

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Dissertação de Mestrado

**SCHERZO-TARANTELLA DE HENRYK WIENIAWSKI:
UM PLANO DE ESTUDO**

ELENA ROMANOV

Porto Alegre

2009

ELENA ROMANOV

***SCHERZO-TARANTELLA* DE HENRYK WIENIAWSKI:
UM PLANO DE ESTUDO**

**Dissertação apresentada como
requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em Música
Área de Concentração: Práticas
Interpretativas – Violino**

Orientador: Prof. Dr. Fredi Gerling

Porto Alegre

2009

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

A Deus, por tudo.

Ao meu marido Vladimir e aos meus filhos Liza e Nikolay, pelo estímulo e compreensão, pelo convívio e apoio em todos os momentos.

Ao meu orientador, professor Fredi Gerling, pela confiança, incentivo, paciência e dedicação, pela autonomia no trabalho escrito e liberdade na escolha do repertório.

Ao pianista André Carrara, pelo valoroso auxílio nas provas e recitais.

Aos pianistas Luciana Malacarne e Fernando Rauber Gonçalves pela contribuição e companheirismo.

Aos amigos Vera Wolski, Karin Lorenz Kupas e Artur Elias Carneiro por contribuírem para melhor me expressar em português nas diferentes etapas deste trabalho.

Aos professores e colegas da Pós-Graduação por todos os momentos agradáveis que passamos juntos. Especialmente à professora Cristina Caparelli Gerling pela ajuda na escolha dos materiais.

Ao professor Luiz Guilherme Goldberg, pelo auxílio e consultas sobre Finale.

Às colegas e amigas Stefanie Freitas e Keli Chin pelo carinho, apoio e presença.

A todos os amigos reais e virtuais do mundo inteiro que me apoiaram e estimularam neste período.

RESUMO

O presente trabalho reflete sobre a necessidade de estudo organizado para os músicos profissionais. Apresenta exercícios específicos para a obra *Scherzo-Tarantella*, de Henryk Wieniawski, conforme as propostas de Simon Fischer em seu livro *Practice*. As recomendações de Robert Gerle e Harald Jorgensen foram utilizadas na elaboração de um modelo de estudo individual que foi utilizado na preparação de recital público.

ABSTRACT

This essay discusses how professional violinists may benefit from organized practice. Simon Fischer's approach, in his book *Practice*, was used to devise specific exercises for Henryk Wieniawski's *Scherzo-Tarantella*. A practicing schedule used during the preparation of a public recital was based on the ideas of Robert Gerle and Harald Jorgensen.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE EXEMPLOS	7
ÍNDICE DE TABELAS.....	10
INTRODUÇÃO.....	11
1. HENRYK WIENIAWSKI	15
2. ASPECTOS TÉCNICOS DA OBRA <i>SCHERZO-TARANTELLA</i>	18
3. EXERCÍCIOS PARA O ESTUDO DE <i>SCHERZO-TARANTELLA</i>	21
3.1 EXERCÍCIOS PARA O ARCO.....	22
3.1.1 Distribuição e trocas de arco	22
3.1.2 Ligaduras longas	23
3.1.3 Golpes de arcos variados	24
3.1.4 Combinações de golpes de arco	27
3.2 EXERCÍCIOS PARA MÃO ESQUERDA.....	30
3.2.1 Vibrato e mudanças de posição na <i>Cantilena</i>	31
3.2.2 Velocidade.....	33
3.2.3 Coordenação.....	37
3.2.4 Grupos.	38
3.2.5 Estudos de Variações Rítmicas	40
3.2.6. Estudo com variações de acentuação	41
3.2.7 Passagens com elementos de escalas.....	43
3.2.8 Arpejos	45
3.2.9 Acordes rápidos de três ou quatro cordas	47
3.2.10 Oitavas	48
3.2.11 Décimas	53
3.2.12 Glissando	54
3.2.13 Harmônicos	55
4. O PLANEJAMENTO DO ESTUDO	58
4.1 Revisão Bibliográfica.....	58
4.2 Plano de Estudo.....	63
4. 2. 1 Planejamento Diário	65
CONCLUSÃO	67
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69
APÊNDICE A - Breve Relato de Minha Formação Violinística	71
APÊNDICE B - Lista de Obras de Wieniawski.....	75
APÊNDICE C - <i>Scherzo-Tarantella</i> de Henryk Wieniawski, parte do violino.....	77

ÍNDICE DE EXEMPLOS

Exemplo 1: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.141-172.....	22
Exemplo 2: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.207-215.....	23
Exemplo 3: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.13-21.....	24
Exemplo 4: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.13-21. Exercício de <i>spiccato</i> , nas cordas soltas.....	25
Exemplo 5: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.64-69.....	25
Exemplo 6: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.64-69. Exercício nas cordas soltas para <i>Spiccato</i> nas cordas duplas.....	26
Exemplo 7: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.395-403.....	26
Exemplo 8: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.395-403. Exercício para <i>Spiccato</i> nas cordas duplas e acordes em cordas soltas.....	26
Exemplo 9: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.5-13.....	27
Exemplo 10: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.5-13. Exercício para <i>Fouetté</i> com ligadura em cordas soltas.....	27
Exemplo 11: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.309-316.....	28
Exemplo 12: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.309-316 Exercício nas cordas soltas para troca rápida de uma combinação de cordas duplas para outra.....	28
Exemplo 13: H. Wieniawski. <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.53-64.....	29
Exemplo 14: H. Wieniawski. <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.53-64. Exercício nas cordas soltas para acordes e ligaduras.....	29
Exemplo 15: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.141-172.....	31
Exemplo 16: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.141-172. Exercício para o <i>vibrato</i> contínuo.....	32
Exemplo 17: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.144-145.....	32
Exemplo 18: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.144-145. Exercício da Velocidade da mudança de posição.....	33
Exemplo 19: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.5-7. Exercício para dedos rápidos.....	34
Exemplo 20: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.7. Exercício para mudança de posição..	34
Exemplo 21: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.41-45.....	34
Exemplo 22: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.41-45. Exercício para dedos rápidos.....	35
Exemplo 23: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.64-69	35

Exemplo 24: H.Wieniawski. <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.64-70. Exercício de mudança de posição na corda Sol.....	35
Exemplo 25: Fischer p.11. Dedos prontos para serem movidos em uma única ação.....	36
Exemplo 26: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.41-45. Exercício original de Fischer, p. 13.....	36
Exemplo 27: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.13-21.....	37
Exemplo 28: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.13-21. Exercício para coordenação 1....	37
Exemplo 29: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.13-21. Exercício para coordenação 2....	38
Exemplo 30: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.13-21. Exercício para coordenação 3....	38
Exemplo 31: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.13- 21. Exemplo de agrupamentos, Fischer p.25.....	39
Exemplo 32: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c. 41-45. Exercício de padrão rítmico 1.....	40
Exemplo 33: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c. 41-45. Exercício de padrão rítmico 2.....	41
Exemplo 34: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c. 41-45. Exercício de padrão rítmico 3.....	41
Exemplo 35: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.64-69.....	41
Exemplo 36: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.64-69. Acentos na primeira nota.....	42
Exemplo 37: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.64-69. Acentos na segunda nota.....	42
Exemplo 38: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.64-69. Acentos na terceira nota.....	42
Exemplo 39: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.64-69. Acentos na primeira e na segunda nota.....	42
Exemplo 40: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.64-69. Acentos na segunda e na terceira nota.....	43
Exemplo 41: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.64-69. Acentos na primeira e na terceira nota.....	43
Exemplo 42: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.203-207.....	43
Exemplo 43: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.203-207. Exercício de arcos separados.....	44
Exemplo 44: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.203-207. Exercício de <i>staccato</i>	44
Exemplo 45: H.Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.203-207. Exercício de <i>legato</i> acentuado.....	44
Exemplo 46: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.141-172.....	45
Exemplo 47: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.147-156. Exercício de nota “fantasma”..	45
Exemplo 48: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.143-145.....	46
Exemplo 49: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.183-188.....	46
Exemplo 50: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.183-188. Exercício para preparar os dedos suavemente.....	47

Exemplo 51: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.53-58.....	47
Exemplo 52: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c. 53-64. Exercício para acordes.....	47
Exemplo 53: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c. 133-136.....	48
Exemplo 54: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.133-136. Exercício de oitavas nº 1.....	49
Exemplo 55: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.133-136. Exercício de oitavas nº 2.....	49
Exemplo 56: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.133-136. Exercício de oitavas nº 3.....	49
Exemplo 57: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.133-136. Exercício de oitavas nº 4.....	49
Exemplo 58: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.133-136. Exercício de oitavas nº 5.....	50
Exemplo 59: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c. 343-347.....	50
Exemplo 60: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.309-316.....	51
Exemplo 61: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.309-316. Exercício de oitavas nº 6.....	51
Exemplo 62: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.309-316. Exercício de oitavas nº 7.....	51
Exemplo 63: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.309-316. Exercício de oitavas nº 8.....	51
Exemplo 64: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> ,c.309-316. Exercício de oitavas nº 9.....	52
Exemplo 65: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.309-316. Exercício de oitavas nº 10.....	52
Exemplo 66: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.309-316. Exercício de oitavas nº 11.....	52
Exemplo 67: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.244-249.....	53
Exemplo 68: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.244-249. Exercício de décimas nº 1.....	54
Exemplo 69: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.244-249. Exercício de décimas nº 2.....	54
Exemplo 70: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.301-304.....	54
Exemplo 71: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.301-304. Exercício para glissando.....	55
Exemplo 72: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.175-177.....	56
Exemplo 73: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.179-181.....	56
Exemplo 74: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.226-227.....	57
Exemplo 75: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.226-227. Exercício para harmônicos artificiais nº 1.....	57
Exemplo 76: H. Wieniawski, <i>Scherzo-Tarantella</i> , c.226-227. Exercício para harmônicos artificiais nº 2.....	57

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Dificuldades de troca ou distribuição de arco.	18
Tabela 2: Dificuldades de combinação de golpes de arco.....	19
Tabela 3: Dificuldades de mão esquerda.	19
Tabela 4: Outras dificuldades técnicas de mão esquerda.	20

INTRODUÇÃO

Iniciei meus estudos de violino aos sete anos de idade em Mogilyov, minha cidade natal. A instituição onde tive o privilégio de dar meus primeiros passos é a principal escola de música de Mogilyov, e também uma das mais antigas da Bielorrússia; fundada no início do século XX, é rica em história e tradições. Posteriormente, quando já estava no nível equivalente ao ensino médio no Brasil, prestava exames a cada semestre. Foi para um destes exames que preparei pela primeira vez a obra *Scherzo-Tarantella* de Wieniawski.

Olhando para trás, percebo com muita clareza que, na época, estudei a obra sem uma abordagem organizada; desperdiçava tempo e energia ao estudar de maneira desconcentrada; e, mesmo gastando muito tempo, não logrei alcançar a segurança técnica e musical que desejava¹. Atualmente, não disponho de tanto tempo para repetir uma passagem inúmeras vezes. Diante disso, passei a refletir sobre a necessidade de aproveitar melhor meu tempo de estudo.

Os profissionais da música têm, hoje em dia, muitas atividades: preparam recitais, ministram aulas, tocam em orquestras, conjuntos de câmara, entre outras ocupações. O prazo limitado para preparar o material a ser executado publicamente exige do músico competência, concentração e aproveitamento. A dificuldade no treinamento dos músicos está ligada à habilidade de estudar eficientemente. Tratando-se especificamente do instrumento violino, vários autores escreveram sobre este aspecto, sugerindo planos de estudo, entre eles: Bachmann (1925), Flesch (1939), Galamian (1963), Gerle (1983), Fischer (1997). Estes primeiros planos de estudo são mais sucintos e abordam questões estritamente técnicas. Já os trabalhos mais atuais, como Hallam (1997) e Jorgensen (2004) procuram ir além dos aspectos especificamente violinísticos, abrangendo uma variedade de outros tópicos, como: motivação, gerenciamento do tempo, nível de competência do músico, entre outros, buscando relacionar como todos estes fatores influenciam no rendimento do instrumentista.

Os violinistas Fischer e Gerle são também destacados pedagogos e deram significativa contribuição à literatura pedagógica do violino. Fischer

¹ Ver apêndice A, “Breve Relato de Minha Formação Violinística”.

publicou dois volumes: *Basics* (1997) e *Practice* (2001). Este último, tomando como modelo ilustrativo trechos do repertório violinístico, inclui um grande número de sugestões para resolver dificuldades técnicas específicas, bem como maneiras de aproveitá-las na prática. Gerle (1983), por sua vez, traz sugestões quanto à organização geral do estudo, bem como ao detalhamento de etapas específicas do aprendizado de uma obra.

As estratégias relatadas na literatura e o desenvolvimento das pesquisas nesta área são um reflexo da necessidade de se produzir cada vez mais em menos tempo. Por isso, delimitar as estratégias de estudo adequadas ao repertório selecionado e elaborar um plano de estudo efetivo é um meio para otimizar o tempo do músico profissional e alcançar a qualidade desejada no resultado artístico.

A meta deste trabalho é propor um plano de estudo para a obra *Scherzo-Tarantella* de Wieniawski - partindo das sugestões de Fischer e Gerle, contribuindo com exercícios compostos por mim especialmente para cada aspecto técnico específico de cada trecho desafiador desta obra.

Scherzo-Tarantella é uma obra significativa no repertório violinístico, por suas qualidades expressivas e técnicas, tais como: técnicas de arco variadas, acordes de quatro cordas, harmônicos, cordas duplas, mudança de posição. Por se basear numa dança típica italiana², exige precisão e coordenação dos movimentos de ambas as mãos do violinista. O ritmo dos acordes define o caráter da tarantela, em que os movimentos devem ser rápidos e precisos. Por causa destas qualidades, atrai a atenção dos violinistas em níveis mais avançados. Leopold Auer escreveu sobre a produção musical de Wieniawski: “Ainda que essas composições representem unicamente o repertório virtuosístico, elas ocupam seu espaço merecido entre as melhores obras de arte do gênero” (1924, p.8).

Quais habilidades o músico já deve dominar antes de estudar esta obra? Se estivermos falando de um estudante, o professor é responsável por estabelecer os critérios. Permito-me sugerir que o aluno está apto para estudar

² Tarantela: dança popular italiana — típica da Itália meridional — de andamento vivo, acompanhada por pandeiros, castanholas e, às vezes, pelo canto. — Seu nome originou-se da superstição de que a dança é uma cura para a picada da tarântula. A música que acompanha essa dança também é chamada tarantela.

Scherzo-Tarantella de Wieniawski quando já tocou algo do repertório romântico ou virtuosístico, domina escalas e arpejos diligentemente e tocou estudos de nível avançado.

O professor e violinista russo Gutnikov (1988) relata:

Para avaliar o nível do profissionalismo e independência dos alunos, o grau de preparo para interpretação de uma obra complexa, uso três critérios gerais: aprofundamento do conteúdo musical, clareza e precisão de expressividade, liberdade e naturalidade de cada movimento técnico. (Gutnikov, p.37)

Sobre as habilidades, Gerle sugere que, para estudar bem, é preciso compreender os princípios básicos de violino, como aplicá-los de várias maneiras, e como selecionar uma forma que melhor se adapte a suas habilidades físicas (1983, p. 13).

Ao estudar uma peça que exige tanto tecnicamente quanto musicalmente de um músico, é necessário planejar o trabalho de aprendizado, para que haja aproveitamento do tempo através de um estudo efetivo. Em seu trabalho, Hallam (1997,2) procura investigar a prática de músicos profissionais e iniciantes, analisando seu estudo e identificando níveis de aprendizado da obra em questão. A autora procura também identificar e descrever um conceito de “estudo efetivo”:

Profissionais têm em comum a necessidade contínua de ajustar o processo de planejamento, aquisição de informação, formação de hipóteses, fazer escolhas e reconsiderar decisões. Resumindo, eles sabem como fazer a coisa certa na hora certa (...). Em outras palavras, estudo efetivo é “o que dá resultado” naquilo que precisa ser aprendido³ (Hallam (1), p.181)

Estas observações, aplicadas ao estudo de violino, foram empregadas na elaboração de um plano de estudo da obra *Scherzo-Tarantella* de Wieniawski. Esta obra foi escolhida para esta pesquisa por incluir dificuldades técnicas variadas e complexas. Estes atributos justificam sua presença como uma das

³ Original: Experts have in common the need to continually adjust the processes of planning, gathering information, forming hypotheses, making choices and reconsidering decisions. To summarize, they know how to do the right thing at the right time (...). In other words, effective practice is ‘what works’ in learning what needs to be learned.

obras centrais no repertório dos violinistas, sendo também muito utilizada na prática pedagógica.

Realizei uma revisão da bibliografia específica sobre o estudo do violino no que se aplica à obra *Scherzo-Tarantella* de Wieniawski. A partir da análise das dificuldades técnicas e do contexto expressivo da obra dentro do repertório violinístico, foi elaborado um plano de estudo em que os procedimentos sugeridos pelos diversos autores foram aplicados.

Como objetivo específico me propus identificar quais são as habilidades que o músico já deve dominar antes de estudar, identificar o que é necessário para aprender a tocá-la, criar exercícios específicos para a mesma conforme o método de Fischer, elaborar um roteiro de estudo, conforme o método de Gerle, aplicar o plano elaborado no estudo da peça *Scherzo-Tarantella* de Wieniawski, estudar a obra e executá-la em recital público.

