



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**BRUNA CAROLINE DE SOUZA BERBERT**

***MÉTHODE DE VIOLON (1858) DE CHARLES-AUGUSTE DE BÉRIOT:***  
**PERSPECTIVAS PEDAGÓGICAS DO FUNDADOR DA ESCOLA FRANCO-BELGA DE**  
**VIOLINO E SUAS RELAÇÕES COM A PEDAGOGIA MODERNA**

Belo Horizonte

2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

BRUNA CAROLINE DE SOUZA BERBERT

***MÉTHODE DE VIOLON (1858) DE CHARLES-AUGUSTE DE BÉRIOT:***  
**PERSPECTIVAS PEDAGÓGICAS DO FUNDADOR DA ESCOLA FRANCO-BELGA DE**  
**VIOLINO E SUAS RELAÇÕES COM A PEDAGOGIA MODERNA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade  
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

2017

B484m Berbert, Bruna Caroline de Souza

Méthode de violon (1858) de Charles-Auguste de Bériot: perspectivas pedagógicas do fundador da Escola Franco-Belga de violino e suas relações com a pedagogia moderna / Bruna Caroline de Souza Berbert. --2017.

200 f., enc.; il. + 1 DVD

Orientador: Edson Queiroz de Andrade.

Área de concentração: Performance Musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Performance musical
2. Música – Análise, apreciação.
3. Violino – Instrução e ensino.
4. Bériot, Charles-Auguste de, 1802-1870. I. Andrade, Edson Queiroz de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna BRUNA CAROLINE DE SOUZA BERBERT, em 13 de junho de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr. André Cavazotti e Silva  
Universidade Federal de Minas Gerais



## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, meu eterno ajudador. A Ele toda glória, honra e louvor para todo o sempre.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Edson Queiroz, por toda a confiança, apoio, conhecimento e auxílio que nunca faltaram.

Aos meus pais, que sempre acreditaram em mim e fizeram tudo o que lhes era possível para que eu pudesse realizar cada um dos meus sonhos.

Ao meu querido marido, Álisson Berbert, pelo amor, amizade e companhia.

A todos os meus professores, cujos exemplos me inspiraram a prosseguir nesta jornada. Agradeço, especialmente, ao Prof. Me. Eliézer Isidoro, por minha formação como violinista.

A todos os meus amigos e familiares, sem os quais minha vida não seria tão feliz.

À Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG por todo o suporte prestado e à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão de bolsas de incentivo à pesquisa em nosso país.

## RESUMO

Fundador da Escola Franco-Belga de violino, Charles-Auguste de Bériot foi o responsável por introduzir e adaptar o brilhante estilo técnico de Niccolò Paganini à elegância e seriedade do estilo parisiense tradicional, estabelecido a partir de 1782 por G. B. Viotti. Este estudo analisa uma de suas mais importantes obras pedagógicas – o *Méthode de Violon* (1858) – de forma a promovê-lo como um material didático de notável valor pedagógico à disposição de professores contemporâneos de violino. A investigação inclui informações biográficas de Bériot, discute sua influência no desenvolvimento técnico-musical do instrumento a partir do estabelecimento da Escola Franco-Belga de violino e dialoga o conteúdo de seu *Méthode* com aquele presente nos tratados dos pedagogos modernos Leopold Auer (1921), Carl Flesch (2000, 2008) e Ivan Galamian (2013).

**Palavras-chave:** *Méthode de Violon*. Charles-Auguste de Bériot. Escola Franco-Belga de violino. Pedagogia do violino.

## ABSTRACT

Founder of Franco-Belgian Violin School, Charles-Auguste de Bériot was responsible for introducing and adapting the brilliant technical style of Niccolò Paganini to the elegance and seriousness of the traditional Parisian style, established from 1782 by G. B. Viotti. This study analyzes one of his most important pedagogical works – the *Méthode de Violon* (1858) – in order to promote it as a teaching material of remarkable pedagogical value available to contemporary violin teachers. It includes biographical information about Bériot, discusses his influence on technical and musical developments of the violin from the establishment of the Franco-Belgian Violin School and establishes a dialogue between the content of his *Méthode* and those present in the treatises of modern pedagogues Leopold Auer (1921), Carl Flesch (2000, 2008) and Ivan Galamian (2013).

**Keywords:** *Méthode de Violon*. Charles-Auguste de Bériot. Franco-Belgian Violin School. Violin Pedagogy.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Partes do violino.....	43
Figura 2 – Ilustrações elucidativas quanto ao correto (e incorreto) posicionamento corporal com o instrumento .....	45
Figura 3 – 1ª Lição: Exercícios sobre cordas soltas .....	48
Figura 4 – 3ª Lição: Exercícios para o correto posicionamento dos dedos da mão esquerda e domínio de planos de corda .....	49
Figura 5 – Introdução aos <i>coups d'archet coupés (détaché lancé)</i> .....	51
Figura 6 – Exercícios introdutórios para desenvolvimento do <i>legato</i> .....	56
Figura 7 – Exercícios técnicos para desenvolvimento da 2ª posição .....	59
Figura 8 – Exercícios técnicos para desenvolvimento da 3ª posição .....	62
Figura 9 – Excerto de Estudo sobre a 1ª e 3ª posição (c.1-12) .....	63
Figura 10 – Exercícios técnicos para desenvolvimento da 4ª posição .....	66
Figura 11 – Exercícios sobre variações de arco para aprimoramento da técnica de mão direita.....	69
Figura 12 – Exercícios preparatórios para o trilo .....	70
Figura 13 – Exercícios preparatórios para cordas duplas .....	72
Figura 14 – Nuances do arco .....	74
Figura 15 – Excerto do Estudo nº4, para aprimoramento de contrastes dinâmicos e flexibilidade do pulso direito (c.1-9) .....	76
Figura 16 – Distribuição do arco em <i>détaché</i> simples para realização do <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> prescritos.....	77
Figura 17 – Estudo para aperfeiçoamento do <i>détaché</i> simples .....	77
Figura 18 – Exercício nº4 para aprimoramento da afinação de cordas duplas.....	78
Figura 19 – Excertos de dois Estudos: o primeiro, em <i>détaché coupé</i> (c.1-4), o segundo, em <i>martelé</i> (c.1-3) .....	80
Figura 20 – Exemplo de aplicação do ornamento <i>cadence</i> no 1º movimento do Concerto para Violino em Lá Maior (KV219) de W. A. Mozart (c.214-216).....	81
Figura 21 – Quatro possibilidades de preparação e terminação das <i>cadences</i> , respectivamente.....	81
Figura 22 – <i>Des Trilles</i> (1º exemplo), <i>Des Brisés</i> (2º exemplo) e <i>Des Mordants</i> (3º exemplo).....	82
Figura 23 – Excerto de Estudo para desenvolvimento do <i>sautillé</i> (c.26-34).....	84

Figura 24 – Exemplos de escrita e execução de acordes .....	85
Figura 25 – Excerto do final do terceiro movimento do Concerto nº 7, op.76, de Charles-Auguste de Bériot (c.240-251) .....	85
Figura 26 – Exemplo elucidativo quanto à correta localização de apoios sobre uma sequência de notas ligadas.....	87
Figura 27 – Padrão de dedilhado para escalas ascendentes e descendentes .....	90
Figura 28 – Princípio de escolha de dedilhados baseada na localização de semitons.....	90
Figura 29 – Escalas sobre a 4ª corda (uma oitava) .....	91
Figura 30 – <i>Groupes échelonnés</i> .....	92
Figura 31 – Extensões para harmônicos naturais .....	93
Figura 32 – Exercícios em movimento paralelo: oitavas (3ª e 4ª cordas) .....	94
Figura 33 – Estudo para mudanças de posição (c.1-6).....	94
Figura 34 – Excerto de Estudo para aprimoramento da afinação de 5ªs diminutas (c.1-4) .....	95
Figura 35 – Técnicas de estudo para oitavas em bloco .....	96
Figura 36 – Excerto de Estudo para oitavas (c.1-2) e variações de arco adicionais.....	97
Figura 37 – Execução de figuras pontuadas: forma de escrita (acima) e forma de realização (abaixo).....	98
Figura 38 – Opções de arcadas para execução de figuras pontuadas .....	98
Figura 39 – Como estudar passagens musicais em <i>staccato</i> preso (c.1-6).....	100
Figura 40 – Escalas em <i>staccato</i> preso com acordes de acompanhamento executados pelo professor .....	100
Figura 41 – Excerto final de Estudo em <i>staccato</i> preso para cima e para baixo (c.16-23) ....	101
Figura 42 – Composição para desenvolvimento do <i>onlulé (portato)</i> .....	102
Figura 43 – Exemplo de aplicação do <i>coup d'archet du talon</i> .....	102
Figura 44 – Excerto de Estudo em <i>staccato</i> na região inferior do arco (c.1-4).....	103
Figura 45 – Exemplo de aplicação progressiva de nuances de dinâmicas em estruturas musicais superiores a uma nota .....	104
Figura 46 – Estudo para contrastes dinâmicos (c.1-9).....	107
Figura 47 – Exemplo de aplicação de dedilhados para cordas duplas utilizando-se cordas soltas.....	109
Figura 48 – Variações de arco propostas.....	110
Figura 49 – Exercício preparatório para trilos duplos (1) e exemplos de terminações de cadências (2 a 4) .....	111
Figura 50 – Exercícios preparatórios para escalas cromáticas (1ª parte) .....	112

