

Levantamento teórico sobre arcadas e dedilhados e técnica do violino em geral

Alexandre Alves Casado

Resumo: Este artigo apresenta uma fundamentação teórica sobre o processo de escolha de elementos técnicos do violino e suas implicações na interpretação musical. Por meio de uma revisão bibliográfica, elementos da prática instrumental no violino foram discutidos, no intuito de fornecer ao leitor uma visão mais crítica e fundamentada do fazer musical no violino.

Palavras Chave: Música, práticas interpretativas, dedilhados e técnica do violino

Abstract: This article presents a theoretical background on the process of choosing the technical elements of the violin and its implications for musical interpretation. Through a literature review, the elements of the violin instrumental practice were discussed, in order to provide the reader with a more critical view of music making based on the violin.

Keywords: Music, interpretative practices, fingering and violin technique

1. Introdução

Este artigo não tem a pretensão de apresentar fórmulas e modelos fechados sobre a técnica do violino, mas sim discorrer sobre elementos fundamentais que apoiam decisões técnicas e artísticas por parte do violinista. Eles fazem parte de um planejamento técnico com o objetivo de externar decisões estéticas e musicais. Não podemos esquecer que o violino e o arco são instrumentos, isto é, meios pelos quais o artista se expressa, como máquinas sonoras, tendo particularidades em seu uso, sendo absolutamente necessário ao violinista conhecer estes princípios, sob pena de não obter os resultados esperados. Não acredito que exista uma maneira universal de tocar violino, mas sim elementos básicos de técnica, em que serão fundamentadas escolhas de arcadas e dedilhados.

O violino é capaz de produzir incontáveis matizes sonoros, determinadas pela vontade e habilidade do instrumentista. A combinação de elementos de produção sonora, resultante inicialmente da fricção das crinas do

arco com as cordas, aliado a outros elementos, tais como vibrato, pressão dos dedos da mão esquerda, contato destes com a corda e mesmo a escolha da resina e das cordas e, claro, a qualidade dos instrumentos disponíveis, são determinantes para a execução musical. Parece exagerado falar de resina e cordas, mas a escolha destes elementos também passa por uma decisão estética, de responsabilidade do instrumentista e produzem resultados sonoros e técnicos distintos entre eles. Resinas mais ou menos aderentes, que se adéquam a certos tipos de clima fazem uma enorme diferença na performance, assim como a escolha das cordas. Cordas em tripa, cobertas ou não, sintéticas ou em metal resultam em sonoridades muito distintas, constituindo um ato interpretativo em relação ao ideal sonoro do violino para determinadas obras, estéticas ou estilos.

2. Sobre a dinâmica do arco

Para a realização das notas, seus respectivos ritmos, acentos e sonoridades, o violinista precisa conhecer o funcionamento e características do seu arco e a relação deste com seu corpo. Cada região do arco tem suas características específicas, mecânicas e sonoras.

Quando planejamos as arcadas de uma execução temos que nos questionar sobre alguns princípios básicos de seu funcionamento. Onde está o ponto de equilíbrio (centro de gravidade) do arco? Onde ele é mais pesado ou mais leve? Para o violinista profissional são questões óbvias, pois fazem parte do seu cotidiano, mas para a elaboração de uma teoria que possa fundamentar as escolhas das arcadas, estas questões são essenciais.

Escolher arcadas, em resumo, é prever quando e onde o ponto de contato do arco com as cordas estará em relação a um determinado trecho da obra a ser interpretada. Sabendo que a região do talão é mais pesada, ela favorece uma execução de maior volume sonoro. O movimento para baixo do arco também favorece uma acentuação, pois a própria gravidade entra em jogo. É justamente a combinação destas características que fazem a dinâmica da técnica de arco no violino e em todos os instrumentos tocados por um arco.

2.1. Produção sonora

Um dos princípios básicos da prática violinística é a produção sonora. Ela depende da fricção das crinas do arco com as cordas do violino, que entram em vibração produzindo assim o som¹. Deve ser observada a rela-

ção entre a velocidade com que o arco é movido, a pressão que se faz sobre as cordas e o ponto de contato entre as crinas e as cordas, pois estes elementos influenciam o som produzido pelo instrumento.

No espaço entre o cavalete e o espelho do violino, a resistência das cordas é variável. Mais resistente, isto é, menos flexível perto do cavalete, mais flexível em direção ao espelho. Se aplicarmos demasiada pressão perto do espelho, as cordas, por falta de resistência, são estranguladas e não entram em vibração de uma maneira satisfatória. Se aplicarmos pouca pressão perto do cavalete, a resistência mais firme das cordas impede que elas entrem em vibração corretamente. Falando desta relação de atrito entre cordas e crinas, para produção sonora, temos que levar em consideração a velocidade com que o arco desliza sobre as cordas. A relação entre velocidade, pressão e ponto de contato é o principal pilar para a produção sonora do violino. Galamian (1998, p. 80) dá exemplos de como funciona esta relação:

O aumento da pressão com velocidade constante do arco requer que o ponto de contato se desloque em direção ao cavalete. A diminuição da pressão com velocidade constante requer que o ponto de ataque se desloque em direção ao espelho².