Muitas das estratégias contidas na literatura da pedagogia instrumental, e boa parte do desenvolvimento da pesquisa na área da execução, são reflexos da necessidade de se produzir cada vez mais em menos tempo. Segundo Manfredo (2006, p.43), “cada ensaio deve ser planejado meticulosamente⁴”. Por isso, delimitar as estratégias de estudo adequadas ao repertório selecionado e elaborar um plano de estudo efetivo é um meio para otimizar o tempo do músico profissional e alcançar a qualidade desejada no resultado artístico.

⁴Original: “ Each rehearsal must be planned meticulously “(Manfredo, 2006,p.43)

1. HENRYK WIENIAWSKI

Inicialmente, pensei em dedicar esta parte do trabalho à importância de Wieniawski como compositor no repertório violinístico. Não obstante, quanto mais pesquisava, mais claro ficava que este compositor fora mais violinista e solista, ficando a composição em segundo plano, servindo para expandir as possibilidades do violino.

Wieniawski foi chamado por contemporâneos de “Chopin do violino”, “Liszt do violino” ou ainda, o “Segundo Paganini”. Como os grandes compositores-pianistas, sua arte também se baseou no instrumento e seu virtuosismo não tinha limites. Joseph Joachim escreveu: “Wieniawski sempre foi o virtuose mais corajoso e apaixonado que já ouvi.” (Grigoriev⁵, 1966).

Nascido em 10 de julho de 1835, em Lublin, Polônia, foi reconhecido como um prodígio do violino e enviado para estudar no Conservatório de Paris aos oito anos de idade. Publicou suas primeiras composições aos doze anos e estava excursionando extensivamente como violinista aos treze.

Com apenas vinte e um anos de idade, quando “Scherzo-Tarantella” foi publicada pela primeira vez (1856), Wieniawski era o mais famoso autor de mais de doze miniaturas para violino e piano e, possivelmente, o mais famoso violinista depois de Paganini.

A vida artística de Wieniawski foi firmemente ligada à Rússia. Justamente em Moscou e São Petersburgo ele deu seus primeiros concertos como solista. O famoso violinista Henri Vieuxtemps, presente em um de seus concertos em St. Petersburgo, não escondeu sua admiração: “A criança é certamente um gênio” (Grigoriev, 1966).

Grigoriev (1966) escreveu: “até o final dos anos 50, Wieniawski conquistara a fama de ser um dos melhores violinistas do mundo. Correu uma lenda de que ele havia recebido uma herança mágica de Paganini, a arte dele”.

⁵ GRIGORIEV Vladimir (1927 - 1997) – violinista, professor de história de arte violinística, musicólogo, psicólogo e filósofo russo. Sua dissertação de doutorado foi dedicada à arte violinística polonesa do século XIX («История польского скрипичного искусства XIX века» (Московская консерватория, 1981)). Suas obras acadêmicas foram publicadas a partir de 1957. Como redator-chefe, elaborou a série “A arte musical” (“Музыкальное исполнительство”) na editora “Música” de Moscou. Em 1986, ganhou a memorável medalha Henryk Wieniawski na Polônia pela monografia “Henryk Wieniawsky. Vida e a arte.” («Генрик Венявский. Жизнь и творчество», 1966).

As numerosas críticas e opiniões em jornais sobre as apresentações de Wieniawski bem como o primeiro trabalho dedicado à sua vida e obra, escrito em 1856 por Defosse, testemunham a grande popularidade de violinista e compositor.

O sucesso de sua turnê pela Alemanha foi muito grande. Um jornal da época publicou que: “Nenhum violinista hoje em dia pode competir com Wieniawski, especialmente em relação à sua técnica, depois de Paganini não havia até hoje um virtuose de tanto vigor.” (Grigoriev, 1966).

Desde a abertura do Conservatório de São Petersburgo (1862), Wieniawski foi o primeiro professor de violino e música de câmara da Rússia contribuindo decisivamente para a formação da escola violinística russa. Entre os alunos de Wieniawski estão Putilov, Panov, Salin. Viveu em São Petersburgo, de 1860 a 1872, e combinou as atividades pedagógicas e solística com a posição de diretor da Sociedade Musical Russa. Nesse período, participou regularmente em concertos de música de câmara, tocando com Rubinstein, Davidov e Auer entre outros. Tornou-se também *spalla* da orquestra sinfônica e primeiro violinista do quarteto da sociedade. Posteriormente, A.G. Rubinstein escreveu: “Henryk Wieniawski foi, sem dúvida, o principal violinista durante esses anos... sua arte causava um enorme impacto”. (Grigoriev, 1966).

Em um dos concertos, Wieniawski participou como compositor e solista, interpretando o seu concerto para violino sobre regência de Hector Berlioz (durante a sua segunda turnê pela Rússia em 1867-1868). Impressionado com o brilhante virtuosismo do violinista, Berlioz escreveu: “Este homem é um diabo, muitas vezes ele tenta fazer o impossível e, mais do que isso, ele consegue”. (Grigoriev, 1966).

O repertório eclético de Wieniawski é testemunha de sua ampla visão musical. Um dos primeiros a executar a Chacone de Bach, executou também as obras de Beethoven, Paganini, Rubinstein, Ernst, Grieg, e Mendelssohn, além de suas próprias obras.

Em 1872, Wieniawski fez várias turnês pelos Estados Unidos com o pianista Anton Rubinstein. Em 1874, voltou para a Europa já atormentado por uma doença cardíaca, agravada pela obesidade e hábitos de obsessão pelo trabalho. Em 1875, substituiu Henri Vieuxtemps como professor de violino no Conservatório de Bruxelas. Entre os seus alunos estava Eugène Ysaÿe. Em

1877, recuperado da doença, Vieuxtemps resolveu voltar para o Conservatório. Novamente vieram os anos de viagens, destruindo totalmente a sua saúde.

Aconselhado por seus médicos a se aposentar por motivos de saúde, Wieniawski embarcou em uma turnê de despedida, uma série de concertos em cidades da Rússia, em abril de 1879. Onze meses mais tarde, dia 31 de maio de 1880, faleceu de ataque cardíaco, em Moscou, aos 44 anos de idade.

Tchaikovsky escreveu para Natalia von Meck que acolheu Wieniawski em sua casa: “Os últimos dias dele serão mais bonitos graças as seus cuidados... Nós vamos perder o único violinista do gênero e um compositor muito talentoso”. (Grigoriev, 1966).

Wieniawski recebeu um número significativo de honras póstumas. Seu retrato apareceu em um selo da Polônia, em 1952, e novamente em 1957. Uma moeda de 100 *Złoty*⁶, com sua imagem, foi emitida em 1979. O primeiro concurso para violino intitulado “Wieniawski” teve lugar em Varsóvia, em 1935; e depois de re-instituído, em 1952, o Concurso Internacional de Violino Henryk Wieniawski é realizado a cada cinco anos, em Poznań.

⁶ Złoty: moeda polonesa.

2. ASPECTOS TÉCNICOS DA OBRA *SCHERZO-TARANTELLA*

“Scherzo-Tarantella” de Henrik Wieniawski é uma das obras do repertório violinístico que exige certo domínio das técnicas básicas de ambas as mãos. Ao estudá-la se encontra vários aspectos técnicos bastante complicados, que muitas vezes podem ser vistos como dificuldades. Segundo Fischer (1997), “o mais importante é dominar a técnica tão bem que não seja preciso pensar neste aspecto⁷”. Portanto, os aspectos técnicos vistos a seguir, tais como *spiccato*, acordes e harmônicos, entre outros, devem ser aprendidos pelo violinista antes de estudar esta obra, praticando escalas, estudos e repertório intermediário.

Neste capítulo, extrai e listei os aspectos técnicos de *Scherzo-Tarantella* que devem ser dominados antes de iniciar o seu estudo. Início, elencando as dificuldades relacionadas à técnica de arco.

Na mão direita, as dificuldades são de distribuição ou trocas de arco, como organizados na Tabela 1.

ASPECTO TÉCNICO	COMPASSOS nº
Ligaduras em passagem de <i>cantilena</i>	141-173, 271-300, 317-338
Ligaduras de duas a seis colcheias	263-267, 41-44, 49-52, 89- 92, 97-100, 375-378, 383-386, 179
Ligadura de mais de seis colcheias	207-215
<i>Spiccato</i>	13-21, 29-37, 77-85, 125-132, 363- 371, 411- 419
<i>Spiccato</i> em cordas duplas	64-69, 112- 117, 350- 355, 395-399, 401-403
<i>Spiccato</i> em cordas duplas e acordes	395-403
Acordes de três e quatro cordas	53, 55, 57, 59, 62, 63, 101, 103, 105, 107, 109, 112, 136, 251, 255, 422

Tabela 1: Dificuldades de troca ou distribuição de arco.

⁷ Original: “The most important thing is to have so much technique that you don't have to think about it” (Basics, p.VI)

Na Tabela 2, estão selecionadas as passagens com combinações de golpes de arco.

ASPECTO TÉCNICO	COMPASSOS nº
<i>Fouetté</i> com ligadura	5-12, 20-28, 37-40, 45-48, 69-76, 85-88, 117-125, 133-135, 231-248, 355-362, 371-374, 379-382, 403-410, 419-421
Troca rápida de uma combinação de cordas duplas para outra	309-314
Acordes e ligaduras com troca de corda da mais aguda para a mais grave e <i>spiccato</i>	53-64, 101-112, 250-258, 251-252, 255-256.

Tabela 2: Dificuldades de combinação de golpes de arco.

Ao examinar as dificuldades da mão esquerda constata-se que há passagens rápidas durante quase toda a obra, excluindo-se apenas os trechos encontrados nos compassos 141 a 173 e compassos 171 a 301 e 317 a 348, que são no caráter de *cantilena*. Então, o primeiro e mais importante desafio é o da velocidade. No entanto, as tarefas da mão esquerda são variadas. As mudanças de posição, por exemplo, estão presentes ao longo de toda a obra. A Tabela 3 apresenta estes outros aspectos.

ASPECTO TÉCNICO	COMPASSOS nº
Passagens com elementos de escalas	203-207
Arpejos em andamento lento	141-172, 271-274, 287-290, 317-320, 333-338
Arpejos em andamento rápido	175-177 e 179-181, 183-188, 191-193 e 195-197, 199-203, 253-254, 256-258
Acordes rápidos de três ou quatro cordas	53-63, 101-111, 136-137, 251, 255, 225-226
Arpejo de oitavas	133-136 e 419-421
Oitavas cromáticas	315-317 e 343-347
Passagem de oitavas em movimento cromático ascendente nas cordas Sol e Ré com volta constante na primeira nota	309-314
Décimas e outras extensões	245-248, 399

Tabela 3: Dificuldades de mão esquerda.

Na Tabela 4, para melhor classificar, estão enumeradas outras técnicas de mão esquerda, aplicadas na obra:

ASPECTO TÉCNICO	COMPASSOS nº
<i>Glissando</i>	301-304
Harmônicos naturais	175-177 e 180-181, 191-193, 195-197, 217-219, 222-223, 226, 305, 307, 319-320
Arpejos de harmônicos naturais numa corda com mesmo dedo	175-177, 191-193, 217-219
E arpejos de harmônicos naturais com troca de corda e dedos diferentes	179-181, 195-197
Harmônicos artificiais	226-227, 137, 423

Tabela 4: Outras dificuldades técnicas de mão esquerda.

3. EXERCÍCIOS PARA O ESTUDO DE *SCHERZO-TARANTELLA*

O presente capítulo está baseado nas idéias de Simon Fischer, violinista - solista e professor americano, que juntou em sua abordagem os melhores elementos das tradições Franco-Belga, Russa e Americana. Suas propostas podem ser encontradas em dois livros: *Basics* (1997) e *Practice* (2001).

Este capítulo tem como objetivo analisar a obra *Scherzo-Tarantella* de Wieniawski de um ponto de vista estritamente violinístico. Restringi-me às características e dificuldades de execução no que se refere ao violino e dediquei-me a solucioná-las, criando exercícios específicos para cada uma delas.

Ao estudar uma peça tecnicamente complexa, é essencial primeiramente identificar com precisão os principais obstáculos, e então desenhar uma estratégia eficaz para superá-los, um a um. Partindo deste princípio, abordo os aspectos técnicos de cada uma das mãos separadamente. *Scherzo-Tarantella* contem uma grande variedade de golpes de arco e combinações de golpes de arco. Na tradição pedagógica do violino, a prática de estudar os movimentos de arco nas cordas soltas, sem a participação da mão esquerda, é considerada essencial.

Galamian (p.66) afirma que isolar o padrão de troca de corda, e então praticá-lo em cordas soltas, é a melhor maneira de abordar problemas de coordenação em passagens rápidas. Flesch (p.154) apresenta alguns exemplos de como isolar a atividade do arco, ou padrões de golpes de arco, sem o uso da mão esquerda. Gerle (p.60) ressalta a importância de se ter uma idéia clara do padrão de movimentos combinados, recomendando reduzir a passagem aos movimentos essenciais do arco, tocando nas cordas soltas, na mesma seqüência e duração rítmica, omitindo a mão esquerda, pois isso ajuda a concentrar-se em um problema de cada vez.

Fischer (*Practice*, 2001) recomenda estudar nas cordas soltas porque “este é um método essencial que melhora imediatamente a independência das mãos, o *legato* e padrões particulares de arco⁸ (p.34)”. Mais adiante, indica:

⁸ Original: This is a central practice method that immediately improves independence of

“estude o padrão do golpe de arco em cordas soltas para se concentrar somente no arco sem as distrações da mão esquerda⁹ (p.34)”.

Apresento a seguir uma sugestão de aplicação desta abordagem. Os trechos e dificuldades, apresentados na mesma seqüência em que estão listados no capítulo anterior, obedecem aos critérios de isolamento dos aspectos técnicos e ordenamento por grau crescente de dificuldade. Cada trecho é acompanhado dos exercícios e descrições sobre como estudar, baseados nas recomendações de Fischer no livro “Practice” (2001).

3.1 EXERCÍCIOS PARA O ARCO

3.1.1 Distribuição e trocas de arco

A habilidade de distribuir o arco com uniformidade é essencial para que a execução apresente a qualidade conhecida como *cantabile*, ou seja, a capacidade do músico de cantar com seu instrumento. O trecho a seguir é um exemplo típico desta exigência. O tema lírico inclui apenas notas longas e ligadas. O caráter *cantabile* do tema está ainda mais evidenciado pelas indicações *Tranquillo e Largement* (c.141). Fischer sugere (p. 57) que, ao tocar *legato*, deve-se tentar criar a ilusão de um som contínuo durante as trocas de arco, resultando em uma sonoridade ininterrupta.

The image shows a musical score for a violin piece, specifically the section from measures 141 to 172 of H. Wieniawski's Scherzo-Tarantella. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a measure rest and a '2' above it, followed by a 'Sul G' instruction. The second staff has a 'Sul D' instruction. The third staff has a 'Sul A' instruction. The fourth staff continues the melodic line. The music features long, tied notes with various bowing techniques indicated by slurs and accents, and fingerings (0, 1, 2, 3, 4) are marked throughout. The piece concludes with a double bar line.

Exemplo 1: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.141-172.

the hands, legato bowing, and individual bowing patterns.(Fischer.Practice.p.34)

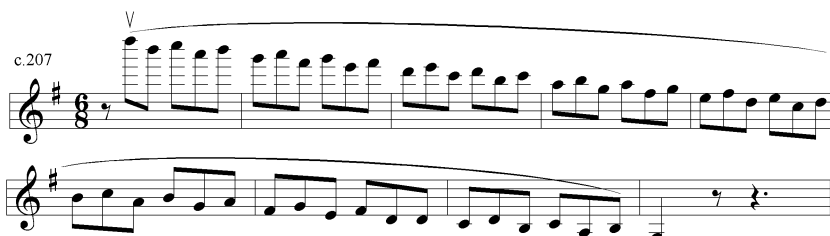
⁹ Original: Play the bowing pattern on open strings to focus on the bow without the distractions of the left hand. (Fischer.Practice.p.34)

O trecho no Ex. 1 foi escolhido para ilustrar as dificuldades de distribuição e troca de arco, por conter exclusivamente ligaduras longas que exigem atenção à distribuição, economia de arco, e, simultaneamente, uniformidade na qualidade de som. Trocas de arco imperfeitas resultam em pequenas, mas significativas interrupções da sonoridade que impedem a realização do *cantabile*. Descrição do estudo: para conseguir a sonoridade ininterrupta (ou para criar esta ilusão), é importante distribuir uniformemente o arco com uma velocidade constante. Pode-se estudar esse princípio de troca de arco em cordas soltas, com escalas, arpejos e estudos.

