

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

Gina Reinert

**FANTASIA DE CONCERTO PARA VIOLINO E
ORQUESTRA DE OCTÁVIO MENELEU CAMPOS:
UMA PROPOSTA PEDAGÓGICA
VOLUME 1**

Porto Alegre
2007

Gina Reinert

**FANTASIA DE CONCERTO PARA VIOLINO E
ORQUESTRA DE OCTÁVIO MENELEU CAMPOS:
UMA PROPOSTA PEDAGÓGICA**

Volume 1

Dissertação submetida como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em Música
Área de Concentração: Práticas Interpre-
tativas-Violino.

Orientador:
Prof. Dr. Fredi Gerling

Porto Alegre
2007

AGRADECIMENTOS

Agradeço

A Deus, por ter me concedido o dom da vida e todas as bênçãos.

A meus pais, pelo carinho, compreensão além do suporte emocional e financeiro.

Ao professor Fredi Gerling, pela paciência, disposição, dedicação, e pelas diversas horas de instrução.

Aos colegas e professores da Pós-Graduação, que tanto me ajudaram para a realização deste mestrado.

Ao amigo Luís Passos, que realizou a edição e a redução da partitura da *Fantasia de Concerto*.

À minha pianista Luciana Malacarne, que me acompanhou em todos os recitais.

À minha querida professora de português, Ellen Garber, que, além da ajuda com a gramática, auxiliou-me com um grande apoio emocional.

Aos amigos conhecidos em Porto Alegre, pelo companheirismo, pela compreensão e pelo carinho que foram de grande importância para que pudesse atravessar esse período.

RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo a realização de uma proposta pedagógica para a obra *Fantasia de Concerto*, do compositor brasileiro nascido em Belém do Pará, Meneleu Campos. A partir do conhecimento da obra em questão, foi realizada uma comparação com o chamado repertório tradicional violinístico, a fim de identificar os aspectos técnicos semelhantes e, a partir disso, formular uma proposta pedagógica. A comparação com o repertório tradicional, foi baseada no artigo “*Ousadia e convenção do Segundo Concerto para violino e Orquestra de Camargo Guarnieri*” Alvarenga (2000). Para a realização da proposta pedagógica, utilizou-se, como referencial teórico o livro “*Practice*” (2004) de Simon Fischer, no qual o autor mostra soluções técnicas para passagens do repertório tradicional. Identificados os aspectos técnicos e violinísticos da *Fantasia de Concerto*, foi possível, baseado nas propostas de Fischer, desenvolver exercícios para a obra em estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Pedagogia do violino. Repertório violinístico. Técnica violinística. Música brasileira.

ABSTRACT

This essay aimed at presenting a pedagogical proposal for the work *Fantasia de Concerto* by Meneleu Campos—a Brazilian composer, born in Bélem do Pará. A study of the work paved the way for a comparison with the standard violin repertoire, thus establishing common technical issues which in turn served as the starting point for the pedagogical proposal. The comparison with the standard repertoire was based on the article “*Ousadia e convenção do Segundo Concerto para violino e Orquestra de Camargo Guarnieri*” Alvarenga (2000). The pedagogical proposal was based on the book “Practice” (2004) by Simon Fischer. This author offers suggestions on how to work and solve problems found in the standard violin repertoire. Therefore, once the technical difficulties of the *Fantasia de Concerto* were identified, exercises of a similar nature were devised.

KEYWORDS: Violin pedagogy. Violin repertoire. Violin Technique. Brazilian Music.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	18
2 FANTASIA DE CONCERTO, DE MENELEU CAMPOS	22
2.1 ASPECTOS FORMAIS	22
2.1.1 Primeiro Movimento	23
2.1.2 Segundo Movimento	29
2.1.3 Terceiro Movimento	30
2.2 DIFERENÇAS ENTRE O MANUSCRITO DE MENELEU CAMPOS ENCON- TRADO NA BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (BUFPA), E O MANUSCRITO ENCONTRADO NA BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO (BNRJ)	32
3 COMPARAÇÃO ENTRE A ESCRITA IDIOMÁTICA VIOLINÍSTICA NO REPERTÓRIO TRADICIONAL E NA FANTASIA DE CONCERTO, DE MENELEU CAMPOS	37
3.1 ÂMBITO	37
3.2 CORDAS MÚLTIPLAS	39
3.3 PASSAGENS DE VIRTUOSIDADE	41
3.3.1 Escalas	41
3.3.2 Arpejos	44
3.4 EFEITOS ESPECIAIS	47
3.4.1 Trinados	47
4 PROPOSTA PEDAGÓGICA	49
4.1 A PROPOSTA DE FISCHER	49
4.2 PROPOSTA PEDAGÓGICA	49
4.2.1 Acordes	49
4.2.2 Acordes Arpejados	55
4.2.3 Escalas e Arpejos	56
4.2.3.1 Escalas Cromáticas	57
4.2.3.2 Escalas Diatônicas	65
4.2.4 Arpejos	71

4.2.5 Oitavas	81
4.2.6 Distribuição de Arco	83
4.2.7 Subdivisão Rítmica	85
4.2.8 Passagens <i>Cantabile</i>	87
4.2.9 <i>Vibrato</i>	88
4.2.10 <i>Spiccato</i>	93
4.2.11 Trinados	97
5 CONCLUSÃO	99
REFERÊNCIAS	102

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, tema inicial exposto pelos violinos e flautas (c. 1-7)	24
Exemplo 2	- <i>Fantasia de Concerto</i> , Meneleu Campos, tema "B", exposto pelos violinos e clarinetes c. 8-11	24
Exemplo 3	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, movimento cromático descendente realizado pelas violas e violoncelos, c. 8-13	24
Exemplo 4	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, movimento cromático ascendente, que expande e cadencia a passagem, c. 11-13	25
Exemplo 5	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 17-22	25
Exemplo 6	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, temas "A" e "C", apresentados pelo solista, c. 1-33	25
Exemplo 7	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 34-46. Acompanhamento do solista enquanto a orquestra retoma o tema "A"	26
Exemplo 8	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 38-43, reapresentação do tema pela orquestra e acompanhamento do solista	26
Exemplo 9	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 51-60, tema "D"	27
Exemplo 10	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 71-100	27
Exemplo 11	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 101-106	28
Exemplo 12	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, coda c. 117-132	28
Exemplo 13	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 133-140. O compositor relembra tema A	28
Exemplo 14	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, segundo movimento tema "E", c. 141-147	29
Exemplo 15	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, segundo movimento, c. 148-157	29
Exemplo 16	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, terceiro movimento, reexposição dos temas A e C. (c.176- 201)	30
Exemplo 17	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, diferença entre a exposição (c. 51-72), e a reexposição, entrada direta do tema "D" (c. 202-217)	31

Exemplo 18	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, coda com materiais do tema “A” e “D” c. 222-232	32
Exemplo 19	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 19	32
Exemplo 20	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 23	33
Exemplo 21	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 27	33
Exemplo 22	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 28	33
Exemplo 23	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 39	34
Exemplo 24	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 41	34
Exemplo 25	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 106	34
Exemplo 26	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 196	35
Exemplo 27	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 209	35
Exemplo 28	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 218-223	35
Exemplo 29	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 222-226	36
Exemplo 30	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 230-232	36
Exemplo 31	- Extensão registral do violino (a) e extensão registral da obra de Meneleu Campos (b)	38
Exemplo 32	- Passagem em que ocorrem as notas mais agudas da <i>Fantasia de Concerto</i> , c. 61-66	38
Exemplo 33	- J.S. Bach Sonata em G menor BWV 1001, Fuga, c. 29	39
Exemplo 34	- Paganini, Capricho n. 15, c. 1-3	39
Exemplo 35	- Concerto n.º 9 op. 109 Charles Bériot c. 67-74	39
Exemplo 36	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, tema apresentado em acordes (exposição), c. 17-24	40
Exemplo 37	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, tema apresentado em oitavas (reexposição), c. 222-226	40
Exemplo 38	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 105-107	41
Exemplo 39	- Mozart, Sonata para piano e violino KV 454, andante, c. 102	42
Exemplo 40	- Vivaldi, As Quatro Estações, op. 8 n.º 3, 1.º movimento, Outono, c. 41-43	42
Exemplo 41	- Camille Saint-Saëns, Introdução e Rondó Caprichoso, c. 193-197	42
Exemplo 42	- Paganini, 24 caprichos, op.1, n.º17, c. 18	42
Exemplo 43	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, escalas, c. 69-71, 74	43

Exemplo 44	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 62-70 arpejos que antecedem as escalas	43
Exemplo 45	- Fritz Kreisler, <i>Tambourin Chinois</i> , op. 3, c. 43-47	43
Exemplo 46	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, escalas cromáticas, c. 34-36	44
Exemplo 47	- Paganini, Capricho op. 1, n.º1, c. 16-23	44
Exemplo 48	- F. Mendelssohn, concerto para violino e orquestra Op. 64- Cadência ...	45
Exemplo 49	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 39-46	45
Exemplo 50	- Beethoven, concerto para violino e orquestra Op. 61, c. 111-113	45
Exemplo 51	- Lalo, Sinfonia espanhola, Op. 21, 1.º movimento, c. 37	46
Exemplo 52	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, arpejo c. 61-66	46
Exemplo 53	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, arpejo, c. 79-82	46
Exemplo 54	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, arpejo, c. 107-108	46
Exemplo 55	- Schubert, Sonatina em lá menor, op. 137 n.º. 2, 3.º movi, c. 1	47
Exemplo 56	- Henryk Wieniawski, Concerto n.º 2 para violino e orquestra, op. 22, 3.º movi, c. 236-239	47
Exemplo 57	- Kreutzer, 42 Estudos ou Caprichos, n.º 22 c. 1-2	47
Exemplo 58	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 109-112	48
Exemplo 59	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 17-22	50
Exemplo 60	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de afinação de cada nota do acorde do c. 17	50
Exemplo 61	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para afinação de acordes c. 17	51
Exemplo 62	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para independência entre melodia e acordes, c. 17-23	51
Exemplo 63	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de independência do primeiro dedo, c. 17	52
Exemplo 64	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para a construção de acordes, c. 17	52
Exemplo 65	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para conexão entre acordes, c. 19 e 20	53
Exemplo 66	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para distribuição de arco, c. 17	53

Exemplo 67	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para achar o ponto de contato, c. 17	54
Exemplo 68	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para mudança de ponto de contato, c. 17	54
Exemplo 69	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para localizar ponto de contato, c. 17	55
Exemplo 70	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 39-46	55
Exemplo 71	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para o arco, c. 39-46	56
Exemplo 72	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de acordes para mão esquerda, c. 39-42	56
Exemplo 73	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para acordes, c. 39-42	56
Exemplo 74	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 34-36	57
Exemplo 75	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 34, exercício para escala cromática	57
Exemplo 76	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 34, exercício para escala cromática	58
Exemplo 77	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 34, exercício para escala cromática	58
Exemplo 78	- Padrões rítmicos sugeridos por Fischer	59
Exemplo 79	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, padrões rítmicos para a escala cromática c. 34	59
Exemplo 80	- Padrões básicos de acento sugeridos por Fischer	61
Exemplo 81	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 34, exercício com acentos na primeira, segunda, terceira e quarta notas de cada grupo	62
Exemplo 82	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 35, exercício com dois acentos entre a primeira e a quarta nota	62
Exemplo 83	- <i>Fantasia de Concerto</i> , Meneleu Campos, c. 36, exercício com dois acentos alternados	63
Exemplo 84	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, dedilhado sugerido para a passagem, c. 34-36	63

Exemplo 85	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para primeiro e terceiro dedo da escala cromática, c. 34-36	64
Exemplo 86	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício em cordas duplas, c. 34-36	64
Exemplo 87	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para a escala cromática, c. 34-36	64
Exemplo 88	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício escala cromática com fermata, c. 34-36	65
Exemplo 89	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, escalas diatônicas, c. 69,70 e 74	65
Exemplo 90	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 69, 70 e 74, exercício de escala com padrões rítmicos básicos	67
Exemplo 91	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 69, 70 e 74, exercício de escala com o primeiro padrão de acentos	67
Exemplo 92	- Exercício combinando ritmo e acento	67
Exemplo 93	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de escala com <i>spiccato</i> , c. 68-70	68
Exemplo 94	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de escala, <i>martelé</i> c. 68-70	68
Exemplo 95	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de escala com metrônomo, c. 68-70	68
Exemplo 96	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para afinação de escalas, c. 74	69
Exemplo 97	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 68-70, exercício para afinação de escalas	69
Exemplo 98	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de afinação de escala, c. 68-70	70
Exemplo 99	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 68-70, exercício para afinação de escalas	70
Exemplo 100	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, afinação de escalas a partir do intervalo de quarta	70
Exemplo 101	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, arpejos, c. 61-66	71
Exemplo 102	- <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, arpejo, c. 79-82	71

Exemplo 103 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, arpejo, c. 107-108	71
Exemplo 104 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, arpejo, c. 124-126	71
Exemplo 105 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, arpejo, c. 154-156	71
Exemplo 106 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, arpejos, c. 171-173	72
Exemplo 107 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, arpejo, c. 211-118	72
Exemplo 108 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de arpejos com padrões rítmicos, c.61	72
Exemplo 109 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de arpejos com acento, c. 61-66	72
Exemplo 110 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de arpejos com padrões de acento, c.79-82	73
Exemplo 111 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de arpejos com acentos, c. 107 e 108	73
Exemplo 112 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de dinâmica para arpejo, c. 62	74
Exemplo 113 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de arpejos com variação de velocidade, c. 63	75
Exemplo 114 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para arpejos, combinação entre dinâmica e velocidade, c. 63	76
Exemplo 115 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para arpejos, c. 124-126	76
Exemplo 116 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício c. 61-66	77
Exemplo 117 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para arpejo, c. 61-66	77
Exemplo 118 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para arpejos, com <i>spiccato</i> , c. 154-156	77
Exemplo 119 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para arpejos, com <i>martelé</i> , c. 171-173	77
Exemplo 120 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de mudanças de posição com notas de passagem, c. 62-63	78
Exemplo 121 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de mudança de posição com figuras pontuadas, c. 61	79

Exemplo 122 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para antecipar a mudança, c. 107 e 108	79
Exemplo 123 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, oitavas ocultas no arpejo do c. 107 e 108	79
Exemplo 124 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para mudança de posição com arcada prévia, c. 79-82	80
Exemplo 125 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de mudança, c. 79	80
Exemplo 126 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de mudança de posição "Fantasma", c. 81	80
Exemplo 127 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para afinação das notas em diferentes oitavas, c. 212	81
Exemplo 128 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, preparação dos dedos nos arpejos para evitar notas extras, c. 124	81
Exemplo 129 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, oitavas, c. 105-107	81
Exemplo 130 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos oitavas, c. 222-226	82
Exemplo 131 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de afinação de oitavas, c. 222	82
Exemplo 132 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de oitavas, ponto de contato, c. 222	82
Exemplo 133 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para equilíbrio entre a oitava, c. 105	83
Exemplo 134 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de equilíbrio entre as oitavas, c. 105	83
Exemplo 135 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, arcada proposta para execução própria, c. 185-192	84
Exemplo 136 - <i>Fantasia de Concerto</i> , Meneleu Campos, c. 185, exercício de distribuição de arco	85
Exemplo 137 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 24-33	86
Exemplo 138 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 117-124	86
Exemplo 139 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 192-201	86
Exemplo 140 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de subdivisão rítmica, c. 24-26	87

Exemplo 141 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de subdivisão rítmica com o arco, c. 24-33	87
Exemplo 142 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c.148-153	87
Exemplo 143 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 165-170	88
Exemplo 144 - <i>Fantasia de Concerto</i> , Meneleu Campos, c.165-168	88
Exemplo 145 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para <i>vibrato</i> expressivo, c. 165-170	89
Exemplo 146 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de <i>vibrato</i> , c. 113-116	90
Exemplo 147 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de <i>vibrato</i> , c. 113-116	90
Exemplo 148 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de <i>vibrato</i> pulsando, c.141-144	91
Exemplo 149 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de expressão sem <i>vibrato</i> , c.145-148	91
Exemplo 150 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de <i>vibrato</i> sem expressão do arco, c. 158-161	91
Exemplo 151 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de <i>vibrato</i> com dedos diferentes, c. 163-165	92
Exemplo 152 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 154 e 155	92
Exemplo 153 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício de <i>vibrato</i> contínuo, c. 154-156	93
Exemplo 154 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, <i>spiccato</i> c. 34-36	93
Exemplo 155 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, <i>spiccato</i> c. 51-59	93
Exemplo 156 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, <i>spiccato</i> , c. 202-211	94
Exemplo 157 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, estudar as partes em <i>spiccato</i> ligadas, c. 34-36	94
Exemplo 158 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, estudar a passagem em <i>spiccato</i> ligada, c. 51-60	94
Exemplo 159 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, como estudar a mão esquerda dos, c. 51-60	94
Exemplo 160 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para o <i>spiccato</i> , c. 35	95

Exemplo 161 - Exercício para quantidade de crina	95
Exemplo 162 - Exercício para ponto de contato do <i>spiccato</i>	96
Exemplo 163 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, dedos sincopados para coordenação com <i>spiccato</i> , c. 51	96
Exemplo 164 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para achar local do arco para o <i>spiccato</i> , c. 54	97
Exemplo 165 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 51-53 e 202-204 em corda solta	97
Exemplo 166 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 109-112	98
Exemplo 167 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, c. 109-112	98
Exemplo 168 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, exercício para trinados, c. 109-112	98

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - <i>Fantasia de Concerto</i> , de Meneleu Campos, divisão de compassos	23
Tabela 2 - Padrões para exercício de dinâmica nos arpejos	73
Tabela 3 - Padrões para exercício de velocidade nos arpejos	74

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto de Meneleu Campos	18
Figura 2 - Legenda adotada para o exercício de subdivisão de arco	85

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo desenvolver uma proposta pedagógica ¹ para a *Fantasia de Concerto* (1901) para violino e orquestra de Octávio Meneleu Campos. Nascido em Belém, PA, em 22 de junho de 1872, Meneleu Campos fez os estudos iniciais de piano com sua mãe, Adelaide da Costa Campos, e os de violino com Adelelmo Nascimento. Em 1891, embarcou para Milão, onde se matriculou no Real Conservatório, tendo concluído o curso em 1898. Convidado pelo governo do Estado do Pará, assumiu em 1899 a direção do Instituto Carlos Gomes, onde organizou a orquestra e passou a realizar trabalhos artísticos e pedagógicos. Morreu em Niterói, RJ, em 20 de março de 1928, de um colapso cardíaco (SALLES, 1970, p.98).

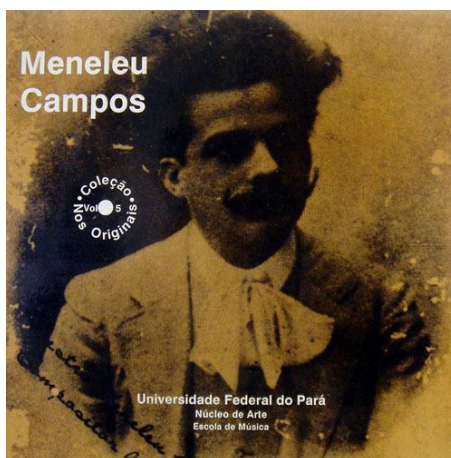


Figura 1: Foto de Meneleu Campos.

A produção musical de Octávio Meneleu Campos é extensa e abrange variados gêneros – escreveu desde fugas (1898) a óperas (1906), e compôs para quartetos e orquestras. Destacou-se, no entanto, em composições com objetivos pedagógicos, compostas para suprir as necessidades do Instituto Carlos Gomes.