Para aplicarmos este princípio de técnica de produção sonora à execução musical, precisamos compartimentá-lo em notas musicais, ou em grupos de notas, devidamente organizadas de acordo com parâmetros previamente estabelecidos, em arcos para cima ou para baixo. A aplicabilidade deste princípio está intimamente ligada à altura das notas, e não somente ao ritmo destas. No violino, para a produção das mais diversas notas musicais,

1 Quando se fala de produção de som, são excluídos efeitos como sul ponticello ou sulla tastiera e pizzicato, entre outras, que são técnicas de produção de som especiais. Elas serão estudadas oportunamente durante o trabalho.

2 "Increase of pressure with constant speed of bow stroke requires the sounding point to move toward the BRIDGE. Decrease of pressure with constant speed of bow requires the sounding point to move toward the FINGERBOARD". A versão espanhola, a qual serviu como fonte para as outras citações, contém uma versão errônea tanto quanto tradução tanto pelo conteúdo: "El aumento de la presión con una velocidad constante del arco requiere que el punto de ataque se desplace hacia el diapasión" (o aumento da pressão com uma velocidade constante do arco requer que o ponto de contato se desloque em direção ao espelho). "El aumento de la velocidad con presión constante requiere que el punto de ataque se desplace hacia el puente" (O aumento da velocidade com pressão constante requer que o ponto de contato se desloque em direção ao cavalete).

se diminui o tamanho vibrante da corda por meio da utilização dos dedos da mão esquerda. Quanto menos corda entre o dedo e o cavalete, menor a flexibilidade da corda, exigindo um ponto de contato mais próximo ao cavalete, aspecto que também deve ser levado em consideração. Todas estas questões estão subordinadas a decisões de ordem interpretativa, guiadas por um ideal sonoro criado no processo de construção da interpretação musical.

2.2. Levantamento bibliográfico

Durante o levantamento bibliográfico para este trabalho, foi verificada a existência de um número reduzido de títulos que tratam o assunto de escolhas de arcadas e dedilhados, fato confirmado por Hayden (1981) quando afirma:

Apesar de vários títulos terem sido escritos sobre a técnica de execução do violino, eles normalmente não tratam especificamente dos estudos relacionados às decisões de escolhas de dedilhados e arcadas para determinadas passagens. Deste modo, por exemplo, poderia se afirmar que os principais textos sobre edição para Música de violino são as obras de Carl Flesch, Elisabeth Green e I.M. Yampolsky. Entretanto, nenhum destes textos apresenta arcadas e dedilhados em uma sequência completa e lógica de princípios e fundamentações racionais³. (Hayden 1981, p. 2).

Para a matéria tratada nesta seção, escolhas de arcadas, a bibliografia referencial utilizada será Green (1963) e Hayden (1981). Flesch (*L'Arte del Violino* 1998) dá informações muito completas sobre os golpes de arco⁴ e sobre pensamento geral de como escolher arcadas, mas a fundamentação que sistematiza a escolha só foi encontrada nos dois volumes supracitados. Leopold Mozart (1985) apresenta uma série de regras quanto a utilização de arcadas, mas não podemos esquecer que o instrumental e a técnica de sua época eram diferentes dos atuais. Muitas destas regras continuam váli-

3 "Although numerous volumes have been written on performance techniques for violin, they usually do not address matters specifically related to deciding bowings and fingerings for given passages of music. Thus, by default, the major texts on editing music for violin might be said to be the books of Carl Flesch, Elizabeth Green, and I.M. Yampolsky. None of these writings, though, presents both bowings and fingerings in a complete and logical sequence of principles and supporting rationales".

4 Entenda-se arcadas por direção de arco e golpes de arco pelos tipos de ataque do arco na cordas, isto é, saltado, *detaché* etc.

das e seu tratado continua sendo uma fonte preciosa para a interpretação da música do séc. XVIII. Contudo, por questões de diferença de instrumental, Mozart não será utilizado como fonte principal para este trabalho.

Mesmo sendo direcionado para a prática orquestral, Green dá uma perfeita e abrangente visão das regras que regem a lógica das escolhas de arcadas na música para violino em geral. "Não há dúvidas que existem princípios básicos que guiam a escolha da direção do arco e o estilo de arcadas. Estes princípios fundamentais não foram, contudo, previamente catalogados e classificados em sequência lógica para fins de instrução⁵" (Green 1963, p.2) . O que Green propõe são regras e modelos adaptáveis às mais diversas situações musicais. Segundo a autora, "nenhuma exceção é aceitável sem uma razão lógica e musical. Toda escolha de arcada tem que estar apoiada em uma razão lógica e musical⁶" (Ibidem, p.4), conduzidas por duas regras gerais e básicas:

1. "A direção do arco (para cima ou para baixo) é o fundamento para a realização musicalmente correta e dos acentos rítmicos⁷" . (Ibidem, p. 7).