3.1.2 Ligaduras longas

Em trechos rápidos com ligaduras de muitas notas, o princípio da distribuição uniforme do arco e da economia é o mesmo que em passagens lentas. Para estudar estas passagens, Fischer recomenda (p.115) que, em passagens com ligaduras longas, se diminua o andamento até a metade do tempo. Também é importante tocar perto do cavalete para economizar arco, sempre visando uma boa sonoridade. Para desenvolver melhor distribuição de arco e obter um resultado sonoro eficiente, no caso de passagens longas como nos compassos 207-215 mostradas no Exemplo 2, Fischer sugere exagerar na economia do arco:

- Pratique tocando um compasso inteiro usando apenas a metade inferior do arco, utilizando apenas a região entre o talão e o meio.
- Em seguida, utilize apenas um quarto do arco, tocando apenas entre o talão e ponto de equilíbrio. Depois o arco inteiro vai parecer ter o dobro do tamanho que tinha antes¹⁰. (p.116)

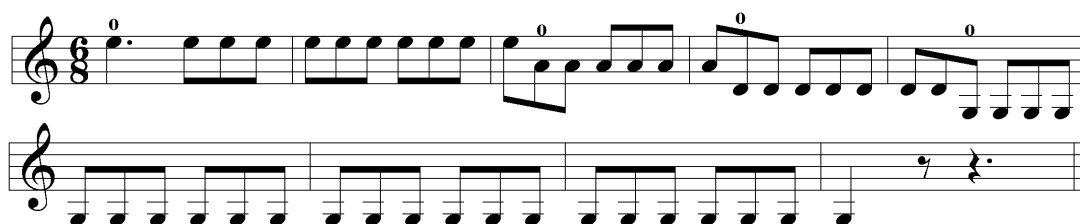


Exemplo 2: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.207-215.

¹⁰ Original:

- Practice playing a whole bar using only the lower half of the bow, playing strictly between the heel and the middle.
- Then use only a quarter of the bow, playing strictly between the heel and point-of-balance. Afterwards, the whole bow will feel as if it is twice the length that it was before. (p. 116)

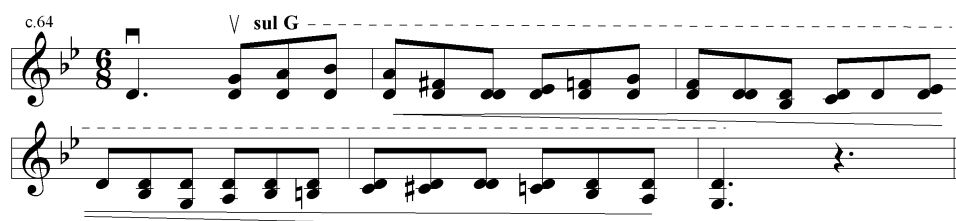
Portanto, a necessidade de estudar os trechos deste tipo primeiramente nas cordas soltas fica evidente.



Exemplo 4: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.13-21. Exercício de *spiccato*, nas cordas soltas.

Ao observar o exemplo 4, podemos constatar que a intenção é direcionar e aprender primeiro o movimento do arco, sem paradas e outras interrupções, que as dificuldades da mão esquerda ao produzir as notas agudas e as trocas de cordas podem provocar no processo de leitura e no estudo. Garante-se assim, uma qualidade sonora constante, sem as impurezas sonoras produzidas por movimentos incorretos.

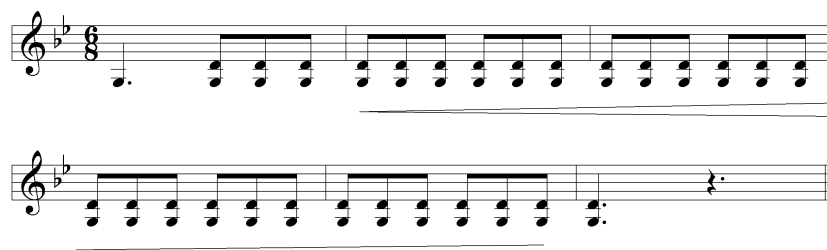
***Spiccato* em cordas duplas.**



Exemplo 5: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.64-69.

O exemplo 5 mostra um trecho em que se encontra *spiccato* em duas cordas com *crescendo*. Caso se pratique ambas as mãos simultaneamente, sem fazer o trabalho preparatório de estudar o arco isoladamente, pode-se cometer alguns erros na mão direita, tais como posicionar o arco mais para uma das cordas e menos para outra, ou puxar o arco de uma corda para outra, perdendo a uniformidade de som. Com a ajuda do exercício descrito no exemplo 6, treina-

se a uniformidade deste golpe, garantindo maior segurança e melhor proveito na interpretação deste trecho.



Exemplo 6: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.64-69. Exercício nas cordas soltas para *Spiccato* nas cordas duplas.

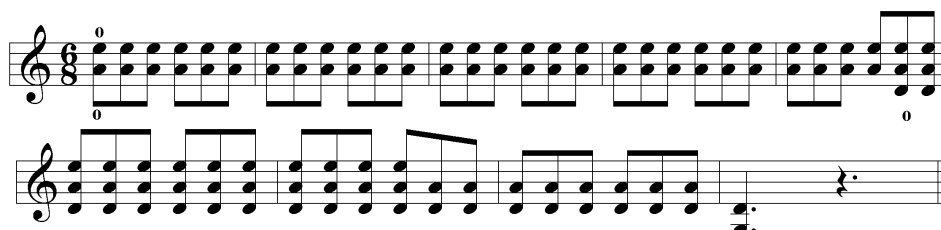
***Spiccato* nas cordas duplas e acordes.**

O Exemplo 7 mostra uma passagem em *spiccato* que começa nas cordas Mi e Lá (c.395) e continua assim até o compasso 399, onde aparecem os acordes, na mesma velocidade.



Exemplo 7: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.395-403.

Com o estudo do trecho supracitado nas cordas soltas, é possível avaliar o tamanho e a força do arco necessárias para controlar o *spiccato* com qualidade:



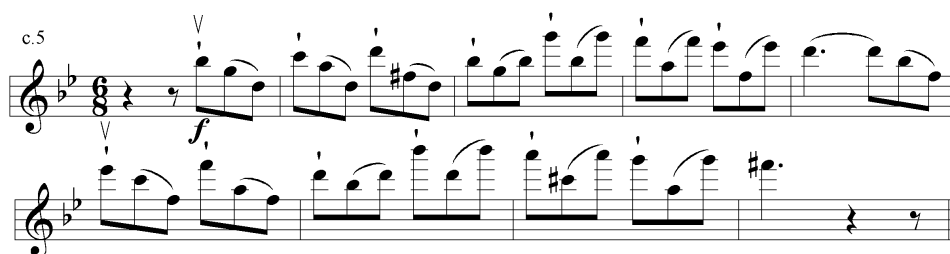
Exemplo 8: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.395-403. Exercício para *Spiccato* nas cordas duplas e acordes em cordas soltas.

Na prática do exercício acima (ex. 8), consegue-se controle do *spiccato* em acordes seguidos. Deve-se tocar as cordas duplas *alla corda*, já nos acordes

é preciso levantar o arco da corda. É preciso jogar o arco sobre as três cordas ao mesmo tempo, porque é impossível fazer acordes quebrados soarem num andamento tão rápido. ‘Saltando’ sobre as três cordas numa dinâmica forte, ouve-se todas as três vozes do acorde.

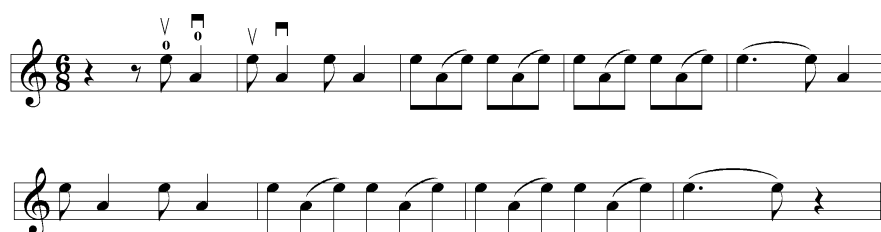
3.1.4 Combinações de golpes de arco

Fouetté com ligadura



Exemplo 9: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.5-13

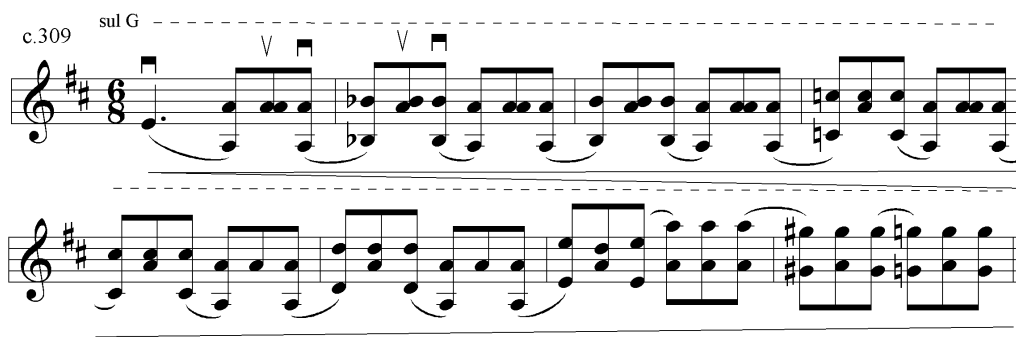
No tema principal da obra, Ex. 9, o arco repete sempre a mesma figura rítmica: uma colcheia acentuada com arco para cima, e duas ligadas para baixo. Esta figura, que em suas várias combinações melódicas e harmônicas ocupa mais de 20% do texto musical, precisa ser não somente estudada, mas automatizada. É justamente esta combinação de golpes de arco que dá à obra o caráter de tarantela. No exemplo 10, apresento um exercício nas cordas soltas para este trecho. Gerle (p.60) cita o mesmo trecho como exemplo para a dificuldade de troca complexa de cordas, e Flesch (p.155) cita este trecho e sugere fazer as notas com arco para cima muito curtas e acentuadas.



Exemplo 10: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.5-13. Exercício para *Fouetté* com ligadura em cordas soltas.

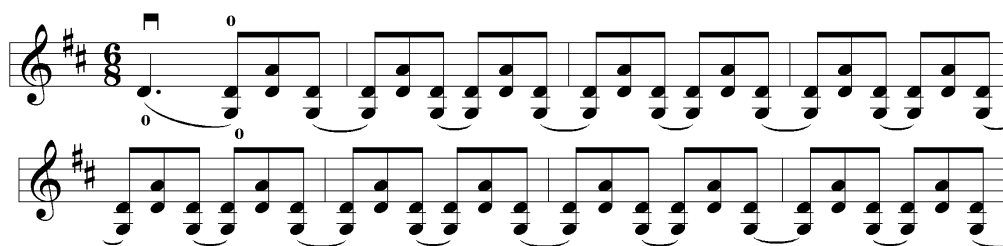
Troca rápida de uma combinação de cordas duplas para outra.

O exemplo 11 mostra um trecho que contém dificuldades importantes para ambas as mãos. Na mão esquerda, movimentos cromáticos e mudanças de posição das oitavas. Enquanto isso, o arco troca velozmente das duas cordas duplas mais graves (Sol e Ré) para as menos graves (Ré e Lá).



Exemplo 11: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.309-316.

Neste caso, devemos separar o estudo das mãos e começar com os golpes de arco nas cordas soltas com o exercício sugerido no exemplo 12. Desta maneira, a firmeza nos movimentos do arco e uma troca de cordas econômica e rápida vão criar uma base sólida para o estudo da mão esquerda.

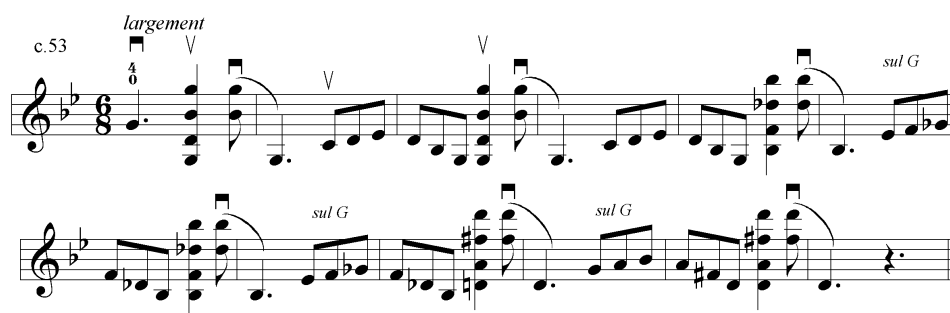


Exemplo 12: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.309-316 Exercício nas cordas soltas para troca rápida de uma combinação de cordas duplas para outra.

Acorde e ligaduras com troca de corda da mais aguda para a mais grave em *spiccato*

O próximo trecho, exemplo 13, contém uma seção de acordes em quatro cordas com mudança rápida de arco ligado da corda mais aguda (Mi) para corda

mais grave (Sol). Seis colcheias separadas na corda sol preparam o novo acorde.



Exemplo 13: H. Wieniawski. *Scherzo-Tarantella*, c.53-64.

Assim como nos exercícios anteriores, o trecho citado acima (ex.13) pode ser estudado nas cordas soltas, dividindo-se os movimentos do braço, o que lidera e o que segue, em dois passos bem exagerados. Ao trocar de uma corda aguda para uma corda grave, após tocar a nota da corda mais aguda, o arco pára na corda:

- Manter o arco na corda aguda e mover o cotovelo em direção à corda grave;
- Deslocar o arco para a corda grave. Então, tocar a nova nota.



Exemplo 14: H. Wieniawski. *Scherzo-Tarantella*, c.53-64. Exercício nas cordas soltas para acordes e ligaduras.

Todos os exercícios apresentados no exemplo 14 são empregados para melhorar a trajetória e a força no movimento do arco e para controlar o contato constante entre o arco e a corda, minimizando os movimentos das mãos, sem perder sonoridade. Para que este controle seja desenvolvido, é importante realizar estudos dos golpes de arco em corda solta, especialmente quando os golpes passam a ser combinados. Automatizar o golpe de arco na corda solta resulta na autonomia das mãos. O resultado desejado é que a mão direita auxilie a mão esquerda nas passagens rápidas ao invés de dificultar.

3.2 EXERCÍCIOS PARA MÃO ESQUERDA

Ao identificar as principais dificuldades da mão esquerda, temos que reafirmar que os maiores desafios desta obra são velocidade e fluência. Passagens rápidas, mudanças de posição, e mudanças de corda muito rápidas são uma constante na obra. Por outro lado, nos três trechos em caráter de *cantilena* encontramos aspectos técnicos da mão esquerda essenciais para a execução do *cantabile* com uma boa sonoridade: mudanças de posição e *vibrato* contínuo.

Fischer em seu livro *Practice*, apresenta vários exercícios para trabalhar cada tipo de dificuldade. Para a dificuldade da velocidade, por exemplo, são recomendados exercícios agrupados nos seguintes tópicos: dedos rápidos (p.7), dedilhado em blocos (p.11), coordenação (p.14), grupos (p.24), variações rítmicas (p.36) e deslocamento de acentos (p.43).

Apresento a seguir sugestões de exercícios para o estudo de *Scherzo- Tarantella* baseados nesta abordagem. Primeiramente, selecionei trechos específicos para ilustrar a tipologia de aspectos técnicos tal como a entende Fischer. Cada trecho é então seguido de exercícios e descrições sobre como estudar.

Cada exercício foi elaborado com o objetivo de facilitar o aprendizado de cada aspecto técnico. As dificuldades estão listadas da mesma maneira como no capítulo anterior, obedecendo aos critérios de isolamento dos aspectos técnicos e ordenamento por grau crescente de dificuldade. Observo que, na prática individual, não é necessário usar todos os exercícios apresentados a seguir. Cada violinista pode escolher aqueles que lhe parecerem mais eficientes para o estudo da obra.

3.2.1 *Vibrato* e mudanças de posição na *Cantilena*

A natureza expressiva do tema apresentado no exemplo 15 exige *vibrato* contínuo e trocas de posição tão ligadas quanto possível, quase inaudíveis.

The image shows a musical score for Example 15, consisting of four staves of music. The music is in G major (one sharp) and 6/8 time. The score includes various fingerings and dynamic markings. The first staff is marked 'c.141' and 'Sul G'. The second staff is marked 'Sul D'. The third staff is marked 'Sul A'. The fourth staff continues the piece. The music features a mix of eighth and quarter notes, often beamed together, with slurs indicating phrasing. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Dynamic markings like 'Sul G', 'Sul D', and 'Sul A' are placed above the staves.

Exemplo 15: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.141-172.

Fischer recomenda que a elevação ou queda dos dedos não deve causar interrupções no *vibrato*, e a amplitude de movimento deve ser adequada e livre de esforços desnecessários¹¹. Ao descrever os exercícios, sugere que se coloque ou eleve cada dedo tão lentamente, que no momento em que o dedo toca ou sai da corda o som fique distorcido. Em prosseguimento, diz que quando o movimento dos dedos é descendente, o dedo inferior já deve estar na corda quando o dedo superior se eleva lentamente mantendo o *vibrato* dos dois dedos (p.298).

A qualidade do *vibrato* resulta da proporção entre amplitude e velocidade. Essa proporção é afetada pela quantidade de pressão do dedo - quanto maior a pressão do dedo sobre a corda, mais restrito deve ser o *vibrato*. Já a amplitude deve ser proporcional ao comprimento da corda, conseqüentemente, o *vibrato* mais restrito encontra-se nas posições agudas da corda Mi e o *vibrato* mais

¹¹ Original: Continuous vibrato: dropping and lifting fingers slowly.(p. 137)

amplo na primeira posição da corda Sol. Estes princípios estão expostos no exercício a seguir. (Ex.16)

c.141

o vibrato mais largo do trecho

Sul G

Sul D

Sul A

o vibrato mais restrito do trecho

Exemplo 16: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.141-172. Exercício para o vibrato contínuo.