A obra analisada foi composta em agosto de 1900, na Ilha de Mosqueiro, em Belém do Pará. Originalmente foi nomeada *Concerto Para Violino e Orquestra*, embora não se tenha conhecimento do manuscrito original. A primeira audição desse concerto foi realizada em 18

¹ De acordo com o dicionário Michaelis da língua portuguesa, Proposta significa: ato ou efeito de propor (2002, p. 635), e pedagogia: estudo das questões relativas à educação. Portanto proposta pedagógica é: o ato de propor maneiras para ensinar (pedagogia) a obra.

de janeiro de 1901, com Zulima Redig ao violino sob a regência do compositor. Desde então, passou a sofrer diversas modificações, introduzidas pelo próprio compositor. Finalmente satisfeito, renomeou-a “*Fantasia de Concerto Para Violino e Orquestra*” (SALLES, 1972, p. 172), estruturada em três curtos movimentos – *larghetto*, *largo* e *presto*.

Antes de seguir com a análise da obra, é preciso em nome da clareza definir esse gênero musical. De acordo com o Dicionário Grove de Música, edição concisa (1994, p. 311), o termo *fantasia* refere-se à “Peça instrumental em que a imaginação do compositor tem precedência sobre os estilos e formas convencionais”. No repertório tradicional² de violino, existem peças que contêm a mesma definição acima – por exemplo, a *Fantasia Escocesa* para violino e orquestra, de Max Bruch (1880), que, embora seja de maior envergadura, é uma obra semelhante em gênero e época à *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos.

Ao discutir a escrita idiomática violinística em seu artigo “*Ousadia e Convenção no Segundo Concerto Para Violino e Orquestra de Camargo Guarnieri*” Alvarenga identifica quatro categorias: (1) âmbito, (2) cordas múltiplas, (3) passagens de virtuosidade, (4) efeitos especiais (2000, p.236). Na *Fantasia de Concerto*, Meneleu Campos utiliza cordas duplas, harmônicos, portamentos, *legatos*, trinados, trêmulos e *spiccato*. Por certo, essa classificação de Alvarenga enquadra-se na obra de Meneleu Campos, razão pela qual servirá de referência à identificação da escrita idiomática violinística na *Fantasia de Concerto*, a fim de se poder compará-la com “peças curtas” e obras para violino e orquestra do repertório tradicional. O conhecimento dos elementos característicos da escrita violinística presentes na obra de Meneleu Campos, por sua vez, servirão de base para a elaboração de uma proposta pedagógica, tendo como referencial teórico o livro “Practice”, de Simon Fischer (2004).

A Necessidade de uma Proposta Pedagógica

A competitividade e o nível de demanda por integridade e eficiência no desempenho podem ser considerados fatores que levam músicos profissionais a buscar novas propostas, objetivando aperfeiçoar seu estudo. Na palavra de Hallam, o estudo efetivo é “[...] aquele que alcança o produto final desejado, no menor período de tempo possível [...]” (1998, p. 142).³ Gerle, em seu livro “The Art of Practicing the Violin”, considera que “uma das coisas mais

² Refere-se às obras comumente encontradas nas listas de repertório de escolas de música e apresentadas em concertos e recitais de violinistas de destaque internacional.

³ [...] “that which achieves the desired end product, in as short a time as possible [...]” (HALLAM, 1998, p. 142).

importantes que os estudantes podem aprender em seus anos de formação é como usar o tempo de estudo produtivamente” (1983, p. 9).⁴

Uma proposta pedagógica eficiente contribui, sem dúvida, para que se alcance um objetivo (no caso, uma melhor execução de uma obra) em menor tempo. Gerle expressa exatamente essa idéia: “Três minutos gastos pensando sobre o que estudar antes de começar é melhor do que três horas gastas em repetições sem propósito, onde só se aprende melhor o erro” (1983, p. 13).⁵ Reforçando esse ponto de vista, Cayne enfatiza que: O estudo é “a repetição da execução ou de exercícios sistemáticos com o propósito de aprender ou adquirir proficiência” (CAYNE apud HALLAM, 1990, p. 787).⁶

Planejar é fundamental antes de realizar qualquer atividade complexa. Em todas as áreas, o planejamento é considerado o ponto de partida – e, na execução instrumental, este aspecto não pode ser ignorado. Nesse processo, ao intérprete de nada vale estudar durante várias horas, se não estiver centrado no que pretende alcançar. A respeito dessa condição, Gerle, na introdução de seu livro “The Art of Practising The Violin”, comenta que

[...] estudar várias horas por dia não é uma virtude por si só, pois nem sempre isto é possível ou necessário. O ponto de vista expresso nesse livro não é contra a quantidade de estudo, mas especificamente contra o mau estudo, ou mau hábito de estudos que causam uma grande perda de tempo (1983, p. 12).⁷

Contrariamente a essa orientação, mais comumente se percebe que estudantes de instrumentos musicais perdem tempo, muitas vezes por falta de planejamento, ou acabam estudando o erro e fazendo repetições sem intenção. Também não raras vezes, percebe-se como alunos que poderiam estar tocando de maneira hábil perdem tempo e esforço em aspectos irrelevantes, que não os conduzem ao progresso técnico e musical.

Galamian expressa com propriedade a opinião de inúmeros professores de música. O autor sugere que é “conveniente para os alunos verem o estudo como ‘ensinar a si mesmo’

⁴ One of the most important things an aspiring performer can learn during his formative years is how to use his practice time productively (GERLE, 1983, p. 9).

⁵ Three minutes spent thinking about your practicing before you start are worth three hours spent in aimless repetition, during which you only learn the bad better (GERLE, 1983, p. 13).

⁶ Practice is defined as “repeated performance or systematic exercises for the purpose of learning or acquiring proficiency (CAYNE apud HALLAM, 1990, p. 787).

⁷ [...] practicing a great many hours daily is not a virtue in itself, nor is it always possible or even necessary, the point of view expressed in this book is not in opposition to a lot of practice: it is specifically and solely against a lot of bad practice, or bad practice habits which cause a lot of wasted time (GERLE, 1983, p. 12).

onde, na ausência do professor, os alunos devem agir como o professor criando estratégias e supervisionando seus próprios trabalhos” (1985).⁸

Outra etapa desse processo diz respeito ao repertório escolhido pelos professores, o que constitui alvo de freqüentes discussões. Ao escolher uma obra, o professor deve ter em mente quais as dificuldades presentes na mesma e em que nível técnico e musical encontra-se o aluno que pretende estudá-la. Há consenso entre os professores de que existe um repertório violinístico básico, constituído por concerto, sonatas e peças de autores que, além de violinistas, eram pedagogos e sabiam o que o aluno necessita tocar para alcançar a proficiência violinística. Nesse cenário, é interessante observar como a música brasileira é comumente negligenciada no período formativo dos violinistas. Talvez, parte deste problema tenha origem na falta de conhecimento de obras cuja escrita idiomática violinística pudesse ser considerada equivalente às obras tradicionalmente consagradas na prática pedagógica.

Em minha pesquisa, a *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, é comparada ao chamado “repertório básico”. A intenção é a de situá-la no repertório tradicional, buscando saber em que etapa do processo de aprendizagem a obra insere-se e quais são os aspectos da técnica violinística nela presentes. Assim, a obra *Fantasia de Concerto* é definida de acordo com as dificuldades técnicas e estilísticas encontradas na mesma, o que possibilitou a formulação de uma proposta pedagógica, viabilizando sua inclusão na formação de violinistas.

⁸ That is convenient for students to view practicing as a means of “self-teaching”, where in the absence of the teacher, students must act as the teacher’s deputy, assigning themselves definitive tasks and supervising their own work (GALAMIAN, 1985).

2 FANTASIA DE CONCERTO, DE MENELEU CAMPOS

Neste capítulo, é apresentada uma breve abordagem analítica da “*Fantasia de Concerto*”, de Meneleu Campos, para determinar os elementos temáticos e estruturais da obra, identificar quais são os aspectos históricos presentes, e estabelecer as semelhanças e as divergências entre os manuscritos da obra encontrados na Biblioteca Nacional (RJ), e os encontrados na Biblioteca da Universidade Federal do Pará.

Há registro de dois manuscritos diferentes desta obra assinados por Meneleu Campos; existe também uma edição revisada por Marena Salles⁹, e uma edição com redução para piano e violino (2007), que foi realizada por Luis Passos a pedido da autora desta pesquisa, devido às necessidades do presente trabalho. O primeiro manuscrito pertence à Biblioteca da Universidade Federal do Pará (1901), e encontra-se localizado no acervo *Vicente Salles*, assim como a cópia da edição de Marena Salles (1984). A outra partitura manuscrita pertence à Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro (1915) – é uma doação da própria família para essa instituição. Como o trabalho de edição da partitura da *Fantasia de Concerto* realizado por Marena Salles considera o manuscrito encontrado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, este trabalho também se baseará nesta fonte. Há, porém, diversas divergências entre os dois manuscritos, como será posteriormente analisado ao final deste capítulo.

2.1 ASPECTOS FORMAIS

A *Fantasia de Concerto* é composta de três movimentos integrados, que se sucedem sem interrupção. Esses movimentos subdividem-se em seções, que contrastam em andamento, métrica e tonalidades.

A orquestração é apresentada como (1) naipe de cordas, composto de primeiro e segundo violino, viola, violoncelo e contrabaixo; (2) naipe de madeiras, composto por 2 flautas, 2 clarinetas e oboé; (3) naipe de metais, composto por 2 trompas, 2 trompetes e 3 trombones; e (4) tímpanos.

⁹ De acordo com Marena Salles, a edição foi baseada no manuscrito encontrado na Biblioteca Nacional-RJ.

A obra contém 232 compassos, como está disposto na tabela abaixo:

Tabela 1

Fantasia de Concerto, de Meneleu Campos, divisão de compassos.

Movimentos	Compasso	Andamento	Tonalidade	Métrica
Primeiro Movimento	1-132	<i>Larghetto</i> ♩ = 84	Mi menor	Ternária
	133-140	<i>Largo</i> ♩ = 69	Trânsito para Dó Maior	Ternária
Segundo Movimento	141-173	<i>Largo</i> ♩ = 50	Dó Maior	Quaternária
Terceiro Movimento	174-221	I tempo <i>Ma Piu Mosso</i>	Mi menor	Ternária
	222-225	<i>Largo</i> ♩ = 58	Mi Maior	Ternária
	226-232	<i>Presto</i> ♩ = 144	Mi Maior	Ternária

O primeiro e o último movimentos, em contrapartida à seção intermediária, desenvolvem um caráter persuasivo e marcante, que proporciona à obra o estilo concertante. Esse caráter é reconhecido devido à gama de instrumentos e à textura obtida pelo *tutti*, que é recorrente nesta seção.

Quanto ao caráter, o compositor destaca no segundo movimento o *cantabile* do solista, acompanhado pela orquestra em surdina juntamente com a dinâmica *pianíssimo*.

2.1.1 Primeiro Movimento

A orquestra inicia com a exposição do tema “A” (c. 1-8) – exposto pelo naipe dos primeiros e segundos violinos juntamente com o naipe das flautas (vide exemplo 1) –, que surge como uma frase regular de oito compassos. Meneleu Campos trabalha a tônica e sua terça em um movimento descendente (sol, fá#, mi) e ascendente (mi, fá#, sol), que conduz a harmonia à dominante (c. 4), e novamente retoma a tônica (c. 5), repetindo os primeiros compassos e seu movimento ascendente e descendente da terça.

Flute

Violin I

Violin II

Exemplo 1: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, tema inicial exposto pelos violinos e flautas (c. 1-7).

Nos primeiros compassos (1-16) da obra, cabe à orquestra expor dois temas distintos: o tema “A” (c. 1-8), como mencionado anteriormente, e o tema “B” (c. 8-13; vide Exemplo 2), executado pelo naipe dos primeiros violinos e do clarinete.

A Cl.

Vln. I

Exemplo 2: *Fantasia de Concerto*, Meneleu Campos, tema “B”, exposto pelos violinos e clarinetes c. 8-11.

Simultaneamente aos clarinetes e violinos, há um movimento cromático descendente (c. 8-13; vide Exemplo 3), realizado pelas violas e violoncelos, que é expandido por um movimento cromático ascendente (c. 11), realizado pelas flautas e primeiros violinos. Esse movimento conduz a um acorde cadencial e à entrada do solista.

Vla.

Vc.

Exemplo 3: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, movimento cromático descendente realizado pelas violas e violoncelos, c. 8-13.

Flute

Violin

Exemplo 4: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, movimento cromático ascendente, que expande e cadencia a passagem, c. 11-13.

No compasso 17 (vide Exemplo 5), o tema “A”, reapresentado pelo solista, segue o mesmo padrão, já exposto pela orquestra nos compassos iniciais (1-8).



Exemplo 5: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 17-22.

Porém, no compasso 24, em que o tema “B” seria reapresentado, o solista realiza a exposição de um novo tema. O tema “C” (c. 25-33), similarmente aos anteriormente apresentados, prossegue com frases simétricas, como se observa a seguir:



Exemplo 6: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, temas “A” e “C”, apresentados pelo solista, c. 1-33.

Após a exposição dos temas “A” e “C” – ambos a cargo do violinista –, o compositor proporciona ao mesmo uma passagem que exige certo grau de virtuosidade, através de escalas cromáticas e arpejos, como se observa a seguir:

Exemplo 7: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 34-46.
Acompanhamento do solista enquanto a orquestra retoma o tema “A”.

Enquanto o solista realiza a passagem de virtuosidade, antes abordada, uma breve ponte leva a orquestra de volta ao tema inicial (c. 34-38; vide Exemplo 8) – pela terceira vez apresentado na obra. Nessa seção, porém, o tema “A” fica a cargo do naipe dos clarinetes, violoncelos e primeiros violinos.

Exemplo 8: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 38-43, reapresentação do tema pela orquestra e acompanhamento do solista.

Uma nova passagem é apresentada pelo solista, que desenvolve uma quarta idéia, ou tema “D”, com aspectos dos temas antes apresentados. Essa nova idéia, executada pelo solista

apresenta semicolcheias como a figuração mais corrente. A orquestra acompanha com figuração de contorno melódico semelhante em colcheias executadas em *pizzicato* (vide Exemplo 9).

The image shows two systems of a musical score. The first system (measures 51-55) features a solo violin part with a tremolo-like texture, marked 'crescendo pouco a pouco' and 'p'. The orchestral accompaniment consists of first, second, and viola parts playing sixteenth-note patterns in a *pizzicato* style, also marked 'p'. The second system (measures 56-60) continues the textures, with the solo violin part maintaining its tremolo and the orchestra providing a rhythmic accompaniment.

Exemplo 9: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 51-60, tema “D”.

No decorrer dos compassos 51-66, a orquestra acompanha o novo material temático exposto pelo solista, e realiza variações rítmicas desenvolvendo a idéia “D”.

A partir do compasso 71 (vide Exemplo 10), fragmentos do tema “B”, que ainda não foram expostos pelo solista, são apresentados pela orquestra, que em seguida inicia um interlúdio desenvolvendo material temático relacionado.

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'Fragmentos de B' and shows a melodic line starting with a forte 'f' dynamic. The second and third staves show further development of the theme, with the third staff ending with a measure marked 'Interlúdio da orquestra 17 compassos.'.

Exemplo 10: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 71-100.

Nesse interlúdio de 17 compassos realizado pela orquestra, o tema “B” é exposto em uma progressão harmônica rumo à tonalidade de sol maior. Essa nova tonalidade é alcançada no compasso 101, em que o solista expõe pela primeira vez o tema “B” (vide Exemplo 11).

Tema B apresentado pelo solista



Exemplo 11: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 101-106.

Nos compassos finais do primeiro movimento (117-132; vide Exemplo 12), o compositor apresenta uma breve coda (com material contrapontístico) e utiliza o tema “A” como fundamento – essa coda não tem apenas a função de finalizar a peça; tem, também, a função de encadear os movimentos.

Coda



Exemplo 12: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, coda c. 117-132.

Entre o primeiro e o segundo movimento, há um pequeno trecho em que compositor relembra aspectos do tema “A”, ao mesmo tempo em que realiza uma modulação para dó maior (vide Exemplo 13).



Exemplo 13: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 133-140. O compositor relembra tema A.

2.1.2 Segundo Movimento

No segundo movimento, a indicação de tempo é *Largo* $\text{♩} = 50$. A orquestra encontra-se em dinâmica *pianíssimo* e com indicação de surdina, proporcionando sustentação e mantendo o equilíbrio sonoro com o solista. A melodia que a orquestra apresenta é composta de notas de longa duração. Na orquestração, predomina o naipe das cordas com breves intervenções das flautas.

Nesse segundo movimento, existem duas idéias principais, designadas respectivamente por “E” e “F”, que são apresentadas alternadamente. O tema “E” tem uma melodia *cantabile*, que sugere o timbre característico da corda sol (vide Exemplo 14).



Exemplo 14: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, segundo movimento tema “E”, c. 141-147.

A segunda idéia é caracterizada por aspectos contrastantes – utiliza um âmbito maior, figuras rítmicas, como tercinas e semicolcheias, além de conter a indicação *pesante* (vide Exemplo 15).



Exemplo 15: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, segundo movimento, c. 148-157.

O movimento finaliza com um arpejo ascendente de dó maior, executado pelo solista, em dueto com o *spalla* da orquestra, que toca uma terça abaixo.

2.1.3 Terceiro Movimento

O terceiro movimento inicia no compasso 174, em que o *tutti* orquestral prepara a volta ao tema inicial da obra, chamado de tema “A” (vide Exemplo 16) e, por consequência, o início da reexposição. A tonalidade retorna para mi menor, e o solista apresenta os temas “A” e “C”, assim como havia feito nos compassos 17-32.

Há uma diferença em relação ao âmbito do tema nessa seção – apresentado uma oitava acima –, adicionando brilho e virtuosismo à passagem.



Exemplo 16: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, terceiro movimento, reexposição dos temas A e C. (c.185- 201).

Após a reapresentação dos temas “A” e “C”, o compositor realiza, em relação à exposição, uma mudança: elimina a ponte e introduz o tema “D” sem preparação (c. 202).

Exposição

Reexposição

Exemplo 17: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, diferença entre a exposição (c. 51-72), e a reexposição, entrada direta do tema “D” (c. 202-217).

Nos compassos que finalizam a obra (c. 222-232), o compositor realiza uma coda e utiliza elementos dos temas “A” e “D”, porém na tonalidade de mi maior.



Exemplo 18: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, coda com materiais do tema “A” e “D” c. 222-232.

2.2 DIFERENÇAS ENTRE O MANUSCRITO DE MENELEU CAMPOS ENCONTRADO NA BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (BUFPA)¹⁰, E O MANUSCRITO ENCONTRADO NA BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO (BNRJ)¹¹

a) Compasso 19, terceiro tempo

Na versão da BNRJ, conforme foi observado no Exemplo 19a, há um acorde seguido por uma colcheia, que oferece continuidade ao compasso; na versão da BUFPA, existem um acorde e uma pausa de colcheia.

a) BNRJ



b) BUFPA



Exemplo 19: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 19.

¹⁰ Legenda adotada para Biblioteca da Universidade Federal do Pará.