2. Arcadas são escolhidas (isto é, ligaduras são suprimidas ou adicionadas, mais ou menos notas que o indicado são colocadas sob a mesma arcada, uma nota pode ser ligada à nota anterior por uma leve parada de arco entre elas) para que o arco chegue em tal região que a próxima nota, ou grupo de notas, possa ser tocada corretamente e confortavelmente. Em outras palavras, o arco deve tocar cada nota de tal maneira que reste arco suficiente para tocar a próxima com eficiência⁸(Ibidem, p. 7).

5 "That there are underlying principles which guide in the choice both of bow direction and of bowing style cannot be denied. These fundamental principles have, however, not been previously gathered together and classified into logical sequence for instructional purposes".

6 "But NO exception is acceptable which does not have a logical and musical reason for its non-conformity. The choice of any bowing must be supportable by logical reasoning and musicianly understanding"

7 "Bow direction (down-bow or up-bow) is the foundation of correct musical and rhythmic accent".

8 "Bowling is chosen (i. e. , slurs are deleted or added, more or fewer notes than indicated are placed on certain bows, a single extra note may be linked to its predecessor by a momentary stopping of the bow between the two notes) for the purpose of causing the bow to arrive at such a place in its present stroke that the next note, or group of notes, may be easily and correctly played. In other words, the bow must play each note in such manner that there is sufficient bow available to handle the next following note efficiently.

Os dois axiomas apresentam o conteúdo básico de todo o pensamento necessário para as escolhas de arcadas. O primeiro enuncia a lógica do uso das diferentes características da arcada para cima e para baixo, diferença esta causada pela própria gravidade, onde as arcadas para baixo favorecem naturalmente os tempos fortes e acentos da música. O segundo anuncia a necessidade de planejamento das arcadas. A relação entre a dinâmica a ser executada, a quantidade de notas por arco, que tipo de golpe de arco e a conexão entre as arcadas são de fundamental importância para uma execução eficiente. Muitas vezes os violinistas se encontram sem espaço na arcada para terminar uma frase musical, o que tende a provocar uma aceleração indesejável do tempo, ou com arco que sobra, levando à realização de um falso acento musical para que a próxima arcada comece na região desejada.

É necessário saber, ou mais exatamente, sentir antes de tocar se as necessidades dos textos exigem que o arco seja dividido em oito, quatro ou em três [...] o espaço é organizado antecipadamente, em função das nuances, do valor das notas e do golpe de arco escolhido, e o desenrolar do texto estará ao abrigo de acidentes rítmicos⁹ (Hoppenot 1981, p.149).

Toda regra de utilização do arco está subordinada à frase musical, composta pela alternância de tensões e distensões musicais, como afirma Scliar (1982): "os elementos fraseológicos subordinam-se às leis do movimento. A fraseologia é, pois, uma manifestação do RITMO¹⁰". Estas tensões ou distensões devem ser consideradas para a escolha de arcadas pois a direção do arco influencia diretamente nas acentuações naturais e na condução da frase musical.

2.3. Sobre a escolha de arcadas

"Faça tudo que está no texto, e não faça nada que contradiga o texto. Liberdade interpretativa deve somente desenvolver-se em concordância com o texto. Precisão e liberdade não são aqui uma contradição¹¹" (Graf, 1996, pp.7-8). Mesmo não sendo direcionado especificamente para

⁹ "il est donc nécessaire de savoir, ou plus exactement de ressentir avant de jouer, si les besoins d'un texte demandent que l'archet soit divisé en huit, en quatre ou en trois [...] L'espace est organisé d'avance, en fonction de la nuance, de la valeur des notes ou du coup d'archet choisi, et le déroulement du texte est à l'abri d'accidents rythmiques." (Hoppenot, 1981)

¹⁰ Maiúsculas no original.

¹¹ Tradução por Lucas Robatto. Ênfase no original traduzido.

instrumentistas de corda, Graf dá uma indicação sobre interpretação absolutamente aplicável ao violino e às escolhas de arcadas, visto que a escolha de arcadas está diretamente ligada à articulação e dinâmica musical, sendo de absoluta importância a observação do texto escrito pelo compositor. Aqui é apresentado um problema muitas vezes de difícil solução, que é a relação entre texto e a possibilidade instrumental de realização deste como escrito, configurando um problema de interpretação e de decisão pessoal. O respeito ao texto escrito é ponto essencial ao intérprete profissional na música erudita ocidental, sendo tarefa do instrumentista a adequação da técnica instrumental às necessidades da obra, para que o justo equilíbrio entre o respeito ao texto, a expressão artística e os meios técnicos seja atingido durante a preparação da obra a ser executada. Muitas vezes a escolha de determinado dedilhado ou arcada que, teoricamente, ou fora de um contexto de execução pública, parece ser a melhor opção do ponto de vista musical/estético, traz muitas vezes um enorme aumento da complexidade técnica, de modo que a execução torna-se um exercício de tortura psicológica pela possibilidade de falha. O contrário também é verdadeiro, isto é, a facilitação sem fundamentos estéticos de um determinado trecho pode torná-lo incoerente ou simplório. A relação entre as escolhas de arcadas por parte do intérprete e as ligaduras escritas pelo compositor é comentada por vários autores, entre eles Flesch:

A arcada é prescrita pelo compositor de maneira que não se possa enganar, sobrando assim ao instrumentista um campo muito estreito para se expressar [...] Se nós, por isso, tomamos como argumento deste capítulo a escolha das arcadas mais adequadas, devemos desde o princípio deixar claro que a liberdade de nossas decisões é consideravelmente prejudicada pelas intenções do compositor expressas no texto. Aqui surge a pergunta se os sinais de execução prescritos, quando são expressos em ligaduras ou pontos (para indicar notas curtas), representam realmente a maneira na qual o compositor quer que seja tocada sua obra no violino, ou se ele quer com eles expressar os movimentos de natureza puramente musical, não levando em consideração as especificidades do instrumento. Em muitos casos, as ligaduras anotadas pelo compositor se referem apenas ao fraseado e à unidade de uma passagem [...] Na escolha da arcada mais adequada nós devemos procurar analisar sempre os desejos do compositor e respeitá-los incondicionalmente somente no caso destes terem levado em conta as particularidades do instrumento. Se não é assim podemos nos permitir certas mudanças, cuidando que estas não levem prejuízo às intenções puramente musicais do compositor¹² (Flesch, *L'Arte del Violino* 1998, p. 155).

Muitos compositores, direi mesmo a maioria, não escrevem ligaduras nas suas partituras com a intenção de anotar arcadas. Mesmo compositores violinistas muitas vezes não o fazem, deixando para o intérprete a liberdade desta escolha, que de fato não só depende da obra a ser executada, mas também dos meios técnicos que o intérprete possui. Um exemplo clássico é o capricho nº 5, Op. 1 de Nicolò Paganini. A arcada escrita pelo compositor é de extrema dificuldade técnica, figura 1, mas muitos violinistas optam por adaptar a arcada para a execução da obra, figura 2.



Paganini, capricho 5, arcada original, gravação de Markov (2006).



Paganini, capricho 5, arcada adaptada, gravação de Mintz (2007).

12 "L'arcate. L'arcata è per lo più prescritta dal compositore in maniera da non potersi fraintendere, cosicchè all'iniziativa personale dal sonatore non rimane che un campo ristretto per potersi esplicitare[...] Se noi, perciò, prendiamo come argomento di questo capitolo la scelta dell'arcata più adatta, dobbiamo fin dal principio renderci chiaro che la libertà delle nostre decisioni è considerevolmente pregiudicata dalle intenzioni del compositore espresse nel testo. Qui sorge però la domanda se i segni di esecuzione prescritti, in quanto essi si esprimono in legature o in puntini (per indicare note brevi), rappresentino realmente la maniera in cui il compositore vuole che sia eseguita il suo lavoro sul violino, o se egli voglia con essi esprimere dei movimenti di pura natura musicale, non riguardanti l'indole dell'istrumento. In molti casi le legature notate dal compositore si riferiscono solo al fraseggiare e all'unità di un brano. [...] nella scelta dell'arcata più adatta noi siamo costretti a cercar di scrutare con cura i desideri del compositore e rispettarli incondizionatamente solo nel caso che essi tengano conto delle particolarità dello istrumento. Se non è così possiamo permetterci certi cambiamenti, premesso che essi non reschino pregiudizio alle intenzioni puramente musicali del compositore."

3. Sobre dedilhados

Entende-se por dedilhado "a escolha daqueles dedos com os quais tomaremos determinada sequência de sons"¹³ (Flesch, 1998, p. 121). Considerando que o violinista utiliza quatro dedos, sobre quatro cordas e com a capacidade de tocar em toda a extensão do espelho, as possibilidades de variação de dedilhados são muitas. É de grande importância a escolha dos dedilhados mais adequados para determinadas passagens musicais.

O estudo completo das leis que disciplinam os acentos dos distintos membros do período musical proporcionará ao aluno conceitos claros na escolha de arcadas. Os dedilhados também são importantes neste assunto, como elemento disciplinador dos portamentos, na utilização de uma corda mais que outra, distribui as cores sem interromper as frases e regula os acentos da mão esquerda evitando ousadias que podem desviar ou deformar o pensamento musical, contrastando com sua estrutura rítmica¹⁴ (Pasquali e Principe 1952, p.147).

Não há dúvidas que existem dois elementos que guiam a escolha de dedilhados: a praticidade técnica e os princípios estéticos de combinação de timbres decorrentes destes dedilhados. A tarefa do intérprete na escolha dos dedilhados adequados é árdua. Flesch afirma que não existem princípios absolutos para definir se os dedilhados são corretos, visto que estes são baseados no gosto pessoal e na capacidade técnica individual. Entretanto, quando temos como objetivo apenas empregar o menor esforço físico para a realização das notas musicais de uma passagem é possível observar com maior objetividade a correção ou não de um dedilhado. O problema que esta opção traz é que não são levadas em consideração particularidades pessoais, estilos musicais e a orientação estética do intérprete. No processo de escolha, Flesch (1998, p. 122) aconselha como primeira etapa estabelecer os dedilhados de acordo com a lei do menor esforço, para depois adaptá-los às exigências de cunho musical/estético e de particularidades pessoais do

13 "... la scelta di quelli dita con Le quali prendiamo una determinata successione di suoni".