Conforme já mencionado, mudança de posição mais ligada, quase inaudível, é outra condição importante para se obter um *cantabile* bem sucedido. Fischer observa que a velocidade da mudança de posição¹² é proporcional à velocidade da passagem, recomendando que, para achar o ideal, se estude as frases com mudança de posição em todas as velocidades, de muito lenta a muito rápida (p. 172). Aplicando as sugestões de Fischer, o 4º e o 5º compassos do trecho supracitado foram utilizados para elaborar os exercícios apresentados nos exemplos 17 e 18.

c.144

V

Exemplo 17: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.144-145.

O exercício no exemplo 18 compreende quatro passos que devem ser tocados em andamento que variam de muito lento a muito rápido. A utilização

¹²Original: Speed of shift (p.172)

deste procedimento no estudo das mudanças de posição resulta em uma produção sonora mais clara e limpa.

1) $\frac{12}{8}$ G² A¹ B³ C³

2) $\frac{6}{8}$ G² A¹ B³ C³

3) $\frac{3}{8}$ G² A¹ B³ C³

4) $\frac{3}{16}$ G² A¹ B³ C³

Exemplo 18: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.144-145. Exercício da Velocidade da mudança de posição.

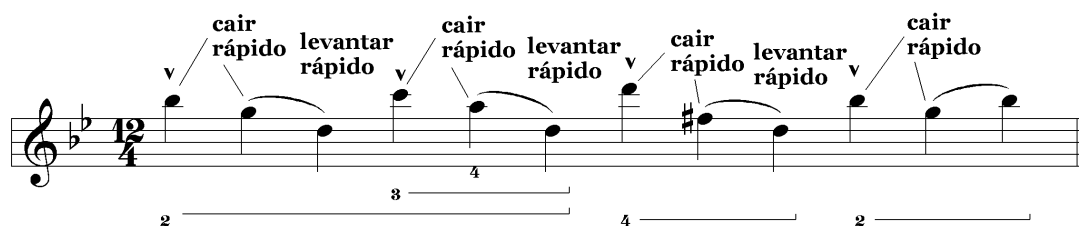
3.2.2 Velocidade

Como já observado, Fischer, no livro *Practice*, faz referência a várias maneiras de trabalhar passagens rápidas. A técnica de *dedos rápidos* é a sua proposta para alcançar mais estabilidade na mão esquerda e agilidade dos dedos.

Dedos Rápidos

O princípio geral desta técnica é tocar cada frase em andamento bem lento, porém deixando os dedos caírem e levantarem muito rapidamente. A recomendação de Fischer (p. 7) é aguardar, até o último momento possível antes de mover os dedos de tal maneira que um instante a mais causaria um atraso na próxima nota. Deve-se tocar de *mp* a *ff* para que a corda vibre uniformemente. Os dedos devem ser rápidos em vez de pesados para que a mudança no comprimento da corda ocorra o mais rápido possível.

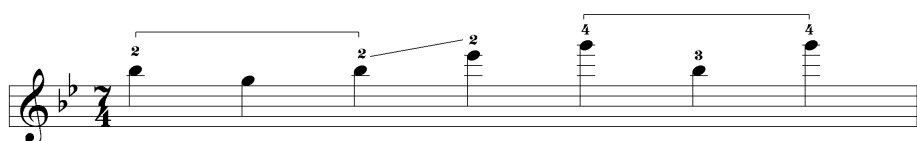
O exercício a seguir (ex.19) aplica o conceito de dedos rápidos aos dois primeiros compassos do tema inicial da obra (c.5-7).



Exemplo 19: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.5-7. Exercício para dedos rápidos.

Deixando os dedos caírem e levantarem desta maneira, faz-se movimentos mais leves e precisos, sem aplicar pressão excessiva, o que, com certeza, facilita toda a técnica da mão esquerda no andamento rápido.

O exercício para mudança de posição no exemplo 20 refere-se ao terceiro compasso do primeiro tema (c. 7). Há um deslocamento de terça menor (Sol – Sib) na terceira posição para sexta menor (Sib – Sol) na sexta posição, onde a voz de cima troca com a voz de baixo, uma oitava acima. Neste exercício, a nota intermediária deve ser tocada e ouvida igual às outras notas da frase, obedecendo ao princípio de abaixar ou levantar os dedos com extrema rapidez, deslocando a mão levemente, com um pequeno acelerando na mudança de posição. Consegue-se assim mais estabilidade na mudança de posição.



Exemplo 20: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.7. Exercício para mudança de posição.

O exemplo citado a seguir (ex. 21) é uma seqüência baseada em um motivo de três notas em grau conjunto ascendente, ligadas (c.41- 45) que primeiramente aparece na segunda passagem do tema. Este trecho inclui várias mudanças de posição e troca de corda.



Exemplo 21: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.41-45.

No exemplo 22 a técnica de *dedos rápidos* de Fischer é aplicada a este trecho. Da mesma forma que no trecho anterior (ex.20) deve-se estudar em andamento lento, para conseguir mais agilidade e menos peso nos movimentos.

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various articulations and fingerings:

- Staff 1: Starts with a half note G2, followed by a quarter note G2, and then a series of eighth notes: A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Above the notes are labels: "cair rápido" (1), "cair rápido" (3), "cair rápido" (3), "levantar rápido" (2), "cair rápido" (4), and "cair rápido" (4).
- Staff 2: Continues with quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Labels include "levantar rápido" (1), "cair rápido", "cair rápido", "levantar rápido", "cair rápido" (2), "cair rápido", "cair rápido", "levantar rápido", "cair rápido", and "cair rápido" (2).
- Staff 3: Continues with quarter notes: G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. Labels include "cair rápido" (1), "cair rápido", "cair rápido", "levantar rápido", "cair rápido", "cair rápido", "cair rápido", and "levantar rápido".

Exemplo 22: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.41-45. Exercício para dedos rápidos.

O próximo segmento da obra, compassos 64-70, (ex.23) compreende *spiccato* em cordas duplas e mudanças de posição:

The image shows two staves of musical notation in 6/8 time, featuring a key signature of two flats. The notation includes a *spiccato* articulation and a change of position:

- Staff 1: Starts with a half note G2, followed by a dotted quarter note G2, and then a series of eighth notes: A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Above the notes is the label "V sul G".
- Staff 2: Continues with a series of eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Exemplo 23: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.64-69 .

O exercício sugerido no exemplo 24 focaliza a atenção na mão esquerda e, utilizando o princípio de *dedos rápidos*, ajuda a trabalhar a mudança de posição com preparação do dedo.

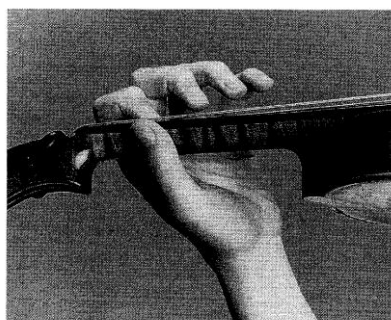
The image shows two staves of musical notation in 3/4 time, featuring a key signature of two flats. The notation includes triplets and a change of position:

- Staff 1: Starts with a half note G2, followed by a quarter note G2, and then a series of eighth notes: A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Above the notes is the label "sul G".
- Staff 2: Continues with a series of eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Exemplo 24: H.Wieniawski. *Scherzo-Tarantella*, c.64-70. Exercício de mudança de posição na corda Sol.

Blocos

À medida que a execução se torna mais rápida, em algum ponto atinge-se um limite de velocidade que torna muito difícil direcionar cada dedo individualmente. Para tocar mais rápido, todos os dedos devem cair em um só movimento, de uma forma semelhante a um leque (Ex.25). Todos os dedos se movem ao mesmo tempo em uma única ação, mas caem ou saem da corda um após o outro.



The fingers ready to drop together as one action

Exemplo 25: Fischer p.11. Dedos prontos para serem movidos em uma única ação.

Fischer cita os compassos 41-45 de *Scherzo-Tarantella* como representativos de uma passagem em que há a necessidade de organizar os dedos em blocos e sugere o exercício citado no exemplo 26.

Example 7 Wieniawski: Scherzo-Tarantelle, op. 16, b. 40

Exemplo 26: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.41-45. Exercício original de Fischer, p. 13.

Ao organizar o trabalho da mão esquerda segundo este princípio, economiza-se bastante tempo, uma vez que não é necessário se preocupar em

colocar e levantar os dedos um a um. Desta forma – organizando em blocos – agiliza-se muitas passagens rápidas sem grande esforço.

3.2.3 Coordenação.

Toda obra de caráter virtuosístico exige excelente coordenação de movimentos. *Scherzo-Tarantella*, sendo uma obra tecnicamente complexa, apresenta uma variedade de elementos em ambas as mãos, que necessitam de um trabalho preparatório de coordenação.

Boa coordenação violinística, conforme Fischer (p. 14) ocorre quando o dedo já está parado na corda antes que o arco se movimente, ou seja, os dedos da mão esquerda lideram, e o arco segue. Ainda segundo Fischer, uma maneira eficiente de melhorar a coordenação, é colocar os dedos uma fração de segundo mais cedo, antes de o arco ter terminado de fazer soar a nota anterior.

The image shows a musical score for Example 27. It consists of two staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, and is marked 'c.13' and 'V2'. It contains a descending melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations. The bottom staff is also in treble clef, 3/4 time, and is marked 'leggiere à la position'. It contains a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes. The two staves are connected by a dashed line.

Exemplo 27: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.13-21.

Nos compassos 13-21 (ex. 27), o movimento melódico descendente começa na corda Mi, passa pelas cordas Lá e Ré, e chega à corda Sol. Do compasso 14 ao 18, a mão esquerda se mantém na quinta posição, trocando apenas de corda. Os exercícios propostos por Fischer (exemplos 28 a 30) iniciam com a sugestão de usar o mesmo comprimento de arco, e estudar na mesma parte do arco, como na passagem original, mantendo o arco firmemente sustentado na corda. Deve-se começar com uma clara e sólida nota extra causada pela queda antecipada do dedo:

The image shows a musical score for Example 28. It consists of two staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, and is marked 'c.13-21'. It contains a descending melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations. The bottom staff is also in treble clef, 3/4 time, and is marked 'etc.'. It contains a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes. The two staves are connected by a dashed line.

Exemplo 28: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.13-21. Exercício para coordenação 1.

O segundo passo indicado no exemplo 29 é “reduzir gradualmente a duração da nota extra, até que ela soe apenas uma pequena fração de segundo antecipada - a mesma fração de segundo que o dedo ficaria atrasado, SE a coordenação é deficiente ¹³”.



Exemplo 29: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.13-21. Exercício para coordenação 2.

Para melhor coordenação, Fischer também recomenda que a mudança de posição seja antecipada ao movimento de arco.

No exercício sugerido no exemplo 30, apliquei, a este mesmo trecho de *Scherzo-Tarantella* (c. 13-21), a sugestão de mudança de posição antecipada em conjunto com o arco (p.179):



Exemplo 30: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.13-21. Exercício para coordenação 3.

3.2.4 Grupos.

A técnica de agrupar notas é uma ferramenta para incrementar a velocidade, e consiste em reunir notas em unidades, sendo que todos os movimentos necessários para tocar as notas dentro de cada unidade são acionados por um único comando mental.

¹³ Original: Then gradually shorten the extra note until it is only a fraction of a second early – the same degree early as the finger would be late IF the co-ordination were poor. (p.14)

Para uma melhor organização mental no andamento rápido Fischer sugere:

Estude em grupos rítmicos, com uma breve pausa entre cada um.

Sinta cada grupo de notas como 'uma ação', realizada com um comando mental.

Aumente a velocidade gradualmente, usando um metrônomo. Comece em velocidade moderada e aumente até um andamento tão rápido quanto possível¹⁴.

Fischer cita o trecho entre os compassos 13 a 21 de *Scherzo-Tarantella* (ex.31), como exemplo de agrupamentos de notas.

Example 4 Wieniawski: Scherzo-Tarantelle, op. 16, b. 12

The image shows a musical score for Example 4, consisting of two staves. The first staff is in 6/8 time and contains measures 13-21. It features a 'V' marking above the first measure, a '2' below the first measure, and the word 'leggiere' below the first two measures. Brackets group notes into patterns of three, four, and six notes, labeled '3', '3 restez', 'A', and 'D'. The second staff continues the melody with similar groupings labeled 'G', '3', '2', and '2'.

Exemplo 31: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.13- 21. Exemplo de agrupamentos, Fischer p.25.

Neste caso específico, Fischer recomenda organizar o estudo da seguinte maneira: “primeiro toque grupos de três notas, adicionando a primeira nota do próximo grupo. Repita cada grupo até integrar as notas em uma única ação. A seguir, toque grupos de seis notas, adicionando a primeira nota do próximo grupo¹⁵”.

¹⁴ Original:

- Practice in beat groups, with a short pause between each.
- Feel each group of notes as 'one action', made with one mental command.
- Gradually speed up using a metronome. Begin at a moderate speed and increase to as fast a tempo as possible.

¹⁵ Original: First play groups of three notes, adding the first note of the next group. Repeat each group until the notes merge into one action. Then play groups of six notes, adding the first note of the next group.(p.25)

3.2.5 Estudos de Variações Rítmicas

Fischer considera a aplicação de variações rítmicas “um método-chave do estudo e uma das maneiras mais rápidas e fáceis para melhorar muitos tipos diferentes de passagens de andamento moderado e rápido¹⁶”. Fischer cita o violinista, Ivan Galamian que sustenta:

O que conta não é a força dos músculos, mas a sua capacidade de resposta às diretivas mentais....

O músico tem de apresentar a unidade mente-músculos unida para resolver os problemas, que procedem do simples para o mais complexo. Quando o músico é capaz de executar uma escala ou passagem qualquer com um grande número de ritmos, acentuações e arcadas diferentes é porque ela foi completamente assimilada pela mente e pelos músculos¹⁷.

Os exercícios que sugiro nos exemplos 32, 33 e 34, utilizam um padrão de três notas, que corresponde melhor à organização rítmica do trecho escolhido. No estudo com padrões rítmicos, Fischer recomenda(p.38) iniciar padrões de três notas sobre a primeira nota,



Exemplo 32: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c. 41-45. Exercício de padrão rítmico 1.

¹⁶ Original: Practicing in rhythms is a key practice method, and one of the fastest and easiest ways to improve many different types of medium-tempo to fast passage work.(p.36)

¹⁷ Original: “What counts is not the strength of the muscles, but their responsiveness to the mental directive. ...The player has to present the mind-muscle unit with problems to solve, problems that proceed from the simple to the ever more complex. Any scale or passage that the player can perform with a great many different rhythms, accentuations and bowings is one that has been completely assimilated by the mind and muscles.” (Ivan Galamian “Principles of Violin Playing and Teaching”, New Jersey, 1962, p.6).

em seguida iniciar na segunda nota,



Exemplo 33: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c. 41-45. Exercício de padrão rítmico 2.

e depois na terceira nota da passagem.

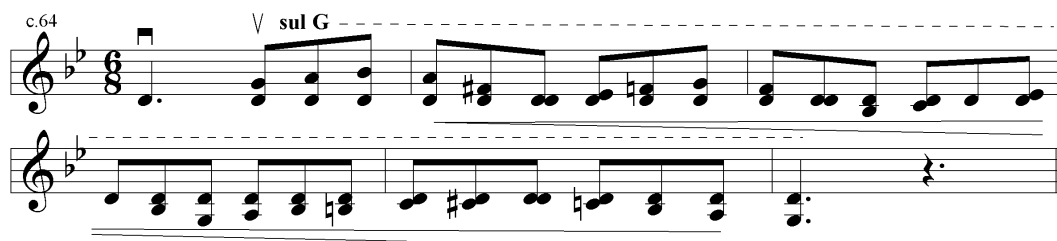


Exemplo 34: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c. 41-45. Exercício de padrão rítmico 3.

3.2.6. Estudo com variações de acentuação

Fischer considera que variar os padrões de acentuação também é uma das maneiras mais rápidas de dominar uma passagem. (p. 43)

Elaborei os exercícios (exemplos 36 a 41) aplicados aos compassos 64-69 de *Scherzo-Tarantella*, usando esta estratégia de variação de acentuação.



Exemplo 35: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.64-69.

Acentos na primeira nota:

Musical score for Example 36, showing accents on the first note of each measure. The score is in 6/8 time, key of B-flat major, and consists of two staves. The first staff has a dynamic marking 'v' above the first measure. Accents (>) are placed above the first note of every measure in both staves.

Exemplo 36: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.64-69. Acentos na primeira nota.

Acentos na segunda nota:

Musical score for Example 37, showing accents on the second note of each measure. The score is in 6/8 time, key of B-flat major, and consists of two staves. The first staff has a dynamic marking 'v' above the first measure. Accents (>) are placed above the second note of every measure in both staves.

Exemplo 37: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.64-69. Acentos na segunda nota.