¹¹ Legenda adotada para Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

b) Compasso 23, segundo e terceiro tempos

Na versão da BNRJ, existem – assim como encontrado no c. 19 – um acorde e uma colcheia em anacruse para o compasso seguinte. Na versão da BUFPA, são apresentadas notas duplas dó#- si e ré#-si, seguidas de uma colcheia lá.

a) BNRJ



b) BUFPA



Exemplo 20: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 23.

c) Compasso 27 no terceiro tempo

Na versão da BNRJ, existe uma colcheia dó; na versão da BUFPA, uma colcheia em notas duplas lá-ré#.

a) BNRJ



b) BUFPA



Exemplo 21: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 27.

d) Compasso 28

Na versão da BNRJ, há uma nota si semicolcheia no primeiro tempo – além de semicolcheias com as notas lá, sol, dó, si no terceiro tempo. Na versão da BUFPA, no primeiro tempo encontra-se uma semicolcheia em corda dupla, e no terceiro tempo as figuras são colcheias, e não semicolcheias.

a) BNRJ



b) BUFPA



Exemplo 22: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 28.

e) Compasso 39

Na versão da BNRJ, as últimas quatro semicolcheias do compasso seguem as notas lá, fá, dó, mi; na versão da BUFPA, utiliza-se outra inversão deste mesmo acorde.

a) BNRJ



b) BUFPA



Exemplo 23: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 39.

f) Compasso 41

Na versão da BNRJ, as últimas quatro semicolcheias do compasso seguem as notas dó#, fá, dó#, lá#; na versão da BUFPA, as últimas quatro semicolcheias do compasso em procedimento, semelhantes ao compasso 39 (vide Exemplo 23), estão em outra inversão.

a) BNRJ



b) BUFPA



Exemplo 24: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 41.

g) Compasso 106

Na versão da BNRJ, o segundo tempo não é oitavado; porém, na versão encontrada na BUFPA, o segundo tempo é oitavado.

a) BNRJ



b) BUFPA



Exemplo 25: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 106.

h) Compasso 196

Na versão da BNRJ, as últimas notas e figuras rítmicas do compasso são semicolcheias lá, sol, dó, si; na versão BUFPA, as últimas três notas do compasso são três colcheias “mi” – assim como ocorre no c. 28 (vide Exemplo 22).

a) BNRJ



b) BUFPA



Exemplo 26: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 196.

i) Compasso 209

Na versão da BNRJ, há um compasso a mais da mesma célula rítmica e notas; na versão BUFPA, esse mesmo compasso é omitido, apesar de haver uma marcação a lápis da numeração dos compassos, como se este existisse. Provavelmente, houve um erro de edição, corrigido pelo próprio autor, no compasso 209.

a) BNRJ



Exemplo 27: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 209.

j) Compassos 218-221

Na versão da BNRJ, a figuração em arpejo segue até a entrada do Largo no compasso 222; na versão da BUFPA, a partir do c. 218, existem apenas pausas.

a) BNRJ



Exemplo 28: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 218-223.

k) Compassos 222-226

Na versão da BNRJ, existem notas simples com a indicação de tocar uma oitava acima, enquanto na versão da BUFPA existem cordas duplas em oitavas.

a) BNRJ



b) BUFPA



Exemplo 29: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 222-226.

l) Compassos 230-232

Na versão da BNRJ, há uma continuidade dos arpejos, antes desenvolvidos, que seguem até o fim da obra; na versão da BUFPA, a seqüência de arpejos é interrompida, dando lugar à célula temática do tema “B”.

a) BNRJ



b) BUFPA



Exemplo 30: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 230-232.

3 COMPARAÇÃO ENTRE A ESCRITA IDIOMÁTICA VIOLINÍSTICA NO REPERTÓRIO TRADICIONAL E NA *FANTASIA DE CONCERTO*, DE MENELEU CAMPOS

A escrita violinística adotada por Meneleu Campos na *Fantasia de Concerto* é semelhante à escrita de outros violinistas compositores, tais como Kreisler, Wieniawski, Sarasate e Paganini. Salles (1972, p. 172) explica que Meneleu Campos estudou violino, e realmente conhecia a técnica e os recursos sonoros do instrumento.

A investigação sobre os aspectos paralelos encontrados na *Fantasia de Concerto* e em algumas obras tradicionais do repertório violinístico tem o intuito de ressaltar essas semelhanças e diferenças encontradas na escrita idiomática violinística. A intenção é por meio dessa comparação, mostrar como os exercícios propostos para a *Fantasia de Concerto* podem ter aplicação também na execução de obras do repertório tradicional.

Neste trabalho, os aspectos técnicos da idiomática violinística serão abordados nas quatro categorias propostas por Alvarenga (2000, p. 236), a saber: (1) âmbito, (2) cordas múltiplas, (3) passagens de virtuosidade e (4) efeitos especiais.

3.1 ÂMBITO

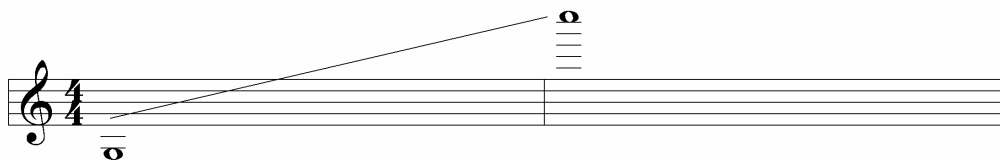
O âmbito, primeira categoria de acordo com a classificação selecionada, diz respeito à extensão registral do instrumento e da obra analisada. Na música de Meneleu Campos, o âmbito inicia a partir do sol-3 e alcança o dó-7, como pode ser observado a seguir:

a)

8va - - - - ,

todas as notas cromáticas

b)



Exemplo 31: Extensão registral do violino (a) e extensão registral da obra de Meneleu Campos (b).

Nas obras tradicionais do gênero “peças curtas” para piano e violino, em muitos casos há um predomínio do registro médio do instrumento. Esse critério é igualmente utilizado na *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos – na exposição do tema inicial por parte do solista nos compassos 17-24, o registro médio é mantido, e não existem notas nem muito agudas nem muito graves. Ao escolher uma região em que o timbre é aberto, Meneleu consegue não só definir um som forte para o caráter de abertura, explorando os intervalos de 5ª, como também produzir acordes intensos.

Por outro lado, em ocasiões em que o compositor quer demonstrar virtuosidade, o âmbito é ampliado: o registro agudo, então, é utilizado. Essas passagens caracterizam-se por serem construídas por arpejos, que iniciam no registro grave do instrumento e alcançam as notas agudas, como pode ser observado nos compassos 62-67 da *Fantasia de Concerto*, nos quais é atingido o maior âmbito da peça.

Exemplo 32: Passagem em que ocorrem as notas mais agudas da *Fantasia de Concerto*, c. 61-66.

3.2 CORDAS MÚTIPLAS

Ao se falar de cordas múltiplas, alguns compositores são facilmente lembrados, como Bach, Paganini e Bériot. Na obra de Bach, pode-se observar várias peças que têm as cordas múltiplas como fator recorrente – por exemplo, a *Fuga da Sonata BWV 1001*, em que os acordes têm presença marcante.



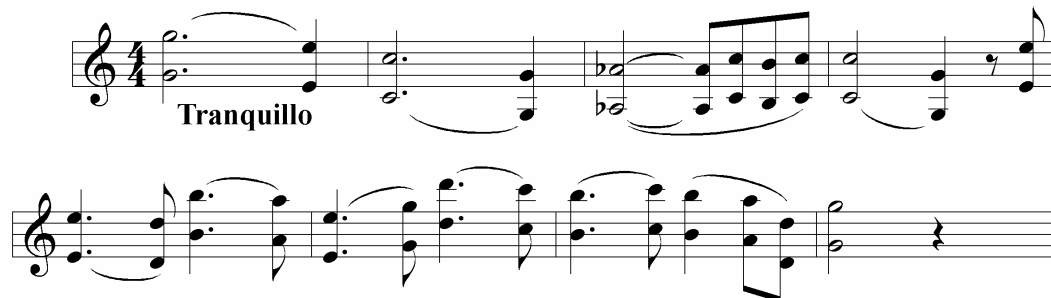
Exemplo 33: J.S. Bach Sonata em G menor BWV 1001, Fuga, c. 29.

Paganini e Bériot utilizam as cordas duplas em oitavas para destacar os elementos melódicos e o aspecto de virtuosidade.



Exemplo 34: Paganini, Capriccio n. 15, c. 1-3.

Bériot, no Concerto n.º 9 op. 104, utiliza as oitavas em uma melodia, de forma a potencializar a mesma e a ressaltar a importância desta na obra.



Exemplo 35: Concerto n.º 9 op. 109 Charles Bériot c. 67-74.

Meneleu Campos utiliza as cordas múltiplas apenas na exposição do tema principal. Na exposição (c. 17-24), o autor apresenta o tema em acordes, e na reexposição (c. 222-226) este mesmo tema é reapresentado em oitavas.

Violin

Exemplo 36: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, tema apresentado em acordes (exposição), c. 17-24.

Exemplo 37: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, tema apresentado em oitavas (reexposição), c. 222-226.

Na *Fantasia de Concerto*, os acordes servem de acompanhamento à melodia inicial, exposta pela orquestra nos compassos anteriores (1-17), e sua função está relacionada à exigência de uma densidade sonora necessária para o início da obra.

Comparando as passagens em acordes aqui citadas – Bach e Meneleu (vide Exemplo 33 e Exemplo 36) –, observa-se que nas duas obras a escrita rítmica e a disposição dos acordes são bem semelhantes; ambas contêm, entretanto, funções musicais completamente diferentes. Na obra de Bach, a função musical é polifônica, ou seja, os acordes acontecem em decorrência do contraponto, e não da harmonia. Na obra de Meneleu, a função dos acordes é harmônica.

Meneleu Campos também utiliza as cordas múltiplas em oitavas para realizar a reexposição do tema principal nos compassos 222-226 da *Fantasia de Concerto*. Sell explica que “as cordas duplas em intervalos de oitavas são geralmente usadas para enfatizar o

contorno melódico, criando um timbre característico” (2003, p. 29). Esse é o caso da obra de Meneleu: as oitavas acrescentam uma maior densidade sonora à reapresentação do tema.

Outra passagem com a figuração de oitavas pode ser encontrada nos compassos 105-107 da *Fantasia de Concerto*; nessa passagem, o tema “B” é apresentado pela primeira vez. Meneleu, dessa forma, reforça a sonoridade da passagem, destacando-a em relação às demais apresentadas.



Exemplo 38: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, Tema “B”, c. 105-107.

Da comparação entre as oitavas de Meneleu (vide Exemplo 38) e as de Paganini (vide Exemplo 34), observa-se que este utiliza as oitavas em graus conjuntos, intervalos diminutos, e saltos, enquanto Meneleu Campos usa-as em graus conjuntos predominantemente, ou em acordes maiores.

3.3 PASSAGENS DE VIRTUOSIDADE

As passagens de virtuosidade compõem a terceira categoria que, segundo Alvarenga, “é a ocorrência de grupos de notas sucessivas de duração semelhante ou igual, tal como em escalas e arpejos e passagens corridas” (2000, p. 243). Na obra de Meneleu encontram-se duas classes de passagens virtuosísticas: as escalas e os arpejos.

3.3.1 Escalas

No repertório tradicional, as escalas são consideradas um aspecto recorrente e podem ser encontradas em obras de compositores como Mozart e Vivaldi – escalas diatônicas.

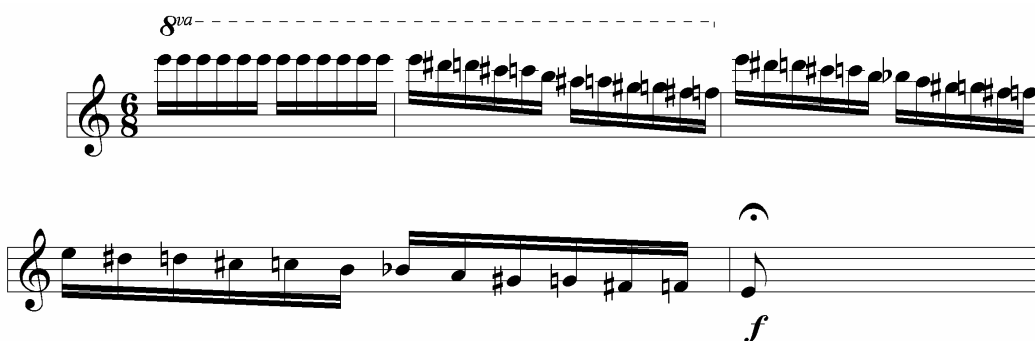


Exemplo 39: Mozart, Sonata para piano e violino, KV 454, andante, c. 102.

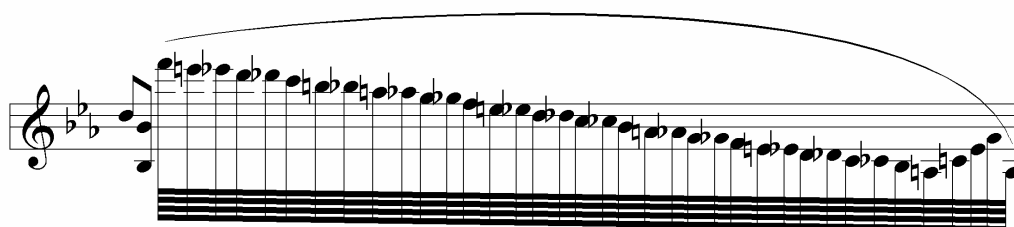


Exemplo 40: Vivaldi, As quatro estações, op. 8 n.º 3, 1.º movimento, Outono, c. 41-43.

Saint-Saëns e Paganini – escalas cromáticas.



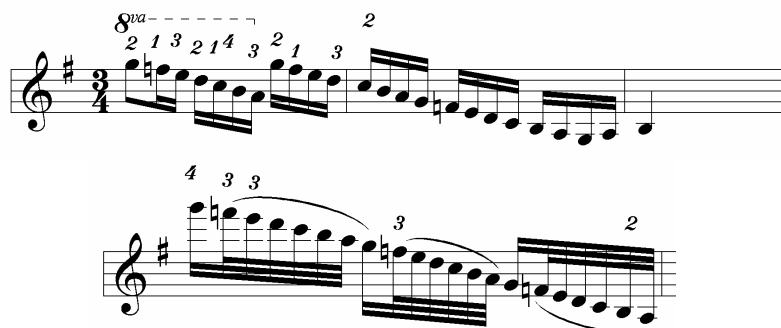
Exemplo 41: Camille Saint-Saëns, Introdução e Rondó Caprichoso, c. 193-197.



Exemplo 42: Paganini, 24 caprichos, op.1, n.º17, c. 18.

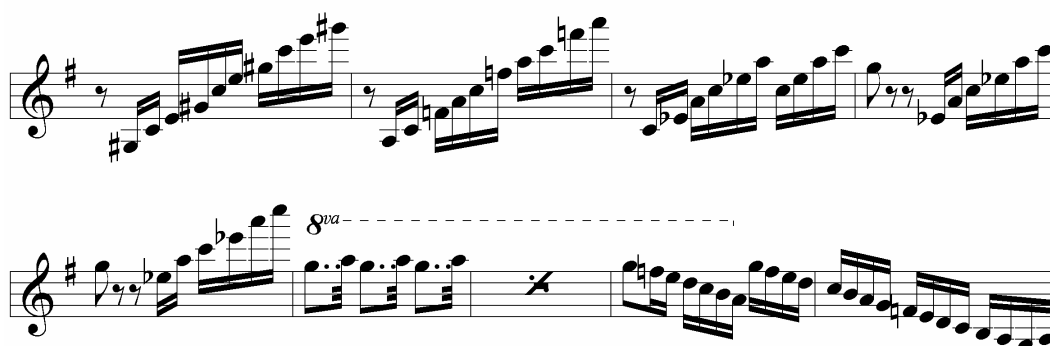
Como se pôde observar, compositores de épocas distintas utilizaram as escalas com propósitos semelhantes: demonstrar virtuosidade, conectar os registros, e retornar a região grave do instrumento sem realizar grandes saltos. De forma análoga, na *Fantasia de*

Concerto, as escalas (c. 69-74) – descendentes e na tonalidade de dó maior – são antecedidas por arpejos que ajudam a intensificar a passagem, dando à obra um aspecto virtuosístico.



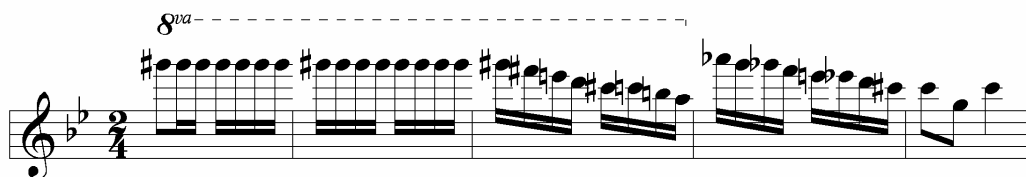
Exemplo 43: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, escalas, c. 69-71, 74.

Meneleu utiliza as escalas como um gesto a compensar os arpejos. Por meio dessas, realiza uma conexão de registros, a fim de retornar ao registro médio do instrumento e de dar continuidade ao desenvolvimento da obra.



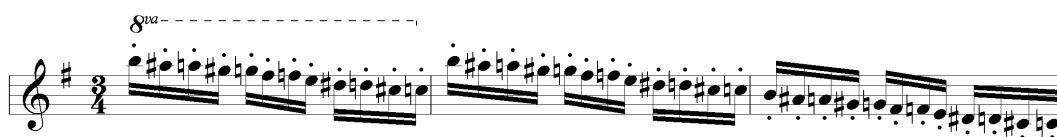
Exemplo 44: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 62-70 arpejos que antecedem as escalas.

Assim como as escalas diatônicas, as escalas cromáticas, além das funções anteriormente citadas, podem ter funções expressivas – como, por exemplo, no *Tamborin Chinês*, em que Kreisler utiliza a escala cromática com intuito expressivo humorístico.



Exemplo 45: Fritz Kreisler, *Tambourin Chinois*, op. 3, c. 43-47.

Meneleu utiliza a escala cromática como um aspecto virtuosístico que prepara uma série de arpejos realizados pelo violinista. A função é a de acompanhar a orquestra: a escala cromática encontrada na *Fantasia de Concerto* é descendente, inicia em si-6 e finaliza com a execução de notas repetidas em segunda menor (si; dó), enquanto a orquestra prepara a retomada do tema.



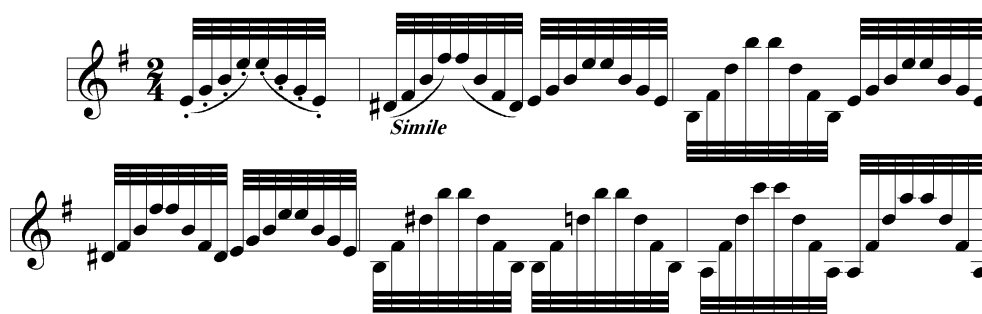
Exemplo 46: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, escalas cromáticas, c. 34-36.

Todas essas passagens citadas acima, assim como a passagem escrita por Meneleu, têm a mesma função musical: o compositor deseja mostrar a virtuosidade do intérprete. Além disso, é geralmente uma passagem antecedida por algum movimento musical ascendente que necessita voltar à região média para ter continuidade – e o compositor evita fazer essa volta com grandes saltos.

