em seguida, na mínima, inicia-se um reposicionamento em direção ao meio, continuado nos dois tempos iniciais do segundo compasso, para atingir a região inferior do arco. No último tempo deste compasso, utiliza-se a articulação *staccato*, em um arco rápido para baixo, para ir à região do meio e ter quantidade de arco para o Sol sustenido do terceiro compasso, retornando ao talão. O ataque da nota Si, no ponto culminante da frase, precisa partir do talão e percorrer o arco inteiro, de modo que atinja a ponta, retornando ao talão no fim da frase.

4.4 Inserção dos excertos orquestrais na rotina de estudos

Com esses poucos exemplos apresentados, acreditamos já ser possível destacar o quanto há de demandas técnicas específicas nos excertos orquestrais, que podem ser exploradas com função didática voltada ao treinamento musical e desenvolvimento de proficiência técnica em complemento aos estudos de técnica aplicada, como podemos observar na tabela abaixo.

Tabela 4: Relação entre técnica básica, estudos de técnica aplicada e excertos orquestrais.

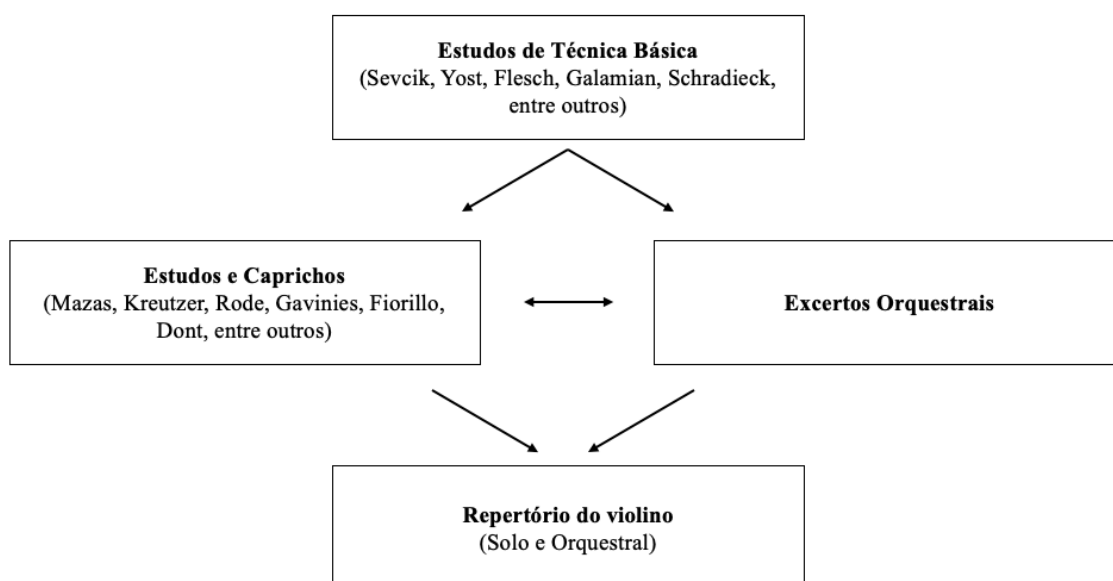
Escalas e Arpejos		
Técnica Básica	Estudos e Caprichos	Excertos Orquestrais
- C. Flesch: Sistema de Escalas - E. Ysaye: Exercises and Scales for Violin. - I. Galamian: Sistema de Escalas	- P. Rode: 24 caprices (nº 2, 5) - R. Kreutzer: 42 estudos e caprichos (nº 4, 5, 6, 10, 12, 26) - J. Dont: Op. 35 (nº 3) - F. Fiorillo: 36 estudos e caprichos (nº 9, 11)	- W. A. Mozart: Sinfonia nº 35, 1º movimento, compassos 01 a 35. - W. A. Mozart: Sinfonia nº 39, 2º movimento, compassos 01 a 27. - S. Prokofiev: Sinfonia nº 1, 1º movimento, compassos 01 a 90. - R. Schumann: Sinfonia nº 2, 2º movimento, compassos 01 a 54

Destreza na digitação		
- H. Schradieck: School of violin technics. Book 1: exercises for promoting dexterity in the various positions.	- P. Rode: 24 caprices (nº 10, 18) - R. Kreutzer: 42 estudos e caprichos (nº 2, 8, 9) - J. Dont: Op. 35 (nº 2) - F. Fiorillo: 36 estudos e caprichos (nº 34)	- F. Mendelssohn: Sonho de Uma Noite de Verão, Scherzo, compassos 17 a 99. - F. Mendelssohn: Sinfonia nº 4, 1º movimento, compassos 01 a 110. - B. Smetana: A Noiva Vendida, abertura, compassos 01 a 66.
Mudanças de Posição		
- O. Sevcik: Opus 1, Opus 8. - G. Yost: The Yost System for Violin.	- P. Rode: 24 caprices (nº 6, 7, 11) - R. Kreutzer: 42 estudos e caprichos (nº 10, 11, 12) - J. Dont: Op. 35 (nº 20) - F. Fiorillo: 36 estudos e caprichos (nº 21)	- S. Prokofiev: Romeu e Julieta, “Morte de Tibaldo”, nº 70 a nº 78 de ensaio. - J. Brahms: Sinfonia nº 2, 1º movimento, compassos 118 a 136, 386 a 404. - J. Brahms: Sinfonia nº 2, 2º movimento, compassos 51 a 55, 87 a 91. - J. Brahms: Sinfonia nº 4, 2º movimento, compassos 74 a 101.

Fonte: elaborado pelo autor.

Desse modo, ao incluirmos os excertos orquestrais nas ementas das disciplinas de instrumento (violino) I – VIII, é possível que o professor trabalhe, em sala de aula, os aspectos técnicos contidos em cada trecho. Por se tratar de um material volumoso, é plausível que a seleção dos excertos seja feita de maneira individual, a partir de editais de seleção orquestral recentes, respeitando os limites técnicos de cada aluno, e buscando associá-los às técnicas e repertório solo trabalhados em cada semestre. Podemos observar essa inclusão através do organograma abaixo:

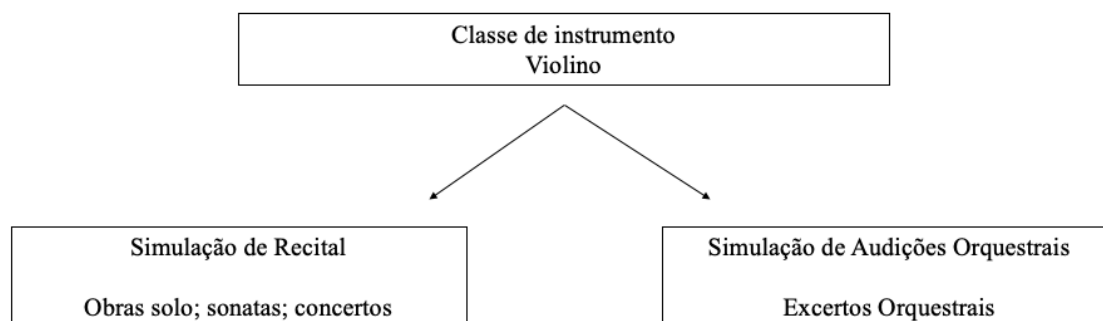
Figura 66 – Organograma para inserção dos excertos orquestrais em aulas individuais.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Já nas disciplinas de classe de instrumento (violino) I – VIII, artifícios como simulações de audições podem ser utilizados para buscar uma aproximação com os meios de ingresso em grupos orquestrais. Desse modo, o ambiente coletivo propicia ao discente a experiência de apresentar o repertório estudado a outros alunos, auxiliando também em seu preparo mental para possíveis situações semelhantes. Além disso, é possível haver momentos de apreciação de material audiovisual de diferentes grupos orquestrais. Dessa forma, pode-se abrir discussões a respeito de interpretação, além de possibilitar a escuta da obra completa, para que haja, também, o entendimento do excerto dentro do contexto musical em que está inserido.

Figura 67 - Organograma para inserção dos excertos orquestrais em aulas coletivas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Por fim, a disciplina de prática de orquestra deve ser implementada ao currículo dos alunos de instrumentos pertencentes a esse grupo musical, de maneira que funcione como contato final do estudante com esse repertório, além de poder vivenciar experiências específicas de orquestras, como o tempo reduzido para a preparação do repertório⁶³ e o conhecimento da obra como um todo, a partir da junção de todos os instrumentos.

É importante notar que existem universidades, a exemplo da Universidade Federal da Paraíba, que contam com músicos profissionais em seu quadro de funcionários, atuando em grupos orquestrais. Nesses casos, é interessante uma aproximação entre os docentes e técnicos-músicos, através de projeto de extensão como apresentado em anexo, para que esses profissionais possam auxiliar os discentes com o repertório orquestral. Essa opção se mostra eficiente para uma abordagem inicial a esse repertório pois a implantação de uma disciplina específica, por meio de processo de alteração curricular, pode ser burocrática e lenta.

Portanto, essa seria uma forma possível de se usar excerto em complemento aos métodos tradicionais comumente utilizados. Desse modo, entendemos que a associação entre técnica aplicada e excertos pode ser facilmente introduzida na rotina pedagógica daqueles programas que não contemplam o estudo de excertos de forma independente ou isolada.

⁶³ Orquestras profissionais costumam ter poucos ensaios para apresentar um programa, normalmente ocorrendo na semana do concerto. Dessa forma, a preparação do repertório em conjunto costuma ter pouco tempo para ser feita, requerendo do músico de orquestra um preparo prévio aos ensaios.