Acentos na terceira nota:

Musical score for Example 38, showing accents on the third note of each measure. The score is in 6/8 time, key of B-flat major, and consists of two staves. The first staff has a dynamic marking 'v' above the first measure. Accents (>) are placed above the third note of every measure in both staves.

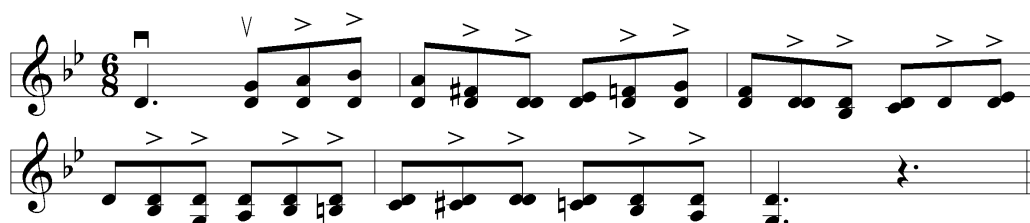
Exemplo 38: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.64-69. Acentos na terceira nota

Acentos na primeira e na segunda nota:

Musical score for Example 39, showing accents on the first and second notes of each measure. The score is in 6/8 time, key of B-flat major, and consists of two staves. The first staff has a dynamic marking 'v' above the first measure. Accents (>) are placed above the first and second notes of every measure in both staves.

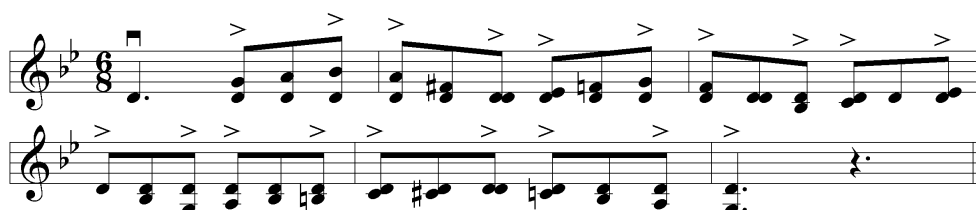
Exemplo 39: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.64-69. Acentos na primeira e na segunda nota

Acentos na segunda e na terceira nota:



Exemplo 40: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.64-69. Acentos na segunda e na terceira nota.

Acentos na primeira e na terceira nota:



Exemplo 41: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.64-69. Acentos na primeira e na terceira nota.

3.2.7 Passagens com elementos de escalas

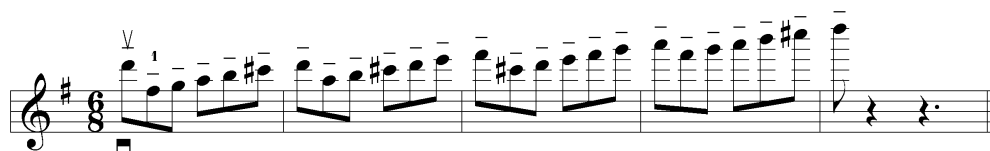
O trecho no exemplo 42 é constituído por elementos da escala de Ré maior. O movimento escalar começa na quinta posição na corda Lá e termina na nona posição na corda Mi, com extensão do quarto dedo:



Exemplo 42: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.203-207.

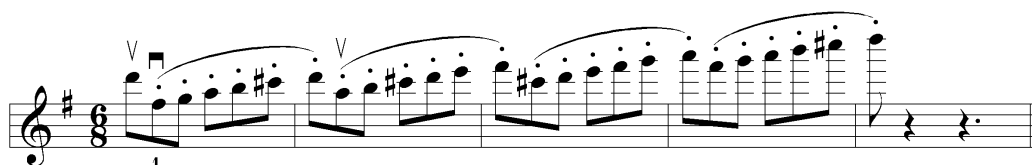
Para estudar este trecho apliquei o procedimento de três passos proposto por Fischer: Arcos separados – *Staccato* – *Legato* acentuado (p. 32).

1. **Arcos separados.** Estuda-se com arcos separados, de maneira expressiva, como se a música tivesse realmente sido escrita assim; aproveita-se para observar a clareza de cada nota. Posteriormente, ao retomar o texto original (*legato*), cada nota vai soar com a mesma clareza.



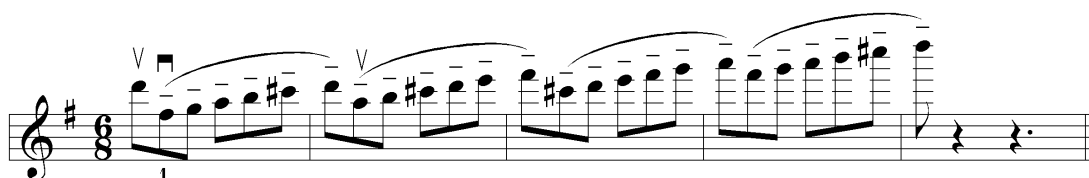
Exemplo 43: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.203-207. Exercício de arcos separados.

2. **Staccato.** Começa-se devagar, acentuando o início de cada nota individualmente. Acelera-se gradualmente, tanto quanto possível:



Exemplo 44: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.203-207. Exercício de *staccato*.

3. **Legato acentuado.** Acentua-se ligeiramente cada nota, dentro da ligação:



Exemplo 45: H.Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.203-207. Exercício de *legato* acentuado.

Ao estudar as passagens ligadas da maneira acima proposta, obtemos uma sonoridade mais homogênea e a articulação fica mais definida.

3.2.8 Arpejos

Arpejos em andamento lento

Apliquei no estudo dos arpejos o procedimento de nota “fantasma”¹⁸ proposto por Fischer (p.182). No caso específico dos arpejos, a recomendação é “tocar pausando na nota antes da mudança e, em seguida, passando lentamente, ‘como um fantasma’, para a próxima nota”¹⁹. Este procedimento é a base do exercício para os c.147-156 proposto no exemplo 47.

Example 46: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.141-172. The score consists of four staves of music in G major, 6/8 time. The first staff is marked 'c.141' and 'Sul G'. The second staff is marked 'Sul D'. The third staff is marked 'Sul A'. The fourth staff continues the piece. Fingering numbers (0-4) are indicated throughout the piece.

Exemplo 46: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.141-172.

Example 47: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.147-156. The score consists of two staves of music in G major, 6/8 time. The first staff is marked 'Sul D'. The second staff continues the piece. Fingering numbers (1-4) are indicated throughout the piece. The word 'fantasma' is written above and below notes in both staves.

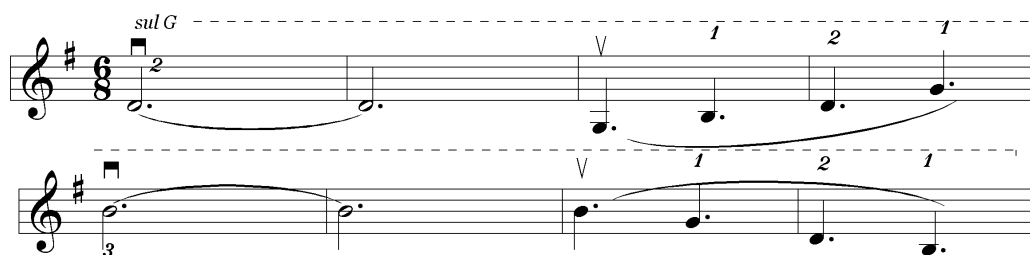
Exemplo 47: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.147-156. Exercício de nota “fantasma”.

Este procedimento de estudo nas mudanças de posição torna impossível o excesso de impulso ou a demora desnecessária. Também é interessante

¹⁸ Original: Ghosting. (p.182)

¹⁹ Original: Practice arpeggios by pausing on the note before the shift and then ghosting slowly into the new note (p.182)

ampliar a complexidade da tarefa, adicionando a volta no arpejo dos c.143-145, como no exemplo 48.



Exemplo 48: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.143-145.

Arpejos em andamento rápido

Fischer menciona que “um dos maiores segredos da técnica da mão esquerda” é preparar os dedos suavemente (p. 240). E continua dizendo que para tocar notas ligadas em movimento ascendente, o dedo deve cair com velocidade e energia, e em outras ocasiões, o dedo é colocado na corda antes do movimento do arco.

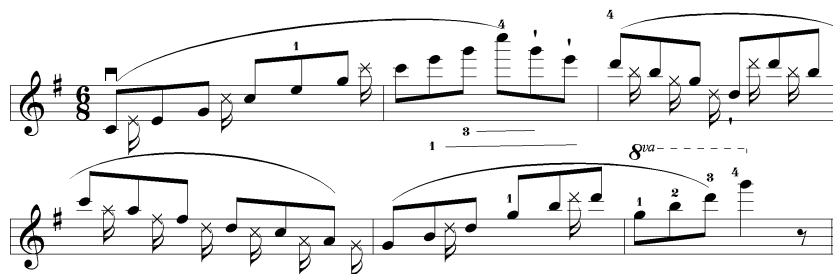
O trecho abaixo (ex49), c.183-188 da obra, foi escolhido como exemplo, por conter arpejos nas duas direções, e ser tocado em andamento rápido.



Exemplo 49: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.183-188.

O exercício no exemplo 50 aplica a sugestão de Fischer de preparar os dedos suavemente ao trecho acima citado. A nota indicada

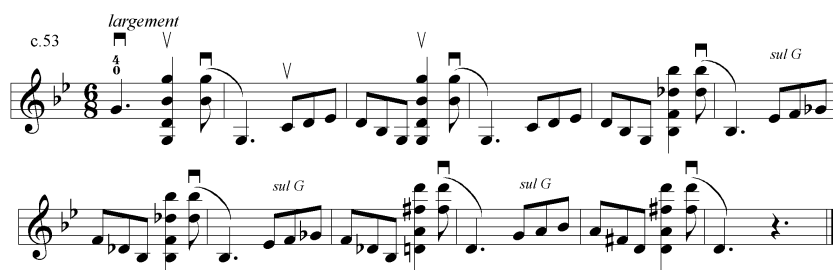
por um “x” representa a preparação silenciosa do dedo na corda antes de movimento do arco.



Exemplo 50: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.183-188. Exercício para preparar os dedos suavemente.

3.2.9 Acordes rápidos de três ou quatro cordas

Ao discorrer sobre acordes, Fischer observa a importância de achar o ponto de contato correto do arco com a corda (p.77) e a divisão do arco nos acordes quebrados (p.82): as cordas graves do acorde quebrado devem geralmente ser tocadas com muito menos arco do que as cordas agudas.



Exemplo 51: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.53-58.

O exercício no exemplo 52 deve ser aplicado aos acordes dos c. 53-64 em andamento lento. Deve-se economizar o arco e ouvir os *cliques* nas notas graves, em seguida, faz-se uma pequena pausa antes de mudar de cordas para tocar as notas agudas. Desta maneira, economizando o arco nas notas graves do acorde, obtêm-se acordes mais sonoros.



Exemplo 52: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c. 53-64. Exercício para acordes.

3.2.10 Oitavas

Na obra em estudo ocorrem vários tipos de oitavas: arpejos de oitavas, oitavas cromáticas, oitavas cromáticas combinadas com mudanças de posição, e oitavas na 8ª posição nas cordas Sol e Ré (c. 315).

Fischer recomenda separar o estudo das oitavas da seguinte maneira:

1. Estude uma frase em oitavas mantendo ambos os dedos nas cordas, mas fazendo soar somente a nota mais grave de cada oitava²⁰.
2. Então comece a adicionar a nota superior. Comece com a nota de baixo *f*, e a nota de cima *ppp*²¹.
3. Mantendo a nota de baixo *f*, toque a nota de cima, gradualmente mais e mais forte, até que esta soe clara, mas não tão forte quanto à nota inferior²².

Elaborei os exercícios a seguir, conforme as sugestões de Fischer. Como a abordagem de estudo, recomendada por Fischer, no caso específico das oitavas, é restrita, acrescentei exercícios adicionais para cada tipo de oitavas mencionadas acima.

Arpejo em oitavas.

A passagem apresentada no exemplo 53 (c. 133-136) é construída sobre um arpejo de Sol menor, em oitavas, com a arcada característica do tema.



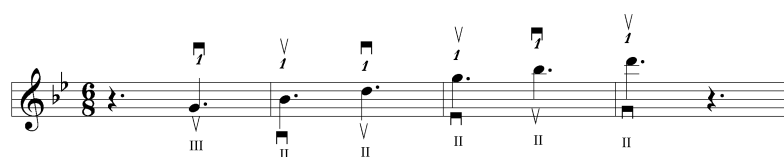
Exemplo 53: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c. 133-136.

²⁰ Original: Practice a phrase of octaves holding both fingers down but sounding only the lower note of each octave.

²¹ Original: Then begin to add the upper note. Begin with the lower note *f* and the upper note *ppp*.

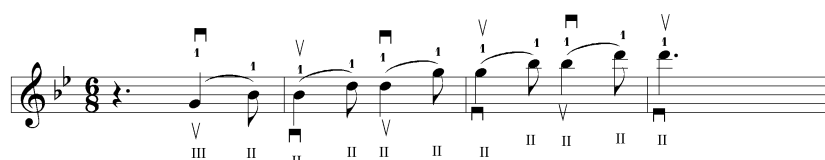
²² Original: Keeping the lower note *f*, play the upper note gradually louder and louder until it is clear, though not as loud as the lower note.

Seguindo a orientação de Fischer, elaborei o primeiro exercício, proposto no exemplo 54, só com as notas graves, variando as arcadas.



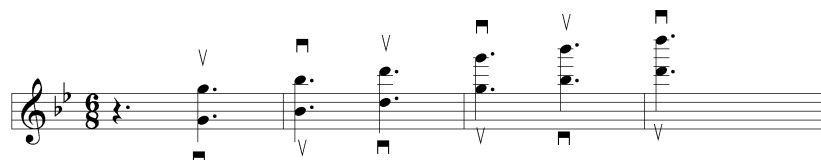
Exemplo 54: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.133-136. Exercício de oitavas nº 1.

Para o exercício sugerido no exemplo 55, ainda tocando só as notas graves, apliquei o procedimento de dedos rápidos.



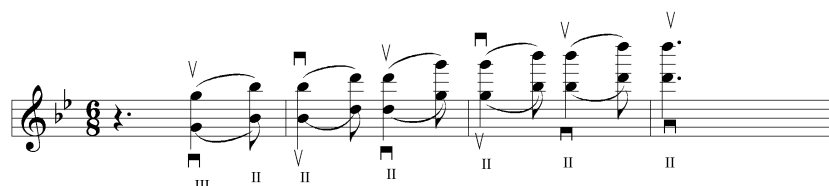
Exemplo 55: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.133-136. Exercício de oitavas nº 2.

No exercício proposto no exemplo 56, deve-se adicionar as notas agudas das oitavas, tocando a nota grave *forte* e a nota aguda *pianíssimo*.



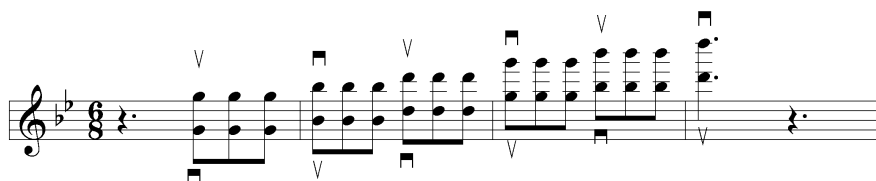
Exemplo 56: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.133-136. Exercício de oitavas nº 3.

O exercício apresentado no exemplo 57 aplica nas oitavas o procedimento de dedos rápidos com a mesma dinâmica do exercício anterior - voz grave *forte* e voz aguda *pianíssimo*.



Exemplo 57: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.133-136. Exercício de oitavas nº 4.

O exercício no exemplo 58 é uma variação rítmica em que já se pode aproximar a dinâmica das vozes. Embora sem dar preferência à voz grave, deve-se ouvir e controlar a afinação das oitavas, adaptando as notas agudas às notas graves.



Exemplo 58: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.133-136. Exercício de oitavas nº 5.

Oitavas cromáticas

A passagem nos compassos 343-348 contém um fragmento de escala cromática sincopada, em oitavas na corda Lá. (Ex. 59)



Exemplo 59: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c. 343-347.

Para o estudo do trecho acima é recomendável aplicar os mesmos passos dos exemplos 54 - 58.

Passagem de oitavas em movimento cromático ascendente nas cordas Sol e Ré com retorno constante à primeira nota.

O próximo trecho nos c. 309-317, (ex.60) é um dos mais complexos da obra. Abrange um movimento cromático de escala em oitavas, com intervalos que vão aumentando, passo a passo, depois de cada passo acima voltam ao pedal, Lá (c.309-314), e deslocamentos em oitava uma quinta acima (c.314-315), uma quarta acima (c.315, as oitavas em posições mais altas da obra) e três deslocamentos de segundas menores descendentes. As dificuldades da mão esquerda neste trecho devem ser

separadas para resolvê-las uma por uma. No exercício proposto no exemplo 61 toca-se somente a voz grave no ritmo original. O segundo passo do estudo (ex. 62) é adicionar as notas agudas das oitavas, mas separar os arcos, observando a recomendação de Fischer para tocar a voz grave *forte* e a voz aguda *pianíssimo*. Prossegue-se ligando as notas das oitavas, mantendo as dinâmicas do exercício anterior, como mostra o exemplo 63.