3.3.2 Arpejos

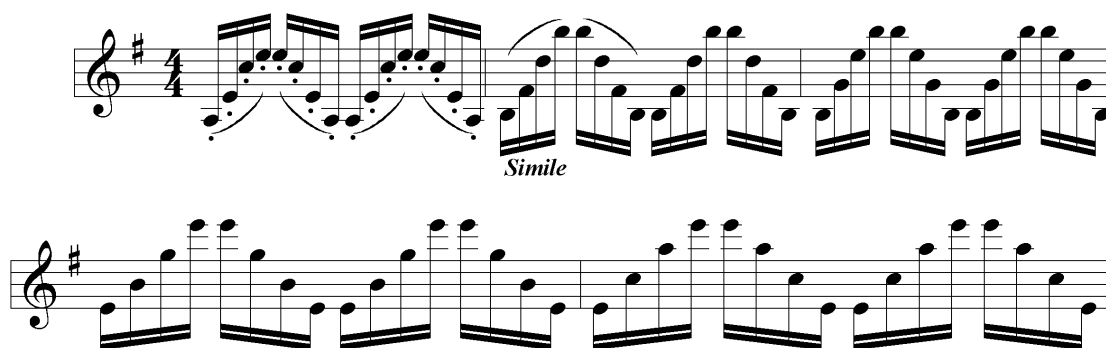
Na obra de Meneleu, existe uma grande incidência de arpejos de dois tipos distintos: os acordes arpejados e os arpejos ascendentes.

Os acordes arpejados são característicos da idiomática violinística. Esse tipo de figuração pode ser encontrado no repertório tradicional, como se observa no capricho de Paganini n.º 1, em que este aspecto é explorado no decorrer de toda a obra.



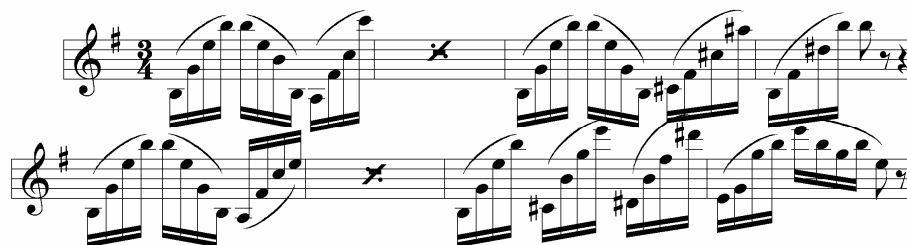
Exemplo 47: Paganini, Capricho op. 1, n.º1, c. 16-23.

Outro exemplo, igualmente famoso, de acordes arpejados encontra-se na cadência do concerto de Mendelssohn – em que os acordes arpejados têm o intuito de acompanhar a orquestra que toca o tema principal.



Exemplo 48: F. Mendelssohn, Concerto para violino e orquestra Op. 64- Cadência.

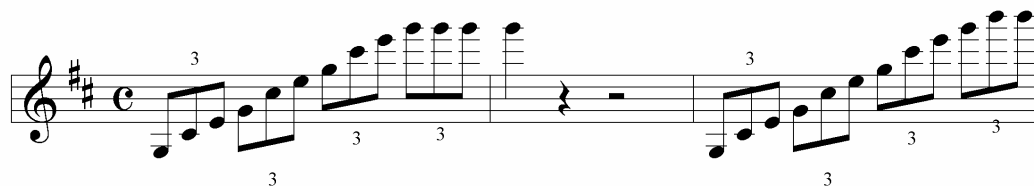
Meneleu, assim como Mendelssohn, utiliza os acordes arpejados em sua obra, como um acompanhamento que o solista realiza, contrapondo a orquestra que expõe o tema.



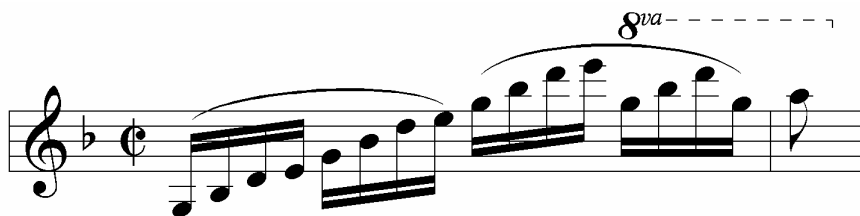
Exemplo 49: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 39-46.

Já os arpejos ascendentes são gestos presentes em todo o repertório tradicional, e geralmente se apresentam como projeções virtuosísticas das funções harmônicas.

Percebe-se, em obras de Beethoven, Lalo, Kreutzer, Paganini, essa idiomática sendo utilizada como uma variação direta de algum aspecto musical já apresentado na obra.



Exemplo 50: Beethoven, Concerto para violino e orquestra Op. 61, c. 111-113.



Exemplo 51: Lalo, Sinfonia espanhola, Op. 21, 1.º movimento, c. 37.

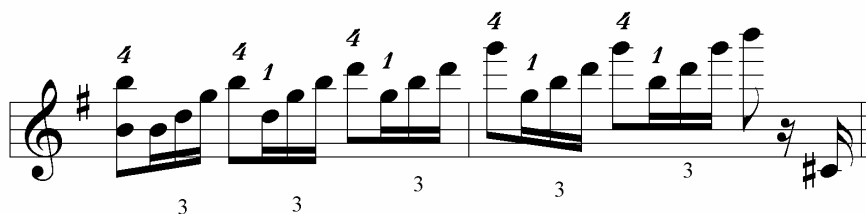
Também na música de Meneleu Campos este fator está presente – em quase toda a extensão da *Fantasia de Concerto*. E, pode-se dizer, que é utilizado da mesma forma como no repertório tradicional: uma variação de algum aspecto musical ou como projeção virtuosística.



Exemplo 52: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, arpejo c. 61-66.



Exemplo 53: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, arpejo, c. 79-82.



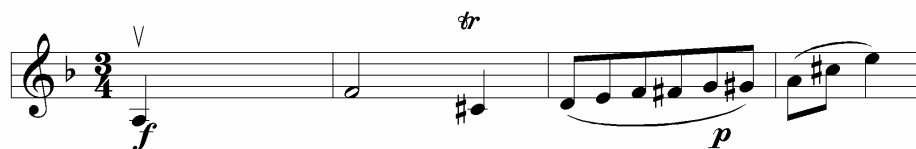
Exemplo 54: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, arpejo, c. 107-108.

3.4 EFEITOS ESPECIAIS

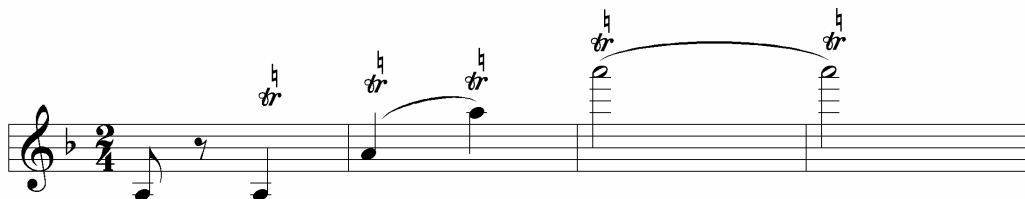
A quarta e última categoria classificada por Alvarenga é composta por recursos básicos que o instrumento proporciona. Apenas o trinado, porém, será abordado, pois é o único fator explorado por Meneleu Campos na *Fantasia de Concerto*.

3.4.1 Trinados

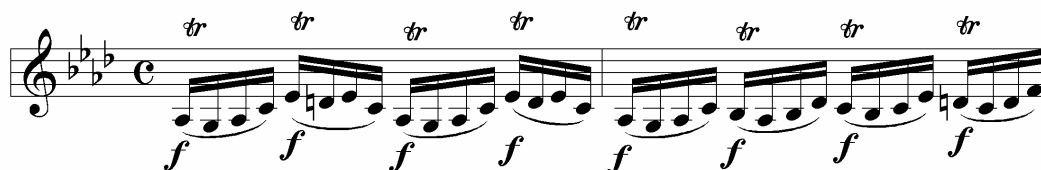
Os trinados podem ser encontrados em várias obras do repertório tradicional, tais como se observa abaixo (vide Exemplo 55, Exemplo 56, Exemplo 57). Em obras como de Schubert e Wieniawski, o trinado está presente como um ornamento que enfatiza notas longas. Esse aspecto musical pode proporcionar dificuldade técnica à passagem; portanto, pedagogos do instrumento – como, por exemplo, Kreutzer (vide Exemplo 57) – propõem estudos que enfatizam o aprimoramento deste aspecto técnico-musical.



Exemplo 55: Schubert, Sonatina em lá menor, op. 137 n.º 2, 3.º movi, c. 1.



Exemplo 56: Henryk Wieniawski, Concerto n.º 2 para violino e orquestra, op. 22, 3.º movi, c. 236-239.



Exemplo 57: Kreutzer, 42 Estudos ou Caprichos, n.º 22 c. 1-2.

Os trinados podem ser identificados em um determinado ponto da obra de Meneleu Campos. Esse é um efeito que ornamenta e produz variação em alguma idéia musical anteriormente apresentada – no caso da *Fantasia de Concerto* encontra-se em uma nota longa, que o compositor quis salientar.



Exemplo 58: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 109-112.

4 PROPOSTA PEDAGÓGICA

4.1 A PROPOSTA DE FISCHER

A proposta pedagógica desenvolvida para a *Fantasia de Concerto*, de Octávio Meneleu Campos – apresentada nos exercícios a seguir –, foi formulada com base no livro “Practice” (2004) de Simon Fischer. Este professor e violinista tem-se destacado por tratar, de maneira sistemática, a respeito de aspectos importantes para a pedagogia do violino.

Fischer estudou violino com Yfrah Neaman em Londres, e com Dorothy Delay em Nova York. Devido à diversidade de sua formação, tem procurado amalgamar os melhores elementos da tradição violinística franco-belga, russa e americana. Atualmente, é professor das escolas Guildhall School (Inglaterra) e Yehudi Menuhin School (Inglaterra). Além de professor, possui ampla experiência como solista ou *spalla* em muitas orquestras sinfônicas e de câmara.

Seus artigos mensais para a revista “The Strad”, para qual escreve desde 1991, atraem interesse mundial, e serviram de base para elaborar os exercícios discutidos em seus livros. Fischer ilustra, com exemplos musicais, as demandas técnicas típicas que aparecem nas obras do repertório violinístico, em especial no estágio formativo dos violinistas. Seu livro “Practice”, não só indica caminhos para identificar os problemas nas obras, como também auxilia na sua resolução; sistematiza o estudo de passagens consideradas difíceis; e oferece sugestões de organização do estudo para aquisição de novas habilidades, técnicas e interpretativas.

4.2 PROPOSTA PEDAGÓGICA

4.2.1 Acordes

Galamian (1985, p. 88) afirma que há três tipos de elementos que envolvem a execução de acorde: afinação, construção de acorde¹² e produção sonora¹³. Fischer propõe

¹² Building of chords.

¹³ Sound production.

exercícios que contemplam esses três elementos – esses exercícios foram adaptados para o contexto da passagem encontrada nos compassos 17-24 da *Fantasia de Concerto*.

Violin

Exemplo 59: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 17-22.

Afinação

Fischer (2004, p.79) sugere que, para se estudar a afinação de um acorde, é necessário colocar antecipadamente todos os dedos que o formam; deve-se, porém, tocar apenas uma voz de cada vez, repetindo o mesmo procedimento para cada voz do acorde (voz superior, inferior e vozes intermediárias – vide Exemplo 60).

Exemplo 60: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de afinação de cada nota do acorde do c. 17. Fischer (2004, p. 79).

Fischer dá continuidade ao exercício anterior, sugerindo que sejam colocados todos os dedos que formam o acorde; desta vez, devem-se tocar apenas duas cordas por vez – primeiro as duas cordas inferiores, e posteriormente as duas superiores (Fischer, 2004, p.79). Esse exercício auxilia a desenvolver tanto a precisão da afinação como a fluência na preparação das cordas duplas.



Exemplo 61: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para afinação de acordes c. 17. Fischer, p. 79.

É possível separar a frase em melodia e acorde. O método utilizado por Fischer nos exercícios anteriores pode ser adaptado para a passagem do compasso 17-24, desenvolvendo, assim, um terceiro exercício, que se baseia em colocar todos os dedos que formam o acorde, porém tocar apenas a melodia. O inverso também é válido: colocar todos os dedos e tocar apenas os acordes.

1-



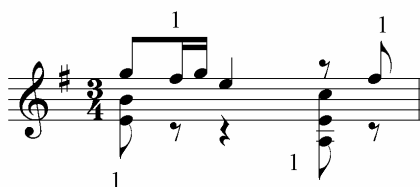
2-



Exemplo 62: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para independência entre melodia e acordes, c. 17-23. Fischer, p. 79.

Outra forma de aperfeiçoar a afinação dos acordes é isolar um dedo respectivo e analisar o movimento que este realiza na troca de acordes, assim como descreve Fischer: “Isole um dedo específico que pode ser de difícil utilização, coloque todos os dedos e toque somente este dedo. Mantenha os outros em silêncio na corda” (2004, p. 81).¹⁴

¹⁴ Isolate specific fingers that may be awkward to place, and play only those fingers, the others remaining silent on the string (2004, p. 81).



Exemplo 63: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de independência do primeiro dedo, c. 17. Fischer (2004, p. 81).

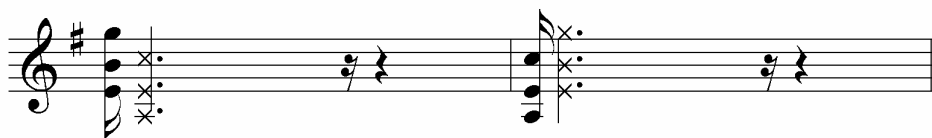
O primeiro dedo deve ser movido rapidamente de uma corda para outra a fim de executar a passagem. O exercício baseia-se em colocar todos os dedos, porém tocar apenas o primeiro dedo.

Construção dos Acordes

Tendo em vista que uma das principais dificuldades para se realizar acordes no violino é a construção antecipada dos dedos, Fischer recomenda um exercício que desenvolve a velocidade de preparação da mão esquerda. O autor sugere que se deve colocar os dedos na corda um tempo antes do arco, pois “é sempre fácil para o arco estar pronto para tocar o acorde, porém a mão esquerda pode precisar mais tempo para achar o local na corda” (2004, p. 83).¹⁵

O exercício a seguir sugere que os acordes sejam tocados, posicionando-se os dedos antes do arco:

Deixar o arco na corda



Colocar os dedos
silenciosamente no
proximo acorde

Exemplo 64: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para a construção de acordes, c. 17. Fischer, p. 83.

¹⁵ Its always easy for the bow to be ready to play a chord whereas the left-hand fingers may need more time to find their place on the string. The fingers must be placed quickly enough to be ready before the bow moves.

Entre um acorde e outro, não deve haver interrupções, demora na troca ou pausas não-marcadas. Para melhorar a agilidade na colocação dos dedos, uma das principais medidas adotadas por Fischer é estudar a passagem de um acorde para o outro: toca-se o final de um acorde e o início do próximo acorde, como se pode ver no Exemplo 65.



Exemplo 65: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para conexão entre acordes, c. 19 e 20. Fischer, (2004, p. 82).

É relevante notar que, na passagem acima, há entre um acorde e outro uma pausa de colcheia, que provavelmente tenha sido escrita por Meneleu Campos por reconhecer esse aspecto técnico de difícil execução no violino. Nesse caso, para contorná-lo, é preciso atentar para a velocidade da preparação da mão esquerda; essa deve estar ágil em relação ao arco.

Como na voz superior há uma melodia, esta necessita que lhe seja dada mais ênfase e, portanto, mais arco. Para que isso ocorra, Fischer sugere estudar cada acorde com a divisão de arco correta: é dado mais arco para a nota principal do acorde, quebrando-o no ponto de balanço do arco, ou então seguindo a curva do espelho.

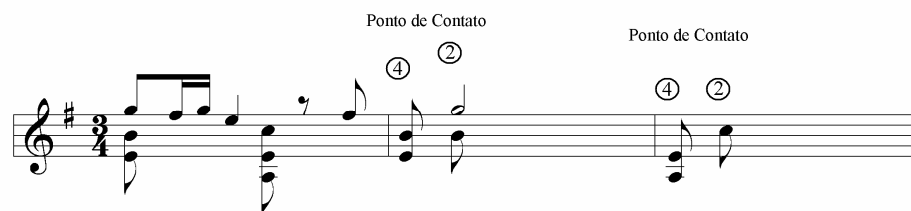


Exemplo 66: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para distribuição de arco, c. 17. Fischer, p. 82.

Produção Sonora

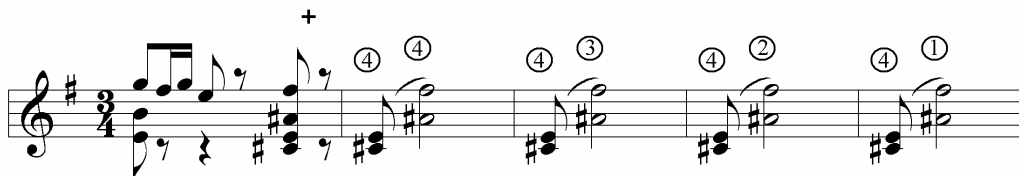
A construção da sonoridade está diretamente relacionada ao ponto de contato do arco. Segundo Fischer, “Em acorde de quatro notas, o arco geralmente se move em direção ao cavalete.”¹⁶ Complementando essa idéia, Fischer propõe tocar as cordas de cima mais gentilmente, como uma das alternativas para melhor precisar a realização desse movimento. Contudo, em acordes fortes, a corda-base precisa ser tocada um pouco próxima ao espelho, e as cordas de cima, próximas ao cavalete (2004, p. 77).

No caso da passagem estudada, os acordes e a melodia necessitam de um estudo minucioso com relação à posição do arco e ao seu ponto de contato. Fischer (p. 77), ao sugerir exercícios para melhorar a qualidade sonora dos acordes, utiliza uma simbologia numérica de 1-5 para os pontos de contatos existentes entre o espelho e o cavalete – sendo 1 o mais próximo do espelho, e 5 o mais próximo do cavalete. O exercício consiste em estudar exagerando as distâncias entre os pontos de contato, isto é, começando o acorde próximo ao espelho e terminando-o próximo ao cavalete.



Exemplo 67: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para achar o ponto de contato, c. 17. Fischer, p. 77.

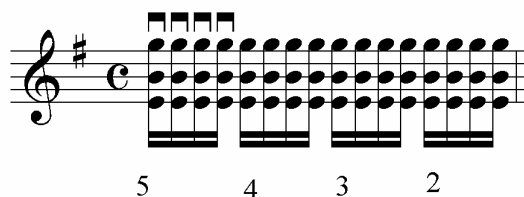
Uma maneira de buscar a melhor sonoridade dos acordes é tocar trocando o ponto de contato (vide Exemplo 68).



Exemplo 68: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para mudança de ponto de contato, c. 17. Fischer, p. 77.

¹⁶ In four-strings chords the bow often has to move towards the bridge during the chord. An alternative to moving toward the bridge is to play the upper string more gently; but in a powerful chord, the bottom string need to be played a little further from the bridge, and the top string a little closer to the bridge (p.77, 2004).

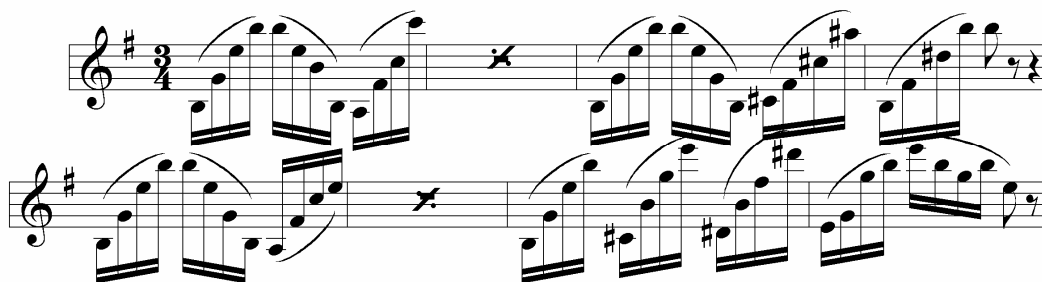
No que diz respeito ao ponto de contato, cumpre definir qual é o mais adequado para a passagem. No exercício proposto por Fischer, repete-se cada acorde quatro vezes em cada ponto de contato. Assim, pode-se localizar a sonoridade que melhor se adapta à passagem.