CONCLUSÃO

Considerando o repertório erudito, podemos observar a utilização do violino em três universos. O primeiro é aquele em que o violinista está em primeiro plano, por meio de obras *solo*, a exemplo das Sonatas e Partitas de J. S. Bach (1685 – 1750), ou acompanhadas, a exemplo de Peças ou Concertos. O segundo grupo contém o repertório camerístico, e nele, apesar de tocar a parte de maneira *solo*, o violinista se encontra em uma ambiente essencialmente colaborativo. Já o terceiro engloba o repertório orquestral, e nesse caso, o violinista atua em naipe, tocando sua parte simultaneamente com outros. Dessa forma, a figura isolada do instrumentista é diminuída para que o coletivo sobressaia.

Ao longo dos anos, o ensino do violino foi primariamente baseado na performance do repertório que o coloca em primeiro plano, e sendo este o principal material didático-pedagógico para a formação do violinista. Ainda hoje, é possível observar que o modelo utilizado pelas instituições de ensino para a formação do violinista permanece voltado a treinar o músico solista, muitas vezes priorizando o repertório *solo* em detrimento do repertório orquestral.

Contudo, ao observarmos a inserção do violinista no mercado de trabalho, pôde-se constatar que os conjuntos orquestrais oferecem o maior número de vagas para a captação desses músicos. Observa-se também que a seleção desses profissionais se dá por meio de audições e os excertos orquestrais são utilizados como método de avaliação de sua proficiência. Devido à essa dicotomia entre o repertório utilizado para a formação do violinista daquele que é exigido para o ingresso nesse campo de trabalho, muitos candidatos não conseguem ingressar nesse nicho do mercado da atuação orquestral por falta do conhecimento do repertório específico. Via de regra, o primeiro contato de muitos violinistas com excertos orquestrais é feito apenas no momento que se deseja concorrer a uma vaga de emprego participando de uma audição orquestral. Não podemos desconsiderar nessa análise conclusiva os benefícios positivos obtidos pelos violinistas na prática com as orquestras acadêmicas enquanto aluno. Entretanto, esses grupos não são regulares nas escolas do país e o repertório trabalhado, em sua maioria, não atinge o nível daquele que será pedido nas audições.

No modelo de ensino atual a construção da técnica é feita através da prática de exercícios de fundamentação técnica e desenvolvida a partir de peças de música chamadas de “estudos” ou “caprichos”, estágio anterior a sua aplicação no repertório. De maneira

análoga, entendemos que os excertos orquestrais são trechos de uma determinada obra que também evidenciam demandas técnicas específicas. Portanto, entendemos que seu uso paralelo com os estudos e repertório *solo* como base para aplicar e desenvolver fundamentos técnicos pode ser positivo na formação do violinista. Baseado nesta premissa, estamos seguros de que o uso dos excertos orquestrais como material de desenvolvimento técnico para o violinista é viável de ser aplicado pelo professor do instrumento mesmo quando não houver uma classe dedicada a esse repertório no currículo. Nossa tese é de que a inclusão dos excertos orquestrais na formação do aluno violinista trará benefícios não apenas na evolução técnica e musical, mas principalmente pelo fato de apresentar primariamente um repertório que seria negligenciado na formação do estudante violinista. A proposta aqui não é o treinamento do aluno para uma futura audição, mas sim de, ao se usar os excertos para treinamento técnico e musical, aproximar o aluno de um repertório desconhecido que provavelmente não seria visto durante sua formação. Há também que se considerar que, para tanto, não é necessário haver uma classe dedicada ao estudo do repertório de excertos com um professor especialista, podendo, portanto, esse conteúdo ser incluído de forma metódica pelo próprio professor do instrumento em sua didática pessoal.

Nesse sentido, foi observado que os excertos orquestrais selecionados⁶⁴ cobrem grande parte da técnica do violino, seja relacionada à mão direita ou esquerda, de modo que este material representa uma importante fonte de aplicação da técnica estudada nos currículos tradicionais. Como resultado, o repertório *solo* não seria o único material para se aplicar a técnica estudada em um contexto musical. Outro ponto a ser observado é que os excertos orquestrais cobrem diferentes períodos da história da música, fazendo com que haja também o desenvolvimento das noções interpretativas de cada época. O conhecimento dessas questões pode afetar diretamente a execução, possibilitando ao violinista adquirir conhecimento sobre os estilos e variantes de determinada técnica de acordo com os períodos das obras.

De maneira secundária, a utilização dos excertos orquestrais como material didático, na forma como defendemos, favorece uma aproximação inicial do aluno de violino com o repertório exigido em audições para o ingresso em orquestras profissionais. Dessa maneira, aquele violinista que deseja estabelecer sua carreira profissional em

⁶⁴ Os excertos orquestrais selecionados nesta tese não representam a sua totalidade, podendo estes serem extraídos de qualquer outra obra do repertório orquestral. Como principal fonte de excertos orquestrais, podemos sempre recorrer aos editais de seleção de orquestras sinfônicas.

orquestras sinfônicas tem a oportunidade de estabelecer um primeiro contato com este material sob a ótica da construção técnica durante sua formação.

A partir das propostas estabelecidas nessa pesquisa, esperamos cobrir a lacuna existente no ensino superior de violino com relação ao estudo do seu repertório orquestral. Para isso, sugerimos que os professores de violino incorporem os excertos orquestrais como material didático voltado ao trabalho técnico do violinista de maneira associada aos métodos utilizados atualmente.

Acreditamos também que essa estratégia pedagógica não necessita, obrigatoriamente, a presença de um professor exclusivo para essa finalidade, que no caso poderia ser um profissional com vasta experiência em trabalho com orquestra através de uma disciplina curricular exclusiva para o aprendizado desse seguimento do repertório.

Embora o currículo com uma disciplina dedicada seja o desejado, essa oferta ainda se mostra como sendo algo utópico em nossas universidades. Dessa forma, o modelo aqui proposto mostra-se eficiente na aproximação primária do estudante com o repertório orquestral e estamos seguros da viabilidade de sua aplicação e dos resultados positivos advindos dessa prática.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Éverton Rodrigo. **Sonata Op. 61 “Delírio” para violino e piano de Glauco Velásquez: processos para construção de interpretação.** Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, p. 109. 2016.

ANDRES CARDENES. **Violinist.** Disponível em: <<https://andrescardenes.com/violinist>>. Acesso em: 20 de novembro de 2023.

ASSOCIAÇÃO MUSICAL SUZUKI. **Metodologia Suzuki.** Disponível em: <<https://www.associacaomusicalsuzuki.com.br/metodologia-suzuki/>>. Acesso em: 18 de julho de 2023.

AUER, Leopold. **Violin playing as I teach it.** New York: Frederick A. Stokes Company, 1921.

BALDINI, E. **Ao vivo – Excertos Orquestrais – Emmanuele Baldini.** Youtube, 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=v93uaCzupAo&t=1224s> >. Acesso em 13 de abril de 2021.

BALDWIN, Robert. **Orchestral Excerpts as Etudes.** American String Teacher, 45.3, p. 51-52, 1995.

BARBEITAS, Flávio Terrigno. **Do Conservatório à Universidade: o novo currículo de graduação da Escola de Música da UFMG.** *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 7, p. 75-81, set. 2002. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/434>. Acesso em: 10 de julho de 2023.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Sinfonia nº 9 em ré menor, op. 125.** Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1996.

BERBERT, Bruna Caroline de Souza. **Méthode de violon (1858) de Charles-Auguste de Bériot: perspectivas pedagógicas do fundador da Escola Franco-Belga de violino e suas relações com a pedagogia moderna.** Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG – Belo Horizonte – 2017.

BERLINER PHILHARMONIKER. **Karajan Academy: Learn from de pros.** Disponível em: <<https://www.berliner-philharmoniker.de/en/academy/>>. Acesso em: 22 de agosto de 2020.

BOSÍSIO, Paulo. **Paulina D'Ambrósio e a modernidade violinística no Brasil.** Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.

_____. **Escola de violino – contexto histórico, técnico e estético – com Paulo Bosísio.** Youtube, 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zMWVyV7gBk8&t=1304s>>. Acesso em: 03 de julho de 2023.

BOYDEN, David D. **The History of Violin Playing From its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music**. New York: Oxford University Press, 1990.

BRANDOLINO, Lawrence A. **A Study of Orchestral Audition Repertoire for Violin**. Dissertação (Doutorado em Música) – University of Missouri-Kansas City Conservatory of Music, Missouri, EUA, p. 203. 1997.

_____. **Let's formalize orchestral audition preparation at the university level**. *American String Teacher*, 49.4, p. 124-124, 1999.

BRESOLIN, Fernando da Costa. **As Doze fantasias para violino solo de Telemann: considerações sobre sua função no repertório violinístico**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. 2014, São Paulo. Artigo. São Paulo: Anppom, 2014. p. 1 - 9.

BRONSTEIN, Raphael. **The Science of Violin Playing**. Echo Point Books & Media. 2019.

CECCONELLO, Márcio. **Excerto orquestral para violino do poema sinfônico *Don Juan op. 20* de Richard Strauss: um estudo técnico-interpretativo**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, p. 131. 2013.

CHANG, Ai-Wei. ***Utilizing standard violin orchestral excerpts as a pedagogical tool: an analytical study guide with functional exercises***. Dissertação (Doutorado em Música) – University of North Texas, Texas, EUA, p. 94. 2014.

COELHO, Lauro M. **Acervo Concerto: A 'Sinfonia nº 9' de Beethoven**. Redação Concerto, 29 de maio de 2019. Disponível em: <<https://www.concerto.com.br/noticias/arquivo/acervo-concerto-sinfonia-no-9-de-beethoven>>. Acesso em: 17 de agosto de 2023.