Example 60: Musical score for H. Wieniawski's *Scherzo-Tarantella*, measures 309-316. The score consists of two staves. The top staff is marked "sul G" and contains a melodic line with two vibrato markings (V). The bottom staff is a lower register of the same melody.

Exemplo 60: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.309-316.

Example 61: Musical score for H. Wieniawski's *Scherzo-Tarantella*, measures 309-316. The score consists of two staves. The top staff is marked "Sul G" and contains a melodic line with a series of "1" fingerings above the notes. The bottom staff is a lower register of the same melody.

Exemplo 61: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.309-316. Exercício de oitavas nº 6.

Example 62: Musical score for H. Wieniawski's *Scherzo-Tarantella*, measures 309-316. The score consists of two staves. The top staff is marked "Sul G" and contains a melodic line with a "1" fingering above the first note. The bottom staff is a lower register of the same melody.

Exemplo 62: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.309-316. Exercício de oitavas nº 7

Example 63: Musical score for H. Wieniawski's *Scherzo-Tarantella*, measures 309-316. The score consists of two staves. The top staff is marked "Sul G" and contains a melodic line with two vibrato markings (V). The bottom staff is a lower register of the same melody.

Exemplo 63: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.309-316. Exercício de oitavas nº 8

Para reforçar o resultado obtido com os procedimentos acima, podemos estudar variando o ritmo ou ligando duas oitavas alterando a direção do arco como demonstrado nos exemplo 64 e 65.

Exemplo 64: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.309-316. Exercício de oitavas nº 9.

Exemplo 65: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.309-316. Exercício de oitavas nº 10.

Pode-se ainda juntar um número maior de oitavas em uma ligadura. No exemplo 66 quatro oitavas são executadas com arcadas variadas, mas é possível ligar também oito oitavas num arco, ou até mesmo todas as oitavas em um só arco.

Exemplo 66: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.309-316. Exercício de oitavas nº 11

Todos os passos de estudo mencionados acima podem ser variados de muitas formas. O objetivo é organizar os movimentos na mão esquerda, apurar a afinação das oitavas e desenvolver boa coordenação entre as mãos.

3.2.11 Décimas

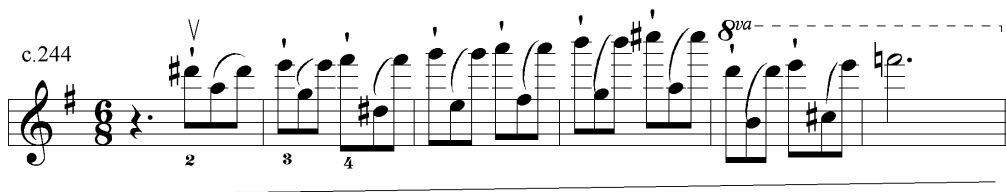
Fischer diz que “a idéia de alargar a mão, na base das articulações, é mais óbvia quando se toca intervalos grandes como décimas”:

Transferir o equilíbrio (peso) da mão ligeiramente para os dedos superiores, com os dedos inferiores trazidos um pouco para trás e mantidos em suas notas, é um dos grandes ‘segredos’ de tocar com uma mão esquerda confortável e eficiente. Quanto menor a mão, mais (ou mais seguidamente) ela precisa ser baseada nos dedos superiores; mas mãos grandes também são favorecidas²³.

Fischer destaca dois fatores essenciais para tocar as décimas:

- (1) Utilizar uma extensão do dedo inferior a partir do dedo superior;
- (2) A afinação quando se passa de uma décima maior para uma décima menor e vice-versa²⁴.

No *Scherzo-Tarantella*, o trecho nos c.244-249 (ex.67) é uma escala ascendente em décimas nas cordas Lá e Mi.



Exemplo 67: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.244-249.

O primeiro exercício para as décimas (ex.68) ajuda a controlar a mudança do intervalo dos dedos. No exemplo, o semi-tom é indicado com

²³ Original: Shifting the balance of the hand a little onto the upper fingers, with the lower fingers reaching back a little to their notes, is one of the great ‘secrets’ of playing with a comfortable and efficient left hand. The smaller the hand the more, or the more often, it needs to be based on the upper fingers, but large hands benefit from this as well. The idea of widening the hand at the base joints is most obvious when playing wide intervals like tenths. (p.246)

²⁴ Original: Two essential factors in playing tenth are (1) reaching back from upper finger and (2) intonation when moving from a major tenth to a minor tenth, or minor to major.(p.228)

dedos com extrema rapidez, deslocando a mão levemente, com pequeno acelerando na mudança de posição na nota intermediária, que deve ser tocada e ouvida igual às outras notas. A diferença do estudo de *glissando*, aqui proposto, e o estudo de outras mudanças de posição da mão esquerda, é que, neste caso, o dedo que se move continua a pressionar a corda durante o movimento para se obter o efeito de *glissando*.



Exemplo 71: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.301-304. Exercício para *glissando*.

3.2.13 Harmônicos

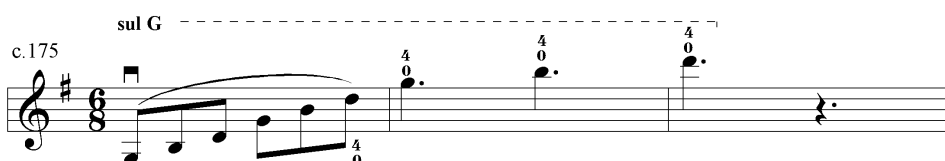
Os harmônicos estão presentes no *Scherzo-Tarantella* em várias formas. Nos compassos 175-177, 191-193, e 217-219 os harmônicos naturais em uma corda e em arpejos são tocados com o mesmo dedo. Já nos compassos 179-181 e 195-197 harmônicos naturais como arpejos são executados com troca de corda e com dedos diferentes. Os harmônicos artificiais são utilizados nos compassos 226-227, 137 e 423. Segundo Fischer, os principais fatores a considerar na execução dos harmônicos são manter exatamente a distância correta entre os dedos, e manter o arco próximo do cavalete (p.139).

Harmônicos naturais

Fischer diz que para o harmônico natural soar com brilho, o dedo deve estar posicionado na corda antes que o arco se mova rapidamente. E continua afirmando que, por vezes, é necessário levantar o dedo da corda durante o harmônico e continuar o harmônico só com o arco enquanto a mão se move para outra posição. (p.189)

Para manter o harmônico na corda sem o dedo, acelera-se levemente a velocidade do arco para que o som não se interrompa e, simultaneamente, se mantém o movimento do arco mais para perto do cavalete.

O trecho de *Scherzo-Tarantella* nos compassos 175-177 é um exemplo da técnica de sustentar o harmônico natural sem o contato do dedo. Para executar o arpejo na corda Sol, o quarto dedo passa por quatro harmônicos diferentes, em seqüência direta.

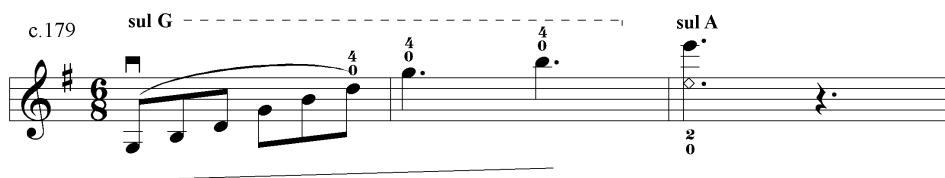


Exemplo 72: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.175-177.

Ao estudar o trecho contido no exemplo 72, é recomendável manter a atenção nos pontos acima mencionados:

- 1) dedo já posicionado na corda antes do movimento do arco;
- 2) movimento rápido do arco, e com leve aceleração;
- 3) ponto de contato do arco com a corda bem próximo ao cavalete.

O trecho a seguir (ex.73) é quase idêntico ao anterior. A diferença, embora pequena, é significativa: o quarto harmônico da seqüência não é tocado com o mesmo (quarto) dedo na corda Sol, mas com o segundo dedo na corda Lá. Portanto, aos pontos acima mencionados deve-se adicionar o estudo da troca de corda (Sol para Lá) com a antecipação do dedo da mão esquerda.

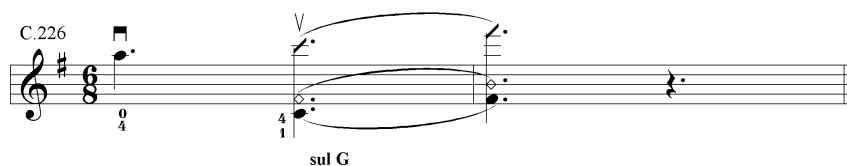


Exemplo 73: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.179-181.

Harmônicos artificiais

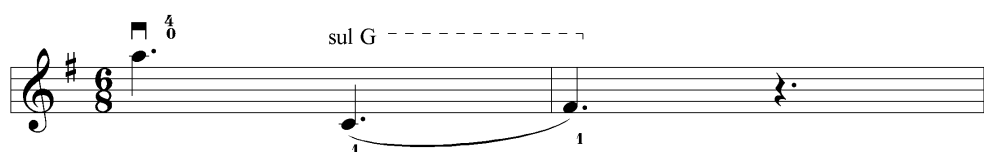
Nos harmônicos artificiais um dos fatores importantes, segundo Fischer, é a diferença de pressão na corda dos dedos inferiores e superiores (p.139). Não

obstante, o fato que o dedo inferior precisa pressionar a corda mais que o dedo superior, a pressão ainda é bem reduzida. O intervalo de quarta entre o dedo inferior e o superior é igual à posição das oitavas, só que numa corda ao invés de duas. Portanto, podem-se aplicar exercícios semelhantes aos de oitavas, como sugerido nos exemplos 75 e 76.



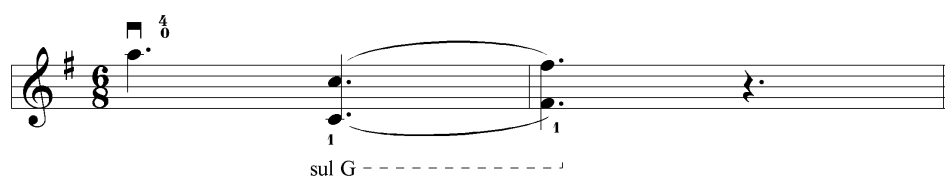
Exemplo 74: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.226-227.

Apenas a nota inferior:



Exemplo 75: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.226-227. Exercício para harmônicos artificiais nº 1.

As oitavas em *forte* na nota inferior e *pianíssimo* na nota superior:



Exemplo 76: H. Wieniawski, *Scherzo-Tarantella*, c.226-227. Exercício para harmônicos artificiais nº 2.

Ao estudar os harmônicos artificiais da mesma maneira com que se estudam as oitavas, consegue-se manter a distância correta entre os dedos, o que proporciona um resultado sonoro de qualidade e uma afinação mais justa.

4. O PLANEJAMENTO DO ESTUDO

4.1 Revisão Bibliográfica

Diversos autores escreveram sugestões de como utilizar o tempo para ter um bom aproveitamento do período de estudo. Gerle (1983) descreve regras básicas para estudar. Seus conceitos de organização do estudo abordam itens, como:

- a) sempre saber exatamente o quê estudar e por quê;
- b) organizar o tempo para atender a todas as necessidades;
- c) separar os problemas e resolvê-los um por um.

Assim, ao longo da obra, o autor detalha diversas sugestões para todos os aspectos técnicos do violino, como leitura e memorização, mão esquerda, mão direita, postura em geral e desempenho artístico.

Sobre a organização do tempo de estudo, Gerle afirma que devemos

planejar antecipadamente a quantidade de tempo que queremos gastar em cada componente do material a ser estudado, dependendo do que se está preparando e quanto tempo existe disponível. O plano deve incluir horários diários, semanais e até de prazo mais longo²⁵ (Gerle, p.13).

Sobre a quantidade de tempo para estudar, Gerle aconselha que

em geral não seja maior do que o necessário para aprender uma peça tão bem, quanto estar apto a fazer música sem qualquer dificuldade técnica. Esta é a melhor receita para banir o medo de palco. Não há nenhuma virtude em praticar oito horas diariamente só por praticar: duas ou três horas de boa prática são muito melhores do que seis horas de má prática²⁶ (p.14).

Gerle tem sugestões tanto de organização geral da forma de estudar quanto para detalhamento de etapas específicas do estudo de uma obra, como exercícios para leitura, estudo sem instrumento, divisão de partes difíceis e fáceis, exercícios

²⁵ Original: "Plan ahead the amount of time you want to spend on each component of your practice material, depending on what you are preparing for and how much time there is available. The plan should include daily, weekly and even longer-range schedules".

²⁶ Original: "Generally, no more than is necessary to learn a work so well as to be able to make music without any technical worries. This is the best prescription to banish stage fright. There is no virtue in practicing eight hours daily for its own sake: two or three hours of good practice is far better than six hours of bad practice". (Gerle, p.14)

preparatórios para ambas as mãos, memorização e preparação de execução pública. Este autor elaborou no seu livro dez regras básicas para o estudo (Gerle, 1983, p. 13-24) e sugere que se planeje o estudo em cinco categorias básicas:

- 1) estudo de material novo (repertório e técnica);
- 2) foco na abordagem técnica de um aspecto específico (como *vibrato* ou *spiccato*);
- 3) manter e consolidar repertório e técnica;
- 4) preparação para concerto, concurso ou audição; e
- 5) revisão de repertório antigo para alguma nova interpretação²⁷.

No trabalho de Harald Jorgensen (2004), encontramos regras semelhantes, porém classificadas conforme o nível e a etapa de estudo. Este autor sistematiza em seu trabalho as etapas importantes do estudo individual: planejamento e preparação, estratégias de execução, de ensaio, de avaliação e metas-estratégia, que são o conhecimento sobre estratégias e o controle e regulação das mesmas (Jorgensen, p.85 – 100). Jorgensen defende a tese de que para selecionar e pôr em prática a estratégia de estudo apropriada, o músico tem que adquirir as ferramentas necessárias (2004, p.85).

O trabalho de Jorgensen (2004) não é dedicado somente aos violinistas, como os trabalhos de Gerle e Hallam, mas abrange os aspectos comuns a todos os instrumentistas. O autor comenta que, na grande maioria das vezes, o estudo individual é uma atividade solitária. Quando o músico planeja os estudos, isso é uma estratégia “imaginária”, e quando ele aumenta gradualmente o tempo do estudo, isso é uma estratégia “comportamental”. Nem todas as estratégias produzem os efeitos desejados, então o músico tem que escolher uma que garanta um melhor rendimento em menos tempo. Professores recomendam considerar o estudo como auto-ensino, quando na ausência do seu professor, o aluno o

²⁷ Original: “1) Learning new material (repertoire and technique); 2) Changing or working on the technical approach to a specific problem (such as vibrato or spiccato); 3) Maintaining and consolidating repertoire and technique; 4) Preparing for a concert, competition or audition; 5) Reviewing old repertoire for any new interpretation”.

substitui, definindo as tarefas e supervisionando seu próprio trabalho. Jorgensen sugere que:

Se perceberes que devias estudar mais, formula um contrato (estritamente pessoal) dimensionando o investimento de tempo de estudo individual para a próxima semana, mês etc. Então assume a responsabilidade de cumprir o contrato ²⁸ (Jorgensen, p.91).

O autor alerta ainda que “o estudo efetivo não é uma questão de ‘tempo cumprido’, mas o cumprimento de um montante razoável de tempo com a qualidade razoável, o que significa empregar as estratégias cuidadosamente selecionadas²⁹”.

Segundo Jorgensen (2004), as atividades em busca dos objetivos de aprendizagem devem ser variadas para que as questões técnicas não ocupem todo o tempo. Neste sentido, emergem sugestões para:

- 1) reduzir o tempo desperdiçado para reforçar a concentração e motivação;
- 2) equilibrar a prática com instrumento com prática sem instrumento em uma única sessão, porque se esta for centrada, a prática sem instrumento ocupa mais tempo e previne sobrecarga muscular;
- 3) em uma rotina específica, experimentar introduzir elementos novos na sua agenda, por exemplo, reserve um tempo por dia para as “demandas inesperadas”, como uma leitura breve ou use toda a sessão para trabalho técnico;
- 4) variar o conteúdo e seqüência do estudo, pois beneficia e organiza todo o trabalho.

Galamian sugere que “o estudo diário e regular fará o estudante progredir muito mais do que períodos intensos e longos, porém esparsos e irregulares ³⁰” (1962, p. 94). Existem várias estratégias de distribuição

²⁸ Original: “If you realize that you ought to practice more, you can formulate a contract (strictly for yourself) of how much time you intend to invest in individual practice for the next week, month, etc. Then, it is up to you to comply with the contract.” (Jorgensen, p.91).

²⁹ Original: “Effective practice is not a question of “filling-time”, but of filling the optimal amount of time with the optimal quality of practice, which means employing carefully selected strategies.” (Jorgensen, p.91).