Figura 51 – Exercícios preparatórios para escalas cromáticas (2ª parte) .....	112
Figura 52 – Exercícios preparatórios para escalas cromáticas (3ª parte) .....	112
Figura 53 – Escala cromática sobre a 1ª posição.....	113
Figura 54 – Exercícios preparatórios (acima) e escala cromática sobre a 1ª posição (abaixo) em uma nova proposta de dedilhado .....	114
Figura 55 – Excerto inicial de Estudo para desenvolvimento do <i>tremolo</i> de mão esquerda (c.1-6).....	116
Figura 56 – Exemplos de <i>staccato ricochet</i> em duas, três e quatro notas .....	116
Figura 57 – Exemplos de aplicação do <i>staccato ricochet</i> (para cima) em escalas.....	117
Figura 58 – Excerto de Estudo para desenvolvimento do <i>ricochet</i> em quatro notas, com arcadas para cima e para baixo (c. 1-8) .....	117
Figura 59 – Exercícios preparatórios para o <i>ricochet continu</i> ( <i>trémolo</i> ) e breve composição para sua aplicação.....	118
Figura 60 – Capricho para desenvolvimento de décimas .....	120
Figura 61 – Estudo para desenvolvimento do <i>ricochet continu</i> sobre quatro cordas (c.1-2) .	122
Figura 62 – Estudo em arpejos de oito notas (c.1-3).....	122
Figura 63 – Exemplos de exercícios propícios para o estudo de <i>pizzicato</i> .....	123
Figura 64 – Estudo para alternância entre as técnicas de arco e <i>pizzicato</i> .....	123
Figura 65 – Posicionamento habitual da mão e do arco para execução de <i>pizzicati</i> .....	123
Figura 66 – Exercício para constante alternância entre notas executadas pelo arco e acordes em <i>pizzicato</i> .....	124
Figura 67 – Escalas em <i>pizzicato</i> de mão esquerda conjugadas à notas sustentadas pelo arco.....	125
Figura 68 – Exemplo de aplicação de <i>pizzicato</i> de mão esquerda associado a golpes de arco <i>battuto</i> .....	125
Figura 69 – Exercícios para desenvolvimento do <i>pizzicato</i> de mão esquerda.....	126
Figura 70 – <i>Tema e Variações com emprego de pizzicato de mão direita e de mão esquerda: Tema</i> .....	127
Figura 71 – Como estudar uníssonos.....	127
Figura 72 – Estudo em uníssonos .....	128
Figura 73 – Excerto de exercício com execução de acordes na região do talão (c. 1-10).....	129
Figura 74 – Excertos iniciais de dois Prelúdios cujo foco encontra-se no aperfeiçoamento de intervalos entre os dedos da mão esquerda sobre diferentes cordas (c.1-4 de ambos).....	129

Figura 75 – Excerto de exercício para grandes saltos, extensão para harmônicos e execução de acordes (c.1-5) .....	130
Figura 76 – Prelúdio em Dó Maior, formado por acordes de três e quatro sons .....	130
Figura 77 – Prelúdios para desenvolvimento de movimentos paralelos ( <i>doigtés parallèles</i> )	131
Figura 78 – Excerto de exercício para escalas cromáticas em movimentos paralelos (c.1-3)	132
Figura 79 – Excerto final do Estudo para articulação de mão esquerda em cordas duplas (c.28-37).....	132
Figura 80 – Excerto do Estudo final da seção de revisão de conteúdos (c.5-12) .....	133
Figura 81 – Exercícios preparatórios para desenvolvimento da técnica de harmônicos artificiais... ..	134
Figura 82 – Excerto do 1º Estudo para harmônicos .....	134
Figura 83 – Estudo em harmônicos naturais e artificiais.....	135
Figura 84 – Representação de harmônicos duplos simples (à esquerda) e artificiais (à direita).....	135
Figura 85 – Exercícios para conjunção de sons naturais e harmônicos, em duas oitavas (acima) e décimas (abaixo, c. 1-3).....	136
Figura 86 – Prelúdio em cordas duplas e harmônicos duplos .....	137
Figura 87 – Excerto de Prelúdio que trabalha a combinação simultânea de sons naturais e sons harmônicos (c. 11-13).....	137
Figura 88 – Serenata sobre a 4ª corda, em sons naturais e harmônicos simples .....	138
Figura 89 – Exercício para desenvolvimento de sons flautados.....	138
Figura 90 – Quatro exemplos de fórmula ternária.....	143
Figura 91 – Aplicação da fórmula ternária em excertos de óperas de Zingarelli e Meyerbeer.....	144
Figura 92 – Exemplos de preenchimento do tempo neutro com anacruses.....	144
Figura 93 – Exemplos de reestruturação melódica a fim de promover variedade rítmica à fórmula ternária .....	145
Figura 94 – Exemplo de redução harmônica e rítmica para análise musical .....	146
Figura 95 – Exemplo de aplicação da fórmula ternária na forma musical .....	147
Figura 96 – Exercícios para desenvolvimento do <i>chant soutenu</i> .....	148
Figura 97 – Exercícios para desenvolvimento do <i>chant syllabé</i> .....	149
Figura 98 – Exercícios para desenvolvimento do caráter misto da melodia .....	150
Figura 99 – Aplicação da <i>appoggiatura</i> em palavras paroxítonas (acima) e em notação antiga (abaixo), com indicações relacionadas à sua forma de execução.....	151

Figura 100 – Aplicação de <i>appoggiaturas</i> ligeiras, prescrição de sua maneira de execução e presença dessas estruturas em um excerto da Sonata nº 9, para violino e piano, de L. v. Beethoven .....	152
Figura 101 – Planejamento de arcadas para execução de <i>appoggiaturas</i> .....	152
Figura 102 – Maneira equivocada e adequada de execução de grupetos de preparação, respectivamente .....	153
Figura 103 – Aplicação e execução de mordentes .....	153
Figura 104 – Formas de representação e execução de grupetos de ligação .....	154
Figura 105 – Aplicação de grupetos de terminação e reunião dos três tipos de grupeto em uma mesma frase musical.....	154
Figura 106 – Aplicação de floreios em uma melodia simples (1ª pauta) e em <i>groupes échelonnés</i> (2ª e 3ª pautas) .....	155
Figura 107 – Exemplo de ornamentação progressiva em excerto do tema principal de Estudo (c.1, 9 e 25, respectivamente).....	157
Figura 108 – Signos explicativos para execução de nuances .....	158
Figura 109 – Representação didática da execução de nuances em um excerto da ópera <i>La Sonnambula</i> , de Vincenzo Bellini .....	159
Figura 110 – Excerto final de Estudo para desenvolvimento de nuances progressivas de dinâmicas (c.43-49) .....	159
Figura 111 – Excerto de Estudo para desenvolvimento de nuances de dinâmicas contrastantes (c.9-23) .....	160
Figura 112 – Signos explicativos relacionados ao nível de percussão empregado nos exemplos musicais e sua aplicação em um exercício .....	161
Figura 113 – Excerto de Estudo em caráter doce e expressivo para desenvolvimento da articulação do arco (c.10-15).....	162
Figura 114 – Excerto de Estudo em caráter brilhante para desenvolvimento da articulação do arco (c.16-32).....	162
Figura 115 – Exercícios para desenvolvimento da pontuação em música .....	164
Figura 116 – Indicação de repousos para respiração musical em excertos de duas sonatas para violino e piano de L. Beethoven.....	165
Figura 117 – Exemplo de aplicação de cesuras em excerto de ária da ópera <i>La Gazza Ladra</i> , de Gioachino Rossini.....	166
Figura 118 – Exemplo de flexibilidade rítmica sutil, de viés interpretativo, entre notas de igual valor rítmico em excertos de óperas de Ferdinand Hérolde e Daniel Auber .....	167



Figura 119 – Exemplo de distribuição de arcadas em linhas melódicas desprovidas de palavras.....	168
Figura 120 – Exemplo de emprego do <i>portamento</i> entre notas distantes, com relação de <i>appoggiatura</i> .....	170
Figura 121 – Exemplo de aplicação correta e incorreta de prosódia de arco e <i>portamentos</i> em um excerto da ópera <i>Mosè in Egitto</i> , de Gioachino Rossini.....	171
Figura 122 – Signos explicativos empregados para representação dos diferentes tipos de <i>portamento</i> e exemplo de sua utilização em um excerto do Quinteto nº4 (K.516), de W. A. Mozart.....	172
Figura 123 – Exemplos de aplicação adequada do <i>vibrato</i> .....	174
Figura 124 – Ilustração da forma exponencial de execução de um <i>crescendo</i> .....	179

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Lista de conteúdos abordados no capítulo <i>Solfège Abrégé</i> de Bériot (1858) .....	40
Quadro 2 – Escalas e figuração rítmica por compasso abordadas no capítulo <i>1<sup>re</sup> Position</i> .....	52
Quadro 3 – Escalas e figuração rítmica abordadas no capítulo <i>2<sup>me</sup> Position</i> .....	57
Quadro 4 – Escalas e figuração rítmica abordadas no capítulo <i>3<sup>me</sup> Position</i> .....	61
Quadro 5 – Escalas e figuração rítmica abordadas no capítulo <i>4<sup>me</sup> Position</i> .....	64
Quadro 6 – Escalas e figuração rítmica abordadas no capítulo <i>5<sup>me</sup> Position</i> .....	67
Quadro 7 – Variações de arco para estudo de <i>legato</i> .....	87
Quadro 8 – Maneiras de se trabalhar nuances de dinâmicas .....	104
Quadro 9 – Escalas e exercícios em cordas duplas, com foco em terças e sextas.....	108
Quadro 10 – Exemplos de padrões de arpejos.....	121
Quadro 11 – Excertos musicais trabalhados no capítulo <i>De L'Expression et de L'Accent</i> de Bériot (1858).....	176