CULTURA RECIFE. **Programa para prova prática instrumental. Orquestra Sinfônica do Recife**. 2022. Disponível em: <<https://bit.ly/49d4VVp>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

DANTAS, Paula F. **Análise comparativa entre os sistemas de escalas para violino de Carl Flesch, Ivan Galamian e Simon Fischer**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, p. 76. 2015.

DILWORTH, John. **The origins of the violin**. Disponível em: <<https://inglesday.com/features/part-i-the-origins-of-the-violin/>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

FERREIRA, Isaias. L. **A relevância do estudo dos excertos orquestrais na formação violinística**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, p. 110. 2016.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE INVERNO DE CAMPOS DO JORDÃO.
Repertório de admissão 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/camposdojordao2018>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

_____. **Repertório de admissão 2019.** Disponível em: <<https://bit.ly/camposdojordao2019>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

_____. **Repertório de admissão 2022.** Disponível em: <<https://bit.ly/camposdojordao2022>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

_____. **Repertório de admissão 2023.** Disponível em: <<https://bit.ly/47TVZDb>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

FLESCH, Carl. **Das Skalensystem.** Berlin: Ries & Erler, 1987.

_____. **Problems of tone Productions in violin playing.** New York: Carl Fischer, 1934.

_____. **The Art of Violin Playing: Book One.** New York: Carl Fischer, 2000.

FISCHER, Simon. **Intonation.** 2014. Disponível em: <https://www.simonfischeronline.com/uploads/5/7/7/9/57796211/280_october_2014_in_tonation.pdf>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2024.

FRESCA, Camila Ventura. **Luz e sombra: música e política na trajetória de Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925).** Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 199. 2014.

FUNESC. **Seleção para bolsistas OSPB e OSJPB – Temporada 2023, peças de confronto OSJPB.** Disponível em: <<https://bit.ly/ospbjovem>>. Acesso em: 06/07/2023.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing and Teaching.** New Jersey: Prentice-Hall, 1962.

GOSS, Thomas. **Orchestration Tip: Divisi vs. Double Stops.** Disponível em: <<https://orchestrationonline.com/orchestration-tip-divisi-vs-double-stops/>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. Traduzido do alemão por Marcelo Fagerland. Título original: *Musik als Klangrede Wege zu einem neuen Musikverständnis*, 1982.

HELD, Marcus. **A Obra Teórica de Francesco Geminiani (1687 – 1762).** OPUS, v. 22, n. 1, p. 255-274, 2016.

KREUTZER, Rodolphe. **Forty-two Studies or Caprices for the Violin.** New York: G. Schirmer, 1894.

KREYSZIG, Walter. **Charles-Auguste de Bériot's beau art as Key to His Founding of the Franco-Belgian Violin School: On the Relationship between Violin Pedagogy and Compositional Practice**. In: FESTIVAL PAGANINIANO DI CARRO, 2012, Spezia. La Scuola Violinistica Franco-Belga da G. B. Viotti a E. Isaÿe. Spezia: Centro d'Arte Moderna e Contemporanea, 2012. p. 31. Resumo.

LABORATÓRIO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL. **Marcílio Onofre**. Disponível em: <<https://www.ufpb.br/compomus/contents/paginas/marcilio-onofre>>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2024.

MANHATTAN SCHOOL OF MUSIC. **Orchestral Performance Program**. Disponível em: <<https://www.msmnyc.edu/programs/orchestral-performance/>>. Acesso em: 22 de agosto de 2020.

MARIANO, Larissa. **Um meio musical em busca da diversidade**. Concerto, São Paulo, 07 de agosto de 2020. Disponível em: <<https://www.concerto.com.br/noticias/reportagem/um-meio-musical-em-busca-da-diversidade>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE MINAS GERAIS. **Rommel Fernandes**. Disponível em: <<https://www.filarmonica.art.br/filarmonica/a-orquestra/rommel-fernandes/>>. Acesso em 20 de novembro de 2023.

OJESP. **Programação da temporada 2023**. Disponível em: <<https://bit.ly/OJE2023>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

OSESP. **Academia de música da OSESP**. Disponível em: <<http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=academiaoesp>>. Acesso em 22 de agosto de 2020.

_____. **Audições**. Disponível em: <<http://www.osesp.art.br/osesp/audicoes.aspx>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

PAULINYI, Zoltan. **Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo**. 2010. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, p. 197. 2010.

POZZOLI. **Guia teórico-prático para o ensino do ditado musical**. São Paulo: Ricordi Brasileira S. A. 1983.

PULVER, Jeffrey. **Violin Methods Old and New**. Proceedings of the Musical Association, 50th sess, p. 101-127, Apr. 1923.

REIS, Adonhiran.; HELD, Marcus. **O conceito de escolas de violino e sua atual aplicabilidade no Brasil**. OPUS, v. 27, n. 3, p. 1-22, 2021.

RICCI, Ruggiero. **Left-Hand Violin Technique**. New York: G. Schimer, 1988

RODRIGUES, Ruth E. **Selected Students of Leopold Auer – a study in violin performance-practice**. 2009. 406 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Música, Universidade de Birmingham, 2009.

SALLES, Mariana I. **Ciência na arte – Arte na ciência: Técnica violinística e concepção de interpretações musicais**. 1 edição, Belém, 2021.

SANTOS, Déborah W. dos. **Abordagens de ensino do violino: um panorama histórico**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto das Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, p. 97. 2019.

SCHRADIECK, Henry. **School of Violin Technics. Book 1: Exercises for promoting dexterity in the various positions**. New York: G. Schirmer, 1900.

SCHUENEMAN, Bruce R. **The french violin school: Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and their contemporaries**. Texas: The Lyre of Orpheus Press, 2005.

SCHWARZ, Boris. **Joseph Joachim and the Genesis of Brahms's Violin Concerto**. *The Musical Quarterly*, vol. 69, no. 4, p. 503-526, 1983.

SERGIPE. **Orquestra sinfônica de Sergipe abre inscrições para violinista**. Disponível em: <<https://bit.ly/3ScMAko>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

SEVCIK, Otakar. **School of Violin Technics. Opus 1, Part III, shifting (Changing the Position)**. New York: G. Schirmer, 1905.

_____. **Shifting the Position and Preparatory Scale-Studies for the Violin, op. 8**. New York: G. Schirmer, 1905.

SILVA, César Augustus D. **Audições para flauta em orquestras brasileiras: procedimentos, repertório e expectativas**. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, UFBA – Salvador, p. 147. 2015.

STOWELL, Robin. **The pedagogical literature: Treatises**. In: STOWELL, Robin et al (Ed.). *The Cambridge Companion to the Violin*. 12. ed. New York: Cambridge University Press, 2008.

THE INDIANAPOLIS. **Josef Gingold**. Disponível em: <<https://violin.org/josef-gingold/>>. Acesso em: 13 de agosto de 2023.

UDESC. **Projeto pedagógico bacharelado**. Disponível em: <<http://bit.ly/pppudesc>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2023

UFPE. **Programa de componentes curriculares**. Disponível em: <<https://bit.ly/programadecomponentescurricularesUFPE>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

YOST, Gaylord. **The Yost System for Violin. Exercises for change of position**. Pittsburgh: Volkwein Bros., 1928.

YSAYE, Eugene. **Exercises and scales for violin.** Brussels: Edition Schott., 1967.

ANEXO 1 – Proposta de projeto de extensão universitária

Estudo da técnica básica do violino aplicada aos excertos orquestrais.

1. Introdução:

As orquestras sinfônicas são importantes polos para atuação de violinistas, tanto no estágio acadêmico, quanto no profissional. Entretanto observa-se que, via de regra, os estudantes de violino em universidades e ou conservatórios têm pouca familiaridade com a prática do repertório orquestral. Tendo isso em mente e visando promover uma aproximação embrionária a essa literatura, propomos esse projeto com a finalidade utilizar os excertos orquestrais como material musical para efeito de técnica aplicada, de modo que funcione como material complementar aos estudos de violino.

2. Objetivo:

Este projeto, inicialmente pensado como extensão universitária, visa oferecer aos alunos de violino a oportunidade de contato inicial com esse repertório, através do uso dos excertos orquestrais como material de estudo técnico aplicado.

Objetivos específicos:

1. Estudo da técnica básica do violino através dos métodos existentes;
2. Relacionar a técnica básica do violino com as demandas técnicas dos excertos orquestrais;
3. Utilização dos excertos orquestrais como material musical para técnica aplicada;
4. Apreciação de material audiovisual do repertório orquestral selecionado;
5. Simulação de audições orquestrais.

3. Justificativa:

Os excertos orquestrais são frequentemente utilizados como parte importante do material de avaliação em audições orquestrais. Ao se fazer o uso de excertos em associação ao repertório solista em audições, é possível avaliar, em um curto espaço de tempo, diversos fundamentos da técnica violinística e de outros aspectos musicais. Entretanto, há uma percepção recorrente dos avaliadores de que, durante audições para

posições em orquestras, há queda de rendimento na performance de excertos orquestrais quando comparado à performance do repertório *solo*. Por esta razão, propomos uma aproximação inicial com esse material musical através da abordagem da técnica aplicada, de modo que os excertos passem a ser incorporado à rotina de estudos na formação do violinista. Acreditamos que esse primeiro contato será uma boa base para que, futuramente, o egresso desse curso avance para o estágio de performance efetiva como demandada em audições.

4. Metodologia:

Para atingir os objetivos descritos, o projeto contará com classes individuais e coletivas, ambas com duração de 1 hora, com frequência semanal. As aulas individuais serão divididas em dois momentos. O primeiro abordará os principais fundamentos da técnica do violino e como esses elementos são tratados nos estudo de técnica básica por meio dos métodos tradicionais, tais como:

1. **C. Flesch:** Sistema de Escalas e Arpejos.
2. **E. Ysaye:** Exercises and Scales for Violin.
3. **R. Ricci:** Left-Hand Violin Technique.
4. **O. Sevcik:** Opus 1, Opus 8, Opus 9.
5. **G. Yost:** The Yost System for Violin.
6. **G. Yost:** Studies in Finger Action and Position Playing.
7. **H. Schradieck:** School of violin technics. Book 1: exercises for promoting dexterity in the various positions.