Exemplo 69: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para localizar ponto de contato, c. 17. Fischer (2004 p. 78).

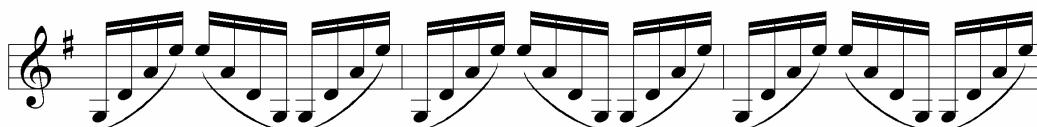
4.2.2 Acordes Arpejados

Os acordes arpejados são idiomáticos dos instrumentos de cordas. Presentes nos compassos 39-46 na *Fantasia de Concerto*, esses acordes constituem dificuldades que devem ser trabalhadas separadamente para as duas mãos. Os acordes arpejados pelo movimento do arco são os que seguem:



Exemplo 70: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 39-46.

O estudo do arco nesta passagem dá-se em cordas soltas, para que se aprenda a realizar este movimento de ida e vinda sem nenhuma interrupção. É prudente observar o movimento do braço direito e a altura do cotovelo, para que esse movimento seja uniforme.

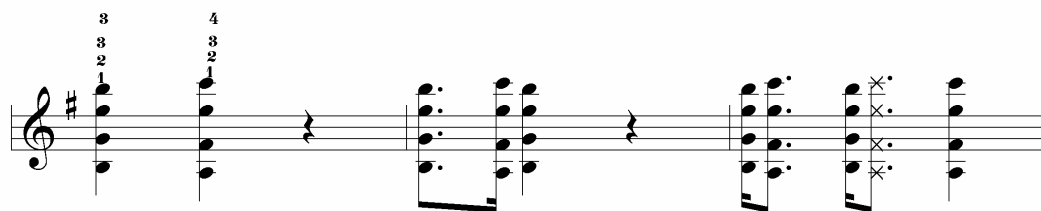


Exemplo 71: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para o arco, c. 39-46.

Em contrapartida, a mão esquerda deve ser estudada com os mesmos exercícios aplicados para o estudo de acordes, expostos anteriormente.



Exemplo 72: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de acordes para mão esquerda, c. 39-42.



Exemplo 73: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para acordes, c. 39-42. Fischer, p. 83.

4.2.3 Escalas e Arpejos

As escalas e arpejos foram aqui agrupados por possuírem peculiaridades semelhantes, o que proporciona a realização de exercícios similares. Com o auxílio do metrônomo, talvez o instrumento mais importante para a eficácia desse tipo de estudo, deve-se escolher o andamento de acordo com a passagem.

Muito se questiona sobre a velocidade em que devem ser estudados os arpejos e as escalas, pois tal velocidade está diretamente relacionada com a execução. Fischer (2004, p.1) recomenda que se comece com andamentos lentos e que lenta e gradualmente a velocidade seja aumentada até o mais rápido possível – por exemplo, $\downarrow = 60, 70, 80, 90$, etc.

Outro aspecto a ser levado em consideração é o tipo de arcada e a parte do arco em que o exercício deve ser realizado. Para Fischer, é preciso que passagens envolvendo escalas e arpejos sejam tocadas em várias tonalidades, usando o mesmo tipo de golpe de arco; devem, além disso, ser estudadas na mesma parte do arco onde estas serão realizadas. Também é, segundo Fischer, interessante e proveitoso estudar ligadas as notas que serão tocadas separadas; e separadas as notas que serão tocadas ligadas.

4.2.3.1 Escalas Cromáticas

Nos compassos 34-36 da obra em estudo encontra-se uma escala cromática de três oitavas, que requer um estudo minucioso para desenvolver segurança na execução.



Exemplo 74: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 34-36.

De acordo com Fischer, é preciso que o estudo de escalas cromáticas inicie com o auxílio do metrônomo (p. 144) e, portanto, esse há de ser escolhido de acordo com a velocidade que se pretende alcançar. As notas, agrupadas em oito, precisam ser tocadas em um só tempo, usando metrônomo em $\text{♩} = 60$. No início do exercício, toca-se uma nota por tempo – é necessário tocá-las ininterruptamente e com firmeza (tocar *legato* e sem acentos).



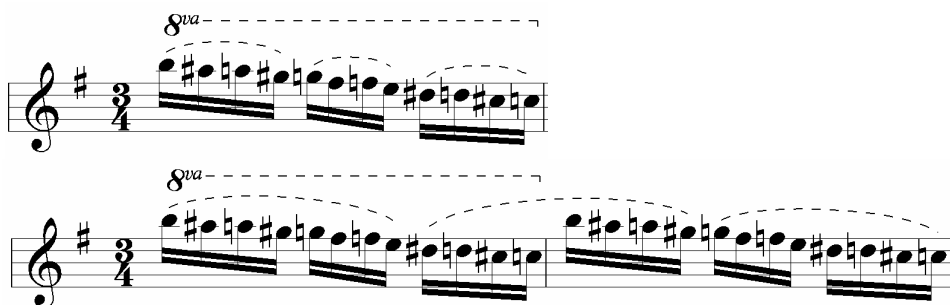
Exemplo 75: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 34, exercício para escala cromática. Fischer (2004, p. 146).

Continuar o exercício com duas notas por tempo.



Exemplo 76: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 34, exercício para escala cromática. Fischer (2004, p. 146).

Convém que o exercício siga com 3, 4, 6, 8 notas por tempo e seja tocado sem interrupção entre as trocas.



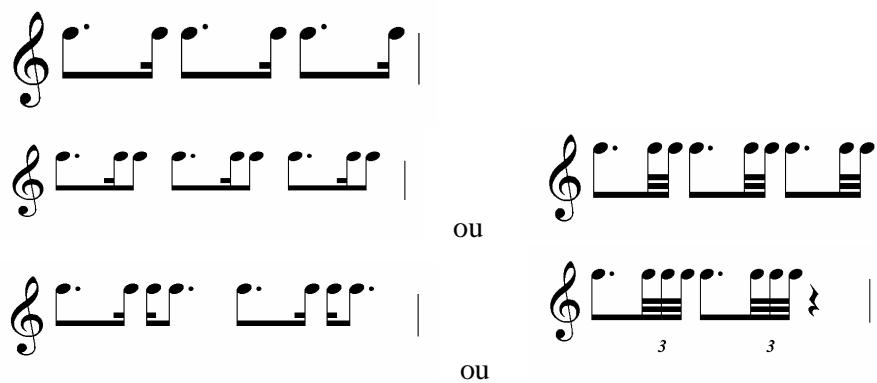
Exemplo 77: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 34, exercício para escala cromática. Fischer (2004, p. 146).

Estudar com Ritmo

Usar padrões rítmicos é uma das principais maneiras para que as escalas cromáticas possam ser estudadas. Segundo Fischer, esse é o método mais rápido e fácil para a aprendizagem de uma passagem (p. 36). Isso porque os padrões rítmicos auxiliam a automatizar o que o autor chama de comando-resposta (comando mental seguido por uma resposta física).

Os ritmos variados, ao serem estudados, proporcionam, além disso, aprimoramento na coordenação, pois permitem que o intérprete desenvolva uma figura mental da passagem – e, como resultado desse processo, obtém-se a conscientização rítmica.

De acordo com Fischer (p. 36), os ritmos básicos que têm de ser estudados são os que seguem:



Exemplo 78: Padrões rítmicos sugeridos por Fischer, p. 36.

Aplicando esses ritmos básicos na passagem de escala cromática dos compassos 34-36, tem-se como resultado:

Padrão de 2 notas



Padrão de 3 notas



Padrão de 4 notas



Exemplo 79: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, padrões rítmicos para a escala cromática c. 34. Fischer, p. 36.

A partir dos padrões acima (vide Exemplo 78), Fischer sugere quatro pontos fundamentais, considerados relevantes para se estudar uma passagem similar a essa (vide Exemplo 79).

- a) cada nota deve ser afinada;
- b) o som de cada nota deve ser puro;
- c) os ritmos devem ser constantes e precisos;
- d) a passagem precisa parecer fácil, mesmo com os padrões rítmicos.

Atentando para os quatro fatores acima, qualquer passagem estudada com ritmo terá possivelmente uma execução segura.

Outro fator a considerar na execução de escalas cromáticas é a velocidade do movimento dos dedos. Quando se estuda com ritmo, muitas vezes pensa-se apenas em conseguir realizá-los da melhor maneira, ou o mais ágil possível. De acordo com Fischer, essa eficiência pode ser alcançada, utilizando os padrões rítmicos: “Padrões rítmicos são mais eficientes quando os dedos se movem no último instante possível, o que é melhor do que os mover lentamente sobre as cordas durante as notas pontuadas” (p. 36)¹⁷. E, uma vez que a agilidade dos dedos passa a ser trabalhada, o intérprete tem a possibilidade de formular a antecipação.

Os padrões de acento também são utilizados para aperfeiçoar as escalas cromáticas. Fischer lista algumas dessas estratégias de estudo (p. 43).

- a) "Usar o mínimo de esforço possível para tocar o acento"¹⁸.
É preciso prestar atenção a essa recomendação, para que não haja tensão nas mãos, nos dedos, nos ombros, nos braços, no antebraço, nas costas e no pescoço.
- b) "Começar devagar e gradualmente aumentar a velocidade (quanto mais rápido for o tempo, menor será o acento)"¹⁹.
- c) "Afinação, sonoridade, ritmo, facilidade de execução"²⁰.

A subdivisão rítmica deve ser minuciosamente entendida, quando se estudam padrões com acento. Devem-se impedir quaisquer irregularidades no arco ou na mão esquerda, para garantir a velocidade e a fluência da passagem.

É preciso lembrar que estudar dessa maneira é também uma ferramenta para evitar acentos indesejados – e ainda permite que o intérprete tenha liberdade para enfatizar ou

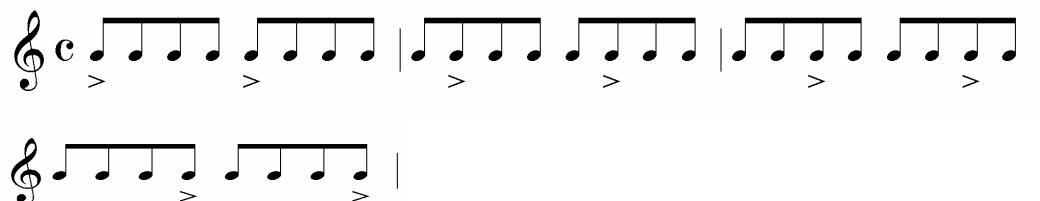
¹⁷ Rhythm practice is more effective when you move fingers at the last possible moment, rather than moving them slowly towards the string during the dotted note. (p. 36)

¹⁸ Use as little effort as possible to play the accents.

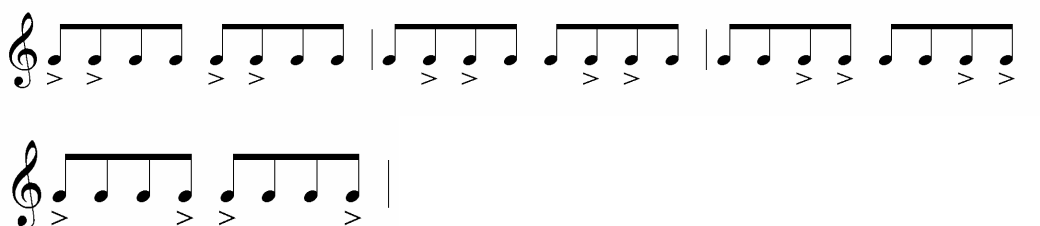
¹⁹ Begin slowly, and gradually speed up to as fast a tempo as possible. (The faster the tempo, the less accent).

²⁰ Pitch, sound, rhythm, ease (Fischer, p. 43)

valorizar qualquer nota da passagem. Os exercícios a seguir podem ser realizados na corda ou em arcadas fora da corda como *spiccato*. Para que sejam entendidos, eis os padrões básicos de acento que Fischer sugere (p. 43):



Padrão com dois acentos por grupo.



Padrão com dois acentos: primeiro e terceiro tempo, segundo e quarto tempo.



Exemplo 80: Padrões básicos de acento sugeridos por Fischer, p. 43.

Aplicando tais padrões às escalas cromáticas do c. 34-36 da *Fantasia de Concerto*, obtêm-se três variações:

O primeiro padrão sugere apenas um acento por grupo, entre a primeira e a quarta notas (vide Exemplo 81):

Example 81 consists of four staves of musical notation in G major. Each staff contains a sequence of notes grouped in fours. Accents (>) are placed above the first, second, third, and fourth notes of each group, demonstrating a rhythmic exercise with accents on every note of the group.

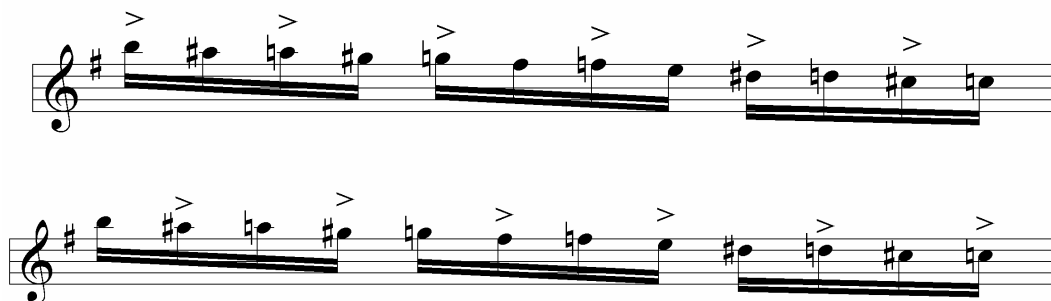
Exemplo 81: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 34, exercício com acentos na primeira, segunda, terceira e quarta notas de cada grupo. Fischer, p. 43.

O segundo padrão sugere dois acentos por grupo de notas, entre a primeira e a quarta nota do grupo.

Example 82 consists of four staves of musical notation in G major. Each staff contains a sequence of notes grouped in fours. Accents (>) are placed above the second and third notes of each group, demonstrating a rhythmic exercise with two accents per group.

Exemplo 82: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 35, exercício com dois acentos entre a primeira e a quarta nota. Fischer, p. 43.

O último padrão consiste em uma variação do grupo anterior. Ocorre entre a primeira e a terceira notas, e entre a segunda e a quarta notas.



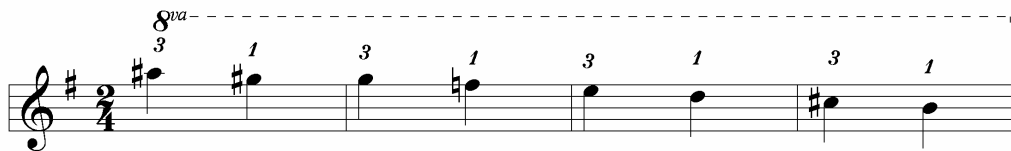
Exemplo 83: *Fantasia de Concerto*, Meneleu Campos, c. 36, exercício com dois acentos alternados. Fischer, p. 43.

Outra dificuldade está presente na execução das escalas cromáticas: o dedilhado 3-2-1 proporciona a contração da mão e, por consequência, uma segunda maior entre o primeiro e o terceiro dedo, em vez de uma terça maior ou menor, o que pode vir a atrapalhar as mudanças.

The image shows three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The second staff contains a similar sequence: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The third staff contains a similar sequence: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Fingering numbers (3, 2, 1) are written above the first three notes of each pair in the first two staves. A dashed line labeled '8va' is positioned above the first staff, indicating an octave shift.

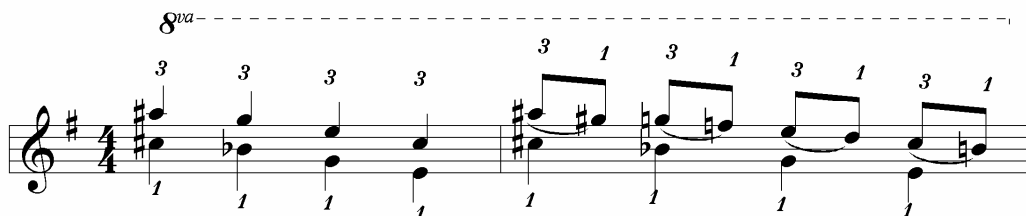
Exemplo 84: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, dedilhado sugerido para a passagem, c. 34-36. Fischer, p. 149.

De acordo com Fischer, o primeiro passo para entender o dedilhado e firmar a afinação das escalas cromáticas é observar as distâncias existentes entre o primeiro e o terceiro dedo. Em tais passagens, é preciso isolar as notas tocadas com os dedos 1 e 3, para posteriormente estudar esse intervalo.



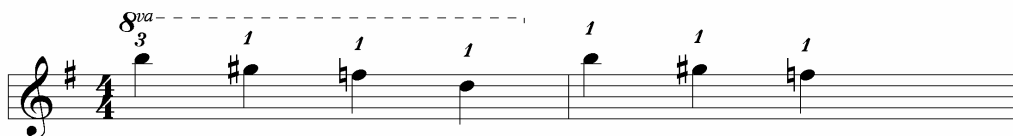
Exemplo 85: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para primeiro e terceiro dedo da escala cromática, c. 34-36. Fischer, p. 149.

Existe também a possibilidade de essa distância ser estudada em cordas duplas. Feitos esses exercícios, certamente a contração 3-2-1 da escala cromática parecerá confortável.



Exemplo 86: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício em cordas duplas, c. 34-36. Fischer, p. 149.

Flesch diz que as “mudanças de posição formam a parte mais árdua de todo o sistema de técnica de mão esquerda”²¹. Para amenizar essa dificuldade, Fisher recomenda que sejam realizados exercícios, como o que se encontra abaixo, pois podem auxiliar na solução do problema: “Isole as mudanças realizadas com o primeiro dedo, e estude apenas estas notas especificamente” (p. 149).



Exemplo 87: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para a escala cromática, c. 34-36. Fischer, p. 149.

Para a desenvoltura da escala cromática, realizam-se *fermatas* no início de cada tempo. Desta forma, tem-se tempo para organizar a passagem ritmicamente, o que proporciona um melhor entendimento do dedilhado.

²¹ Far greater difficulties are offered by the transition from one position to another, the so called change position. This form the most arduous portion of the whole system of left hand technique. (Flesh, p. 26-35)

The image shows three staves of musical notation for a chromatic scale exercise. The first staff starts with an 8va marking and contains a series of eighth notes with fingerings: 3, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2. The second staff continues with fingerings: 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1. The third staff concludes with fingerings: 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 2. Each staff has a fermata over the final note.

Exemplo 88: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício escala cromática com fermata, c. 34-36. Fischer, p. 9.

4.2.3.2 Escalas Diatônicas

Encontramos na *Fantasia de Concerto* passagens em que o autor explora a virtuosidades através de escalas diatônicas descendentes (c. 69,70 e 74), como se observa no exemplo abaixo:

The image shows two staves of musical notation for diatonic scale exercises. The first staff starts with an 8va marking and contains a series of eighth notes with fingerings: 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2. The second staff continues with fingerings: 4, 3, 3, 3, 2. Both staves have a fermata over the final note.

Exemplo 89: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, escalas diatônicas, c. 69,70 e 74.

Fischer (2004) afirma que há quatro fatores importantes para executar as escalas e arpejos: afinação, sonoridade, ritmo e *vibrato* (p. 141-142).

Afinação

Ao afinar escalas e arpejos, [...] “as notas não devem ser alta na primeira oitava, baixa na segunda oitava, alta na terceira oitava, e assim em diante”²² (FISCHER, 2004, p. 141).