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
<b>2</b>	<b>REVISÃO DE LITERATURA.....</b>	<b>21</b>
2.1	Charles de Bériot e seu <i>Méthode de Violon</i> (1858).....	21
2.2	A Tradição Histórica do Violino: Escolas e Tratados.....	22
2.3	A Pedagogia Moderna do Violino: Leopold Auer, Carl Flesch e Ivan Galamian... ..	25
<b>3</b>	<b>CHARLES DE BÉRIOT E A ESCOLA FRANCO-BELGA DE VIOLINO .....</b>	<b>27</b>
3.1	Contribuições de Charles de Bériot para o violino do século XIX .....	27
3.2	Escola Franco-Belga de Violino: origens, conceitos e representantes .....	30
<b>4</b>	<b><i>MÉTHODE DE VIOLON</i> (1858): VOLUME I.....</b>	<b>37</b>
4.1	Prefácio.....	37
4.2	Leitura musical e solfejo .....	38
4.3	Introdução ao volume I.....	42
4.4	Postura corporal.....	43
4.5	Exercícios preparatórios .....	47
4.6	Primeira posição.....	51
4.7	Segunda posição.....	56
4.8	Terceira posição.....	60
4.9	Quarta posição.....	63
4.10	Quinta posição .....	67
4.11	Técnica de mão direita: exercícios complementares .....	68
4.12	Técnica de mão esquerda: exercícios preparatórios para o trilo e cordas duplas.....	69
<b>5</b>	<b><i>MÉTHODE DE VIOLON</i> (1858): VOLUME II.....</b>	<b>73</b>
5.1	Produção sonora .....	73
5.2	<i>Détaché simples</i> .....	76
5.3	Estudos para o aprimoramento da afinação de cordas duplas .....	78
5.4	<i>Détaché coupé e martelé</i> .....	79
5.5	Cadências, trilos e mordentes.....	80

<b>5.6</b>	<b><i>Sautillé</i></b> .....	<b>82</b>
<b>5.7</b>	<b>Acordes</b> .....	<b>84</b>
<b>5.8</b>	<b><i>Legato</i></b> .....	<b>86</b>
<b>5.9</b>	<b>Dedilhados</b> .....	<b>88</b>
5.9.1	<i>Escalas ascendentes e descendentes</i> .....	89
5.9.2	<i>Groupes échelonnés</i> .....	91
5.9.3	<i>Posições fixas e extensões</i> .....	92
5.9.4	<i>Movimentos paralelos: oitavas, terças, sextas e harmônicos artificiais</i> .....	93
<b>5.10</b>	<b>Intervalos de 5ª diminuta</b> .....	<b>94</b>
<b>5.11</b>	<b>Oitavas</b> .....	<b>95</b>
<b>5.12</b>	<b>Emprego do arco sobre notas curtas e pontuadas</b> .....	<b>97</b>
<b>5.13</b>	<b><i>Staccato</i></b> .....	<b>98</b>
<b>5.14</b>	<b><i>Portato</i></b> .....	<b>101</b>
<b>5.15</b>	<b><i>Coup d'archet du talon</i></b> .....	<b>102</b>
<b>5.16</b>	<b>Nuances de dinâmicas</b> .....	<b>103</b>
<b>5.17</b>	<b>Escalas em cordas duplas</b> .....	<b>107</b>
<b>5.18</b>	<b>Trilos e cadências em cordas duplas</b> .....	<b>110</b>
<b>5.19</b>	<b>Escalas cromáticas</b> .....	<b>112</b>
<b>5.20</b>	<b><i>Tremolo</i> de mão esquerda</b> .....	<b>115</b>
<b>5.21</b>	<b><i>Ricochet</i></b> .....	<b>116</b>
5.21.1	<i>Staccato ricochet</i> .....	116
5.21.2	<i>Ricochet continu</i> .....	117
<b>5.22</b>	<b>Décimas</b> .....	<b>119</b>
<b>5.23</b>	<b>Arpejos</b> .....	<b>120</b>
<b>5.24</b>	<b><i>Pizzicato</i></b> .....	<b>122</b>
5.24.1	<i>Pizzicato de mão direita</i> .....	122
5.24.2	<i>Pizzicato de mão esquerda</i> .....	124
<b>5.25</b>	<b>Uníssonos</b> .....	<b>127</b>
<b>5.26</b>	<b>Exercícios de revisão e aperfeiçoamento</b> .....	<b>128</b>
<b>5.27</b>	<b>Harmônicos naturais e artificiais</b> .....	<b>133</b>
5.27.1	<i>Harmônicos duplos</i> .....	135
5.27.2	<i>Sons flautados</i> .....	138
<b>5.28</b>	<b>Escala muda (<i>son filé</i>)</b> .....	<b>138</b>
<b>5.29</b>	<b>Conselhos finais</b> .....	<b>139</b>

<b>6</b>	<b>MÉTHODE DE VIOLON (1858): VOLUME III</b> .....	<b>141</b>
<b>6.1</b>	<b>Forma</b> .....	<b>142</b>
6.1.1	<i>Desenvolvimento da fórmula ternária</i> .....	143
<b>6.2</b>	<b>Interpretação musical: <i>chant soutenu</i> e <i>chant syllabé</i></b> .....	<b>147</b>
<b>6.3</b>	<b>Ornamentos</b> .....	<b>150</b>
6.3.1	<i>Appoggiatura</i> .....	151
6.3.2	<i>Grupetos</i> .....	153
6.3.3	<i>Floreios</i> .....	154
<b>6.4</b>	<b>Nuances</b> .....	<b>157</b>
<b>6.5</b>	<b>Articulação do arco: vogais e consoantes</b> .....	<b>160</b>
<b>6.6</b>	<b>Pontuação musical: pausas</b> .....	<b>162</b>
6.6.1	<i>Silabação: cesuras</i> .....	165
<b>6.7</b>	<b>Prosódia do arco: escolha de arcadas</b> .....	<b>167</b>
<b>6.8</b>	<b><i>Portamento</i></b> .....	<b>169</b>
<b>6.9</b>	<b><i>Vibrato</i></b> .....	<b>172</b>
<b>6.10</b>	<b>Expressividade, articulação e estilo</b> .....	<b>175</b>
<b>6.11</b>	<b>Gradação (progressividade da expressão)</b> .....	<b>178</b>
<b>6.12</b>	<b>Conselhos finais</b> .....	<b>179</b>
<b>7</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>182</b>
<b>8</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>187</b>
	<b>ANEXO A</b> .....	<b>192</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Tradicionalmente, o processo de ensino do violino baseia-se em uma relação mestre-aprendiz, na qual os conhecimentos técnico-musicais necessários à sua execução são passados oralmente por um professor, de maneira lógica e ordenada, com auxílio de materiais didáticos. Dentre uma infinidade de publicações disponíveis, o professor de violino seleciona, edita e adapta exercícios técnicos, estudos e repertórios, conforme as necessidades e aptidões do aluno, em prol de contribuir para o seu desenvolvimento técnico e artístico. De acordo com Galamian (2013, p.xvii), uma abordagem individualizada e única – que por si só é muito pessoal para ser registrada em livros – é o melhor que o professor tem a oferecer. Por isso, nenhum sistema ou método de ensino é capaz de substituir esse relacionamento.

Ninguém pode aprender ou ensinar baseado somente em um livro. O que um livro pode fazer é ajudar – ele o faz descrevendo os princípios gerais e tentando esclarecer os muitos problemas envolvidos neste processo [de aprendizagem e ensino]. (GALAMIAN, 2013, p.xviii, tradução nossa).

Portanto, reconhecendo a indispensabilidade do professor na seleção e administração de todo o conteúdo presente no processo de formação de um violinista, assim como a irrefutável ausência de um método impresso de ensino do instrumento que seja ideal e adequado a todos os estudantes, promovemos nesta pesquisa mais um material de notável valor pedagógico à disposição dos professores de instrumento: o *Méthode de Violon* (1858), de Charles-Auguste De Bériot (1802-1870).

A obra, de caráter pedagógico e publicada por um dos mais célebres violinistas do século XIX, é ainda pouco conhecida e utilizada no Brasil<sup>1</sup>. Embora não seja possível apontarmos com precisão a popularidade e utilização do *Méthode...* (1858) atualmente em outros países, encontramos algumas evidências de sua aplicação em instituições portuguesas<sup>2</sup> de ensino musical, sobretudo como material de apoio ao ensino elementar do violino.

---

<sup>1</sup> Aqui, Charles de Bériot é lembrado, sobretudo, por sua *Scène de Ballet*, Op. 100, assim como pelo Concerto nº 9, Op. 104, em Lá Menor – obras muito utilizadas com finalidades didáticas entre estudantes de nível intermediário do instrumento. Além disso, não foram encontradas quaisquer pesquisas ou artigos brasileiros relacionados à publicação pedagógica de Bériot.

<sup>2</sup> O *Méthode de Violon* (1858) é encontrado no Programa de Violino para os Cursos Básico e Secundário de Música da Academia Musical dos Amigos das Crianças – Escola de Música Vecchi-Costa (fevereiro de 2015); no Programa Oficial de Violino do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga; no Programa de Violino 2015/2016 do Instituto Gregoriano de Lisboa; além de constituir-se um dos cinco métodos cuja utilização foi pesquisada por Joana Gonçalves em sua dissertação de mestrado, intitulada *Motivar Interagindo: Ferramentas para Crianças na Iniciação ao Violino* (Universidade de Aveiro, 2012).