Já no segundo momento, relacionaremos os aspectos técnicos estudados nos métodos com os excertos orquestrais. Para isso, trabalharemos com a seguinte lista:

1. **L. van Beethoven:** Sinfonia nº 3, 3º movimento, compassos 77 a 127.
 - Mão direita: Spiccato.
 - Mão esquerda: Escalas e arpejos. Coordenação de digitação.
2. **L. van Beethoven:** Sinfonia nº 9, 3º movimento, compassos 43 a 58, 99 a 114, 142 a 151.
 - Mão direita: Legato. Troca de corda. Distribuição do arco.
 - Mão esquerda: Escalas e arpejos. Mudanças de posição.

3. **J. Brahms:** Sinfonia nº 2, 1º movimento, compassos 118 a 136, 386 a 404.

- Mão direita: Staccato.
- Mão esquerda: Mudanças de posição

4. **J. Brahms:** Sinfonia nº 2, 2º movimento, compassos 51 a 55, 87 a 91.

- Mão direita: Legato. Detaché.
- Mão esquerda: Escalas e arpejos. Mudanças de posição

5. **J. Brahms:** Sinfonia nº 4, 2º movimento, compassos 74 a 101.

- Mão direita: Detaché.
- Mão esquerda: Escalas e arpejos. Mudanças de posição

6. **J. Brahms:** Sinfonia nº 4, 3º movimento, compassos 01 a 44.

- Mão direita: Staccato. Staccato acentuado. Legato. Detaché.
- Mão esquerda: Escalas e arpejos. Mudanças de posição.

7. **J. Brahms:** Sinfonia nº 4, 4º movimento, compassos 33 a 80.

- Mão direita: Detaché. Legato. Bariolage.
- Mão esquerda: Mudanças de posição. Arpejos.

8. **F. Mendelssohn:** Sonho de Uma Noite de Verão, Scherzo, compassos 17 a 99

- Mão direita: Spiccato.
- Mão esquerda: Coordenação de digitação

9. **F. Mendelssohn:** Sinfonia nº 4, 1º movimento, compassos 01 a 110.

- Mão direita: Spiccato. Legato.
- Mão esquerda: Escalas e arpejos. Mudanças de posição. Coordenação de digitação.

10. **W. A. Mozart:** Sinfonia nº 35, 1º movimento, compassos 01 a 35.

- Mão direita: Legato. Spiccato.
- Mão esquerda: Escalas e arpejos.

11. **W. A. Mozart:** Sinfonia nº 35, 4º movimento, compassos 01 a 38, 110 a 146.

- Mão direita: Spiccato. Legato. Trocas de corda.
- Mão esquerda: Coordenação de digitação.

12. **W. A Mozart:** Sinfonia nº 39, 2º movimento, compassos 01 a 27.

- Mão direita: Legato.
- Mão esquerda: Escalas e arpejos.

13. **W. A Mozart:** Sinfonia nº 39, 4º movimento, compassos 01 a 41.

- Mão direita: Spiccato. Trocas de corda.
- Mão esquerda: Escalas e arpejos. Coordenação de digitação.

14. **S. Prokofiev:** Romeu e Julieta, “Morte de Tíbaldo”, nº 70 a nº 78 de ensaio.

- Mão direita: Spiccato. Trocas de corda
- Mão esquerda: Escalas e arpejos. Mudanças de posição.

15. **S. Prokofiev:** Sinfonia nº 1, 1º movimento, compassos 01 a 90.

- Mão direita: Arcos curtos com várias articulações.
- Mão esquerda: Escalas e arpejos. Mudanças de posição. Coordenação de digitação.

16. **R. Schumann:** Sinfonia nº 2, 2º movimento, compassos 01 a 54

- Mão direita: Spiccato.
- Mão esquerda: Escalas e arpejos. Coordenação de digitação.

17. **B. Smetana:** A Noiva Vendida, abertura, compassos 01 a 66.

- Mão direita: Spiccato.
- Mão esquerda: Escalas. Coordenação de digitação.

18. **P. Tchaikovsky:** Sinfonia nº 6, 3º movimento, compassos 08 a 14, 19 a 31, 61 a 69.

- Mão direita: Spiccato.
- Mão esquerda: Escalas e arpejos.

Excertos orquestrais bônus: Esses excertos possuem um maior conjunto de técnicas abordadas. Sendo assim, serão utilizados de acordo com o progresso de cada aluno.

1. **J. Brahms:** Sinfonia nº 1, 2º movimento - solo
2. **R. Korsakov:** Scheherazade – solos
3. **R. Strauss:** Don Juan, compassos 01 a 62.

Nas aulas coletivas serão realizadas apreciações de material audiovisual das obras em estudo a fim de proporcionar um entendimento amplo do excerto orquestral quando inseridos em sua real performance no conjunto orquestral. Além disso, cada aluno apresentará um resumo a respeito do repertório, com a finalidade de aprofundar o conhecimento da literatura orquestral. Finalizando, os excertos orquestrais serão apresentados, em caráter de audição, para que se tenha a experiência de tocar esse repertório para outras pessoas.

5. Cronograma:

Esse projeto terá carga horária de 30 horas, ocorrendo ao longo de 15 semanas. Para isso, ocorrerá da seguinte maneira:

Tabela 5: Cronograma do projeto de extensão

Semana 1	W. A. Mozart: Sinfonia nº 35, 1º movimento, compassos 01 a 35. W. A. Mozart: Sinfonia nº 35, 4º movimento, compassos 01 a 38, 110 a 146.
Semana 2	W. A. Mozart: Sinfonia nº 39, 2º movimento, compassos 01 a 27. W. A. Mozart: Sinfonia nº 39, 4º movimento, compassos 01 a 41.
Semana 3	L. van Beethoven: Sinfonia nº 3, 3º movimento, compassos 77 a 127. B. Smetana: A Noiva Vendida, abertura, compassos 01 a 66.
Semana 4	L. van Beethoven: Sinfonia nº 9, 3º movimento, compassos 43 a 58, 99 a 114, 142 a 151.
Semana 5	J. Brahms: Sinfonia nº 2, 1º movimento, compassos 118 a 136, 386 a 404.
Semana 6	J. Brahms: Sinfonia nº 2, 2º movimento, compassos 51 a 55, 87 a 91.
Semana 7	J. Brahms: Sinfonia nº 4, 2º movimento, compassos 74 a 101.
Semana 8	J. Brahms: Sinfonia nº 4, 3º movimento, compassos 01 a 44.
Semana 9	J. Brahms: Sinfonia nº 4, 4º movimento, compassos 33 a 80.

Semana 10	F. Mendelssohn: Sonho de Uma Noite de Verão, Scherzo, compassos 17 a 99
Semana 11	F. Mendelssohn: Sinfonia nº 4, 1º movimento, compassos 01 a 110.
Semana 12	S. Prokofiev: Romeu e Julieta, “Morte de Tibaldo”, nº 70 a nº 78 de ensaio.
Semana 13	S. Prokofiev: Sinfonia nº 1, 1º movimento, compassos 01 a 90.
Semana 14	R. Schumann: Sinfonia nº 2, 2º movimento, compassos 01 a 54
Semana 15	P. Tchaikovsky: Sinfonia nº 6, 3º movimento, compassos 08 a 14, 19 a 31, 61 a 69.

Fonte: Elaborado pelo autor.

6. Resultados esperados:

Ao final desse projeto, é esperado que os participantes apresentem não apenas melhor proficiência técnica na performance do violino, como também maior desenvoltura na performance dos excertos estudados. Essa abordagem inicial poderá ser aperfeiçoada e, no momento oportuno, proposta para ser incorporada ao currículo acadêmico universitário, promovendo assim preparação ainda mais adequada para a carreira profissional.

ANEXO 2 – Repertório dos editais selecionados

Lista do repertório: Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA) – 2017



ANEXO III REPERTÓRIO

PRÉ SELEÇÃO

VIOLINO – TUTTI

PEÇA DE CONFRONTO

W. A. Mozart – o candidato deve escolher um dos cinco concertos – 1º movimento

VIOLINO – SPALLA

PEÇA DE CONFRONTO

W. A. Mozart – o candidato deve escolher um dos cinco concertos – 1º movimento

AUDIÇÕES

VIOLINO – TUTTI

PEÇA DE CONFRONTO

W. A. Mozart – o candidato deve escolher um dos cinco concertos – completo

EXCERTOS DE ORQUESTRA

J. Brahms – Sinfonia nº. 4, Op. 98 – 3º movimento

F. Liszt – Sinfonia "Fausto", S. 108 – completa (a banca selecionará os trechos no momento da audição)

VIOLINO – SPALLA

PEÇAS DE CONFRONTO

J. S. Bach – dois movimentos contrastantes de peça a livre escolha

W. A. Mozart – o candidato deve escolher um dos cinco concertos – completo

Movimento de concerto romântico a livre escolha

EXCERTOS DE ORQUESTRA

J. Brahms – Sinfonia nº. 4, Op. 98 – 3º movimento

F. Liszt – Sinfonia "Fausto", S. 108 – completa (a banca selecionará os trechos no momento da audição)

N. Rimsky-Korsakov – Scheherazade (solos)

R. Strauss – "Uma vida de herói". (Ein Heldenleben - solos)

Lista do repertório: Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA) – 2019**ANEXO II
REPERTÓRIO****PRÉ SELEÇÃO**

TODOS OS INSTRUMENTOS

Peça de livre escolha de até 5 minutos.