Sonoridade

“A sonoridade deve ser constante; nenhuma nota de ser tocada mais forte ou mais fraca que outra – em particular, antes ou depois das trocas de cordas, arco e posições” (FISCHER, 2004, p. 141)²³.

Ritmo

“Cada nota deve ser tocada de maneira uniforme, sem nenhum distúrbio rítmico causado pela troca de corda, arco, dedo e posições” (FISCHER, 2004, p. 141)²⁴.

Vibrato

Para o aprendizado das escalas e dos arpejos, Fischer sugere o estudo com e sem *vibrato* – “estudando sem *vibrato*, o som será descoberto e pode-se escutar todos os detalhes claramente”²⁵ (p. 142). No estudo com o *vibrato*, deve-se investir na expressividade e estudar a escala como se estivesse tocando uma grande obra. Além disso, Fischer afirma que “[...] tocar com inspiração é melhor que tocar mecanicamente, pois auxilia o movimento dos braços, mãos e dedos (2004, p. 141)”.

Como primeiro passo, as escalas e os arpejos realizam-se com os padrões rítmicos básicos e, posteriormente, com os padrões de acentos; por último, o autor atenta para a combinação entre ambos, sempre levando em consideração os quatro fatores acima abordados (vide Exemplo 90, Exemplo 92, Exemplo 91). A seguir, são mostrados os exercícios aplicados para o estudo da *Fantasia de Concerto*.

²² Any particular note in the scale or arpeggio must not be sharper in the first octave, flatter in the second octave, sharper in the third octave, and so on. Fischer, 2004, p. 141.

²³ The sound must be even, so that no note is played louder or softer than another- in particular, before or after a change of string, a change of bow or a change of position. Idem, ibidem.

²⁴ Each note of the scale must be played evenly, with no disturbance to the rhythm caused by changing string, bow, finger or position. Idem, ibidem.

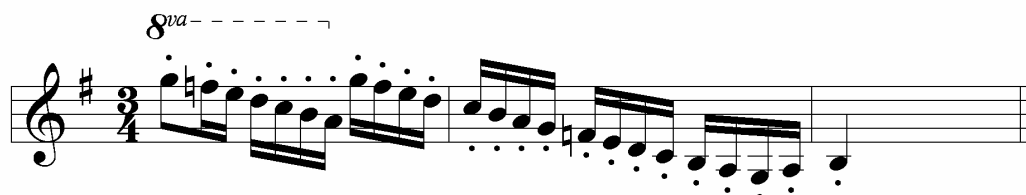
²⁵ Practice without *vibrato*, so that the sound is ‘bare’ and you can hear everything very clearly. Listen closely to the intonation and to the evenness of the bow stroke. Idem, p.142.

Exemplo 90: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 69, 70 e 74, exercício de escala com padrões rítmicos básicos. Fischer, p. 141.

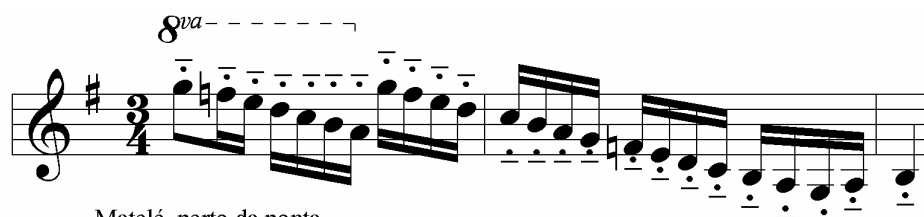
Exemplo 91: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 69, 70 e 74, exercício de escala com o primeiro padrão de acentos. Fischer, p. 141.

Exemplo 92: exercício combinando ritmo e acento. Fischer, p. 141.

É também importante para o aprendizado o estudo com golpes de arco diferentes, tais como *détaché*, *spiccato*, *martelé*. Na passagem do c. 68-74 da *Fantasia de Concerto*, esse princípio pode ser aplicado, melhorando a agilidade.



Exemplo 93: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de escala com *spiccato*, c. 68-70. Fischer, p. 143.



Matelê, perto da ponta

Exemplo 94: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de escala, *martelé* c. 68-70. Fischer, p. 143.

A precisão é uma qualidade que deve ser observada no estudo das escalas, por isso o auxílio do metrônomo é fundamental. É preciso que o metrônomo seja graduado para iniciar devagar com a $\text{♩} = 60$ ou menos; por outro lado, a velocidade máxima dependerá da velocidade que se deseja alcançar. É importante iniciar o exercício com uma nota por tempo, tocada com firmeza e com um pequeno acento; posteriormente, executam-se as ligaduras com 2, 3, 4, 6 até 8 notas no mesmo arco.

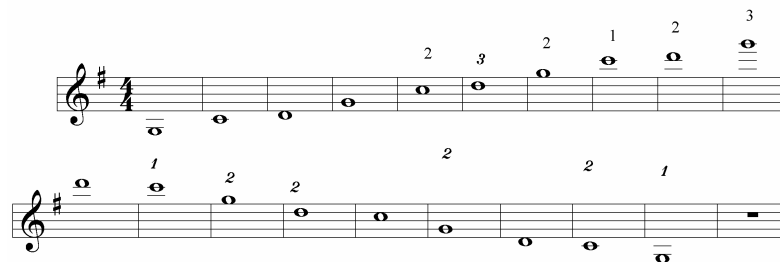
Exemplo 95: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de escala com metrônomo, c. 68-70. Fischer, p. 144.

Também é importante realizar o exercício na ordem inversa, começando com 8, 6, 4, 3, 2 e 1 notas por tempo.

Afinação de Escalas

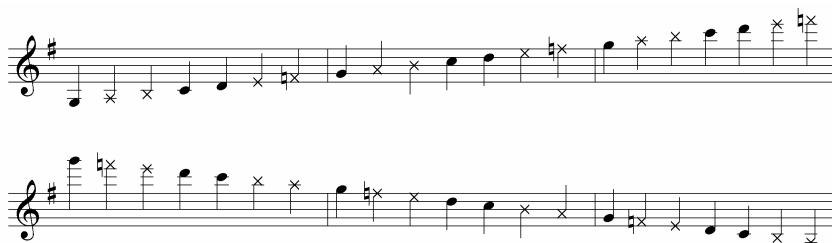
A afinação de uma escala é complexa devido à gama de possibilidades que o violino oferece. Para dar conta dessa complexidade, Fischer identifica três passos que possivelmente auxiliam na afinação e facilitam na execução – os passos baseiam-se na estrutura harmônica da escala e na afinação entre os intervalos da mesma.

- a) Afinar os intervalos de 4^ª, 5^a e 8^ª em relação à tônica da escala.



Exemplo 96: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para afinação de escalas, c. 74. Fischer, p. 210.

Como segundo passo desse exercício, deve-se tocar somente o 1.º, 4.º, 5.º e 8.º graus da escala, mas dedilhar as outras notas.



Exemplo 97: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 68-70, exercício para afinação de escalas. Fischer, p. 210.

- b) A esse segundo estágio da afinação, adicione a 3^a e a 7^a e sinta a relação da afinação dessas notas com a 4^a.

Exemplo 98: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de afinação de escala, c. 68-70. Fischer, p. 210.

Com o objetivo de atingir a melhor afinação, é recomendado estudar o intervalo de terça a partir do intervalo de quarta. Deixa-se, assim, o intervalo de quarta, seguro e evita-se que o intervalo de terça seja alto.

Afinar a nota si em relação a nota dó.

Afina a nota fá em relação a nota sol

Exemplo 99: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 68-70, exercício para afinação de escalas. Fischer, p. 210.

- c) No terceiro e último estágio da afinação, acrescentam-se a 2.^a e a 6.^a. Pode-se, dessa forma, tocar toda a escala, ou afiná-la a partir da quarta, assim como foi sugerido no exemplo anterior.

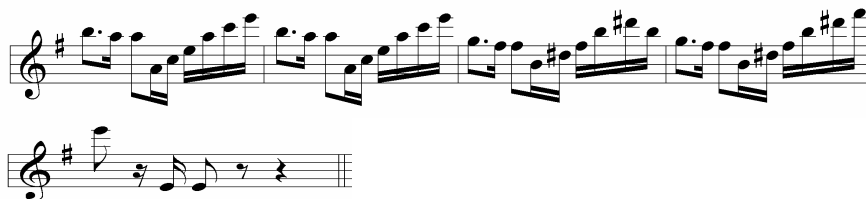
Exemplo 100: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, afinação de escalas a partir do intervalo de quarta. Fischer, p. 211.

4.2.4 Arpejos

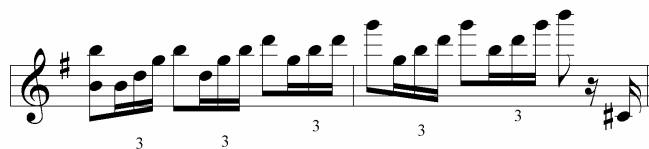
Na *Fantasia de Concerto*, algumas passagens são formadas por arpejos ascendentes, como pode ser observado nos exemplos abaixo:



Exemplo 101: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, arpejos, c. 61-66.



Exemplo 102: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, arpejo, c. 79-82.



Exemplo 103: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, arpejo, c. 107-108.



Exemplo 104: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, arpejo, c. 124-126.



Exemplo 105: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, arpejo, c. 154-156.



Exemplo 106: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, arpejos, c. 171-173.



Exemplo 107 *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, arpejo, c. 211-118.

Assim como no estudo de escalas, os arpejos precisam de um trabalho sistemático. Portanto, alguns exercícios mostrados anteriormente também podem ser utilizados para o estudo dos arpejos.

Primeiramente, é necessário aplicar padrões rítmicos (vide Exemplo 78).



Exemplo 108: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de arpejos com padrões rítmicos, c.61. Fischer, p. 141.

Outro exercício analisado anteriormente é de grande importância para o estudo de arpejos: a utilização de padrões com acentos (vide Exemplo 80).



Exemplo 109: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de arpejos com acento, c. 61-66. Fischer, p. 141.



Exemplo 110: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de arpejos com padrões de acento, c.79-82. Fischer, p. 141.



Exemplo 111: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de arpejos com acentos, c. 107 e 108. Fischer, p. 141.

Para a sonoridade dos arpejos, Fischer propõe um novo exercício para ser aplicado nas escalas. O estudo com dinâmicas variadas (p. 67) auxilia no controle e na precisão do arco e permite que a mão direita fique sensível às constantes mudanças de intensidade.

Os padrões de dinâmica são os seguintes:

Tabela 2

Padrões para exercício de dinâmica nos arpejos.

Padrão 1	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p</i>
Padrão 2	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>f</i>
Padrão 3	<i>f</i>	-----	<i>p</i>
Padrão 4	<i>p</i>	-----	<i>f</i>

Fischer, p. 67.

Utilizando esses padrões nos arpejos da *Fantasia de Concerto*, obtém-se este exercício:

Exemplo 112: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de dinâmica para arpejo, c. 62. Fischer, p. 67.

Outro exercício, semelhante ao exercício de dinâmica, baseia-se na variação da velocidade. Sua finalidade é a de proporcionar liberdade técnica e, ao mesmo tempo, controle para uma expressão musical livre.

Os padrões de velocidade são os que seguem abaixo:


Tabela 3:

Padrões para exercício de velocidade nos arpejos.

Lento	Rápido	Lento
Rápido	Lento	Rápido
Rápido	-----	Lento
Lento	-----	Rápido

Fischer, p. 3


A partir dos padrões acima para os arpejos da *Fantasia de Concerto*, torna-se possível elaborar o exercício abaixo:



Devagar *accel...* **Rápido** rit... Devagar
Rápido rit... Devagar *accel...* **Rápido**
Rápido rit... Devagar
Devagar *accel...* **Rápido**

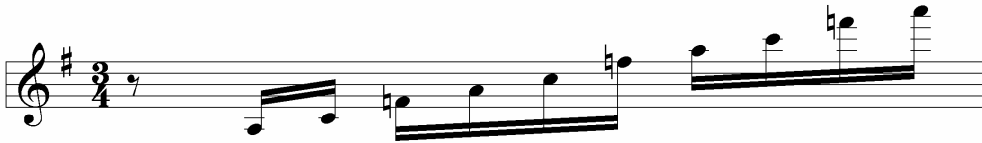
Exemplo 113: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de arpejos com variação de velocidade, c. 63. Fischer, p. 3.

Realizando a combinação entre os últimos dois exercícios (de dinâmica e de velocidade), chega-se ao terceiro tipo de exercício, com suas diversas combinações:



Devagar *accel...* **Rápido** rit... Devagar
Rápido rit... Devagar *accel...* **Rápido**

p
/
\
 f
\
/
 p



Devagar *accel...* **Rápido** rit... Devagar
Rápido rit... Devagar *accel...* **Rápido**

f
\
/
 p
/
\
 f

The image shows two musical staves in 3/4 time, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking *p* at the beginning and *f* at the end, with a wedge-shaped line indicating a crescendo. The second staff has a dynamic marking *f* at the beginning and *p* at the end, with a wedge-shaped line indicating a decrescendo.

Staff 1:
 Above the staff: *Rápido* *rit...* *Devagar*
 Below the staff: *Devagar* *accel...* *Rápido*
 Dynamics: *p* *f*

Staff 2:
 Above the staff: *Rápido* *rit...* *Devagar*
 Below the staff: *Devagar* *accel...* *Rápido*
 Dynamics: *f* *p*

Exemplo 114: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para arpejos, combinação entre dinâmica e velocidade, c. 63. Fischer, p. 3 e 67.

Os exercícios a seguir precisam ser realizados com metrônomo ♩ = 60.

The image shows three musical exercises in 4/4 time, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
 a) A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
 b) A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
 c) A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with a triplet of eighth notes (C5, D5, E5) at the end.

Exemplo 115: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para arpejos, c. 124-126. Fischer, p. 144.

Exemplo 116: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício c. 61-66. Fischer, p. 144.

Exemplo 117: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para arpejo, c. 61-66. Fischer, p. 144.

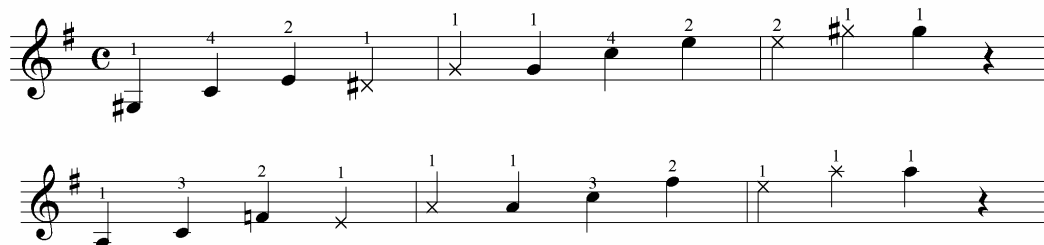
Exemplo 118: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para arpejos, com *spiccato*, c. 154-156. Fischer, p. 143.

Exemplo 119: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para arpejos, com *martelé*, c. 171-173. Fischer, p. 143.

Mudanças de Posição nos Arpejos

Galamian (1985) explica que existem três tipos de mudanças de posições: aquelas em que “o mesmo dedo toca a nota anterior e a nota seguinte à mudança”²⁶; aquelas em que “a mudança é executada pelo dedo que esta na corda quando a mudança começa, mais um novo dedo toca a nota de chegada”²⁷; e aquelas em que “a mudança é executada pelo dedo que vai tocar a nota de chegada”²⁸.

Fischer elaborou alguns exercícios para melhorar a qualidade da afinação e a leveza das mudanças encontradas nos arpejos. Tais exercícios aplicam-se na *Fantasia de Concerto*, pois se ajustam às necessidades exigidas para a execução da obra, auxiliando nas mudanças de posições. O primeiro passo para esse estudo é definir quais são as notas de passagem.



Exemplo 120: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de mudanças de posição com notas de passagem, c. 62-63. Fischer, p. 160.

Preenchida essa condição – conhecimento das notas de passagem que cada mudança requer –, o próximo passo é antecipar essas mudanças, realizando notas pontuadas para, assim, treinar a velocidade exigida na troca de posição.

²⁶ The same finger plays the note preceding and the note following the shift (GALAMIAN, p. 25).

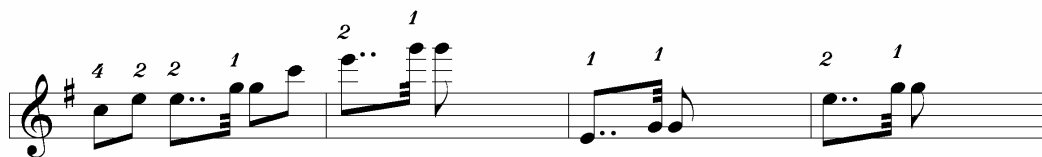


²⁷ The shift is performed by the finger that is on the string when the shift starts, but a new finger plays the arrival note (Idem, ibidem).



²⁸ The shift is performed by the finger that will play the arrival note (Idem, ibidem).

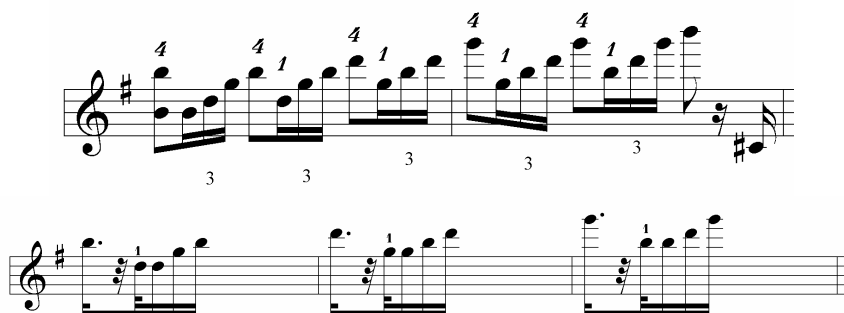




Exemplo 121: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de mudança de posição com figuras pontuadas, c. 61. Fischer, p. 168.

O tempo roubado da nota que antecede a mudança é outro aspecto importante tratado por Fischer. O autor explica que esse tempo deve durar o mínimo possível para que a mudança torne-se imperceptível ao ouvinte (p. 177).

O exercício propõe que a nota anterior à mudança perca uma parte de seu valor para a realização de uma pausa. Posteriormente, realiza-se a mudança (fusa) o mais rápido possível (vide Exemplo 122).



Exemplo 122: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para antecipar a mudança, c. 107 e 108. Fischer, p. 168.

Os arpejos encontrados nos compassos 107 e 108 da *Fantasia de Concerto* estão baseados na forma de um arpejo de sol maior em oitavas. É necessário que esse arpejo seja estudado de acordo com os exercícios propostos para as oitavas e para as mudanças de posição (vide Exemplo 123).

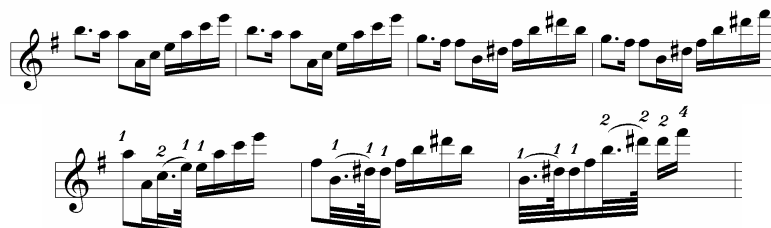


Exemplo 123: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, oitavas ocultas no arpejo do c. 107 e 108.

Em arpejos, em que há trocas de arco, algumas vezes o dedo encontra dificuldade e chega atrasado. Isso ocorre devido à facilidade que o arco tem em trocar de direção em

relação à dificuldade que os dedos encontram para realizar a mudança e localizar a posição da nova nota.