Esta pesquisa surgiu a partir do meu interesse em compreender a origem e a razão da diversidade de posições tomadas por professores de violino acerca de um mesmo assunto técnico-musical. Os questionamentos – que surgiam habitualmente após diferentes *masterclasses* e aulas de festivais de música – levaram-me, a princípio, a buscar respostas na literatura pedagógica do violino. Ao investigar os tratados do instrumento<sup>3</sup> e outras publicações relacionadas, notei que as divergências eram consideravelmente menores quanto maior a proximidade entre instrumentistas de uma mesma época e região – as Escolas de Violino tornaram-se, então, meu objeto de estudo. Devido à necessidade de delimitação temática para esta pesquisa, a Escola Franco-Belga de violino foi escolhida por sua grande importância e influência na história, ensino e performance do instrumento – influências essas perceptíveis, especialmente, na tradição violinística brasileira<sup>4</sup>.

Conhecer a tradição da arte a que se pertence é fundamental para a formação completa de um violinista. Primeiramente, porque trata-se de um aspecto histórico-cultural do instrumento: o conteúdo presente nos tratados estão diretamente relacionados às circunstâncias da época em que foram escritos e por isso representam um panorama técnico, pedagógico, musical e estilístico que são importantíssimos tanto para a apreciação quanto para a interpretação do repertório de seu respectivo período. Além disso, esse conhecimento amplia as perspectivas técnico-musicais do estudante mediante às novas ou diferentes abordagens e orientações que estão presentes nesse tipo de literatura, complementando, assim, o conhecimento adquirido em sala de aula. Ainda, essa percepção permite ao instrumentista melhor compreender as diferentes escolhas técnico-interpretativas ou pedagógicas adotadas pelos mais diversos violinistas contemporâneos, através da associação dessas escolhas às diferentes práticas tradicionais. Por fim, nota-se que não existe apenas uma maneira “correta” de interpretação e execução do instrumento, mas diversas possibilidades que possuem fundamentação no discurso de grandes artistas passados.

---

<sup>3</sup> Tratados são publicações formais de caráter acadêmico que abordam com profundidade e sistematização uma determinada arte ou ciência, de forma a expor seus conceitos e princípios. Os tratados instrumentais, portanto, constituem-se uma das mais importantes ferramentas de registro e divulgação do pensamento técnico, musical e pedagógico de um determinado artista para a sociedade. É a partir deles que são definidos princípios posturais, técnicos, estilísticos, estéticos e musicais que, juntos, formam a filosofia de uma determinada *Escola* de interpretação instrumental.

<sup>4</sup> Dentre as pesquisas relacionadas à influência da Escola Franco-Belga nos desenvolvimentos do violino no Brasil, destacamos: *Paulina d’Ambrosio e a Modernidade Violinística no Brasil*, de Paulo Bosísio (dissertação de mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1996); *Flausino Vale e Marcos Salles: a influência da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo*, de Zoltan Paulinyi (dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, 2010); *Luz e sombra: música e política na trajetória de Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925)*, de Camila Ventura Frésca (tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2014).

Há de se observar, contudo, que a tradição é também marcada por uma contínua evolução do patamar técnico-estilístico do violino e, portanto, o zelo por seus preceitos não deve exceder e limitar a percepção de desenvolvimento artístico que o instrumento pode ainda alcançar no futuro. Bosísio (1996, p.1) alerta quanto à importância do professor observar atentamente o equilíbrio entre a tradição e a liberdade de criação e lembra da modernidade presente em Viotti, Ysaÿe, Flesch e Galamian na formação de Escolas Violinísticas. Ruggiero Ricci, similarmente, afirma:

Todo grande violinista incorpora em sua maneira de tocar a influência de seus antecessores; esta herança compartilhada, somada e sutilmente transformada por sua própria personalidade, torna-se, por sua vez, um legado para as gerações futuras. (CAMPBELL, 1981 citado por BAKER, 2005, p.49, tradução nossa).

É com esse intuito – de harmonizar o passado com o presente, conjugar o que há de mais proveitoso em ambos os pensamentos pedagógicos – que apresentamos esta análise do *Méthode de Violon* (1858) de Charles-Auguste de Bériot. Afinal, todo conhecimento que temos hoje nada mais é do que desdobramentos, cada vez mais profundos e sistemáticos, daquilo que os grandes mestres do passado iniciaram:

Três grandes mestres do violino do século XIX, Baillot, De Bériot e Spohr, foram os primeiros a elaborar os princípios teóricos subjacentes à arte de se tocar violino. Várias autoridades de nosso tempo ampliaram e desenvolveram essas teorias, apoiadas nas linhas estabelecidas pelos mestres do passado e conseguiram, de uma maneira científica, demonstrar a essência das mais recentes evoluções de sua Arte. (AUER, 1921, p.1, tradução e grifo nossos).

Objetivando uma formação completa do estudante, desde o nível elementar até o nível avançado, Bériot propõe em seu *Méthode de Violon* (1858) uma sistematização progressiva de conteúdos relacionados à técnica, interpretação e performance do violino que retrata, em suma, a pedagogia do instrumento em uma das épocas mais dinâmicas do Período Romântico<sup>5</sup>. O primeiro volume, intitulado *1.<sup>re</sup> Partie – du Mécanisme: Des difficultés élémentaires, précédées d'un Solfège abrégé*, se propõe a atuar desde a inicialização até o nível intermediário do instrumento. Podemos inferir que esses níveis, na perspectiva de Bériot, seriam definidos pelo domínio e conhecimento das cinco primeiras posições do violino, tonalidades maiores e menores de até quatro sustenidos e bemóis, padrões de arcadas simples, controle básico de condução, divisão e distribuição de arco, golpes de arco básicos (como *détaché*, *legato*, *staccato* e *spiccato*) e controle de dinâmicas e sinais expressivos. O segundo volume, *2<sup>e</sup> Partie – du*

---

<sup>5</sup> De acordo com Santos (2011, p.4), métodos são “documentos musicais redigidos com o propósito de mostrar todos os estágios da formação musical específica, de uma maneira progressiva, abrangente e clara. Mesmo que não atinjam esse objetivo, eles diferem dos tratados por serem mais diretos na previsão e na solução dos problemas do aprendizado, tornando-se, assim, menos ambíguos ou herméticos. Portanto, esse tipo de documento tem um caráter muito mais didático e funcional do que os tratados.”



*Mécanisme: Des difficultés transcendantes*, por sua vez, busca dar prosseguimento ao desenvolvimento do estudante até o nível avançado a partir do aprimoramento de seu controle de produção sonora, ampliação de seu domínio sobre golpes de arco (com inclusão do *martelé*, *sautillé*, *staccato* preso, *ricochet*, *portato*, dentre outros), introdução de ornamentos (trilos, cadências e mordentes, simples e em cordas duplas), execução de acordes, uso de uma maior extensão do braço do violino (em posições mais agudas), desenvolvimento de cordas duplas (com trabalho de terças, sextas, oitavas, décimas e uníssonos, dentre outros intervalos) e inclusão de escalas cromáticas, *tremolo* de mão esquerda, *pizzicato* (de mão direita e esquerda), além de harmônicos naturais e artificiais (simples e duplos). Por fim, o terceiro volume, *3<sup>e</sup> Partie – du Style et de ses éléments*, tem como foco o trabalho da interpretação e da expressividade através de um estudo voltado para aspectos morfológicos, fraseológicos, estilísticos e de articulação, com inclusão de técnicas como *portamento* e *vibrato*.

Nesta pesquisa, são analisadas e discutidas cada uma das principais características e posturas pedagógicas de Charles de Bériot, as quais são contrastadas e dialogadas com as informações encontradas, sobretudo, em Flesch (2000, 2008) e Galamian (2013), de forma a investigar a possibilidade de uma aplicação prática do *Méthode...* (1858) por professores contemporâneos do instrumento. Dessa forma, visamos ainda favorecer a assimilação de conceitos que distinguem a Escola Franco-Belga de violino das demais escolas de interpretação, ressaltar a importância do conhecimento dessa tradição histórica e destacar a influência de Bériot para o desenvolvimento técnico-musical do violino a partir do século XIX.

Devido ao caráter qualitativo e exploratório desta pesquisa, a metodologia utilizada inclui pesquisa bibliográfica, documental e análise da obra em questão. No segundo capítulo é apresentada uma revisão de literatura, na qual são destacadas as principais fontes utilizadas para o desenvolvimento desta pesquisa. O terceiro capítulo contém, além de informações biográficas de Charles-Auguste de Bériot, uma discussão acerca da Escola Franco-Belga, onde são evidenciadas suas características, influências históricas e seus representantes. Do quarto ao sexto capítulo encontra-se, respectivamente, a análise dialogada e comentada de cada um dos três volumes que compõem o *Méthode de Violon* (1858). O Anexo A é resultado da tradução de orientações técnico-interpretativas de Charles de Bériot para o estudo e performance dos dois primeiros movimentos de seu Concerto para Violino e Orquestra n° 9, op.104, em Lá Menor. Essas orientações, além de evidenciar a aplicação de conteúdos trabalhados, sobretudo,

no terceiro volume do *Méthode...* (1858), revelam as intenções do compositor e podem ser utilizadas como material de apoio ao estudo da obra por estudantes de violino.