AUDIÇÕES**VIOLINO****PEÇA DE CONFRONTO**

J. S. BACH – **dois movimentos contrastantes de peça a livre escolha**

W. A. MOZART – **o candidato deve escolher um dos cinco concertos – completo**

Movimento de concerto romântico a livre escolha

EXCERTOS ORQUESTRAIS

J. BRAHMS – **Sinfonia nº 04, Op. 98 – 3º movimento**

N. RIMSKY-KORSAKOV – **Scheherazade – solos**

R. STRAUSS – **"Uma vida de herói" – Ein Heldenleben (solos)**

Lista do repertório: Orquestra Sinfônica de Sergipe (ORSSE) – 2021⁶⁵

Peças exigidas:

1º Movimento, com cadência, de um dos concertos de Mozart (nº 3, nº4 ou nº5), e o outro deve conter os seguintes excertos gravados, sem interrupção:

- a) F. Mendelssohn, Sonho de uma Noite de Verão, Abertura, c. 6 até letra A.
- b) A. Carlos Gomes. O Guarani, Abertura, números de ensaio 3 a 6;
- c) F. Mendelssohn, sinfonia nº4, I Mov., início até c. 110. III Mov., início até c. 20;
- d) J. Brahms, Sinfonia nº 2, I Mov., Letra A até a B, letra E até a F;
- e) G. Mahler, Sinfonia nº5, III Mov., Adagietto, nº 2 a 3;
- f) L. V. Beethoven, Sinfonia nº 9, III Mov., cc. 99-146

Lista do repertório: Orquestra Sinfônica do Recife (OSR) – 2022⁶⁶

ORQUESTRA SINFÔNICA DO RECIFE

VIOLINO

Peça Solista:

- J. S. Bach: Presto (4º mov.) da Sonata no. 1 em sol menor, BWV 1001
Allemanda (1º mov.) da Partita no. 3 em d minor, BWV 1004

Excertos Orquestrais:

- W. A. Mozart: Don Giovanni, Abertura (Violino I - compassos 32-120, molto allegro)
- L. v. Beethoven: Sinfonia no. 3 - 1º mov (Violino I - compassos 55-73)
- L. v. Beethoven: Sinfonia no. 7 - 1º mov. (Violino I - compassos 83-138)
- J. Brahms: Sinfonia no. 2 - 1º mov. (Violino I – compassos 17-66, letra B)
- J. Brahms: Sinfonia no. 2 - 1º mov. (Violino I - compassos 101-155).
- J. Brahms: Sinfonia no. 2 - 3º mov. (Violino I - compassos 33-73 e 144-157)
- J. Brahms: Sinfonia no. 2 - 4º mov. (Violino I – compassos 01-60)
- E. Elgar: Variações Enigma, Variação no. 2 completa (Violino II)

⁶⁵ Disponível em: <<https://bit.ly/3ScMAko>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

⁶⁶ Disponível em: <<https://bit.ly/49d4VVp>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

Lista do repertório: Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB) – 2017⁶⁷



Lista do repertório: Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB) – 2023⁶⁸

Cargo: Violinista

Peça Confronto: Livre Escolha

Excertos Orquestrais: J. Brahms: Sinfonia nº 4, 1º mov. Do início até letra C.

⁶⁷ Disponível em: <https://paraiba.pb.gov.br/diretas/secretaria-da-cultura/arquivos/manual_do_candidato_ospb.pdf>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

⁶⁸ Disponível em: <<https://funesc.pb.gov.br/editais/edital-de-selecao-para-bolsistas-ospb-e-osjpb-temporada-2023>>. Acesso em: 01 de julho de 2023.

Lista do repertório: Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG) – 2018



LISTA DE REPERTÓRIO PARA AUDIÇÃO – AUDITION REPERTOIRE LIST

VIOLINO SEÇÃO/SECTION VIOLIN

Solo – Solo

-	Primeiro movimento de um concerto (sem ser de Bach)	1st Movement of a concerto (no Bach, please)
---	---	---

Trechos Orquestrais – Orchestral Excerpts

BEETHOVEN	Sinfonia no. 3: Scherzo a) comp. 77 a 127	<i>Symphony No. 3: Scherzo</i> a) B. 77 to 127
BEETHOVEN	Sinfonia no. 9: Mov. 3 a) comp. 43 a 58 b) comp. 99 a 114 c) comp. 142 a 151	<i>Symphony No. 9: 3rd Movement</i> a) B. 43 to 58 b) B. 99 to 114 c) B. 142 to 151
BRAHMS	Sinfonia no. 2: Movs. 1 e 2 a) Mov. 1: E até comp. 136 b) Mov. 1: comp. 386 a 404 c) Mov. 2: comp. 51 a 55 d) Mov. 2: anacruse de 87 a F	<i>Symphony No. 2: 1st & 2nd Movements</i> a) 1st Mov.: E to B. 136 b) 1st Mov.: B. 386 to 404 c) 2nd Mov.: B. 51 to 55 d) 2nd Mov.: Pick-up of 87 to F
BRAHMS	Sinfonia no. 4: Movs. 2, 3 e 4 a) Mov. 2: comp. 74 a 101 b) Mov. 3: comp. 1 a 44 c) Mov. 4: comp. 33 a 80	<i>Symphony No. 4: 2nd, 3rd & 4th Movements</i> a) 2nd Mov.: B. 74 to 101 b) 3rd Mov.: B. 1 to 44 c) 4th Mov.: B. 33 to 80
MOZART	Sinfonia no. 39: Movs. 2 e 4 a) Mov. 2: comp. 1 a 27 b) Mov. 2: comp. 96 a 125 c) Mov. 4: início até comp. 41	<i>Symphony No. 39: 2nd & 4th Movements</i> a) 2nd Mov.: B. 1 to 27 b) 2nd Mov.: B. 96 to 125 c) 4th Mov.: beginning to B. 41
MOZART	Sinfonia no. 35: Movs. 1 e 4 a) Mov. 1: início até três depois de A b) Mov. 4: início até letra A c) Mov. 4: letra C até vinte e dois depois de D	<i>Symphony No. 35: 1st & 4th Movements</i> a) 1st Mov.: beginning to three after A b) 4th Mov.: beginning to letter A c) 4th Mov.: letter C to twenty two after D
PROKOFIEV	Morte de Tíbaldo a) sete depois de 69 a 78	<i>The Death of Tybalt</i> a) seven after 69 to 78
SCHUMANN	Sinfonia no. 2: Scherzo a) comp. 1 a 54	<i>Symphony No. 2: Scherzo</i> a) B. 1 to 54

Rua Ten. Brito Melo, 1090, Bloco 2, Barro Preto, Belo Horizonte, MG - CEP 30180-070 | +55 (31) 3219-9000
www.filarmonica.art.br



SMETANA	A Noiva Vendida: Abertura a) 1 a 14 b) 31 a 66	<i>The Bartered Bride: Overture</i> a) 1 to 14 b) 31 to 66
R. STRAUSS	Don Juan a) comp. 1 a 62	<i>Don Juan</i> a) B. 1 to 62

Lista do repertório: Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG) – 2019



INSTITUTO CULTURAL
FILARMÔNICA



ORQUESTRA
FILARMÔNICA
de MINAS GERAIS
FABIO MECHETTI | DIRETOR ARTÍSTICO | REGENTE TITULAR

LISTA DE REPERTÓRIO PARA AUDIÇÃO – AUDITION REPERTOIRE LIST

Spalla / Concertmaster

Solo – Solo

-	Qualquer movimento de uma peça solo <u>desacompanhada</u> de Bach	Any movement of a <u>unaccompanied</u> Bach's solo work
-	1º mov. de um concerto romântico	1 st mov. of a romantic concerto
-	1º mov. do Concerto nº 4 em Ré maior de Mozart	1 st mov. of Mozart's Concerto No. 4 in D major

Trechos Orquestrais – *Orchestral Excerpts*

BEETHOVEN	Sinfonia nº 3: Scherzo a) comp. 77 a 127	Symphony no. 3: Scherzo a) B. 77 to 127
BEETHOVEN	Sinfonia nº 9: 3º mov. a) comp. 43 a 58 b) comp. 99 a 114 c) comp. 142 a 151	Symphony no. 9: 3 rd movement a) B. 43 to 58 b) B. 99 to 114 c) B. 142 to 151
BRAHMS	Sinfonia nº2: a) 1º mov.: E até comp. 136 b) 1º mov.: comp. 386 a 404 c) 2º mov.: comp. 51 a 55 d) 2º mov.: anacruse de 87 a F	Symphony no. 2: a) 1 st mov.: E to bar 136 b) 1 st mov.: bar 386 to 404 c) 2 nd mov.: bar 51 to 55 d) 2 nd mov.: pick-up to 87 to F
BRAHMS	Sinfonia nº4: a) 2º mov.: comp. 74 a 101 b) 3º mov.: início até 44 c) 4º mov.: comp. 33 a 80	Symphony no. 4: a) 2 nd mov.: bar 74 to 101 b) 3 rd mov.: beginning to 44 c) 4 th mov.: bar 33 to 80
MOZART	Sinfonia nº 35: 1º e 4º mov. a) 1º mov.: início até três depois de A b) 4º mov.: início até a letra A c) 4º mov.: letra C até vinte e dois depois de D	Symphony no. 35: 1 st & 4 th movements a) 1 st mov.: beginning to three after A b) 4 th mov.: beginning to letter A c) 4 th mov.: letter C to twenty two after D
SCHUMANN	Sinfonia nº 2: Scherzo a) comp. 1 a 54 b) Coda	Symphony no. 2: Scherzo a) B. 1 to 54 b) Coda
R. STRAUSS	Don Juan a) início até comp. 62	Don Juan a) beginning to B.62
Solos / Soli		
BEETHOVEN	Missa Solemnis a) Benedictus	Missa Solemnis a) Benedictus
BRAHMS	Sinfonia nº1: 2º mov. a) solo	Symphony no. 1: 2nd mov. a) solo
RIMSKY-KORSAKOV	Scheherazade a) todos os solos	Scheherazade a) all solos
SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº5: 2º mov. a) um antes de 57 a 59	Symphony no. 5: 2nd mov. a) one before 57 to 59
STRAUSS	Uma vida de herói: a) de 22 a 32	A Hero's Life: a) from 22 to 32