14 "El estudio completo de las leyes que disciplinan los acentos em los distintos miembros del período musical, proporcionará al alumno conceptos claros em la determinación de las arcadas. La digitación reviste también una importancia em este campo, como aquella que disciplina los portamentos y com la utilización de una corda más que otra, distribuye los colores sin interrumpir las frases, y regula los acentos de la mano izquierda evitando atrevimientos que pueden desviar o deformar el pensamiento musical, contrastando con su estructura rítmica".

intérprete. Ele alerta que este processo só é válido para violinistas com técnica sólida e cultivada, pois do contrário as adaptações individuais poderiam ser reprováveis do ponto de vista musical por falta de meios técnicos, tendendo assim para uma simplificação incoerente dos dedilhados. Galamian (1998, p. 48) é claro quando afirma que, quando o dedilhado mais confortável não corresponde aquele mais musical, é "imperativo que o objetivo musical não seja sacrificado em benefício da comodidade. A expressão deve ser sempre o principal e a comodidade o secundário¹⁵".

3.1 Dedilhados e paradigmas históricos

Em dissertação de mestrado¹⁶, Casado (2003) analisou os dedilhados e arcadas de quatro edições práticas diferentes da mesma obra, duas datadas do final do Séc. XIX e duas do final do Séc. XX. Observando os resultados obtidos pode-se afirmar que dedilhados são marcas de uma época, de seus paradigmas estéticos e técnicos, de uma cultura e mesmo de um artista. Para fins de exemplificação, as características observadas em cada editor estudado serão listadas abaixo resumidamente. Suas conclusões fundamentam as escolhas de dedilhados e vários aspectos históricos da técnica instrumental do final do Séc. XIX do Séc. XX.

Yehudi Menuhin¹⁷

Os dedilhados de Yehudi Menuhin na edição da sonata de César Franck contêm particularidades de sua técnica. Por diversas vezes ele opta por sequência de notas com o mesmo dedo:

Seus dedilhados são algumas vezes pouco ortodoxos, como a repetição de um mesmo dedo em várias notas seguidas. Podemos observar que Menuhin trabalha este tipo de dedilhado em seu livro *Seis lecciones com Yehudi Menuhin* [...] Observando vídeos de Menuhin, notamos um admirável vibrato contínuo, que pode justificar este tipo de dedilhados (o vibrato como auxiliar nas mudanças de posição). (Casado 2003, p.p 104 105)

15 "Es imperativo que el objetivo musical no sea sacrificado en aras de la comodidad. La expresión debe ser siempre lo principal, y la comodidad lo secundario."

16 Casado, Alexandre Alves. César Franck: Sonata para piano e violino. Análise comparativa de quatro edições e sua aplicação à interpretação. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003.

17 Yehudi Menuhin (1916-1999). Violinista e compositor americano.

Leopold Lichtenberg¹⁸

Na edição da sonata de Franck realizada por Leopold Lichtenberg, os dedilhados apresentam vários problemas de coerência entre as escolhas técnicas e a estrutura fraseológica da peça editada. Provavelmente a edição foi direcionada para um mercado de músicos não profissionais, que necessitam de soluções técnicas mais fáceis, mesmo se estas não estejam sempre de acordo com uma apresentação sonora mais coerente com a estrutura fraseológica da obra. Esta edição da sonata de Franck privilegia a facilidade técnica em detrimento de uma coerência fraseológica.

Émile Sauret¹⁹

As características encontradas na edição de Sauret são típicas do período de transição do Séc. XIX ao Séc. XX, com uso de dedilhados que sugerem grande número de portamentos, comuns nesse período. Outro aspecto relevante é a opção de evitar as posições pares, isto é, segunda, quarta, sexta e assim por diante.

Nas escolas mais antigas de violino se tinha uma clara preferência pelas primeira, terceira quinta e sétima posições, enquanto que a segunda, quarta e sexta eram metodicamente evitadas. Esta tradição estava tão profundamente arraigada que levou muito tempo para superá-la²⁰ (Galamian 1998, p. 49).

Provavelmente a preferência pelas posições ímpares se deve aos pontos de referência física com o violino. A segunda posição não oferece nenhum ponto de contato referencial da mão com o violino, isto é, não se tem contato físico nem com a voluta nem com o corpo do instrumento. A terceira posição oferece a possibilidade de contato com o corpo do instrumento (para mãos menores é necessário flexionar um pouco o pulso esquerdo) dando maior segurança nas mudanças de posição. A quinta e a sétima posição oferecem a mesma relação dedo-nota da primeira e da terceira posição, com a diferença de se tocar na corda imediatamente mais grave.

18 Leopold Lichtenberg (1861-1935). Violinista e compositor americano.

19 Émile Sauret (1852-1920). Violinista e compositor francês.

20 "Em las escuelas más antiguas de violín se otorgaba una clara preferencia a las posiciones primera, tercera, quinta y séptima, mientras que la segunda, cuarta y sexta eran metódicamente rehuidas. Esta tradición estaba tan profundamente arraigada que llevó mucho tiempo superala."