## 2 REVISÃO DE LITERATURA

Os assuntos relacionados à pedagogia, técnica, interpretação e performance do violino compõem um amplo e profundo corpo de conhecimento cuja produção bibliográfica é extensa e multiplica-se a cada ano. Dessa forma, esta revisão de literatura, dividida em três seções, apresenta uma seleção de fontes relevantes sobre:

- a) o papel de Charles-Auguste de Bériot no desenvolvimento técnico, musical e estilístico do violino, através de sua atuação como solista, pedagogo e pensador do instrumento, com ênfase em seu tratado *Méthode de Violon* (1858);
- b) a importância do conhecimento acerca da tradição do violino presente nas diferentes vertentes de interpretação e execução do instrumento, tal como pode ser constatado a partir das diferentes Escolas de Violino que surgiram no decorrer da história e seus respectivos tratados. Nesta pesquisa, serão abordadas principalmente a Escola Franco-Belga, fundada por Charles-Auguste de Bériot, como um desenvolvimento de sua antecedente Francesa, centrada no Conservatório de Paris;
- c) o valor pedagógico presente no *Méthode de Violon* (1858), a partir do diálogo de seu conteúdo com o de Leopold Auer (1921), Carl Flesch (2000, 2008) e Ivan Galamian (2013), cujos tratados correspondem aos pilares da pedagogia moderna do violino.

### 2.1 Charles de Bériot e seu *Méthode de Violon* (1858)

As publicações de Schueneman (2002), Schwarz (2001), Aldrich (1928) e Prod'Homme (1920) integram o conjunto de fontes relacionadas à atuação de Charles de Bériot como violinista e pedagogo na sociedade musical do século XIX.

Schueneman (2002) dedica uma pequena e importante parte de seu livro à apresentação da biografia de Charles de Bériot e uma breve análise de seus concertos. Este é o meio utilizado pelo autor para evidenciar, em sua argumentação, as características da recém-fundada Escola Franco-Belga. Complementares à biografia apresentada por Schueneman (2002), os textos elaborados por Boris Schwarz (2001) e Richard Aldrich (1928) demonstram-se convenientes ao acrescentar dados novos e outros conflitantes com a primeira referência acerca do violinista. Boris Schwarz é o autor da entrada referente à Charles de Bériot presente no Dicionário Grove de Música, cujo texto engloba, além da biografia de Bériot, uma lista com suas obras e publicações musicais. O crítico musical Richard Aldrich, por sua vez, apresenta as

contribuições de Bériot como violinista e pedagogo no prefácio da partitura de seu Concerto para Violino e Orquestra nº 7, em Sol Maior.

Em Prod-Homme (1920) encontramos alguns excertos das notas de Louis-Philippe-Joseph Girod de Vienney<sup>6</sup>, mais conhecido como Barão de Trémont, relacionadas especificamente à músicos de sua época. Suas memórias, um conjunto de 257 notas e narrativas em tom coloquial divididas em seis volumes, foram escritas entre os anos de 1840 e 1850 e constituem-se uma valorosa fonte de registro de época sobre políticos, celebridades, artistas, pintores, escultores, músicos, dentre outras personalidades contemporâneas do autor. No artigo de Prod-Homme (1920) encontram-se as memórias referentes à Auber, Baillot, Beethoven, Charles de Bériot, Hector Berlioz, Cherubini, Grétry, Liszt, Malibran e Meyerbeer.

O artigo disponível no site da revista britânica *The Strad*, intitulado *Bringing Singing to Violin Technique: Charles-Auguste De Bériot* (2007), intenta divulgar e promover o *Méthode de Violon* (1858) de Charles de Bériot, relacionando-o também com outros trabalhos pedagógicos da época. Inicialmente, o autor constata os desenvolvimentos promovidos por Bériot à tradição francesa e sustenta que muitos de seus princípios e conceitos demonstram influências do tratado de Manuel García, pai de Malibran<sup>7</sup>. A seguir, o texto volta-se para uma breve revisão crítica dos três livros que compõem o *Méthode de Violon*, op. 102, com comentários e posteriores comparações relacionadas à publicações pedagógicas associadas, sobretudo, às Escolas Francesa e Alemã de violino.

## 2.2 A Tradição Histórica do Violino: Escolas e Tratados

Dividido em 15 capítulos, *The Cambridge Companion to the Violin* (STOWELL, 1992) apresenta ao leitor uma série de artigos especializados, referentes à história, construção, pedagogia e repertório do instrumento, de suas origens até a década de sua publicação. Os principais temas abordados incluem aspectos estruturais do instrumento (e seus desenvolvimentos históricos), suas propriedades acústicas, seus principais representantes (sob

---

<sup>6</sup> Louis-Philippe-Joseph Girod de Vienney (1779-1852) foi auditor do Conselho de Estado durante o reinado de Napoleão Bonaparte e, mais tarde, reconhecido como refinado crítico musical e patrono das artes.

<sup>7</sup> Embora o pai de Maria Malibran fosse o primeiro de seus professores e um importante tenor espanhol, ele não possui tratados sob sua autoria – mas sim, Manuel Patricio Rodríguez García, o irmão de Malibran, conhecido como o inventor do laringoscópio e pedagogo vocal. A similaridade entre os nomes de pai e filho pode ter sido a causa do equívoco do autor.

uma perspectiva histórica e local), referências à literatura relacionada à técnica e pedagogia do violino, repertório do instrumento (solo, camerístico e orquestral), suas tradições na música popular e no jazz, além de questões associadas à performance historicamente informada. Ainda, o texto dispõe de numerosas imagens, diagramas e exemplos musicais e é acompanhado por um apêndice e um glossário de termos musicais e técnicos. O quarto capítulo do livro, *The Nineteenth-Century Bravura Tradition*, escrito por Robin Stowell, inicia-se com uma breve contextualização histórica da Escola Francesa e Franco-Belga de violino. Essa contextualização é composta principalmente por biografias, lista de alunos e inovações promovidas pelos mais importantes violinistas do século XIX, dentre eles, G. B. Viotti, R. Kreutzer, P. Rode, P. Baillot, F. Habeneck, C. A. Bériot, H. Vieuxtemps, E. Sauret, H. Léonard, L. Massart, E. Ysaÿe, N. Paganini, L. Spohr e H. Wieniawski. Muitos outros violinistas italianos, alemães, húngaros, austríacos, boêmios, escandinavos e russos são também mencionados e possuem seu legado registrado no decorrer deste capítulo.

O sétimo capítulo intitula-se *Technique and Performing Practice*. Aqui, Robin Stowell oferece ao leitor um interessante panorama histórico relacionado aos mais diversos aspectos técnicos e interpretativos do instrumento, utilizando-se de argumentos baseados em numerosos tratados de violino tradicionais. Em 20 páginas, o autor aborda a perspectiva histórica acerca do posicionamento corporal com o instrumento, espaleira, angulação do violino, mudanças de posição e posições fixas, dedilhado de escalas cromáticas, critérios para utilização de corda solta, timbres, altas posições e melodias sobre uma corda, temperamento e afinação pitagórica, aplicação do *vibrato* e suas variedades, harmônicos artificiais, *pizzicato* de mão direita e esquerda, *scordatura*, condução de arco, golpes de arco, características e novas possibilidades do arco Tourte, problemas notacionais de articulação, fraseado, articulação métrica, interpretação e gosto musical, polifonia e execução de acordes, além de ornamentação e improvisação. De forma objetiva e sintética, Stowell consegue apresentar ao leitor um bom panorama acerca destes aspectos, de acordo com o que era pensado pelos grandes tratadistas da história do violino, fazendo uso, inclusive, de citações indiretas da obra de Charles de Bériot (1858).

O livro de Clive Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900* (1999), investiga questões relevantes para a compreensão das intenções de compositores clássicos e românticos, averigua até que ponto essas expectativas são evidentes em sua notação e identifica as convenções de performance que regiam todo esse universo da música erudita ocidental do

período. Detalhes relacionados à evolução da técnica e estrutura de diversos instrumentos são apontados como forma de elucidação do estilo de performance da época. Dentre os assuntos abordados, destacamos os capítulos referentes à articulação, dinâmica, fraseado, expressão, arcadas e golpes de arco, tempo, ornamentação e improvisação, *vibrato* e *portamento*, dentre outros. O autor utiliza uma quantidade significativa de citações do *Méthode de Violon* (1858) em suas argumentações, algumas das quais serão apresentadas nesta dissertação.

O texto de Jeffrey Pulver, datado de 1924, é composto basicamente por revisões críticas de tratados de violino publicados entre o século XVI até o século XX, com destaque para suas inovações e qualidades pedagógicas relacionadas à técnica do instrumento e à musicalidade em geral. Além de ser uma excelente fonte no que diz respeito à história da pedagogia do instrumento em suas mais variadas formas, o artigo de Pulver faz-se útil também em suas considerações sobre o *Méthode de Violon* (1858), Op. 102, de Charles de Bériot.

Airdrie Robinson (2014) busca apresentar os elementos estilísticos de Giovanni Battista Viotti sob a perspectiva histórica do novo arco de François Tourte e do modelo “modernizado” de violino de Stradivarius, utilizados pelo violinista italiano em sua performance parisiense de 1782. Além disso, o texto discorre acerca de Rodolphe Kreutzer, Pierre Rode e Pierre Baillot, responsáveis pela disseminação dos ideais da nova Escola Francesa através da criação de materiais pedagógicos ordenados e publicados pelo Conservatório de Paris. Algumas das argumentações de Robinson constituem-se pontos-chave para entendermos as razões pelas quais o estabelecimento da Escola Francesa, assim como a publicação do *Méthode de Violon* (BAILLOT; KREUTZER; RODE, 1803) pela instituição, foram marcos históricos para os desenvolvimentos posteriores do instrumento. Robinson conclui sua dissertação apresentando o legado deixado pela Escola Francesa para as futuras gerações de violinistas e a importância de conhecer o contexto de sua criação para a correta interpretação de suas publicações pedagógicas e obras musicais de seus representantes.