Rua Ten. Brito Melo, 1090, Bloco 2, Barro Preto, Belo Horizonte, MG - CEP 30180-070 | +55 (31) 3219-9000
www.filarmonica.art.br

	b) de 35 a 39 c) de 5 antes de 109 a 6 antes do fim	b) from 35 to 39 c) 5 before 109 to 6 before the end
--	--	---

Lista do repertório: Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG) – 2021



INSTITUTO CULTURAL
FILARMÔNICA



ORQUESTRA
FILARMÔNICA
de MINAS GERAIS
FABIO MECHETTI | DIRETOR ARTÍSTICO | REGENTE TITULAR

LISTA DE REPERTÓRIO PARA AUDIÇÃO – AUDITION REPERTOIRE LIST

Violino Seção / Section Violin

Solo – Solo

-	Qualquer movimento de uma peça <u>desacompanhada</u> de Bach	Any movement of a <u>unaccompanied</u> Bach's piece
-	1º mov. de um concerto (sem ser Bach)	1 st mov. of a concerto (no Bach concerto)

Trechos Orquestrais – *Orchestral Excerpts*

BEETHOVEN	Sinfonia nº 3: Scherzo a) comp. 77 a 127	<i>Symphony no. 3: Scherzo</i> a) B. 77 to 127
BEETHOVEN	Sinfonia nº 9: 3º mov. a) comp. 43 a 58 b) comp. 99 a 114 c) comp. 142 a 151	<i>Symphony no. 9: 3rd movement</i> a) B. 43 to 58 b) B. 99 to 114 c) B. 142 to 151
BRAHMS	Sinfonia nº 2: 1º e 2º mov. a) 1º mov.: E até comp. 136 b) 1º mov.: comp. 386 a 404 c) 2º mov.: comp. 51 a 55 d) 2º mov.: anacruses de 87 a F	<i>Symphony no. 2: 1st and 2nd movements</i> a) 1 st mov.: E to B. 136 b) 1 st mov.: B. 386 to 404 c) 2 nd mov.: B. 51 to 55 d) 2 nd mov.: pick-up of 87 to F
BRAHMS	Sinfonia nº 4: 2º, 3º e 4º mov. a) 2º mov.: comp. 74 a 101 b) 3º mov.: comp. 1 a 44 c) 4º mov.: comp. 33 a 80	<i>Symphony no. 4: 2nd, 3rd and 4th movements</i> a) 2 nd mov.: B. 74 to 101 b) 3 rd mov.: B. 1 to 44 c) 4 th mov.: B. 33 to 80
MOZART	Sinfonia nº 35: 1º e 4º mov. a) 1º mov.: início até três depois de A b) 4º mov.: início até a letra A c) 4º mov.: letra C até vinte e dois depois de D	<i>Symphony no. 35: 1st & 4th movements</i> a) 1 st mov.: beginning to three after A b) 4 th mov.: beginning to letter A c) 4 th mov.: letter C to twenty two after D
SCHUMANN	Sinfonia nº 2: Scherzo a) comp. 1 a 54	<i>Symphony no. 2: Scherzo</i> a) B. 1 to 54
R. STRAUSS	Don Juan a) início até comp. 62	<i>Don Juan</i> a) Beginning to B.62
TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 6: 3º mov. a) A até B b) Quatro antes de C até D c) G até dois antes de H	<i>Symphony no. 6: 3rd movement</i> a) A to B b) Four before C to D c) G to two before H

Lista do repertório: Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG) – 2023



LISTA DE REPERTÓRIO PARA AUDIÇÃO – AUDITION REPERTOIRE LIST

Principal e Principal Assistente dos Segundos Violinos – *Principal and Assistant Second Violin*

	Solo	Solo
-	Qualquer movimento de uma peça <u>desacompanhada</u> de Bach	Any movement of an <u>unaccompanied</u> Bach's piece
-	Primeiro movimento de um concerto romântico	First movement of a Romantic concerto

Trechos orquestrais – *Orchestral excerpts*

	Partes de Segundo Violino	Second violin parts
BEETHOVEN	Sinfonia nº 3: Scherzo a) comp. 77 a 127	Symphony no. 3: Scherzo a) bar 77 to 127
MENDELSSOHN	Sonho de uma Noite de Verão: Scherzo comp. a) comp. 17 ao 92 b) comp. 159 ao 220	Midsummer Night's Dream: Scherzo a) bar 17 to 92 b) bar 159 to 220
MOZART	Sinfonia No.39: Mov. 4 a) início até comp. 41	Symphony No.39: Mvt. 4 a) beginning to bar 41
RACHMANINOFF	Sinfonia No.2: Mov. 2 a) 11 antes de 33 até 4 antes de 35	Symphony No.2: Mvt 2 a) 11 before 33 to 4 before 35
SMETANA	A Noiva Vendida: Abertura a) início até 77	Overture to The Bartered Bride a) beginning to bar 77

	Partes de Primeiro Violino	First violin parts
MOZART	Sinfonia nº 35: 1ª e 4ª mov. a) Mov. 1: início até três depois de A b) Mov. 4: início até A c) Mov. 4: C até vinte e dois depois de D	Symphony no. 35: 1 st & 4 th movements a) Mvt. 1: beginning to three after A b) Mvt. 4: beginning to A c) Mvt. 4: C to twenty-two after D
BEETHOVEN	Sinfonia No. 9: Mov. 3 a) comp. 43 a 58 b) comp. 99 a 114 c) comp. 142 a 151	Symphony No.9: Mvt. 3 a) bar 43 to 58 b) bar 99 to 114 c) bar 142 to 151
BRAHMS	Sinfonia No. 2: a) Mov. 1: E até comp. 136 b) Mov. 1: comp. 386 a 404 c) Mov. 2: comp. 51 a 55 d) Mov. 2: anacruse de 87 a	Symphony No. 2: a) Mov. 1: E to bar 136 b) Mov. 1: bar 386 to 404 c) Mov. 2: bar 51 to 55 d) Mov. 2: upbeat of 87 to F
SCHUMANN	Sinfonia No.2: Scherzo a) Comp. 1 a 54	Symphony No.2: Scherzo a) beginning to bar 54
R. STRAUSS	Don Juan a) Início até comp. 62	Don Juan Beginning to B.62

Lista do repertório: Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) – 2022



(i) Vídeos para pré-seleção

Trechos para gravação de violino (**spalla e tutti**) a serem enviados na inscrição:

W. A. MOZART: um dos concertos listados abaixo:

Concerto n. 3, em Sol maior, KV 216: 1º movimento - do compasso 34 ao 152

Concerto n. 4, em Ré maior KV 218: 1º movimento - do compasso 38 ao 153

Concerto n. 5, em Lá maior, KV 219: 1º movimento - do compasso 37 ao 139

(ii) Primeira fase

Spalla e Tutti

J. S. BACH: Dois movimentos contrastantes das *Sonatas e Partitas* para violino solo BWV 1001-1006, à escolha do candidato, e

W. A. MOZART: Primeiro movimento de um dos seguintes concertos, sem cadência:

Concerto em Sol maior, nº 3, KV 216; ou

Concerto em Ré maior, nº 4, KV 218; ou

Concerto em Lá maior, nº 5, KV 219.

(iii) Segunda fase

Spalla

Um dos seis concertos listados abaixo, à escolha do candidato, a ser executado na íntegra:

Ludwig van Beethoven

Concerto em Ré maior, Op. 61; ou

Johannes Brahms

Concerto em Ré maior, Op. 77; ou



Antonin Dvorak

Concerto em Lá menor, Op. 53; ou

Felix Mendelssohn Bartholdy

Concerto em Mi menor, Op. 64; ou

Jean Sibelius

Concerto em Ré menor, Op. 47; ou

Piotr Ilitch Tchaikovsky

Concerto em Ré maior, Op. 35.

Tutti

Primeiro movimento de um dos seis concertos listados abaixo, à escolha do candidato:

Ludwig van Beethoven: Concerto em Ré maior, Op. 61; ou

Johannes Brahms: Concerto em Ré maior, Op. 77; ou

Antonin Dvorak: Concerto em Lá menor, Op. 53; ou

Felix Mendelssohn Bartholdy: Concerto em Mi menor, Op. 64; ou

Jean Sibelius: Concerto em Ré menor, Op. 47; ou

Piotr Ilitch Tchaikovsky: Concerto em Ré maior, Op. 35.