³⁰ Original: “Regular, daily practice will put the student much farther ahead than will long,

de estudo. Alguns estudantes estudam cada dia no mesmo horário; no entanto, a maioria tenta encaixar as sessões de estudo entre outras atividades sem qualquer planejamento. Para Jorgensen (2004), as perguntas cruciais são:

Você dá maior prioridade às sessões de estudo dentre as demais atividades do seu dia?
 Você fala “não” para as outras atividades que interferem nas suas sessões planejadas ou acha que a sessão de estudo é algo que se pode facilmente subordinar às outras demandas, cancelar ou adiar?³¹ (p. 90).

As mesmas perguntas devem ser aplicadas ao estudar exercícios e estudos destinados à preparação técnica e aspectos musicais da interpretação.

A investigação de Jorgensen (2004) demonstrou que, dentro das sessões de estudo, os músicos normalmente começam com exercícios técnicos e só depois passam para o repertório. A maioria dos estudantes, no entanto, pratica as obras novas sem uma estratégia para revezamento sistemático do repertório antigo. Sendo assim, Jorgensen defende que:

O importante é considerar a tarefa mais desafiadora do dia e atacá-la no momento em que você sente-se mais alerta e pronto para um trabalho sério³². (p. 90)

Galamian (1962) lembra que:

Não faz sentido demandar dogmaticamente que cada estudante deva praticar certo número de horas de acordo com certa ordem rígida de procedimentos. Necessidades e possibilidades vão variar muito em casos individuais³³.

intense periods irregularly and spasmodically spaced.”(1962, p.94)

³¹ Original: “Do you give practice sessions the highest priority among your study activities throughout a study day?”

Do you say “no” to other activities that interfere with your planned sessions, or do you look at practice sessions as something that can easily be subordinated to other demands, cancelled, or postponed?” (Jorgensen, p.90)

³² Original: “Attack what you regard as your day’s most challenging practice task at a time when you feel most alert and ready for serious work”. (Jorgensen, p.90)

³³ Original: “It does not make sense to demand dogmatically that every student should practice a certain number of hours according to a certain rigid schedule. Requirements and possibilities will vary greatly in individual cases”.(Galamian, p.94)

Mais adiante, Galamian aprofunda:

Não há necessidade de se ter um padrão de seqüência para estudo do material, por exemplo, escalas primeiro, depois estudos, então repertório. Não há nenhuma razão para não se modificar esta ordem e estudar começando com as peças e terminando com as escalas desde que todo o trabalho seja realizado. Misturando o material e não insistindo demasiadamente num só item vai ajudar a manter a mente atenta por mais tempo³⁴. (Galamian, p.94)

Segundo Jorgensen (2004), “uma estratégia é usar exercícios e estudos que simplifiquem o problema e conduzam gradualmente à solução aplicável na obra. Outra estratégia é repetir a parte difícil da peça até obter o domínio da passagem³⁵” (p.93).

Jorgensen (2004) diz que, antes de começar a sessão de estudo, devemos perguntar: “O que queremos desenvolver ou dominar especificamente?”³⁶ (p. 89). As metas estabelecidas mudam durante o decorrer dos ensaios. Indivíduos, que planejam o que fazer, sabem por que estão fazendo algo e desejam realizá-lo, devem ter as sessões de estudo mais eficientes.

Gerle (1983) inicia o primeiro capítulo de seu livro com o subtítulo “Saber Sempre Exatamente o Que Você Quer e Por que” (p.13). O autor afirma que “para estudar bem, é preciso compreender os princípios básicos do violino, como aplicá-los de várias maneiras e como selecionar uma forma que melhor se adapte à suas habilidades físicas³⁷” (p.13).

³⁴ Original: “There is no necessity to have a set pattern for the sequence of practice material, for example, scales first, then etudes, then repertoire. There is no reason why this order should not be modified and practice started with pieces and ended with scales as long as all of the work is done that should be accomplished. Mixing the material and not dwelling too long on a single item will often help to keep the mind fresh longer.”(Galamian, p.94)

³⁵ Original: “One strategy is to use general exercises and etudes that simplify the problem and gradually bring one toward a solution that is applicable to the specific piece... Another strategy is to practice the difficult part withing the given piece repeatedly until it is mastered”. (Jorgensen, p.93)

³⁶ Original: “At the begining of the sessions, formulate some of your overall intentions for the practice session (whatever these may be) as clearly and precisely as possible. What do you specifically want to develop?” (Jorgensen, p.89)

³⁷ Original: “To practice well, you need to understand the basic principles of violin playing, how to apply them in various ways and how to select the way best suited to your individual physical make-up.” (Gerle, p.13)

Jorgensen (2004) sistematiza no seu trabalho as etapas importantes do estudo individual com o objetivo de manter o foco. O autor conclui afirmando que

as estratégias devem ser praticadas! Observe suas sessões regularmente e concentre sua observação em um ou dois aspectos específicos ao mesmo tempo. Por exemplo, tente registrar quanto tempo você passa nas tarefas específicas durante a sessão, quais tipos de erros você comete, como você inclui a revisão do repertório ensaiado anteriormente na sua agenda de estudo etc. A quantidade de questões a observar é limitada. O ponto principal dessa prática deve ser tomado seriamente: a formação do músico *profissional* depende do nível *profissional* de seu estudo³⁸ (p. 99).

O estudo já citado de Hallam (1992) também se refere ao foco mais definido do estudo individual de músicos profissionais, pois estes demonstraram autoconhecimento, conhecimento das diferentes tarefas e o que é preciso fazer para completá-las satisfatoriamente e apresentaram uma gama de estratégias que poderiam ser adaptadas em resposta às suas necessidades. É importante frisar que a individualidade de cada um exige autoconhecimento e planejamento adequado às demais atividades de cada músico.

4.2 Plano de Estudo

Retomo o estudo de *Scherzo-Tarantella* de Henryk Wieniawski, após muitos anos sem tê-la tocado, mais exatamente, desde o primeiro ano do curso técnico. Naquele momento mesmo sendo uma aluna dedicada, minha leitura à primeira vista ainda deixava a desejar. Em função disso, a etapa mais penosa do estudo foi a leitura. Então veio o estudo propriamente dito da obra. Em andamento lento, repetia cada passagem muitas vezes, em seqüência, até obter uma execução relativamente segura. Só então começou o trabalho com o professor que procurava chamar a minha atenção para uma variedade de questões. Suas exigências remetiam ao caráter da obra, aos aspectos formais e

³⁸ Original: "Practice must be practiced! Observe your practice session regularly, and concentrate your observation on one or two specific features at a time. For example, try to register how much time you spend on specific tasks during a practice session, what types of errors you produce, how you include repetition of previously rehearsed repertory into your practice schedule, etc. The number and range of issues are limitless. The main point is that practicing must be taken seriously, as the professional musician is dependent on a professional level of practicing". (Jorgensen, p.99)

o contraste entre as seções líricas e os movimentos enérgicos. Também ressaltava a expressão do *vibrato* na *cantilena*, a necessidade de estudo das passagens difíceis e golpes de arco. Quanto à afinação sempre enfatizava a necessidade de tocar os bemóis mais baixos e os sustenidos mais altos. No estudo com meu professor adquiri agilidade e técnica. O estudo individual, porém, consistia basicamente em repetições, e não era tão eficiente como o trabalho em aula. A peça foi memorizada com bastante facilidade e quando chegou o momento de ensaiar com o pianista a execução fluiu naturalmente. Na prova semestral, embora tenha obtido a nota máxima, não fiquei satisfeita com o resultado musical.

Agora, muitos anos depois, reencontro-me com esta obra, e me proponho a prepará-la novamente. Desta vez já possuo a noção da forma, do caráter e das dificuldades técnicas nela apresentadas. A atitude também é muito diferente. Quando mais jovem, não economizava energias, utilizava muito arco e pressionava-o com extrema força. Posicionava a mão esquerda de qualquer maneira, buscando apenas “remendar” a afinação. O posicionamento confortável não me interessava. Hoje, enfoco a atenção no posicionamento confortável e em movimentos musculares econômicos e precisos, que não provoquem tensões desnecessárias.

Este reencontro com *Scherzo-Tarantella* se enquadra na quinta das cinco categorias mencionadas por Gerle (p.13): a “revisão de repertório antigo para uma nova interpretação”. O plano de estudo a seguir foi elaborado para violinistas experientes, com conhecimento prévio da obra, e está direcionado para a preparação de uma execução pública através da aplicação dos exercícios propostos no capítulo anterior.

Este plano de estudo individual foi idealizado para duas semanas de trabalho, considerando que a obra já foi decorada e não apresenta dificuldades na leitura, não exige muitas repetições e nem inclui as etapas iniciais.

A obra deverá ser estudada, preferencialmente, no início da sessão diária de estudo individual. Tendo em vista a necessidade de estudar outras obras para o recital, o tempo máximo alocado para esta obra foi de vinte minutos. A idéia de estudar a peça somente nos intervalos de ensaio da orquestra foi descartada devido à necessidade de descanso, importante para manter a concentração, sem a qual o estudo é pouco produtivo e o desempenho na

orquestra ficaria comprometido. A fim de liberar parte da sessão de estudo da tarde, uma escala foi incluída ao aquecimento pré-ensaio, durante estas duas semanas.

Os exercícios propostos no capítulo anterior serão repetidos uma ou mais vezes em andamento lento, e uma vez em andamento rápido, sem usar o metrônomo. O andamento rápido deve ser aproximadamente o andamento final que deve ser o dobro do andamento lento. Os exercícios serão reagrupados diariamente, para variar as rotinas diárias, o que possibilitará o rodízio de tarefas e poderá resultar num processo mais criativo e menos repetitivo.

4. 2. 1 Planejamento Diário

Dia 1: Relembrar a obra e estudar os exercícios 4, 6, 8, 10, 12 e 14. Continuar com os exercícios 16, 17, 18, 47 e 48. Tocar a obra inteira em andamento lento usando pouco arco - a mesma quantidade de arco que será usada no andamento original; observando a leveza e a velocidade dos movimentos da mão esquerda, aplicando o procedimento de dedos rápidos.

Dia 2: Iniciar com os acordes estudando como no exercício 52. Continuar com o tema, repassando-o em todas as versões como nos exemplos 19 e 20. Para a segunda parte do tema utilizar os exercícios 22, 28, 29 e 30 para coordenação e os exercícios 32, 33 e 34 para variações rítmicas. Em seguida trabalhar as extensões como nos exercícios 68 e 69. Executar a obra inteira, uma vez, em andamento lento.

Dia 3: Dia dedicado às oitavas e arpejos. Tocar os exercícios 54 - 58 e depois os exercícios 61- 66. Continuar com os exercícios 50, 72, 73 e 74. Executar a obra inteira, uma vez, em andamento rápido.

Dia 4: Iniciar com a obra inteira, uma vez, em andamento lento. Continuar com o *spiccato* em todos os tipos e versões como nos exercícios 36-41. Terminar com as oitavas como nos exercícios 54-58 e 61-66.

Dia 5: Começar com as escalas nos exercícios 43-45. Estudar outras ligaduras e ritmos como nos exercícios 43-45 e 32-34. Exercitar a prática rítmica em andamento lento, como no exercício 32. Executar a obra inteira, uma vez, em andamento rápido.

Dia 6: Iniciar tocando a obra uma vez, inteira, em andamento lento. Estudar então como nos exercícios 43-45, cada passo uma vez em andamento devagar. Repetir uma vez, em andamento rápido. Estudar as oitavas, como nos dias 3 e 4.

Dia 7: Começar com os acordes estudando como no exercício 52. Continuar com o tema, em todas as versões (c. 5-12, 37-40, 45-48, 403-410) como nos exemplos 19 e 20, e para a segunda parte do tema os exercícios 22, 28, 29 e 30 para coordenação, e os exercícios 32, 33 e 34 para variações rítmicas. Em seguida, trabalhar as extensões na continuação do tema como nos exercícios 68 e 69. Treinar as oitavas, como nos dias 3, 4 e 6. Executar a obra inteira, uma vez, em andamento rápido.

Dia 8: Iniciar tocando a obra inteira, uma vez, em andamento lento. Em seguida, estudar as oitavas e os arpejos. Tocar uma vez, em andamento lento, os exercícios 54-58 e 61-66. Trabalhar os arpejos rápidos, com e sem os harmônicos como nos exercícios 50, 72, 73 e 74.

Dia 9: Começar tocando a obra inteira, uma vez, em andamento rápido. Exercitar os trechos que achar necessários em andamento lento.

Dia 10: Executar a obra inteira, com o piano, uma vez sem parar. Em seguida, ensaiar os trechos que necessitem melhor execução em conjunto.

Dias 11, 12, 13 e 14: Organizar o estudo de alguns trechos da obra conforme as necessidades. Trabalhar estes trechos intercaladamente entre as outras peças do programa. Executar a obra pelo menos uma vez por dia em andamento rápido como uma execução de concerto.

Realizando todos os processos do estudo provisório, mencionados acima, vou conseguir preparar a obra em pouco tempo. Repetindo várias vezes, em andamentos variados, todas as partes da obra serão observadas. Todos os golpes tornam-se controláveis. É importante variar a ordem dos trechos e as maneiras de estudá-los. Isso garante o controle mental do processo, sem as repetições automáticas, pouco eficientes.

CONCLUSÃO

Após concluídas as duas primeiras fases de estudo, o planejamento e a execução, atingimos a fase da avaliação. Como o próprio estudo funciona como auto-ensino, é essencial para este processo de aprendizagem ter o conhecimento do resultado, como retorno da informação para planejar os próximos passos no trabalho. Foi de fundamental importância ter me dedicado a compor exercícios, baseados num método atual, resultando na evolução acadêmica e pedagógica.

A estratégia “imaginária” de planejamento garantiu melhor rendimento em menos tempo, como era esperado. Como as seções variam de seqüência, combinando o material, a mente se manteve mais atenta e o estudo ficou mais organizado. As estratégias de Gerle e Jorgensen de saber sempre o que se quer e por que, com o objetivo de manter o foco, se mostraram eficazes. Observei as sessões regularmente, concentrando minha observação somente em um ou dois aspectos específicos por vez. Os resultados significativos apareceram já no quinto dia de estudo, quando a troca de cordas evoluiu suficiente com o estudo de variações rítmicas. No sexto dia, o trecho c.173-231 melhorou com o método de três passos e no sétimo dia, o exercício das oitavas mostrou um bom resultado.

Com o decorrer do estudo, várias mudanças no plano se fizeram necessárias. Por exemplo, no primeiro dia precisei estudar cada golpe de arco nas cordas soltas mais duas vezes em andamento rápido. No segundo dia, decidi que quando o plano previa tocar a obra inteira em andamento rápido, os exercícios anteriores seriam tocados em andamento lento. No terceiro dia, juntei os trechos-vizinhos (c.203-207 e c.207-215) em um único exercício. No sétimo dia de estudo, decidi estudar os acordes junto com a continuação da passagem, para dar a atenção necessária as mudanças de posição e a afinação nas modulações. O mesmo procedimento de estudo foi aplicado para cada passagem do tema e sua continuação.

Para produtiva reflexão, importa também relatar os fatores menos construtivos do meu estudo. No início tive dificuldade em me ajustar ao tempo limitado. Houve momentos em que precisei resistir à tentação de tocar várias vezes o trecho já estudado, como de costume, ou parar para corrigir, quando

tocava a obra uma vez em andamento rápido e errava, e seguir adiante mesmo ciente de que o problema ainda não estava resolvido. O trabalho com o computador às vezes ficava muito demorado, até achar o exercício dentro de um texto longo. Não achei produtivo estudar a passagem c.395-403 com a variação de acentos. Neste caso se aplicaram melhor as técnicas de arco para os acordes quebrados.

Segundo Jorgensen, a estratégia de alternar entre os andamentos devagar e rápido é muito mais eficiente que as repetições das partes difíceis dentro da peça até uma melhora significativa. Segui esta estratégia no meu estudo. Acabei, porém, repensando a separação do estudo em apenas dois andamentos (lento e rápido) como o uso de metrônomo. Ao estudar em andamento lento, às vezes precisava de um andamento mais confortável e ainda mais lento, por exemplo, para o procedimento de dedos rápidos em andamento lento e troca de posições. Resolvi, então, adicionar ao meu estudo um terceiro andamento, ainda mais lento do que a metade do andamento original. Achei mais prático adicionar o metrônomo nesta fase de estudo para conseguir manter o mesmo tempo do começo ao fim e diferenciar os andamentos definitivamente.

Após ter realizado este plano de estudo, tenho uma idéia clara de como e o que preciso estudar para o recital. A experiência do planejamento do estudo, com certeza, não vai parar por aqui. Fiquei completamente convencida da eficiência deste método e vou aplicá-lo no dia-a-dia. O processo de procura das várias maneiras de estudar - variação e improvisação nas rotinas pessoais - resultou num estudo mais criativo e também mais interessante e gratificante. Consegui os resultados rápidos e abrangentes no menor tempo e com menor esforço possível.

Percebi novamente que o estudo do violino é um processo muito criativo. Todas as técnicas variadas utilizadas no meu estudo serviram para atingir o objetivo de ter o prazer de, como diz Fischer, “poder fazer música sem ter nada no caminho³⁹”.

Espero que este trabalho contribua para organizar e planejar melhor o meu estudo pessoal, e que possa auxiliar outros violinistas na aprendizagem de *Scherzo-Tarantella*.