Corrado Romano²¹

A edição realizada por Romano revela escolhas tipicamente da escola moderna do violino. A utilização frequente de extensões²² evita mudanças de posição e conseqüentemente menor quantidade de portamentos. Outro aspecto é que muitas vezes seus dedilhados são pouco práticos, mesmo que teoricamente lógicos, para a execução musical em público.

Existe muitas vezes um conflito real entre o ideal de realização sonora e a necessidade de uma execução técnica irretocável. No caso de Romano, provavelmente por não atuar em público, suas escolhas não eram ponderadas pela realidade do palco. Dedilhados muito lógicos e com forte representação estética podem ser muitas vezes perigosos pela dificuldade técnica ligada a eles. Como afirma Flesch²³, professor de Romano, "pela deficiência dos meios que se dispõem muitas vezes naufragam nobres aspirações - assim na arte como na vida²⁴" (Flesch 1998, p. 122).

A citação dos exemplos de edição acima colabora na compreensão de que dedilhados não são elementos estáticos e imutáveis. Eles são resultado de vários fatores, paradigmas históricos, estéticos, comportamentais e mesmo comerciais. Eles sempre devem ser lembrados como elementos funcionais da execução musical sofrendo as mais diversas influências.

3.2. Sobre o desenvolvimento da técnica e da noção de posições

Durante o século XX vários novos procedimentos técnicos começaram a ser adotadas no violino. Galamian afirma (1998, p.p. 48, 49) que:

Vários avanços aconteceram para a contribuição do progresso da técnica de mão esquerda, como por exemplo: a) maior uso de posições pares; b) deslocamentos de semitom; c) mudanças de posição durante as cordas soltas; d) melhores dedilhados cromáticos; e) novos tipos de extensões fora da moldura da mão²⁵; e f) um novo tipo de dedilhado que se baseia em extensões ou contrações seguidas do correspon-

21 Corrado Romano (1920-2003) Violinista e pedagogo italiano, aluno de C. Flesch.

22 Ampliação do campo de ação dos dedos além da moldura de quarta entre o primeiro dedo e o quarto dedo sem o deslocamento da mão pelo braço do instrumento.

23 Carl Flesch (1873-1944), violinista e pedagogo húngaro.

24 "Per la deficienza dei mezzi di cui si dispone spesso naufragano parecchie nobili aspirazione-così nell'arte come nella vita."

25 Entenda-se por moldura da mão a posição em intervalo de quarta, ou oitava quando em cordas contíguas, formada entre o primeiro dedo e o quarto. Observação do autor.

dente ajuste da mão²⁶.

Todos estes avanços vão em direção a uma execução com menos portamentos, pois evitam o arrastar de dedos nas passagens cromáticas e eliminam boa parte das mudanças de posição por meio de extensões ou contrações da mão, para atingir a nova posição. Este procedimento de fato reduz sensivelmente a noção de posição, visto que a mão encontra-se em constante deslocamento por antecipação, isto é, quando da extensão ou contração a mão se encontra entre as posições.

Seguramente a denominação das posições é necessária para o principiante que necessita de um meio preciso para adquirir certa familiaridade com as relações de distância no espelho. Mas o violinista avançado deve procurar libertar-se rapidamente do conceito doravante ignorado na prática moderna violinística. Isto é, a posição da mão marcada com um número. A verdadeira posição da mão está muitas vezes em antítese com a denominação de posição. As mudanças enarmônicas, o emprego contemporâneo de diversas posições em corda dupla, as extensões [...] a denominação das posições podem apenas servir como meio auxiliar de ensino elementar²⁷. (Flesch, 1998, p. 121).

26 "Em el campo de la digitación se han producido varios avances que han contribuido al progreso de la técnica de la mano izquierda, como por ejemplo: a) mayor uso de las posiciones pares; b) desplazamiento de semitono; c) cambios de posición sobre cuerdas al aire; d) mejores digitaciones cromáticas; e) nuevos tipos de extensiones AL exterior del marco; y f) un nuevo tipo de digitación que se basa em extensiones o contracciones, además del correspondiente reajuste de la mano em sí."

27 "Sicuramente la denominazione delle posizione è necessaria per il principiante quale sensibili risorsa per acquistare una certa familiarità com i rapporti di distanza sulla tastiera. Ma il violinista avanzato de cercare di libertarse al più presto possibili dal concetto ormai ignoto alla pratica dell'arte moderna violinistica, cioè quello della posizione di mano contrassegnata da un numero. La vera posizione della mano sta spesso in antítese com la denominazione di posizioni. Gli scambi enarmônicos, l'impiego contemporaneo di diverse posizioni in doppie corde, Le estensioni , e, inanzi tutto, Le distanze che verso l'alto si vanno costantemente restringindo [...] Le denominazioni delle posizioni trasmesseci possono valere soltanto come mezzo ausiliario per l'insegnamento elementare".

3.3. Sobre a sistematização de dedilhados

Dois dos maiores pedagogos do Séc. XX discordam radicalmente da ideia de fixar modelos de dedilhados escalas e arpejos, que estão na base de todo estudo técnico do repertório do violino. Flesch defende a sistematização.