(iv) Terceira fase

Spalla e Tutti

Excertos orquestrais a serem executados nesta ordem:

Béla Bartók - Concerto para Orquestra, Sz. 116,

V - Finale (comp. 265-317) - 2º violino

Johannes Brahms - Sinfonia nº 4, Op. 98,

IV - Allegro energico e passionato (comp. 24-88) - 1º violino

Ludwig van Beethoven - Sinfonia nº 9, Op. 125,

III - Adagio molto e cantabile (comp. 99-114) - 1º violino



Sergei Prokofiev - Sinfonia nº 1 (*Clássica*), Op. 25,

I - Allegro (comp. 1-90) - 1º violino

Robert Schumann - Sinfonia nº 2, Op. 61,

II - Scherzo (comp. 1-54) - 1º violino

Richard Strauss - Don Juan, Op. 20, Allegro molto con brio (comp. 1-62) - 1º violino

(v) Solos - spalla

Os solos devem ser executados nesta ordem:

Johannes Brahms - Sinfonia nº 1, Op. 68, II - Andante sostenuto (comp. 90-128)

Nikolay Rimsky-Korsakov - *Scheherazade*, Op. 35,

I - Recit. Lento (comp. 14-18), Allegro non troppo (comp. 94-102 e 173-181);

II - Recit. Lento (comp. 1-5);

III - Recitativo. Lento (comp. 142-165);

IV - Recitativo. Lento (comp. 8-9, 29 e 641 ao final).

Richard Strauss - *Uma Vida de Herói*, Op. 40 (do número de ensaio 22 ao 32)

Piotr Tchaikovsky - *O Lago dos Cisnes*, Op. 20

1º ato: Nº 5 *Pas de deux*, II - Andante (do número de ensaio 45 até 14 compassos antes de 47);

2º ato: Nº 13 *Danse des cygnes*, V - Andante non troppo (do número de ensaio 26 ao 31).

Lista do repertório: Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) – 2023**4. Violino tutti****- Vídeos para pré-seleção:**

- **Wolfgang Amadeus Mozart** - um dos concertos listados abaixo:

Concerto n. 3, em Sol maior KV 216: 1o movimento - do compasso 34 ao 152;

Concerto n. 4, em Ré maior KV 218: 1o movimento - do compasso 38 ao 153;

Concerto n. 5, em Lá maior KV 219: 1o movimento - do compasso 37 ao 139.

- Primeira Fase:

- **Johann Sebastian Bach** - Dois movimentos contrastantes das Sonatas e Partitas para violino solo BWV 1001-1006, à escolha do candidato, e

- **Wolfgang Amadeus Mozart** - Primeiro movimento de um dos seguintes concertos com cadência:

Concerto em Sol maior, no 3, KV 216; ou

Concerto em Ré maior, no 4, KV 218; ou

Concerto em Lá maior, no 5, KV 219.

- Segunda Fase:

Primeiro movimento completo de um dos seis concertos listados abaixo, à escolha do candidato:

- **Ludwig van Beethoven** - Concerto em Ré maior, Op. 61; ou

- **Johannes Brahms** - Concerto em Ré maior, Op. 77; ou



- Antonin Dvorak - Concerto em Lá menor, Op. 53; ou
- Felix Mendelssohn Bartholdy - Concerto em Mi menor, Op. 64; ou
- Jean Sibelius - Concerto em Ré menor, Op. 47; ou
- Piotr Ilitch Tchaikovsky - Concerto em Ré maior, Op. 35.

- Terceira Fase:

Tutti: Os excertos devem ser executados nesta ordem:

- **Béla Bartók** - Concerto para Orquestra, Sz.116
 - 5º Movimento - Finale (comp. 265-317) parte de 2º violino;
- **Wolfgang Amadeus Mozart** - Ópera A Flauta Mágica KV 620 - Abertura
 - Allegro (comp. 16-59) parte de 2º violino;
- **Ludwig van Beethoven** - Sinfonia no 9 em Ré menor Op. 125
 - 3º Movimento - Adagio Molto e cantabile (comp. 99-114) parte de 1º violino;
- **Johannes Brahms** - Sinfonia no 4 em Mi menor Op.98
 - 4º Movimento - Allegro energico e passionato (comp. 24-88) parte de 1º violino;
- **Robert Schumann** - Sinfonia no 2 op.61
 - 2º Movimento - Scherzo (comp. 1-54) parte de 1º violino;
- **Richard Strauss** - Don Juan, op.20
 - Allegro molto con brio (comp. 1-61) parte de 1º violino;
- **Sergei Prokofiev** - Sinfonia no 1 (Clássica) Op.25
 - 1º Movimento - Allegro (comp. 1-90) parte de 1º violino.

Lista do repertório: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) – 2023

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP

**AUDIÇÕES OSESP 2023****VIOLINO TUTTI – Categoria IV – CONVIDADO**

- W. A. MOZART *Concerto N° 3, 4 ou 5: primeiro movimento com cadência;*
- J. S. BACH *um movimento de livre escolha de uma das Sonatas e Partitas para violino solo;*

- F. MENDELSSOHN *Sinfonia Italiana: mov. I – primeiras duas páginas.*

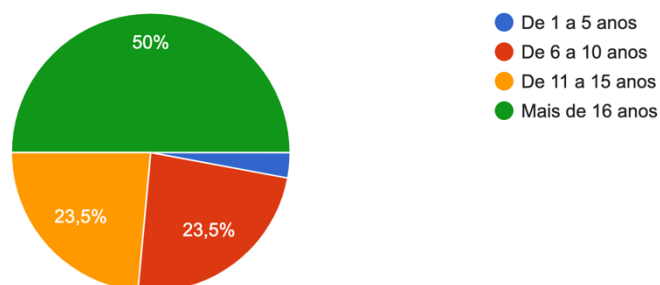
- J. BRAHMS *Sinfonia N° 4: mov. I – cinco compassos antes de Q até o fim; mov. III – do início ao B, do H até o fim; mov. IV do C ao D.*

- R. STRAUSS *Don Juan: primeira página.*

ANEXO 3 – Questionário elaborado para coleta de dados

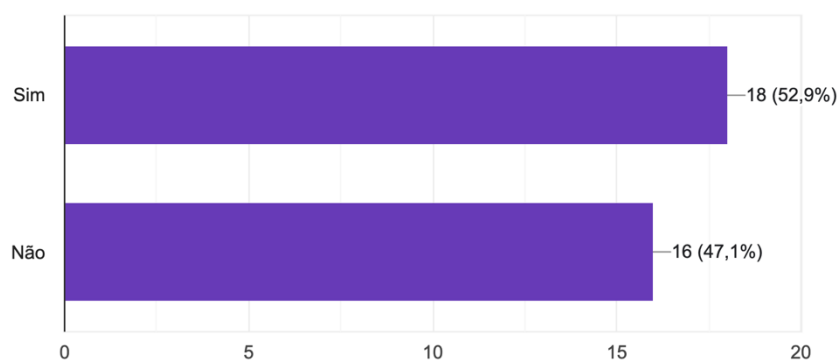
1: Há quanto tempo você estuda violino?

34 respostas



2: Você já concluiu o curso de graduação em música / violino?

34 respostas

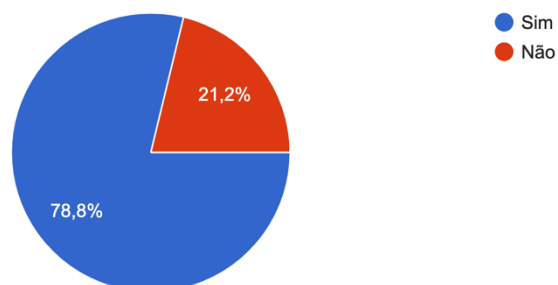


3: Se sim, quando você se formou? E em qual instituição?

3.1: Se não, qual instituição de ensino está estudando atualmente?

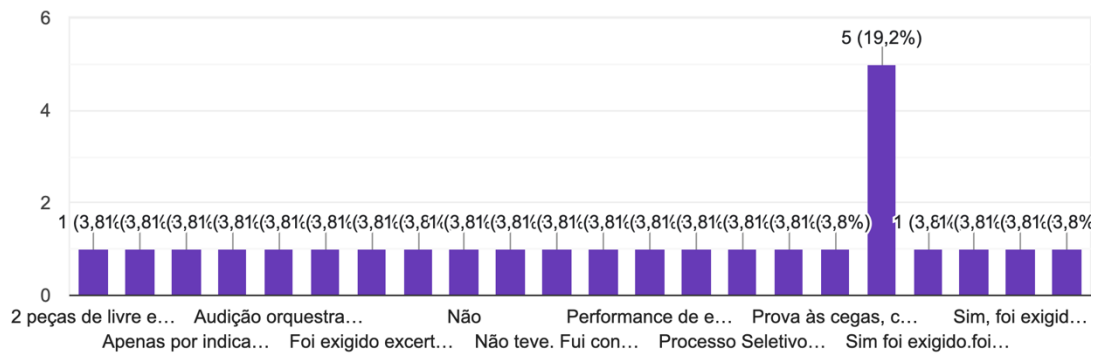
4: Participa de algum grupo orquestral?

33 respostas



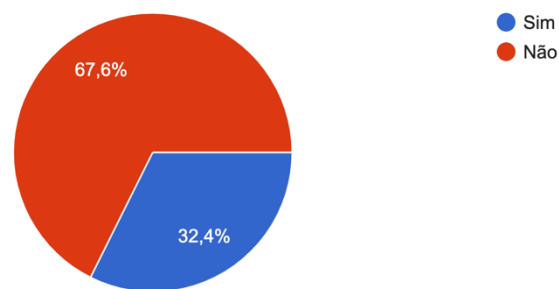
5: Se sim, como foi o método de avaliação para entrada? Foi exigido a performance de excertos orquestrais?

26 respostas



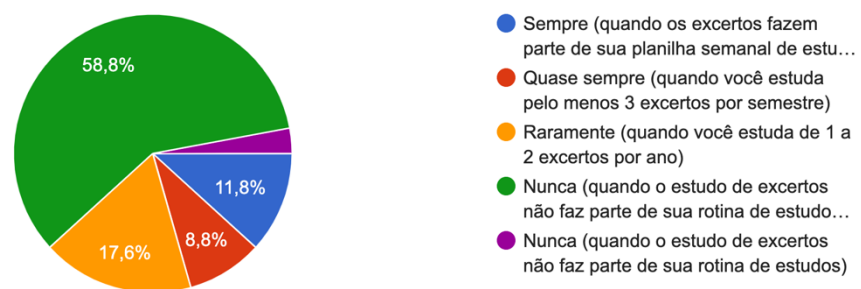
6: Tem ou teve acesso a prática de excertos orquestrais no ambiente do curso de graduação?