Por fim, o livro de Bruce Schueneman (2002) aborda, em 114 páginas, informações e referências importantes acerca da Escola Francesa de violino e sua gradual transição técnica e musical para a Escola Franco-Belga. Em seu primeiro capítulo, o autor destaca o contexto histórico de criação da Escola Francesa e o seu papel nos desenvolvimentos técnicos e composicionais do instrumento, especialmente a partir das novas possibilidades do arco de François Tourte e do gênero concerto. O segundo capítulo é dedicado à definição do que seria

o estilo da Escola Francesa – sua filosofia, estrutura musical, dedilhados, condução de arco, padrões e motivos melódicos, dentre outros – reconhecidos a partir das próprias composições dos violinistas franceses e seus tratados pedagógicos. Do terceiro ao sexto capítulo, Schueneman aborda a vida e obra dos principais personagens responsáveis pela fundação e perpetuação da Escola Francesa: G. B. Viotti, P. Rode, R. Kreutzer e P. Baillot. O sexto capítulo é destinado a explicar os desenvolvimentos dessa Escola no decorrer do século XIX. Antes de apresentar ao leitor a Escola Franco-Belga e seu fundador Charles de Bériot, o texto nos leva a conhecer um pouco mais da vida e obra de C. P. Lafont, J. N. A. Kreutzer, J. F. Mazas, J. B. C. Dancla e D. Alard. Schueneman termina com uma revisão concisa do conteúdo abordado em todo o livro e apresenta, ainda, uma lista completa dos concertos de P. Baillot, C. A. Bériot, R. Kreutzer, P. Rode e G. B. Viotti, indicando o número, tonalidade, opus, data de publicação, orquestração e dedicações, como um material de apêndice.

### **2.3 A Pedagogia Moderna do Violino: Leopold Auer, Carl Flesch e Ivan Galamian**

*Violin Playing As I Teach It* (1921) de Leopold Auer é o mais antigo e o menor dos tratados modernos do instrumento utilizados como referência nesta pesquisa. Trata-se de uma compilação de ideias e opiniões resultantes da experiência de Auer como performer e professor de violino no decorrer de sessenta anos de atuação na Rússia e nos Estados Unidos. Sua abordagem relacionada à técnica é limitada se comparada às de Flesch (2000) e Galamian (2013); seu valor reside, sobretudo, no tratamento histórico, filosófico e (em certo grau) subjetivo dos processos de estudo, interpretação, performance e ensino do instrumento, os quais são analisados empiricamente. Por isso, a publicação de Auer é especialmente empregada no capítulo 6 desta dissertação, em meio a discussões de aspectos interpretativos.

*The Art of Violin Playing* (2000, 2008) de Carl Flesch representa o maior e mais abrangente tratado de violino já publicado da história do instrumento. Composta por dois volumes (originalmente publicados em 1923 e 1930, respectivamente), a obra totaliza 396 páginas dos mais diversos assuntos relacionados à técnica, interpretação, estilo, performance e repertório do violino, dispondo de numerosos exemplos musicais, ilustrações e apêndices. Embora alguns de seus conceitos sejam relativamente ultrapassados para o violinista contemporâneo, a essência e o grande valor de seu conteúdo permanecem inalterados. Destaca-se, especialmente, a maneira como Flesch apresenta as mais diversas possibilidades de ensino de determinadas técnicas, enfatiza os problemas ou dificuldades comuns vivenciadas pelo estudante e propõe

maneiras de solucionar essas questões. Este procedimento concede à publicação um caráter efetivamente prático – tanto para o professor de instrumento quanto para o aluno – e cumpre um dos principais objetivos de Flesch com seu primeiro livro: equipar os violinistas com ferramentas que os permitam analisar e resolver com profundidade os desafios técnicos do instrumento.

*Principles of Violin Playing and Teaching* (2013) de Ivan Galamian, cuja primeira publicação data de 1962, é ainda hoje lembrada como uma das mais importantes obras discursivas voltadas para a técnica, interpretação e pedagogia do instrumento. Considerado um dos últimos tratados publicados no século XX, o livro de Galamian constitui-se, ao lado de *The Art of Violin Playing* (2000, 2008) de Carl Flesch, as principais referências desta pesquisa no que dizem respeito ao pensamento técnico e pedagógico moderno do violino. Portanto, o conteúdo de ambas as publicações será dialogado e contrastado com aquele encontrado na análise do *Méthode de Violon* (1858) de Charles de Bériot, a fim de verificar e discutir a aplicabilidade deste método entre os estudantes contemporâneos do instrumento. Por seu teor filosófico e, simultaneamente, objetivo, *Principles of Violin Playing and Teaching* de Ivan Galamian constitui-se uma excelente fonte de conteúdo para violinistas. Em pouco mais de 100 páginas, têm-se uma visão analítica acerca dos elementos essenciais que envolvem o estudo, interpretação, técnica, pedagogia e performance do instrumento, com exercícios e soluções para os problemas mais comuns dessa prática, retratando, em suma, o violino do século XX.



### 3 CHARLES DE BÉRIOT E A ESCOLA FRANCO-BELGA DE VIOLINO

#### 3.1 Contribuições de Charles de Bériot para o violino do século XIX

Fundador<sup>8</sup> da Escola Franco-Belga de violino, Charles-Auguste de Bériot foi o responsável por introduzir e adaptar o variado e brilhante estilo técnico de Paganini à elegância e seriedade do estilo parisiense tradicional, estabelecido a partir de 1782 por Giovanni Battista Viotti e perpetuado por Rodolphe Kreutzer, Pierre Baillot e Pierre Rode, enquanto professores do Conservatório de Paris. De acordo com Schwarz (2001), o fato de Bériot não ter sido um verdadeiro discípulo da Escola Francesa – como veremos a seguir – possibilitou-o transcender seus limites e desenvolver uma abordagem nova e essencialmente romântica do instrumento. Enquanto incorporava muitas das técnicas paganinianas frequentemente negligenciadas pela Escola Francesa – como harmônicos artificiais, *pizzicato* de mão esquerda, *ricochet*, melodias inteiras escritas sobre cordas duplas e até mesmo *scordatura* – Bériot as apresentava com seu estilo doce, lírico e requintado, desenvolvido no decorrer de sua formação anterior ao seu conhecimento de Paganini, em 1820.

Filho de uma nobre e proeminente família belga, Charles-Auguste de Bériot nasceu em Lovaina, Bélgica, no dia 20 de fevereiro de 1802. Jean-François Tiby, seu primeiro professor de violino, foi responsável por sua guarda após a morte de seus pais e por seu rápido e precoce desenvolvimento no violino, que levou Bériot a apresentar publicamente, com grande sucesso, um dos concertos de Viotti aos nove anos de idade. Segundo Aldrich (1928), outra grande influência veio de Joseph Jacotot, célebre pedagogo francês do século XIX, que, embora não músico, ensinou-lhe muito a respeito da persistência e autoconfiança através de seu “Sistema Universal de Ensino”<sup>9</sup> – características que contribuíram significativamente para a proficiência

---

<sup>8</sup> O termo “fundador” é utilizado nesta dissertação em uma concepção moderna, academicamente instituída e compreendida como uma visão *a posteriori* dos acontecimentos históricos que deram origem ao que se conhece hoje como Escola Franco-Belga de violino. A história é orgânica e progressiva, necessitando de certa distância temporal para ser assimilada. Neste sentido, Charles-Auguste de Bériot não assumiu uma posição autoritária de criação de uma Escola (o que poderia ficar subentendido pelo termo “fundador”), mas devido à todas as suas contribuições técnicas, estilísticas e pedagógicas que se perpetuaram na história, ele é considerado o primeiro agente de estabelecimento desta Escola de interpretação do instrumento.

<sup>9</sup> Os princípios fundamentais do Sistema de Ensino Universal de Jacotot baseavam-se nas afirmativas: a) de que todas as mentes são naturalmente iguais em sua capacidade de aprendizado, diferenciando-se pelas circunstâncias de desenvolvimento (“*Toutes les intelligences sont égales*”); b) da interdependência e ciclo contínuo do conhecimento humano como um todo (“*Tout est dans tout*” e “*Sachez une chose et rapportez-y tout le reste*”); c) da importância da repetição e retenção do conhecimento para o processo de aprendizado (“*On ne retient que ce qu’on répète*”); e, por fim, d) do destaque do trabalho do aluno sobre o do mestre, que apenas o observa, interroga,

e distinção de Bériot em sua arte. Dentre as memórias do Barão de Trémont, consta uma nota sobre a prematura e prodigiosa habilidade do jovem violinista:

Certo dia ele estava ensaiando em minha casa o primeiro movimento do Concerto em Lá Maior de Rode [seu 4º Concerto para Violino]. O primeiro solo é em cordas duplas. Elas estavam perfeitamente afinadas e o elogiamos por isso. Então ele passou o arco sobre as cordas soltas de seu violino, para checar sua afinação – e a corda Mi estava um quarto de tom mais baixo. Essa sensibilidade instintiva por afinação, que faz com que inconscientemente os dedos caiam de modo a corrigir a afinação de cordas desafinadas, é um fenômeno muito curioso da execução musical. (PROD'HOMME, 1920, p.380, tradução nossa).