Eu não sigo o método de fazer estudar as escalas com diversos dedilhados. [...] Se estamos habituados a um só dedilhado (escolhido por nós como o melhor) nas escalas menores e maiores, quando tocamos por exemplo em leitura à primeira vista, a imagem gráfica do conjunto de notas de uma escala, a impressão imediata que recebemos, bastará a nos colocar em condições de traduzir com a máxima facilidade os movimentos parciais necessários em um complexo de movimento²⁸. (Flesch, 1998, p. 135).

O que está defendido nesta citação é uma automatização de padrões de dedilhados, apreendidos pelo estudo das escalas e arpejos. Na visão de Flesch isto daria ao intérprete uma maior independência, pois a automatização deixaria a mente mais livre para outras questões interpretativas. Além do mais a padronização técnica traria maior segurança técnica, pois os padrões escolhidos já estariam no domínio técnico do intérprete.

É interessante notar que na edição do sistema de escalas do próprio Flesch (Scale System 1926), revisada por um dos seus alunos, Max Rostal²⁹, propõe-se o estudo de dedilhados alternativos juntamente com os originais de seu mestre³⁰, aumentando os padrões de dedilhados disponíveis ao violinista.

Concepção absolutamente inversa é a de Galamian (1998, p.54) que diz:

Creio firmemente na variação dos dedilhados e na utilidade de mudá-los de vez em quando. As escalas e arpejos e outros estudos deveriam ser estudados com diferentes dedilhados [...]. De igual modo quando se retomam obras interpretadas anteriormente, se podem alterar algumas passagens. Isto impede que a interpretação se torne chata e rígida, estimula a

28 Io non sonno affatto seguace del metodo di far studiare Le scale con diverse diteggiature[...]Se siamo abituati ad una sola diteggiatura (ritenuta da noi come la migliore) per il tipo della scalle maggiore o minore avverrà che sonando per esempio a prima vista , l'immagine gráfica e complessiva delle note di una scala e l'impressione immediata che ne riceviamo, basterà a metterci in grado de tradurre com la massima facilità i necessari movimente parziali in um complesso di movimenti.

29 Max Rostal (1905-1991), violinista, violista e pedagogo austríaco naturalizado britânico. Aluno de Flesch.

30 Ele não contradiz o seu mestre. Apenas propõe dedilhados alternativos sem jamais pregar a alteração sistemática de dedilhados no estudo de escalas.

imaginação e oferece ao executante um enfoque novo e fresco.[...] Sou da opinião que ao libertar-se (graças à facilidade de mudar de dedilhados e movimentos do arco) dos padrões estabelecidos, o enfoque do violinista ganha em liberdade e flexibilidade. Uma vantagem deste tipo de formação consiste no fato que um intérprete com tais recursos não se complicará quando por acidente iniciar uma digitação ou um movimento de arco não planejado³¹.

Devemos notar que Galamian não propõe a liberdade total de dedilhados durante uma execução. Esta deverá ser planejada e automatizada. O que é proposto é que a base da técnica seja ampla, isto é, sem padronização rígida de dedilhados, dando ao intérprete uma gama de opções mais ampla. É interessante salientar que O. Sevcik³², nos seus Op. 1 e Op. 8 propõe exercícios que disponibilizam todas as possibilidades de dedilhados nas mais variadas situações.

Na essência, nem Flesch nem Galamian dizem coisas contrastantes. Mesmo com diferenças sobre a sistematização ou não de dedilhados, ambos defendem uma organização técnica como meio de se obter sucesso em uma interpretação musical.

4. Conclusões

Elementos técnicos não podem ser observados apenas nos aspectos mecânicos e pontuais do momento da performance. Eles são fruto de decisões tomadas durante o processo de preparação da peça e mesmo durante suas execuções. Como afirmado acima estas decisões estão subordinadas a critérios estéticos e de factibilidade ou mesmo de finalidade. Os critérios

31 Creo firmemente en la variación de las digitaciones, en la utilidad de cambiarlas de cuando em cuando. Las escalas, los arpejos y otros estudios similares deberían trabajarse con diferentes digitaciones [...] De igual modo, cuando se retoman obras interpretadas anteriormente, se pueden alterar algunos pasajes. Esto impide que la interpretación se enracie y se vuelva rígida, estimula la imaginación y ofrece AL ejecutante un enfoque nuevo y fresco. [...] Soy de la opinión de que al independizarse (gracias a la facilidad para cambiar las digitaciones y los movimientos del arco) de los patrones establecidos, el enfoque del violinista gana en flexibilidad y libertad. Una ventaja añadida de este tipo de formación la constituye el hecho de que un intérprete con tales recursos no se inmutará cuando, por accidente, inicie una digitación o un movimiento de arco no planificados"

32 Otakar Sevcik (1852-1934). Violinista e pedagogo tcheco. Escreveu importantes métodos de técnica para o violino.

estéticos acompanham os paradigmas de uma época e por isto mesmo não são absolutos, variando de acordo com os artistas e suas épocas. Critérios de factibilidade, isto é, a possibilidade de realizar determinada passagem com determinada escolha técnica de uma maneira satisfatória varia de indivíduo para indivíduo, com suas características morfológicas e nível de treinamento instrumental. Mesmo a finalidade para qual as escolhas são feitas, se para uma edição voltada para amadores por exemplo, são múltiplas as possibilidades. O que este artigo pretende é fornecer elementos de reflexão aos instrumentistas de cordas, baseados em literatura específica, para que o planejamento da performance seja baseado em princípios gerais que possam fundamentá-la e organizá-la. Acredito que esta reflexão possa ser útil a todos aqueles que procuram uma fundamentação para suas escolhas técnicas obtendo ferramentas para a própria pedagogia do instrumento e maior segurança nas suas escolhas.