³⁹ Original: to be able to make music without anything getting in the way.(Fischer, VIII)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUER, Leopold. My Long Life in Music., Duckworth & Co., 1924.
- AUER, Leopold. Violin Playing as I Teach It. (1920) , Lippincott, 1960.
- BACHMAN, Alberto. An Encyclopedia of the Violin. New York, D. Appleton and Company 1925.
- Dr. Frederic F. POLNAUER and Dr. Morton MARKS. Senso – motor study and its application to violin playing. American string teachers association. Urbana, Illinois, 1964.
- FISCHER, Simon. Basics. London: Edition Peters, 1997.
- FISCHER, Simon. Practice. London: Edition Peters, 2001.
- FLESCH, Carl. The art of violin playing. Artistic realization and instruction. Carl Fischer, New York, 2000.
- GALAMIAN, Ivan. Principles of violin playing and teaching. Englewood cliffs, New Jersey: Prentice – hall, Inc., 1962.
- GERLE, Robert. The Art of practising the violin. London: Stainer & Bell, 1983.
- GRIGORIEV, Vladimir. (Владимир Григорьев). Генрик Венявский. Москва:Музыка, 1966.
- GUTNIKOV, Boris. (Борис Гутников) Об искусстве скрипичной игры. Ленинград: Музыка, 1988.
- HALLAM, Susan.(1) What do we know about practicing? Toward a model synthesizing the research literature. University of London. 1997.
- HALLAM, Susan (2) Approaches to instrumental music practice of experts and novices: Implications for education. University of London. 1997.
- JORGENSEN, Harald. Strategies for individual practice. Oxford University Press, 2004.
- KEMPTER, Susan. How muscles learn: teaching the violin with the body in mind. Miami: Alfred Publishing Co., 2003.
- KIM, Heejung. Violin Scale Books from Late Nineteenth-Century to the Present – Focusing on Sevcik, Flesch, Galamian, and Sassmannshaus. University of Cincinnati, 2006.
- MANFREDO, Joseph. Effective Time Management in Ensemble Rehearsals. Music Educators Journal, Vol. 93, No. 2. (Nov., 2006), pp. 42-46.

NEUMANN, Frederick. Violin left hand technique. A survey of related literature. American string teachers association. Urbana, Illinois, 1969.

ROLAND, Paul; MUTSCHLER, Marla. The Teaching of Action in String Playing: development and remedial techniques. Urbana, Illinois: Illinois String Research Associates, 1974.

YAMPOLSKY, Igor. (Игорь Ямпольский). Генрик Венявский. Москва: Музыка, 1955.

YOUNG, Phyllis. The String Play. The Drama of Playing and Teaching Strings. University of Texas Press, Austin, 1986.

<http://www.answers.com/topic/scherzo-tarantelle-for-violin-piano-in-g-minor-op-16> (acessado em 04/04/2009)

http://en.wikipedia.org/wiki/Henryk_Wieniawski (acessado em 04/04/2009)

<http://notes.tarakanov.net/composers/v.htm> (acessado em 19/05/2009)

APÊNDICE A – Breve Relato de Minha Formação Violinística

Em minha trajetória profissional, meu desenvolvimento musical passou por diversas fases, e cada uma delas foi importante para a construção de meu atual conhecimento violinístico. A seguir, faço uma descrição de como se desenvolveu minha formação violinística, desde a escola fundamental na Bielorrússia até hoje. Acredito que minha experiência serve como exemplo de organização de ensino musical no meu país de origem, a União Soviética, onde o governo investiu muito em desenvolvimento da cultura e esportes. Este investimento, com certeza, teve motivos políticos, pois grandes conquistas culturais e esportivas serviram como propaganda do regime comunista perante o mundo inteiro naquela época.

A escola violinística russa se baseia na crença do talento nato das pessoas. A seleção dos estudantes é rígida. Segundo uma tradição de dois séculos, só os melhores entram. O processo de ensino é idêntico ao escolar: ensino fundamental, ensino médio e curso superior.

A Escola de Música nº1 de Mogilyov, onde comecei o estudo aos sete anos, é uma das mais antigas da Bielorrússia, fundada aproximadamente no começo do século XX. Em seu ensino desenvolve um programa feito pelo Ministério de Educação.

Para cada aluno há cursos obrigatórios e horas das disciplinas a estudar. Por exemplo, um aluno de violino tem aula de instrumento duas vezes por semana, a aula de percepção musical (solfejo) e participa no trabalho do coro uma vez por semana no primeiro ano. O aluno de violino (e de outros instrumentos) tem aulas obrigatórias de piano, a partir do segundo ano de estudo e de história da música e de orquestra sinfônica, a partir do terceiro ano. Cada ano de estudo exige certo número de provas e avaliações para todas as matérias estudadas. Para ser aprovado é preciso cumprir com as tarefas obrigatórias e tirar uma nota satisfatória nas provas.

Todos os professores da escola têm formação profissional obrigatória e usam os mesmos métodos e sistemas pedagógicos de ensino. Lembro que

comecei a estudar violino com os métodos da Yakubovskaya⁴⁰ e Fortunatov⁴¹. Os livros apresentam músicas muito simples (algumas são adaptadas) com acompanhamento de piano e poesias leves e divertidas. Cada aula incluía trabalho da técnica: uma escala e estudos com golpes de arco variados. Na primeira parte do segundo ano de estudo, realizei uma prova executando duas dessas músicas de caráter contrastante. Na final do ano, já me apresentei no palco para tocar o concerto do Oskar Rieding (primeiro movimento) e duas peças curtas. Na prova seguinte toquei o terceiro movimento.

Os professores de violino organizavam as obras do repertório pedagógico para livros, que já incluíam o repertório do nível desejado. As obras selecionadas nos livros, não ultrapassavam o nível indicado, mas dependendo da dedicação do aluno para o estudo poderiam ser usados livros de nível superior. O conteúdo dos livros compreendia: estudos, peças, concertos e *ensembles* para violino. O livro das obras para o segundo e o terceiro ano foi feito por três professores: Garlitski, Utkin e Fortunatov.⁴²

Para terceiro e quarto anos havia o livro do Utkin⁴³, também para o quinto e o sexto anos os livros eram desse mesmo autor⁴⁴, acrescidos de mais três volumes do “O jovem violinista” de Fortunatov⁴⁵.

Em sete anos de estudos na escola de música, conheci a grande parte do material técnico de violino, então toquei exercícios iniciais de Sevcik e Schradieck, escalas de Elisaveta Guilels e Carl Flesch, estudos de Kaizer, Mazas, Dont, Gaviniés e Kreutzer, concertos de Yanshinov, Viotti, Vivaldi, Spohr, Rode, Bach, diversas obras em relação às seus caracteres e dificuldades.

Infelizmente, eu não tenho acesso ao programa completo para citar aqui, só posso me basear na minha própria experiência e memória.

⁴⁰ Якубовская В.А., "Вверх по ступенькам", С.-П., 1970.

⁴¹ Fortunatov K., Альбом скрипача: Классическая и современная музыка для скрипки и фортепиано., Вып. 1. – М., 1969; Fortunatov K., Юный скрипач. Вып. 1. – М., 1979.

⁴² Гарлицкий М., Уткин Ю., Fortunatov K., Хрестоматия для скрипки. 2-3 классы ДМШ. Пьесы и произведения крупной формы., – М., 1977.

⁴³ Уткин Ю., Хрестоматия педагогического репертуара для скрипки. 3-4 классы ДМШ., Вып. 3. – М., 1972.

⁴⁴ Уткин Ю., Хрестоматия педагогического репертуара для скрипки. 5-6 классы ДМШ. Вып. 5 – М., 1976.

⁴⁵ Fortunatov K., Юный скрипач. Вып. 1. – М., 1979; Fortunatov K., Юный скрипач. Вып. 2. – М., 1978; Fortunatov K., Юный скрипач. Вып. 3. – М., 1969.

Executei na minha prova final o estudo do Kreutzer nº 8, o concerto do Rode nº 8 (primeiro movimento), a virtuosística “Tarantella” do compositor bielorrusso Genrik Wagner⁴⁶ e uma obra de caráter *cantilena*, chamada “Romance”.

Para obter o diploma da escola de música, os alunos passam também pela prova de solfejo (escrita e teórica) e prova de piano (instrumento obrigatório).

A próxima etapa de ensino musical é o ensino médio. Fiz vestibular para o colégio musical federal N.A. Rimsky-Korsakov e fui aceita no curso de violino. A seleção incluía três provas:

1. Execução do programa instrumental (violino).
2. Prova de solfejo escrita e teórica.
3. Prova escrita de língua russa.

O aluno só pode participar da seleção se está na faixa etária do ensino médio (15/ 17 anos), terminou o curso da escola musical e possui um diploma, que justifica o fato.

O colégio musical N.A. Rimsky-Korsakov de Mogilyov existe a mais de setenta anos. Se uma escola musical funciona independentemente do ensino fundamental, o colégio de ensino médio engloba matérias musicais e científicas (escolares) em seu ensino. O curso do colégio de música tem quatro anos de ensino e conta com a ajuda financeira do governo (bolsa para estudante, que conseguir adquirir notas altas). É diferente da escola de música, onde o aluno deve pagar mensalidade para estudar.

Aulas de matérias escolares, tais como física, matemática, literatura e educação física são ajustadas na agenda de estudo junto com as aulas musicais. Os programas do ensino das ciências e outras matérias escolares são idênticos aos de outros colégios em nível de ensino médio, com as mesmas disciplinas e as mesmas provas. As exigências no desempenho em relação a essas disciplinas não são tão rígidas por causa da dedicação exclusiva ao estudo musical.

Estudei violino na classe do professor Vladimir Rodov. O professor concentrava o trabalho em geral em cima da postura, da posição do corpo, posição confortável do violino, exigia muita certeza na afinação e no ritmo. Comecei a

⁴⁶ Вагнер Генрих Матусович (1922 г.р.)

estudar mais sistematicamente. Também participei de diversos conjuntos: *ensemble* dos violinistas, duos, trios e quartetos, orquestra sinfônica, da qual fui *spalla* por dois anos.

Depois das provas finais, fui aprovada no vestibular para Academia Musical da capital (Minsk), onde aprofundi e aperfeiçoei aquilo que já sabia. Morando na capital, tive várias oportunidades de ouvir grandes artistas tocando. Nas duas salas da filarmônica assisti apresentações de Pikaizen, Gantvarg, Richter, Yashvili e Quarteto Borodin, entre outros.

A academia me fez descobrir a música do século XX - Prokofiev, Shostakovitch, Eshpai e Schnittke foram incluídos no meu repertório - e também adquiri as habilidades específicas para atuar na orquestra de ópera. Por três anos seguidos participei na orquestra da ópera, como concertino.

Ao concluir minha educação superior, fui enviada para minha cidade natal, Mogilyov, obrigatoriamente, para trabalhar no colégio musical. Trabalhei por dois anos nos colégios da cidade e do interior, participei da orquestra de câmara da cidade, como *spalla*. Também fiz o trabalho de ilustradora para os estudantes de piano da filial da Academia Musical de Mogilyov (recém inaugurada na época). Quando terminaram os dois anos do trabalho obrigatório no colégio, voltei para a capital e realizei a prova para a orquestra sinfônica da Filarmônica de Minsk. Conheci um repertório diverso, toquei ao lado de bons profissionais e solistas internacionais. O trabalho nesta orquestra me trouxe grande satisfação profissional e maior aprimoramento musical.

Por motivos familiares, no final de 1997, eu me despedi da orquestra e viajei para Manaus, Brasil. Lá, no meio da floresta Amazônica, o governo brasileiro decidiu criar uma orquestra sinfônica. Reconstruíram o Teatro Amazonas, e convidaram muitos músicos estrangeiros para integrarem a sua orquestra, eu entre eles.

Trabalhei na orquestra Amazonas Filarmônica por sete anos, participei em inúmeros programas sinfônicos e vários festivais de ópera, como violinista da orquestra. Participei também da Orquestra de Câmara, como violista.

Em 2004, me mudei para Porto Alegre, onde resido atualmente e onde me dedico à Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, desde então.

APÊNDICE B - Lista de Obras de Wieniawski

Obras Publicadas

Grand Caprice Fantastique, Op. 1
 Allegro De Sonate, Op. 2
 Souvenir de Posen, Mazurka, Op. 3
 Polonaise de Concert No. 1, Op. 4
 Adagio Elegique, Op. 5
 Souvenir de Moscow, 2 Russian Romances, Op. 6
 Capriccio-Valse, Op. 7
 Grand Duo Polonaise For Violin and Piano, Op. 8
 Romance sans Paroles et Rondo Elegant, Op. 9
 L'Ecole Moderne, 10 Etudes-Caprices For Violin Solo, Op. 10
 Le Carnaval Russe, Improvisations and Variations, Op. 11
 2 Mazurkas De Salon, Op. 12
 Fantasia Pastorale, Op. 13
 Concerto No. 1 In F# Minor, Op. 14
 Theme Original Varie, Op. 15
 Scherzo-Tarantella, Op. 16
 Legenda , Op. 17
 Etudes-Caprices Na Dwoje Skrzypiec, Op. 18
 2 Mazurkas, Obertasse et Le Menetrier, Op. 19
 Fantasia Brillante sur Gounod's "Faust", Op. 20
 Polonaise Brillante, Op. 21
 Concerto No. 2 In D Minor, Op. 22
 Gigue in E Minor, Op. 23
 Fantasia Orientale, Op. 24

Obras não publicadas e sem número de Opus.

Wariacje na Temat Własnego Mazurka (ok. 1847)
 Aria z Wariacjami E-Dur (przed 1848)
 Fantazja i Wariacje E-Dur (1848)

Nocturne Pour Violon Seul (1848)

Romance (ok. 1848)

Rondo Alla Polacca E-Moll (1848)

Duo Concertant na Temat z Opery "Łucja z Lammermooru" Donizettiego (ok. 1850)

Duo Concertant na Temat Hymnu Rosyjskiego A. Lwowa (ok. 1850)

Duo Concertant na Temat Rosyjskiej Melodii Ludowej (ok. 1850)

Fantazja na Temat z Opery "Prorok" Meyerbeera (ok. 1850)

Mazur Wiejski (ok. 1850)

Fantazja na Temat z Opery "Ryszard Lwie Serce" Gretry'Ego (ok. 1851)

Duet na Tematy Finlandzkich Pieśni (ok. 1851)

Dwa Mazurki (1851)

Marsz (1851)

Wariacje na Temat Hymnu Rosyjskiego (ok. 1851)

Wariacje na Temat "Jechał Kozak Zza Dunaju" (ok. 1851)

Kujawiak A-Moll (1853)

Wariacje na Temat Hymnu Austriackiego (1853)

Rozumiem, pieśń na głos z fortepianem (1854)

Souvenir de Lublin, polka koncertowa (ok. 1855)

Fantazja na Temat z Opery "Lunaticzka" Belliniego (ok. 1855)

Wspomnienie z San Francisco (ok. 1874)

Kujawiak C-Dur

Polonaise Triomphale

Reverie Fis-Moll na Altówkę i Fortepian

APÊNDICE C

SCHERZO-TARANTELLA
op. 16Henryk Wieniawski
(1835-1880)

violino

Presto

f

leggiere

restez-

largamento

IV-

IV-

IV-

This musical score is written for guitar and consists of ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamic markings include *largamento* and *Tranquillo*. The score features several measures with triplets and complex rhythmic patterns. A dashed line at the top of the first staff indicates a section boundary. The piece concludes with a final chord marked with a fermata and a final measure containing a triplet of eighth notes.

a tempo

p cantabile

grazioso

pp

appassionato

con fuoco

Tempo I

f

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'a tempo' and the dynamic 'p cantabile'. The second staff continues the melodic line. The third staff introduces the marking 'grazioso'. The fourth staff features a dense texture with many sixteenth notes and is marked 'pp'. The fifth staff continues with similar rhythmic patterns. The sixth staff is marked 'appassionato'. The seventh staff is marked 'con fuoco'. The eighth staff shows a change in tempo with 'Tempo I' and a dynamic of 'f'. The ninth and tenth staves continue the piece with various fingering and articulation marks.

This page of musical notation is for guitar, written in a key with one flat (B-flat major or E-flat minor). It consists of ten staves of music. The notation is primarily in treble clef and includes a variety of rhythmic patterns and techniques:

- Staff 1:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented with 'v' marks.
- Staff 2:** Continues the melodic line with similar rhythmic values and 'v' accents.
- Staff 3:** Shows a more complex rhythmic pattern with slurs and 'v' accents.
- Staff 4:** Includes a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and 'v' accents.
- Staff 5:** Features a dense pattern of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and 'v' accents.
- Staff 6:** Shows a sequence of notes with fingerings (1, 4, 4, 4, 2, 3, 1, 1, 1) and 'v' accents.
- Staff 7:** Includes a sequence of notes with fingerings (0, 1, 0, 0, 0, 0, 2, 3, 4, 1) and 'v' accents.
- Staff 8:** Features a sequence of notes with fingerings (4, 4, 3, 2, 4, 1, 4, 4, 4, 4, 4, 3) and 'v' accents.
- Staff 9:** Shows a sequence of notes with fingerings (2, 3, 1, 2, 2, 2) and 'v' accents.
- Staff 10:** Concludes with a sequence of notes and fingerings (0, 1, 4, 1, 4, 4, 4, 4, 4) and 'v' accents.