34 respostas



7: Com que frequência você estudava excertos orquestrais no ambiente da graduação?

34 respostas



ANEXO 4 – Programa de recitais públicos apresentados - provas práticas

Recital 1 – Performance de recital público como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em 27 de julho de 2019.



Recital Doutorado

Beethoven | Chausson | Grieg

VIOLINO: RODRIGO ELOY

PIANO: GLAUCO TÁSSIO FERNANDES



27/julho/2019

16 horas

Sala de Concertos Radegundis Feitosa

CCTA/UFPB

Programa:



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicações, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Orientador

Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga

Coordenador do PPGM

Dra. Eurides de Souza Santos

Vice-Coordenador do PPGM

Dr. Marcello Messina

Reitora

Margareth de Fátima Formiga Melo Diniz

Vice-Reitor

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicações, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Recital de Doutorado

Sala de Concertos Radegundis Feitosa

Sábado, 27 de julho de 2019

16 horas

Rodrigo Eloy iniciou seus estudos de violino aos três anos de idade com o Professor José Ademar Rocha. É graduado em música pela Universidade Federal da Paraíba sob a orientação do Professor Dr. Hermes C. Alvarenga e mestrando em música na mesma instituição. Tem participado de importantes festivais no Brasil e no exterior. Em sua trajetória de estudos, participou de masterclasses com Mirian Fried, Shmuel Ashkenasi, Ole Böhn, Charles Stegeman, Leon Spierer, entre outros. Frequentemente atua como solista à frente das principais orquestras de João Pessoa, e como camerista, realizou vários trabalhos no Brasil e nos Estados Unidos, onde em Junho de 2013 participou do Sunflower Music Festival em Topeka – Kansas, com o Atrium String Quartet. Rodrigo é membro efetivo da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba, bem como da Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa atuando como *spalla* em ambas.

Glaucio Tássio Fernandes iniciou sua prática musical tocando teclado e aos 16 anos passou a estudar piano com o Prof. Clistenis Cabral na EMAN, onde também teve aulas de teoria musical. Foi aluno da Extensão e depois do Bacharelado em Música da UFPB, onde estuda piano com o Prof. Dr. José Henrique Martins. Na graduação, também teve aulas de piano com a Prof. Dr. Luciana Noda. Foi pianista da Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba e atualmente é pianista da Orquestra Sinfônica de João Pessoa. Participou de festivais de música como o “17º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora” onde teve aulas de piano com o prof. Antonio Bezzan e do “IV Festival Internacional de Música de Piracicaba” onde teve aulas de piano com a pianista russa Anna Khanina. Participou do “13º Concurso Nacional de Cordas Paulo Bosísio” onde ganhou o prêmio de melhor pianista correpetidor. Em 2011, ganhou o concurso “Jovens Solistas” da OSPB onde, como premiação, solou um concerto com a orquestra. Participou de Master Classes com pianistas renomados como Miguel Proença, Ricardo Balestero, Beatrix Klein, Geir Braten, Richard Raymond e Mauro Bertoli.

PROGRAMA

Sonata para Violino e Piano nº 8 em Sol maior.....L. van Beethoven
Allegro Assai
Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso
Allegro vivace

Poème, op. 25.....E. Chausson

INTERVALO

Sonata para Piano e Violino nº 3, op. 45.....E. Grieg
Allegro molto ed appassionato
Allegretto espressivo alla Romanza
Allegro animato

Recital 2 – Performance do Pequeno Concerto para Violino e Cordas do compositor E. Krieger com a Orquestra Sinfônica da UFPB, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em 26 de novembro de 2021.

The poster is divided into two main sections with a brick wall background. The top section, with a light grey brick wall, features the logo of the Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba (OSUFPB) in purple and black. Below the logo, the text 'Krieger Pequeno Concerto para Violino' is displayed in bold black font. To the right is a black and white photo of an elderly man with glasses, smiling. Below the photo, the text 'Solista: Rodrigo Eloy' is written in bold black font. The bottom section, with a dark green brick wall, features a black and white photo of a man with white hair on the left. To the right, the text 'Villani-Côrtes' is written in large white font, followed by 'Cinco Miniaturas Brasileiras' in smaller white font. Below this, 'Maestro: Marcos Arakaki' is written in white font. At the bottom, the date and time '26 de novembro 11 horas' are written in white font, and the social media handle 'Live: @osufpb_oficial' is written in white font.

OSUFPB
ORQUESTRA SINFÔNICA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL
DA PARAÍBA - BRASIL

Krieger
Pequeno Concerto
para Violino

Solista: Rodrigo Eloy

Villani-Côrtes
Cinco Miniaturas
Brasileiras

Maestro: Marcos Arakaki

26 de novembro
11 horas
Live: @osufpb_oficial

Recital 3 – Performance de recital público como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em 22 de julho de 2022.



Recital de Doutorado
Rodrigo Eloy

Obras de:
 Ysaye • Villa-Lobos • Franck

Piano: Glauco Fernandes
 Orientação: Dr. Hermes C. Alvarenga

20/07/2022
 20 horas
 Sala Radegundis Feitosa - UFPB

Programa:



Universidade Federal da Paraíba
 Centro de Comunicações, Turismo e Artes
 Programa de Pós-Graduação em Música



Universidade Federal da Paraíba
 Centro de Comunicações, Turismo e Artes
 Programa de Pós-Graduação em Música

Orientador

Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga

Coordenador do PPGM

Dr. Valério Fiel da Costa

Vice Coordenador do PPGM

Dr. Ravi Shankar Magno Vianna Domingues

Reitor

Dr. Valdiney Veloso Gouveia

Vice-Reitor

Dra. Liana Filgueira Albuquerque

Recital de Doutorado



Sala de Concertos Radegundis Feitosa

Quarta-feira, 20 de julho de 2022

20 horas

Rodrigo Eloy iniciou seus estudos de violino em 1994, aos 3 anos de idade, com o professor Ademar Rocha. Em 2004 entrou no curso de extensão da Universidade Federal da Paraíba sob a orientação do Professor Dr. Hermes C. Alvarenga. Nesta mesma instituição, em 2012, concluiu o curso de Bacharelado em Música, com habilitação em violino, sob orientação do mesmo professor. Em 2016 recebeu o título de Mestre em Música também pela Universidade Federal da Paraíba sob a orientação do Professor Dr. Hermes C. Alvarenga. Atualmente é doutorando em violino também pela UFPB. Durante a sua carreira, já participou de diversos festivais nacionais e internacionais. Nestes, teve a oportunidade de ter aulas com professores de renome internacional, tais como Ole Bohn, Charles Stegeman, Leon Spierer, Mirian Fried, Shmuel Ashkenasi, Simon Bernardini, Daniel Guedes, entre outros. Como camerista, já realizou diversos concertos no Brasil e no exterior, sendo constantemente convidado para participar de festivais de música, tais como a IV Semana Internacional de Música de Câmara do Rio de Janeiro, Música na Estrada, Sunflower Music Festival (EUA), entre outros. Vem atuando constantemente como solista a frente das principais orquestras da Paraíba - OSPB, OSJPB, OSUFPB e OSMJP. Rodrigo é membro do corpo efetivo da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba, atuando como *spalla*. Também é membro do Quarteto de Cordas Eli-Eri e do Quinteto Uirapurú.

Glauco Tássio Fernandes iniciou seus estudos de música na Escola de Música Anthenor Navarro, onde teve aulas de teoria musical e piano. Foi aluno da Extensão e depois do Bacharelado em Música da UFPB, onde se formou em piano com orientação do Prof. Dr. José Henrique Martins. Na graduação, também estudou piano com a Prof. Dr. Luciana Noda. Participou de diversos festivais de música clássica, onde teve aulas de piano com professores renomados como Antonio Bezzan, Anna Khanina entre outros. Foi premiado no “7º Concurso Nacional de Piano de Música Brasileira Spartaco Rossi” em Tatuí - SP e ganhou o prêmio de melhor pianista correpetidor no “13º Concurso Nacional de Cordas Paulo Bosisio” em Juiz de Fora - MG. Em 2011, ganhou o concurso “Jovens Solistas” da OSPB onde,

como premiação, foi solista em um concerto com a mesma orquestra sob a regência do maestro Luiz Carlos Durier. Também com Durier, foi solista frente à OSJPB e com o maestro Gustavo de Paco foi solista frente à OSUFPB. Participou de Master Classes com pianistas renomados como Miguel Proença, Ricardo Castro, Ricardo Balestero, Beatrix Klein, Geir Braten, Richard Raymond, Mauro Bertoli entre outros. Atualmente é pianista da OSMJP, professor de piano da EMAN e atua como músico de câmara, solista e recitalista.

PROGRAMA

Sonata Fantasia nº 1 para Violino e Piano “Desesperance” H. Villa-Lobos

Sonata nº 4 em Mi menor, op. 27 para Violino solo E. Ysaye
 I. *Allemanda (Lento Maestoso)*
 II. *Sarabande (Quasi Lento)*
 III. *Finale (Presto Ma Non Troppo)*

Sonata para Piano e Violino em La Maior C. Franck
 I. *Allegretto moderato*
 II. *Allegro*
 III. *Recitativo – Fantasia: Moderato*
 IV. *Allegretto poco mosso*