Em 1820, Charles de Bériot estudou com André Robberechts (1797-1860) e em 1821, aos dezenove anos, viajou para Paris, onde tocou para o então diretor da Ópera de Paris – G. B. Viotti, que o aconselhou com as seguintes palavras: “Você possui um bom estilo; empenhe-se para aperfeiçoá-lo. Ouça todos os homens de talento – aprenda com todos, mas não imite ninguém.” (SCHWARZ, 2001, tradução nossa). Impossibilitado de ter aulas com o mestre italiano, Bériot integra por alguns meses a classe de violino de Pierre Baillot no Conservatório de Paris. Entretanto, sua falta de submissão à disciplina acadêmica, assim como as “excentricidades técnicas” características de seu estilo não agradavam à Baillot e logo fizeram com que o jovem violinista seguisse como autodidata em sua carreira artística.

De acordo com Schwarz (2001), Charles de Bériot foi recebido com grande sucesso em sua estreia nos palcos de Paris e Londres, onde, neste último, executou seu próprio Concertino na Philharmonic Society no dia 01 de maio de 1826. Sobre suas performances parisienses, o crítico musical Richard Aldrich comenta:

Seu estilo exerceu um charme indescritível sobre o público parisiense; era original, novo em seu domínio de efeitos desconhecidos, em seu brilho, sua graça, sua contundência. Seu poder foi reforçado pelo caráter da música pela qual ele revelou [essas características], muitas vezes por meio de suas próprias composições brilhantes e fáceis, das quais as *airs variés* perfazem grande parte. (ALDRICH, 1928, tradução nossa).

Após seu retorno à Bruxelas, Bériot foi nomeado violinista solista pelo Rei William I, mas a Revolução Belga de 1830 impediu a sua permanência no cargo. A partir de 1829, realiza vários concertos pela Inglaterra, França, Bélgica e Itália, ao lado da célebre mezzo-soprano espanhola

---

controla e dirige o aprendizado que o próprio aluno desenvolve pela sua força de vontade (“*Chacun peut s'instruire tout seul*”, “*Pas de maître explicateur*”). (JACOTOT. In: BUISSON, 1888. p.1399-1402).

Maria Malibran, com quem se casa em 29 de março de 1836<sup>10</sup>. Segundo o Dicionário Grove<sup>11</sup> (1879, tradução nossa), “nessa época De Bériot era universalmente reconhecido como um dos mais eminentes violinistas vivos”. Contudo, a morte inesperada de Malibran em Manchester seis meses depois do casamento, o faz retornar a Bruxelas e se afastar dos palcos até 1838 – ano em que dá início à uma turnê pela Áustria e Itália ao lado de Pauline Garcia, irmã mais nova de Malibran. Segundo Schwarz (2001), Louis Spohr estava presente em um desses concertos, realizado em Karlsbad, e elogiou a performance de Bériot embora suas composições não lhe agradassem da mesma forma.

Quanto ao processo de admissão de Charles de Bériot para o cargo de professor de violino no recém-fundado Conservatório de Bruxelas em 1843, os autores Schueneman (2002) e Schwarz (2001) divergem. Schueneman (2002, p. 93) atesta que quando Baillot faleceu em 1842, muitos (inclusive o próprio Bériot) acreditavam que a vaga agora disponível no Conservatório de Paris lhe seria oferecida – contudo, inesperadamente a vaga foi concedida a Delphin Alard. Segundo o mesmo autor, no ano seguinte Bériot teria sido convidado a ocupar o mesmo posto no Conservatório de Bruxelas, onde atuou até 1851. Schwarz (2001), entretanto, afirma que a vaga do Conservatório de Paris foi oferecida desde o princípio a Bériot e que o violinista a rejeitou, devido à sua preferência pelo convite do Conservatório de Bruxelas, onde trabalhou até 1852. Constatado por ambos os autores está o fato de que Bériot é forçado a se aposentar por perda progressiva de visão. Além disso, é durante esse período que Bériot publica suas obras de caráter pedagógico – o *Méthode de Violon* em 1858, quando já estava completamente cego, e a *École Transcendante de Violon* em 1867, que, segundo Aldrich (1928, tradução nossa) “[...] é um dos melhores, e é um monumento notável de sua influência na arte contemporânea do violino”. Em relação ao *Méthode de Violon* (1858), Jeffrey Pulver declara:

O próximo método de importância a surgir foi o de Charles de Bériot. A julgar pela maioria de suas composições, pode-se inicialmente pensar que seu *Méthode de Violon* (Op. 102, 1859?) trata-se de algo superficial e indigno de considerações mais sérias. Mas a obra de modo algum merece tal tratamento. Ela é surpreendentemente autêntica e, apesar do brilhantismo técnico pretendido por esta escola de artistas, o *Méthode* insiste principalmente no bom desenvolvimento do controle sonoro e interpretação musical [do aluno]. A obra possui uma excelente abertura – em geral, uma das melhores em livros dessa categoria – uma vez que desenvolve o senso de diferentes

<sup>10</sup> Enquanto Schueneman (2002, p.92-93) afirma que Bériot e Malibran viviam como marido e mulher vários anos antes de conseguirem regularizar legalmente sua união, Schwarz (2001) apresenta esse período apenas como uma convivência amigável entre dois artistas que trabalhavam juntos – e que seu casamento, ocorrido em 29 de março de 1836, teria durado menos de seis meses devido à morte precoce de Malibran. Segundo Elizabeth Forbes (2001), Malibran estava grávida ao sofrer o acidente de equitação que a levou a óbito em 23 de setembro de 1836, durante o Festival de Manchester.

<sup>11</sup> BÉRIOT, Charles-Auguste de. In: GROVE, George (Ed.). *A Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1879. p. 231.

tonalidades desde o princípio. Isto, no entanto, apesar de desejável do ponto de vista musical, tem certas desvantagens quando aplicado a iniciantes no violino, sobre os quais as complexidades de diferentes tonalidades são adicionadas às ainda maiores dificuldades mecânicas e físicas peculiares do instrumento. Nesse aspecto, o *Méthode* de Bériot requer um professor cuidadoso, criativo e inventivo para sua aplicação, mais do que [os métodos das] escolas de Spohr ou Baillot. (PULVER, 1924, p.119, tradução nossa).

Os autores consultados contrapõem-se também quanto à morte do violinista belga: Schueneman (2002, p.93) e Schwarz (2001) sustentam que Bériot morreu no dia 08 de abril de 1870, em Bruxelas; enquanto Aldrich (1928) e o Dicionário Grove (1879) apontam 20 de abril de 1870 e Lovaina como a data e local de seu falecimento. Henri Vieuxtemps, o aluno mais célebre de Bériot, o sucedeu como professor de violino no Conservatório de Bruxelas em 1870, cátedra que se recusou a ocupar enquanto seu mestre ainda estava vivo (SCHUENEMAN, 2009).

Charles-Auguste de Bériot foi reconhecido não apenas por seu virtuosismo, como também por sua notável elegância, grande destreza de mãos direita e esquerda, impecabilidade de afinação, e tamanho fervor a ponto de Heinrich Heine, poeta romântico alemão, exclamar “Era como se a alma de sua falecida esposa cantasse através de seu violino” (SCHWARZ, 2001; ALDRICH, 1928, tradução nossa). Suas composições, muito populares em sua época, são caracterizadas por melodias líricas e sentimentais, que possuem uma fluidez e naturalidade que evidenciam os efeitos técnicos de uma maneira inequivocamente brilhante. Sobre sua admiração por Bériot, o Barão de Trémont mais uma vez escreve:

Na data destas anotações (1841) eu já havia ouvido todos os grandes violinistas franceses e estrangeiros, começando com Viotti, e de todos prefiro Bériot. – “O quê?!” Eu ouço alguém dizer “sem excetuar Paganini?” – Sim! Este último é sem dúvida o mais surpreendente de todos, mas eu logo o conheci e antevi, enquanto que durante anos eu fiz música uma vez por semana com Bériot, e sempre havia um novo encanto. Nas artes, prefiro ser movido a ser surpreendido. (PRÔDHOMME, 1920, p.378, tradução nossa).

Ao promover a união da arte e beleza musical ao virtuosismo técnico emergente em sua época, Charles de Bériot torna-se um personagem de transição – uma ponte entre a grande tradição francesa do século XVIII e o romantismo tardio de fins do século XIX – e estabelece uma das mais conhecidas, distintas e longevas escolas de violino: a Escola Franco-Belga.

### **3.2 Escola Franco-Belga de Violino: origens, conceitos e representantes**

De acordo com Kreyszig (2012), a Escola Franco-Belga de violino é comumente definida como uma fusão entre a Escola Francesa de Giovanni Battista Viotti, propagada no Conservatório de

Paris por Rodolphe Kreutzer, Pierre Baillot e Pierre Rode, e as inovações técnicas desenvolvidas por Nicolò Paganini, com ênfase no estilo técnico-musical de seu fundador, Charles-Auguste de Bériot. Ainda, segundo Milson (2012), este termo<sup>12</sup> tem sido igualmente utilizado como uma ferramenta de distinção entre a linha germânica de performance do violino – a partir de Louis Spohr, Ferdinand David e Joseph Joachim – e a linha de violinistas como Henri Vieuxtemps, Pablo de Sarasate e Eugène Ysaÿe. Riva e González (2015) explicam:

O estilo de Bériot, fortemente influenciado por Paganini, com arcos saltados e *staccato* volante, estava em oposição direta à Escola Alemã de Spohr, em que o arco estava sempre em contato com a corda. Devemos lembrar de Mendelsohn que, em seu Concerto para Violino em Mi menor, percebeu que o futuro do violino pertencia à ousadia de Paganini, Ernst e Bériot. (RIVA; GONZÁLEZ, 2015, p.27, tradução nossa).