Para que o dedo não chegue atrasado em relação ao arco, Fischer propõe que se realize a mudança na mesma arcada da nota que a inicia, antecipando-a. O exercício (vide Exemplo 124) precisa ser iniciado lentamente, e a velocidade deve gradualmente ser aumentada.



Exemplo 124: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para mudança de posição com arcada prévia, c. 79-82. Fischer, p. 179.

Outro aspecto peculiar da mudança de posição é a pressão que os dedos da mão esquerda fazem ao realizá-la. Fischer explica que o dedo com que se procede à mudança deve funcionar como um “fantasma”, apenas deslizando sobre a corda, sem lhe oferecer pressão. Para alcançar esse desempenho, assim se estuda o exercício: toca-se a nota que antecede a mudança, afrouxa-se o dedo até a corda levantar (fantasma) – não se pode tirar o dedo da corda. Cabe observar que a nota só poderá ser apertada após a realização da mudança.



Exemplo 125: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de mudança, c. 79. Fischer, p. 182.



Exemplo 126: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de mudança de posição "Fantasma", c. 81. Fischer, p. 182.

Observando a estrutura dos arpejos, percebe-se que se dão pela repetição de notas em oitavas diferentes, com dedilhados diferentes. Fischer recomenda que se estudem passagens como estas, buscando a afinação paralela entre as diferentes oitavas e as posições.



Exemplo 127: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para afinação das notas em diferentes oitavas, c. 212. Fischer, p. 212.

Como observado no Exemplo 127, é preciso que cada nota repetida seja estudada paralelamente com sua equivalente na oitava seguinte, para que a afinação das mesmas se dê por igual.

Na realização de arpejos em um andamento rápido, podem soar muitas notas indesejadas, causadas pela rápida colocação e retirada dos dedos. Para que isso não venha a acontecer, é imprescindível treinar a colocação e a retirada dos dedos de maneira gentil para que nenhuma nota-extra seja escutada.



Exemplo 128: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, preparação dos dedos nos arpejos para evitar notas extras, c. 124. Fischer, 241.

4.2.5 Oitavas

Há duas passagens em que se encontram oitavas na *Fantasia de Concerto*, presentes nos compassos 105-107 e 222-226.



Exemplo 129: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, oitavas, c. 105-107.



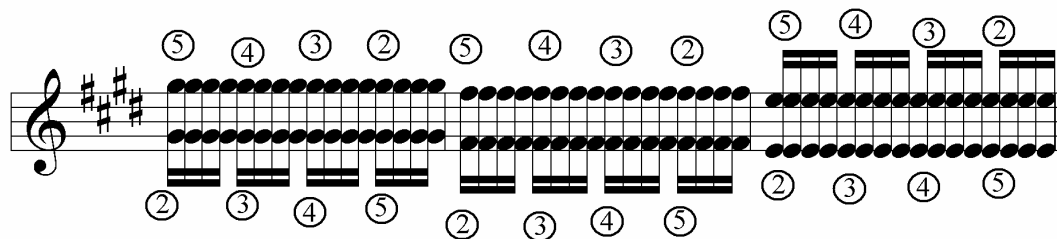
Exemplo 130: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos oitavas, c. 222-226.

Cabe considerar três aspectos para realizar o estudo de oitavas: a afinação, a sonoridade e a variedade de peso entre as cordas duplas. O seguinte exercício, utilizado por Fischer (p. 207), promove uma afinação consistente das oitavas.



Exemplo 131: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de afinação de oitavas, c. 222. Fischer, p. 207.

Toca-se lentamente o exercício, pois é importante escutar bem cada nota e observar a forma da mão na troca de oitavas. Igualmente interessante, o estudo do ponto de contato, recomendado por Fischer, melhora a sonoridade das oitavas. Para tanto, segundo o autor, é preciso tocar cada oitava quatro vezes em cada ponto de contato.



Exemplo 132: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de oitavas, ponto de contato, c. 222. Fischer, p. 51.

A variedade de peso entre as cordas duplas é outro problema característico da execução de oitavas. A nota mais aguda geralmente soa mais que a nota mais grave – o que causa o comprometimento do equilíbrio da oitava. Para que esse problema não ocorra, estudam-se separadamente as notas da oitava para auxiliar também na afinação.

Tocar somente a linha de baixo
colocando as notas x

Exemplo 133: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para equilíbrio entre a oitava, c. 105. Fischer, p. 73.

Depois de realizado o primeiro exercício, toca-se a oitava normalmente; porém, é preciso tentar diferenciar a dinâmica entre a nota superior e a inferior.

Exemplo 134: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de equilíbrio entre as oitavas, c. 105. Fischer, p. 73.

4.2.6 Distribuição de Arco

Fischer considera prudente examinar alguns aspectos que se relacionam à distribuição de arco (p. 110).

- a) Exatamente em que parte do arco inicia a arcada²⁹?
- b) Onde esta termina³⁰?
- c) Quão perto do cavalete – se este permanece no mesmo ponto de contato, ou se há mudanças para perto do cavalete ou para longe³¹?
- d) Quão rápida é a arcada? É constante, ou rápido – lento; ou lento – rápido³²; etc.
- e) Quanta pressão é necessária? É sempre constante, ou leve – pesado; pesado–leve³³; etc.
- f) Quanta crina³⁴?

²⁹ a) Exactly where in the bow does the stroke begin? (Fischer, p. 110).

³⁰ b) Where does it end? (idem, ibidem).

³¹ c) How close to the bridge (does it stay the same distance away during the whole stroke, or should it move closer to, or further from, the bridge)? (idem, ibidem).

³² d) How fast is the stroke (is it even, or fast-slow, slow-fast, slow-fast-slow, fast-slow-fast, etc.)? (idem, ibidem).

³³ e) How much pressure (is it even, or heavy-light, light-heavy, light-heavy-light, heavy-light-heavy, etc.)? (idem, ibidem).

³⁴ f) How much hair (idem, ibidem).

O arco é o instrumento pelo qual o violino fala e transmite sentimento – Fischer (p. 110) acredita que "o arco está para o violino, assim como o ar está para o cantor"³⁵. Porém, para que o arco realmente transmita um sentimento ou cante como um cantor, é preciso o controle extremo de cada nota da passagem. Assim, o arco necessita ser medido com relação à velocidade, ao peso, à crina, à direção e à posição; se não o for, haverá grande possibilidade de aparecerem notas com “barrigas” – causadas pela má distribuição.

Fischer (p. 110) acrescenta que a formação de notas com “barriga”, dá-se devido a três fatores: “(1) velocidade do arco (lento – rápido – lento); (2) pressão do arco (leve – pesado – leve); (3) *vibrato* (nenhum *vibrato* no início da nota)”³⁶. Com o objetivo de estudar essas passagens, é preferível tocar em um andamento lento, controlando a velocidade do arco, a divisão do arco, particularmente no início da nota – momento em que há maior probabilidade de serem formadas as “barrigas”.

Nos compassos 185-192 encontra-se uma passagem que precisa de distribuição de arco eficaz – assim como uma arcada apropriada – para que o ritmo não seja comprometido, e a passagem possa ser expressiva.



Exemplo 135: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, arcada proposta para execução própria, c. 185-192. Fischer, p. 110.

Para que o exercício seja compreendido, a nomenclatura sugerida por Mathieu Crickboom foi adotada a fim de subdividir o arco e suas partes (vide Figura 2).

³⁵ The bow is to the player the same as the breath to a singer or wind player (idem, ibidem).

³⁶ (1) Bow speed: slow-fast-slow, (2) bow pressure: light-heavy-light, (3) *vibrato*: none at the beginning of the note. (FISCHER, p. 110).

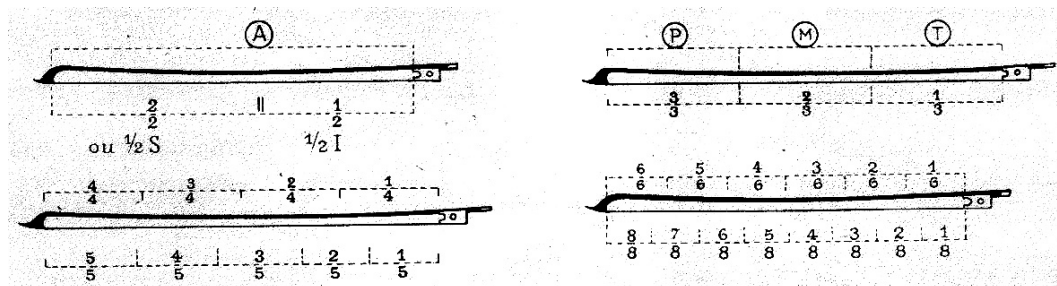
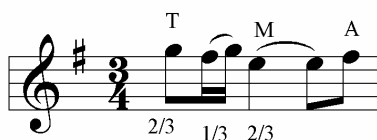


Figura 2: Legenda adotada para o exercício de subdivisão de arco.
Fonte: Mathieu Crickboom.



Exemplo 136: *Fantasia de Concerto*, Meneleu Campos, c. 185, exercício de distribuição de arco. Fischer, p. 113.

Sendo assim:

A - arco todo; P- ponta; M- meio; T- talão.

Na passagem acima, à nota sol colcheia, que inicia no talão, é dada $2/3$ do arco. As duas semicolcheias seguintes (fá e sol) são tocadas um pouco acima do meio do arco, e é dado $1/3$ do arco para que a próxima semínima que está ligada com uma colcheia (mi) possa ter novamente $2/3$ de arco, terminando a arcada na ponta do arco. Essa subdivisão é o que Fischer chama de dois terços – um terço – dois terços; e provavelmente seja a maneira mais lógica de se evitar acentos indesejados, além de ser um método que possibilita distribuir três arcadas em diferentes partes do arco.

4.2.7 Subdivisão Rítmica

Para Fischer (p. 282), “Há diferença entre tocar o ritmo certo e tocar com o pulso correto”³⁷. Subdivide-se ritmicamente uma passagem, viabilizando maior precisão na execução – a subdivisão auxilia o *vibrato* bem medido, e a maior precisão rítmica.

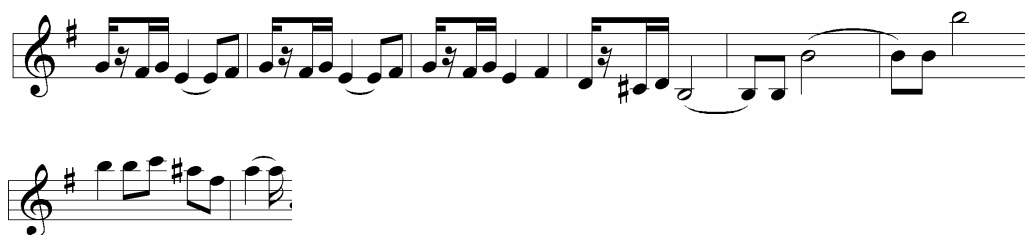
³⁷ There is a difference between playing the right rhythms, and playing with underlying rhythmic, pulse. (FISCHER, p. 282).

Na *Fantasia de Concerto* encontram-se passagens, como as que podem ser observadas nos exemplos abaixo, que necessitam ser estudadas com subdivisão rítmica.



3

Exemplo 137: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 24-33.



Exemplo 138: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 117-124.



Exemplo 139: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 192-201.

De acordo com o autor, é importante estudar a passagem batendo o pé no chão ou cantando a subdivisão enquanto se toca a passagem (vide Exemplo 140) – após o que se realiza a subdivisão rítmica com o próprio arco (vide Exemplo 141).

Contar

Bater o pé

Exemplo 140: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de subdivisão rítmica, c. 24-26. Fischer, p. 282.

Exemplo 141: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de subdivisão rítmica com o arco, c. 24-33. Fischer, p. 283.

4.2.8 Passagens *Cantabile*

Nas seções de natureza melódica que exigem um alto grau de expressão musical, o *cantabile* é o principal recurso técnico. Essas passagens aparecem nos seguintes compassos da *Fantasia de Concerto* (vide Exemplo 142; Exemplo 143):

Exemplo 142: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 148-153.

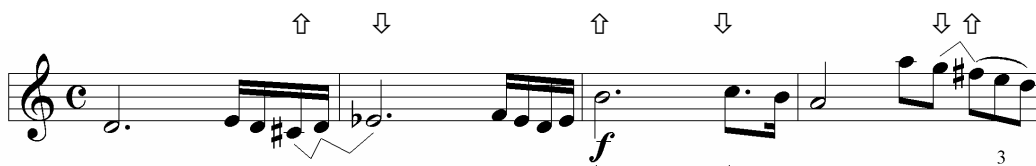


Exemplo 143: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 165-170.

Dois aspectos necessitam ser tratados para se alcançar uma boa execução das passagens em questão: afinação expressiva e o *vibrato*. Fischer reconhece que algumas vezes a afinação precisa ser temperada, assim como a afinação do piano, o que também quer dizer que o dó# e o ré, situam-se exatamente no mesmo lugar. Porém, em outras ocasiões, a afinação necessita ser expressiva – e, assim, os sustenidos serão mais altos, e os bemóis mais baixos, ou seja, o dó# será mais alto que o ré.

Na afinação expressiva, o semitom é amplo quando o nome das notas for igual – por exemplo, dó- dó#, lá- lá \flat , (semitons cromáticos). O semitom será estreito quando o nome das notas for diferente – por exemplo, dó- ré \flat , lá- só \flat #.

Para estudar a afinação expressiva, o andamento deve ser lento; e os semitons, exagerados. Além disso, os sustenidos precisam ser colocados um pouco mais alto; e os bemóis, um pouco mais baixo.



Exemplo 144: *Fantasia de Concerto*, Meneleu Campos, c.165-168. Fischer, p. 214.

“^” semitom estreito

4.2.9 *Vibrato*

O outro fator importante para a execução expressiva é o *vibrato*, um dos principais recursos para se obter a diferença de timbre e a expressão utilizada pelos violinistas. Dois

aspectos básicos estão relacionados ao *vibrato*. A combinação da velocidade com a amplitude proporciona uma variedade de cores e de timbres capazes de transmitir intenções por meio de uma melodia. A proporção natural do *vibrato* é ampla – devagar e rápido – estreito. Porém, um *vibrato* expressivo é capaz de combinar o *vibrato* amplo – rápido e devagar – estreito, criando, a partir dessa nova combinação, uma coloração completamente diferente.

Nos compassos 165-170, há a possibilidade de pesquisar os variados tipos de *vibrato*, utilizando uma *fermata* nas notas que se deseja enfatizar. Também é relevante testar vários tipos de *vibrato*, para identificar qual é o mais apropriado para cada nota da passagem, de acordo, é claro, com a intenção musical que se deseja alcançar.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in C major, 2/4 time, and contains a sequence of notes with various vibrato markings: 'menos vibrato', 'intensificar', 'vibrato rápido e curto', 'menos', and 'intensificar'. A dynamic marking 'f' is present. The bottom staff is in G major, 2/4 time, and contains a sequence of notes with vibrato markings: 'vibrato amplo e rápido', 'menos', 'vibrato rápido e curto', 'menos', '3', and 'vibrato lento e amplo'. A dynamic marking 'f' is also present. Both staves include slurs and accents to indicate phrasing and emphasis.

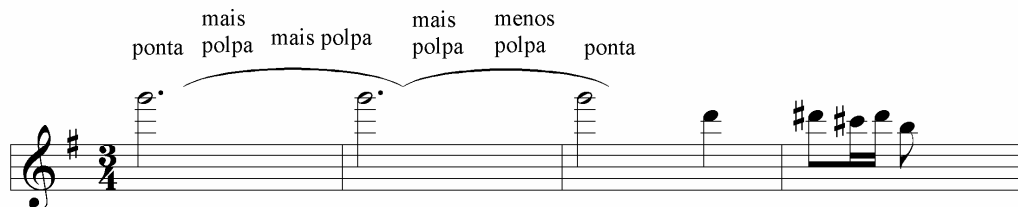
Exemplo 145: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para *vibrato* expressivo, c. 165-170. Fischer, p. 134.

Tendo em vista que o *vibrato* é um aspecto musical e técnico presente praticamente em toda a *Fantasia de Concerto*, mais alguns aspectos sobre o mesmo serão analisados. Fischer, ao realizar um estudo aprofundado sobre o *vibrato*, levantou algumas de suas principais características – dentre as mais importantes, temos a proporção de dedo que se usa para executar um *vibrato*. Quando o dedo estiver mais vertical, e apenas sua ponta posicionada em contato com a corda, obter-se-á um *vibrato* estreito, necessário para passagens de notas curtas. Em contrapartida, quando o dedo estiver em posição horizontal, e mais polpa do dedo estiver posicionada em contato com a corda, ter-se-á um *vibrato* amplo, necessário para notas longas e expressivas.

Pode-se experimentar essa proporção de quantidade de dedo na corda em uma nota longa. Coloca-se o dedo mais horizontalmente e realiza-se, com a ponta do dedo, o *vibrato*. Inclinando-o, há um aumento na área de contato deste com a corda (mais polpa do dedo). Em seguida, volta-se à posição inicial, colocando-se o dedo em posição o mais horizontalmente

possível (ponta do dedo). Nesse processo, percebe-se como o *vibrato* torna-se diferente à medida que o dedo muda de posição. É também relevante atentar para a afinação, que muda conforme a colocação dos dedos.

Esse exercício pode ser utilizado nos compassos 113-116, em que há uma nota longa que necessita de um *vibrato* controlado e bem medido.

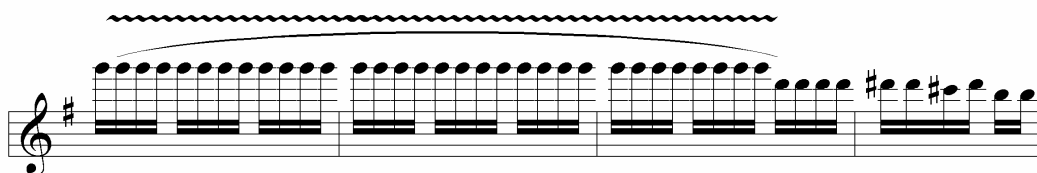


Ponta= ponta do dedo

Polpa= dedo mais deitado

Exemplo 146: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de *vibrato*, c. 113-116. Fischer, p. 129.

O *vibrato* e o ritmo estão inteiramente relacionados e devem ser assim estudados. Fischer chama isso de pulsar com *vibrato*. O número de vibrações é contado de acordo com a subdivisão rítmica, o que proporciona um *vibrato* completamente medido de acordo com o ritmo da passagem. Nos compassos 113-116 da *Fantasia de Concerto*, é interessante realizar esse tipo de estudo para que a nota longa não perca o interesse. Estuda-se, subdividindo a passagem em semicolcheias; e, para cada semicolcheia, deve haver um *vibrato* (curto).



Exemplo 147: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de *vibrato*, c. 113-116. Fischer, p. 131.

O mesmo exercício pode ser utilizado nos compassos 141-144 da *Fantasia de Concerto*. Nessa passagem, além de medir o pulso, o *vibrato* auxilia na mudança de posição, mostrando que a última pulsação é o momento adequado para se realizar a mudança. Igualmente ao exemplo anterior, o arco precisa ser calmo, e não deve interferir no *vibrato*.



Exemplo 148: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de *vibrato* pulsando, c.141-144. Fischer, p. 131.

O *vibrato* não substitui a expressão do arco

Fischer explica que o *vibrato* não substitui a expressão que o arco deve realizar. O autor recomenda que, na rotina diária, estude-se a passagem sem *vibrato*; assim, dá-se possibilidade para o arco realizar a expressão da passagem.

O exercício a seguir mostra como estudar os compassos 145-148 da *Fantasia de Concerto*. É necessário tocá-lo como se fosse o momento da execução, porém sem o *vibrato*: toda a expressão vem do arco. Exagera-se na expressividade do arco para compensar a falta de *vibrato*.