Referências

- Alvarenga, Hermes Cuzzuol. "Ousadia e convenção no segundo concerto para violino e orquestra de Camargo Guarneri." In: Três estudos analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarneri, por Cristina Capparelli Gerling, 183-256. Porto Alegre: Série estudos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Núcleo de Estudos Avançados do Programa de Pós-Graduação em Música-Mestrado e Doutorado., 2000.
- Bachmann, Alberto. An Encyclopedia of the violin. New York: Da Capo Press, 1966.
- Barros, Luís Cláudio. A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: Uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso. Tese de doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- Blum, David. Casals et l'art de l'interprétation. Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1980.
- Boyden, David. The history of the violin playing from its origin to 1761 and its relationship to the violin and violin music. Oxford: Oxford University Press, 1990.

- Casado, Alexandre Alves. César Franck: Sonata para piano e violino. Análise comparativa de quatro edições e sua aplicação à interpretação. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- Clarke, Eric. "Expression in performance:generativity, perception and semiosis." In: The practice of performance:Studies in musical interpretation., por John Rink, 21-54. New York: Cambridge University Press, 1995.
- Flesch, Carl. L'Arte del Violino. 7a Edição. Tradução: Alberto Curci. Vol. 1. 2 vols. Milano: Edizioni Curci, 1998.
- _____. L'arte del Violino, . 2a Edição. Tradução: Alberto Curci. Vol. 2. 2 vols. Milano: Edizione Curci, 1998.
- . Los problemas del sonido en el violin . Tradução: María Novillo- Fertrell Vázquez e Wladimiro Martín Díaz. Baden-Baden: Real Musical, 1931.
- _____. Scale System. New York: Carl Fischer, 1926.
- Flesch, Carl, e Max Rostal. Das skalen system. Berlin: Ries e Erler, S.D.
- Galamian, Ivan. Interpretati6n y ense1anza del violin. Tradução: Ant6nio Resines. Madri: Ediciones Pirámide, 1998.
- Graff, Peter-Lukas. Interpretation:Grudregel zur Melodiegestaltung. Tradução: Lucas Robatto. Mainz: Schott, 1996.
- Green, Elisabeth A. H. Orchestral bowings and routines. Ann Arbor, Michigan: Ann Arbor Publishers, 1963.
- Hayden, William Perry. Principes of bowing and fingering for editing violin music. Muncie, Indiana: Ball State University, 1981.
- Hoppenot, Dominique. Le violon int6rieure. Paris: 6dition Van de Velde, 1981.
- Howat, Roy. "Waht do we perform?" In: The practice of performance, por John Rink, 3-20. New York: Cambridge University Press, 1995.

- Kerman, Joseph. *Write all these down: Essays on Music*. Los Angeles: University of California Press, 1994.
- Kim, Heejung. *Violin scale books from late nineteenth-century to the present*. Tese de doutorado. Cincinnati: Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati, 2006.
- Markov, Alexander. <http://www.youtube.com/>. 2006 de Junho de 2006. Capricho número 5 de Niccolò Paganini. <http://www.youtube.com/watch?v=iQHKEbr90qw> (acesso em 29 de Novembro de 2009).
- Mintz, Shlomo. <http://www.youtube.com/>. 25 de Dezembro de 2007. capricho número 5 de Niccolò Paganini. <http://www.youtube.com/watch?v=amfCqFUMBkY> (acesso em 29 de Novembro de 2009).
- Mozart, Leopold. *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Paganini, Niccolò. *24 Caprices*. Edição: Carl Flesch. Leipzig: C.F. Peters, Circa 1900.
- Pasquali, Guido, e Remy Principe. *El Violin, Manual de cultura y Didactica Violinística*. Tradução: Emilio Pelaia. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- Rink, John. *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- Robatto, Lucas. "Fundamentos teóricos e conceituais da interpretação musical: Desenvolvimento de um modelo teórico". Não publicado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.
- Salles, Mariana Isdebski. *Arcadas e Golpes de Arco*. Brasília: Thesaurus, 1998.
- Sard, Francisco. [sheilascorner.com/](http://www.sheilascorner.com/). 6 de Dezembro de 2009. <http://www.sheilascorner.com/franck.html> (acesso em 6 de Dezembro de 2009).
- Scliar, Esther. *fraseologia Musical*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

Sell, Carlos José. A escrita violinística nas peças para violino e piano de
Luíz Cosme. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRG, 2003.
Sevcik, Otakar. Escola técnica do violino, Op. 1. São Paulo: Irmãos
Vitale.

_____. Escola técnica do violino, Op. 8. São Paulo: Irmãos Vitale.