Exemplo 149: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de expressão sem *vibrato*, c.145-148. Fischer, p. 133.

O *vibrato* como único fator de expressão

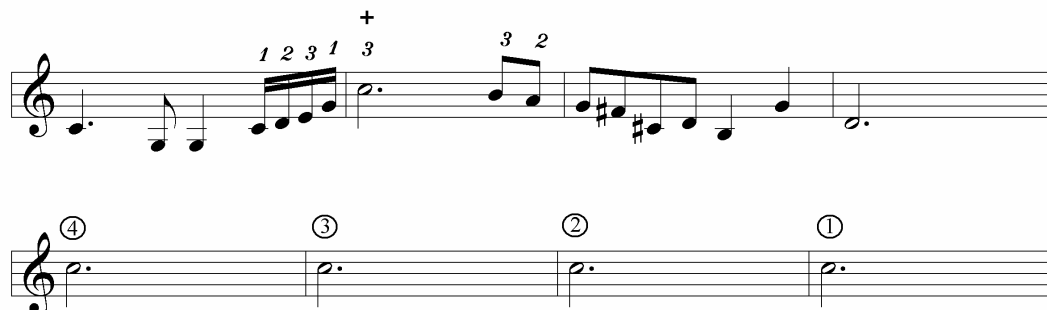
O estudo inverso também é necessário. Tocar uma frase sem nenhuma e qualquer expressão com o arco, e compensar exagerando a expressão com o *vibrato*.



Exemplo 150: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de *vibrato* sem expressão do arco, c. 158-161. Fischer, p. 133.

Usar outro dedo como exemplo para o *vibrato*

O dedo que se utiliza para realizar o *vibrato* influencia na sonoridade obtida. Fischer (p. 135) sugere que se estude determinada nota que necessita de um *vibrato* específico, variando os dedos para identificar a diferença entre esses. Deve-se, também, pesquisar a sonoridade do *vibrato* com outros dedos, identificando, assim, qual se adapta melhor à nota.

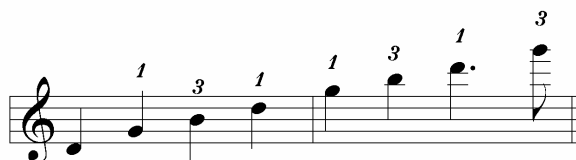


Exemplo 151: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de *vibrato* com dedos diferentes, c. 163-165. Fischer, p. 135.

No exemplo acima citado, a nota dó, realizada na corda sol com o terceiro dedo, exige um *vibrato* intenso para fins expressivos. De acordo com o que Fischer propõe, essa nota pode ser vibrada com dedos diferentes, apenas para se pesquisar a sonoridade.

Vibrato Contínuo

A troca de notas no mesmo arco pode causar a parada do *vibrato*. Para que isso não aconteça, estuda-se o movimento de retirada e de colocação dos dedos entre as notas, sem interrompê-lo. Começa-se com arco separado e, depois, liga-se o arco para dificultar o exercício. Cada dedo sai da corda de maneira suave, deixando a nota virar um fantasma até a sua retirada total, assim como cada dedo deve cair na corda de maneira suave, como um fantasma, até a sua colocação total.



Exemplo 152: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 154 e 155.

O exemplo acima deve ser aplicado nos compassos 154-156 da *Fantasia de Concerto*: vibra-se de maneira cautelosa cada nota, verificando, assim, a troca de notas de maneira que não venha a interromper o *vibrato*.

colocar o 1 dedo levemente sobre a corda

colocar o 3 dedo devagar

colocar o 1 dedo na corda la antes de terminar de tocar a nota si

aliviar o dedo para realizar a mudança

colocar o 3 dedo levemente sobre a corda

colocar o 1 dedo na corda mi ante de terminar a nota si

colocar o 3 dedo levemente sobre a corda

Exemplo 153: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício de *vibrato* contínuo, c. 154-156. Fischer, p. 137.

4.2.10 *Spiccato*

O *spiccato* é utilizado nos compassos 34-36, 51-60 e 202-211 da *Fantasia de Concerto*.

Exemplo 154: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, *spiccato* c. 34-36.

Exemplo 155: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, *spiccato* c. 51-59.



Exemplo 156: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, *spiccato*, c. 202-211.

Para que o *spiccato* seja corretamente executado, de acordo com Fischer (p.93), é preciso que a mão esquerda seja fluente para não atrapalhar o arco; para tanto, devem-se praticar as passagens em *spiccato* ligadas.



Exemplo 157: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, estudar as partes em *spiccato* ligadas, c. 34-36. Fischer, p. 93.



Exemplo 158: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, estudar a passagem em *spiccato* ligada, c. 51-60. Fischer, p. 93.

Como se pôde observar, nessa passagem há repetição de notas. Sugere-se, portanto, que as semicolcheias sejam substituídas por uma colcheia, para melhor se estudar a mão esquerda.



Exemplo 159: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, como estudar a mão esquerda dos, c. 51-60.

Outro aspecto abordado por Fischer acerca da dificuldade de execução do *spiccato* tem relação com a altura e o comprimento do mesmo. Segundo o autor (p.96), no *spiccato* o arco move-se em uma linha curva em formato de “U”, e o arco toca na corda na base desta linha – começa-se com um pequeno *détaché* na corda, e deixa-se o arco saltar gradualmente da corda. O inverso pode também ser praticado: começar com *spiccato* e terminar com *détaché*.



Exemplo 160: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para o *spiccato*, c. 35. Fischer, p. 93.

Esse exercício deve ser aplicado nas outras passagens em *spiccato* da obra.

Outro aspecto relevante para o bom funcionamento do *spiccato* é a quantidade de crina utilizada para a execução do mesmo. Fischer (p. 94) afirma que a melhor proporção de peso, comprimento, ponto de contato e lugar do arco muda de acordo com a quantidade de crina usada.

Visando ao aprimoramento dessa técnica, pode-se praticar esse aspecto experimentando em uma nota as diferentes inclinações do arco. É possível realizar esse exercício em todas as cordas, para sentir o ângulo do cotovelo e do braço direito.



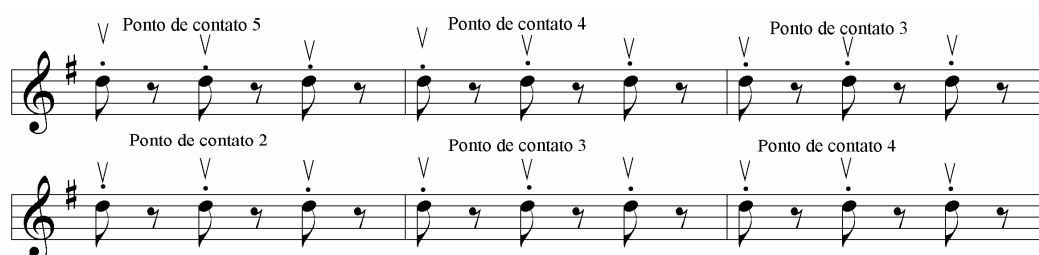
Exemplo 161: Exercício para quantidade de crina. Fischer, p. 94.

Ao estudar esse exercício, é preciso ajustar o peso, o comprimento, o ponto de contato, a dinâmica, o local do arco e a quantidade de crina. Dessa maneira, o som será sempre puro, embora muita crina esteja em contato com a corda.

O ponto de contato também é de grande valência para se estudar *spiccato*. Fischer (p. 94) mostra que:

- o *spiccato* perto do espelho é baixo, curto, leve, rápido;
- o *spiccato* perto do cavalete é alto, longo, pesado e lento.

O autor sugere que se toque um grupo de notas no ponto de contato 5, experimentando altura, comprimento, pressão, velocidade, quantidade de crina e área do arco, até o som ficar puro. Esse mesmo procedimento deve ser repetido nos outros pontos de contato (4, 3, 2). O *spiccato* não funciona no ponto de contato 1, exceto em posições altas.



Exemplo 162: exercício para ponto de contato do *spiccato*. Fischer, p. 94.

Para um *spiccato* claro, é essencial que os dedos parem na corda antes do arco. Para que isso realmente aconteça, é preciso que os dedos sejam silenciosamente colocados sincopados entre as notas em *spiccato*. O exercício deve ser iniciado devagar e, após, é preciso aumentar a velocidade, até que se consiga atingir à velocidade de execução.



Exemplo 163: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, dedos sincopados para coordenação com *spiccato*, c. 51. Fischer, p. 95.

A área do arco é considerada de grande importância para realizar um *spiccato* convincente. Fischer (p.96) mostra que:

- o *spiccato* perto do meio é baixo, curto, leve, rápido;
- o *spiccato* perto do talão é alto, longo, pesado, lento.

A fim de achar o local mais confortável para a execução de qualquer passagem em *spiccato*, cumpre experimentar diferentes partes do arco. Em cada parte, testa-se a proporção de altura e comprimento do arco para tirar a melhor qualidade e característica do *spiccato*.



Exemplo 164: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para achar local do arco para o *spiccato*, c. 54. Fischer, p. 96.

Outro exercício muito é eficaz para se ter o bom andamento do *spiccato*: estudar apenas o arco com as mudanças de cordas que a passagem requer. Nesse exercício, é indicado tentar aplicar todos os outros exercícios anteriormente estudados, a fim de testar se esses foram devidamente assimilados.



Exemplo 165: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 51-53 e 202-204 em corda solta.

4.2.11 Trinados

Galamian (1985, p. 30) diz que "o trinado deve ser de execução leve, e os dedos precisam ser mantidos perto da corda"³⁸.

Para Fischer (p. 123), o primeiro passo para se executar os trinados dá-se pelo estudo da passagem sem o trinado; segundo o autor, assim alcança-se a compreensão rítmica e apreende-se o caráter da frase sem intervenção do trinado.

A realização do trinado é feita a partir de uma única ação que produz a troca de notas. De acordo com Fischer (p.123), esta ação baseia-se no movimento de retirada rápida do dedo: "O dedo se move para cima – cima – cima, não para baixo – baixo – baixo ou baixo – cima – baixo – cima"³⁹.

Na *Fantasia de Concerto*, a seguinte passagem contém trinados:

³⁸ The trill should be light in execution, the fingers having a feeling of relaxed articulation, and the trilling finger should be kept close to the string (GALAMIAN, p. 30).

³⁹ The finger moves up-up-up, not down-down-down or down-up-down-up (FISCHER, p. 123).



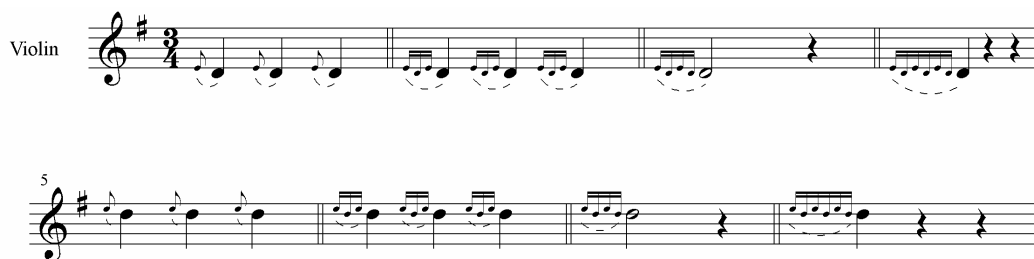
Exemplo 166: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 109-112.

É possível realizar de maneira fluente o trinado da passagem acima listada. O exercício consiste em tocar o trinado com notas pontuadas, tirando o dedo muito rápido da corda, como se esta estivesse muito quente.



Exemplo 167: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, c. 109-112. Fischer, p. 123.

Como variação do anterior, o exercício acima consiste em contar a quantidade de notas trinadas, começando com 1, 2, 3 notas, e assim por diante. Não se pode esquecer que o movimento é realizado por meio de uma ação de retirada do dedo.



Exemplo 168: *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, exercício para trinados, c. 109-112. Fischer, p. 123.

5 CONCLUSÃO

Ao analisar a *Fantasia de Concerto*, de Meneleu Campos, três objetivos foram determinados: (1) realizar uma breve descrição e contextualização do compositor e da obra, bem como a comparação das duas partituras da *Fantasia de Concerto*; (2) Identificar os aspectos idiomáticos violinísticos na *Fantasia de Concerto* e a sua relação com o repertório tradicional; (3) elaborar uma proposta pedagógica da *Fantasia de Concerto* baseada no livro *Practice*, de Simon Fisher, visando sua inserção no corpo de obras utilizadas na prática pedagógica do violino.

A descrição histórica e composicional teve o intuito de conhecer o compositor, suas raízes e influências, assim como propor uma imagem mental das diversas seções da *Fantasia de Concerto*. A comparação entre as duas partituras encontradas também foi de grande relevância para conhecer mais profundamente a obra. Alguns aspectos divergentes, encontrados nas diferentes partituras, têm sua mudança explicada por fatores técnicos violinísticos – fato que reforçou a necessidade de uma investigação voltada para os aspectos idiomáticos.

Em um segundo momento, procurou-se selecionar obras do repertório tradicional que continham o mesmo tipo de idiomática para que fossem comparadas à *Fantasia de Concerto*. Derivado das reflexões feitas, é possível inferir que o autor da *Fantasia de Concerto* tinha amplo conhecimento da linguagem idiomática violinística. Tal fato fica evidente na utilização dos acordes arpejados, à semelhança de como foram empregados por Mendelssohn na cadência do seu *Concerto para violino op.64*.

Por meio dessa comparação, o que se percebe é que, sendo a obra de Meneleu Campos inserida no processo formativo violinístico, está dotada de aspectos idiomáticos semelhantes aos aspectos idiomáticos do repertório tradicional, o que possibilita dizer que o estudo desta obra pode proporcionar o aprendizado de uma técnica que permite tocar obras mais complexas, tanto do repertório brasileiro como do repertório tradicional. Técnicas como *spiccato*, escalas cromáticas, acordes, arpejos, cordas duplas, presentes no repertório tradicional, podem ser aprimoradas a partir do estudo da obra de Meneleu Campos, principal motivo que firma a necessidade da construção de uma proposta pedagógica da obra.

O estudo dessa obra brasileira foi formulado com base na pesquisa realizada por Fischer, em seu livro *Practice*, em que a técnica violinística é analisada em obras do repertório

tradicional. Através dessa análise, não foi difícil perceber que, na obra analisada, havia técnicas semelhantes às desenvolvidas no repertório tradicional. A julgar exclusivamente por essa similaridade, cria-se a possibilidade de se adaptar exercícios de Fischer para a obra de Meneleu.

Essa adaptação permitiu um estudo focalizado nas questões técnicas da obra, assim como um estudo concentrado nos fatores de maior dificuldade para a execução da mesma. Foi, assim, uma forma de dinamizá-lo. Em termos gerais, isso tem significativa importância, pois os exercícios propostos facilitam o aprendizado da obra, ao mesmo tempo que ampliam a compreensão da complexidade técnica envolvida – ou seja, também é possível apreender obras de maior envergadura, como as de Paganini, Kreisler, Mendelssohn, entre outros, a partir da obra de Meneleu Campos.

Ao estudar a peça, o autor desta pesquisa utilizou dois processos de aprendizagem. O primeiro vinculado à leitura da obra como um todo, sem utilizar, para o entendimento dos aspectos nela presentes, nenhum tipo de exercício anteriormente planejado. Dessa leitura, percebi a necessidade de se buscar outro método de estudo mais eficiente a fim de trazer fluência às passagens mais difíceis. Foi então que utilizei o segundo método de aprendizagem: comecei a estudar os exercícios propostos para a *Fantasia de Concerto*, observando todas as recomendações de metrônomo, acentuações, ritmos, ponto de contato, entre outros que foram sugeridos por Fischer.

Dois aspectos fizeram-me refletir a respeito de como fazer com que os exercícios produzissem bons resultados. Há muitos exercícios que são extremamente difíceis para se realizar em um primeiro contato com a obra. Como exemplo disso, tem-se os exercícios que combinam padrões de velocidade e de dinâmica (vide Exemplo 114). A passagem utilizada para tal necessita anteriormente ser estudada lentamente com padrões de ritmo, de acento, para que se possa ter uma melhor compreensão do dedilhado escolhido. Precisa-se, além disso, realizar um estudo voltado à afinação e a mudanças de posição. Assim, pode-se estudar o exercício que combina dinâmica e velocidade. Uma ordem precisa ser pré-estabelecida para que se possa transitar entre momentos de menor à maior complexidade, adquirindo gradualmente essas habilidades.

Outro fator observado no estudo diz respeito ao uso do metrônomo. Fischer recomenda que alguns exercícios, como os de padrões rítmicos e de padrões de arco, iniciem com o metrônomo ♩ = 60. Em determinados exercícios, foi possível realizá-los à primeira

vista com este andamento; em outros exercícios, porém, este metrônomo era considerado muito rápido devido à falta de fluência da passagem.

Tendo em vista que obras brasileiras, como a de Meneleu Campos, podem preparar tecnicamente violinistas, e sendo este um compositor paraense completamente desconhecido no País e até mesmo para o povo paraense, proponho que, assim como este trabalho, outras obras de Meneleu Campos⁴⁰ – quartetos de cordas, suítes, peças para violino e piano (como por exemplo “Melancolia”, “Noturno e Allegro Scherzarndo”) e obras para orquestra, entre outras – possam ser incluídas em pesquisas e também no repertório formativo de violinistas.

⁴⁰ Vide anexo: Lista de outras obras de Meneleu Campos. Para uma pesquisa mais completa de todas as obras de Meneleu Campos, vide: SALLES, Vicente, Centenário de Meneleu Campos. In: **Revista de Cultura do Pará**. Ano 2, n. 8 e 9. jul.-dez., Belém, Pará, 1972; Ed. do Conselho estadual de Cultura. p.179-186.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. Ousadia e convenção no Segundo Concerto para Violino e Orquestra de Camargo Guarnieri. In: GERLING, Cristina Capparelli (org.). **Três Estudos Analíticos**: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri. Porto Alegre, n. 5, p.183-256, dez. 2000. Série Estudos.

FLESCH, Carl. **The Art of Violin Playing**. New York: Carl Fischer, Inc., 1939.

FISCHER, Simon. **Basics**. 300 exercises and practice routines for the violin. London: Edition Peters, 1997.

_____. **Practice**. 250 step-by-step practice methods for violin. London: Edition Peters, 2004.

GALAMIAN, Ivan. **Principle of Violin Playing and Teaching**. New Jersey: Prentice-Hall, 1985.

GERLE, Robert. **The art of Bowing Practice**: The expressive bow technique. Great Britain: Stainer & Bell Ltd, 1994.

_____. **The Art of Practising the Violin**. Great Britain: Stainer & Bell Ltd, 1983.

HALLAN, Susan. **Instrumental Teaching**: A Practical Guide to Better Teaching and Learning. Oxford: Heinemann, 1998.

HAVAS, Kato. **A new approach to violin playing**. London: Bosworth & CO. Ltd, 1970.

PARNUCUTT, Richard. **Science and Psychology of Music Performance**: Creative strategies for teaching and learning. New York: Oxford, 2002.

SADIE, Stanley, **Dicionário Grove de Música**. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALLES, Vicente, **Revista de Cultura do Pará**. Conselho Estadual de Cultura. Ano 2, n. 8 e 9. jul.-dez., Belém, 1972.

_____. **A Música e o Tempo no Grão Pará.** Belém: Grafisa-Secult, 1980.

_____. **Memória Histórica do Instituto Carlos Gomes.** Brasília: Micro edição do autor, 1993.

_____. **Música e Músicos do Pará.** Belém: Grafisa-Secult, 1970.

SELL, Carlos José. **A utilização da escrita idiomática violinística nas peças para violino e piano de Luiz Cosme.** Dissertação de mestrado do Curso de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2003.

WILLIAMON, Aaron. **Musical excellence:** Strategies and techniques to enhance performance. New York: Oxford, 2004.