Com o propósito de melhor compreendermos as características da Escola Franco-Belga, faz-se necessário contextualizarmos a sua origem imediata, a partir da exposição dos princípios da Escola Francesa. Assim, as diferenciamos, tanto em seu caráter técnico quanto musical.

Schueneman (2002, p.1) afirma que a Escola Francesa de violino possui suas raízes na anterior tradição de Pierre Gaviniès, Jean-Baptiste Lully e Jean-Féry Rebel assim como no legado italiano de Arcangelo Corelli e Giuseppe Tartini a partir de uma figura central: Giovanni Battista Viotti. A estreia do violinista italiano em palcos parisienses no *Concert Spirituel* de 17 de março de 1782 é considerada um marco na história do instrumento e pode ser explicada pelo fato de que Viotti provocou tamanha surpresa e encanto que seu novo estilo de performance foi imediatamente adotado por todos os demais músicos franceses a partir de então. Segundo Robinson (2014, p.15), nenhum violinista da época soava como Viotti. Não obstante, muito desse novo estilo devia-se às novas características estruturais, tanto do arco, quanto do instrumento utilizado pelo violinista italiano:

Viotti, um estudante proeminente de Gaetano Pugnani (1731 - 1798), estabeleceu sua própria e única abordagem em relação ao virtuosismo e à produção de um belo som. A utilização do novo arco Tourte, juntamente com um violino Stradivarius ‘modernizado’ para alcançar um maior volume de som, permitiu a Viotti produzir uma ampla gama de dinâmicas e um *legato* mais eficiente do que era possível com os instrumentos habitualmente utilizados por seus contemporâneos franceses. O arco Tourte, um termo geral que abrange as características dos arcos criados pelo *archetier* François Tourte (1747-1835), se tornaria o modelo para todos os fabricantes futuros, uma tradição que continua até os dias atuais, e faz o arco moderno funcionalmente idêntico ao modelo Tourte [original]. Além disso, sabe-se hoje que Viotti não só promoveu o uso do arco Tourte, como também auxiliou [o *archetier*] em seu processo de criação. (ROBINSON, 2014, p.3, tradução nossa).

---

<sup>12</sup> Bosísio (1996, p.9) acrescenta que a designação *Franco-Belga* – e não apenas *Belga* – é justificada não só pela já citada herança técnico-musical francesa, mas especialmente pelo fato de que seus principais representantes têm origem na Bélgica francófona, com destaque para a região de Liège.

Quanto às particularidades desse novo estilo, Robinson (2014) afirma que, embora Viotti não tenha escrito nenhum material pedagógico *per se*, muitos dos elementos técnicos e expressivos da Escola Francesa podem ser notados em seus concertos e foram também defendidos, conceituados e exemplificados nos tratados *Méthode de Violon* (1803) de Kreutzer, Rode e Baillot e *L'Art du Violon* (1834) de Pierre Baillot. Neste sentido, o recém-inaugurado Conservatório de Paris, em seu papel de incentivo à publicação de tratados e apoio à uniformização do processo de ensino<sup>13</sup>, muito contribuiu para a difusão e consolidação da Escola Francesa.

De acordo com Schueneman (2002) e Robinson (2014), são características dessa Escola:

- a) a busca e aplicação dos ideais da música vocal e operística na técnica e interpretação musical do instrumento;
- b) o amplo uso de tercinas e ritmos pontuados nas composições<sup>14</sup>;
- c) a grande produção de composições do gênero concerto, que se diferenciavam fundamentalmente do estilo das composições vienenses, em aspectos formais;
- d) a configuração de passagens de virtuosismo formadas especificamente por padrões de rápidas escalas e/ou arpejos;
- e) o emprego ainda conservador do arco, constatado a partir da ausência de golpes saltados<sup>15</sup>;
- f) a classificação de uma grande variedade de padrões de arcadas específicas (como por exemplo, a arcada Viotti<sup>16</sup>);
- g) uma extensa e diferenciada abordagem do *legato*, em relação ao Período Barroco;

<sup>13</sup> “A fundação do Conservatório de Paris em 1795 marca o início de uma nova era do ensino musical. [...] O *Conservatoire* de Paris estabeleceu, em poucas décadas, um novo padrão de ensino do violino, próprio da concepção metodizada da escola de música. [...] O sucesso do projeto pedagógico do Conservatório e a eficácia do método de ensino implantado criaram um novo estilo violinístico, marcado pelo grande avanço na técnica do instrumento e pela padronização desta. Em pouco tempo, o estilo de violino *à la Conservatoire* cresceu e ganhou fama por toda Europa. A novidade do estilo *Conservatoire* não se deve somente à padronização do ensino, mas também à mudança de um gosto violinístico que rompia com a tradição dos antigos tratadistas e mestres setecentistas.” (SANTOS, 2011, p.4 e 77).

<sup>14</sup> Especialmente a partir do motivo formado por colcheia pontuada seguida de semicolcheia, em caráter militar.

<sup>15</sup> Um interessante exemplo dessa abordagem conservadora do arco pode ser observado a partir de mais uma narrativa do Barão de Trémont: “Para mostrar a pouca atenção que Beethoven despendia aos que executariam sua música, precisamos somente examinar sua grande sonata para violino e piano, dedicada a seu amigo Kreutzer. Esta dedicação pode ser considerada quase como uma sátira, já que Kreutzer tocava sempre em *legato* e mantinha seu arco constantemente sobre a corda; agora [1841], esta peça é executada toda em *staccato* e *sautillé* – logo, Kreutzer nunca a tocou.” (PROD’HOMME, 1920, p.378, tradução nossa).

<sup>16</sup> A arcada Viotti consiste em uma série de ligaduras de duas notas executadas em *staccato*, na região do meio do arco, especificamente caracterizada pela realização de acento na segunda nota de cada ligadura e pela mudança de sentido de direção do arco na(s) parte(s) fraca(s) do tempo (ROBINSON, 2014, p.16).

- h) a criação e uso frequente do *martelé*<sup>17</sup> – um golpe de arco francês por excelência e essencialmente não aplicável aos arcos pré-Tourte;
- i) a ampla execução de *portamentos*, especialmente em movimentos lentos e melodias sustentadas;
- j) o reduzido emprego de cordas duplas;
- k) o eventual destaque de cordas graves, especialmente com partes de linhas melódicas sobre a corda Sol;
- l) o esforço em expressar a arte como um meio de elevação espiritual, onde a técnica está em segundo plano – Baillot, por exemplo, embora admire as façanhas técnicas surpreendentes de Paganini, alerta quanto ao perigo de suas “inovações precipitadas”;
- m) certa tendência de negligenciar a orquestração, em relação aos seus contemporâneos vienenses.

A Escola Francesa, portanto, exerceu uma grande influência sobre a arte de se tocar violino e foi capaz de mudar sua trajetória a partir de um novo instrumento, de novas concepções de como executá-lo e de novos padrões de excelência. Seu legado é ainda compartilhado pela grande maioria dos violinistas, seja através do estudo dos *40 Études ou Caprices*<sup>18</sup> (1796) de R. Kreutzer, dos *24 Caprices* (1822) de P. Rode ou pela performance de algum dos 29 concertos de G. B. Viotti. Assim, conforme nos lembra Schueneman (2002, p.99), a Escola Francesa preparou o caminho para a modernidade subsequente – o “culto do virtuoso” de Paganini e Bériot – enquanto ainda vinculada às suas raízes clássicas e barrocas.

Os compositores da Escola Francesa apropriaram-se da tradição do passado, das inovações técnicas do presente, somaram a ela seu estilo único (embora conscientes da transformação cultural de seus contemporâneos), e criaram um estilo e forma que era, simultaneamente, completo em si mesmo e precursor do futuro. Talvez toda a arte contém as tradições do passado, as tendências do presente e um prenúncio do futuro em sua expressão; certamente a Escola Francesa de violino o fez e permanece como uma parte vital da história e cultura do instrumento. (SCHUENEMAN, 2002, p. 100, tradução nossa).

<sup>17</sup> Rodolphe Kreutzer, na primeira edição de seus *40 Études* (1796, p.6) sanciona: “Este golpe de arco deve ser executado na ponta, com firmeza. É necessário que todas as notas sejam iguais entre si, o que exige maior pressão sobre as notas executadas para cima, que são naturalmente mais difíceis de enfatizar do que as notas para baixo”. (Tradução nossa).

<sup>18</sup> Mais conhecida atualmente em sua versão composta por 42 Estudos, a obra mais célebre de Rodolphe Kreutzer foi originalmente publicada contendo apenas 40 Estudos. Os Estudos n.º 13 e 25 da versão ampliada não constam na publicação original do Conservatório de Paris. Segundo David Charlton (2011, tradução nossa) “Os famosos 42 Estudos ou Caprichos para violino (originalmente 40 – os outros dois podem não ser de autoria de Kreutzer) apareceram inicialmente em 1796, publicado pelo Conservatório [de Paris.] [...] e ocupam uma posição quase única na literatura de estudos do violino.”

A Escola Franco-Belga, por sua vez, diferenciava-se da Escola Francesa a partir da inclusão de elementos técnicos considerados inovativos para a época, sobre os quais Nicolò Paganini foi pioneiro. Segundo Stowell (1992, p.66), as conquistas de Paganini representam o ápice da técnica do violino do início do século XIX e a genialidade deste virtuoso em expandir os limites técnicos e expressivos do instrumento induziu diversos compositores a imitá-lo – nomeadamente, Liszt no piano, Franchomme no violoncelo, além de Bériot, Vieuxtemps e Ernst no violino, dentre outros. De acordo com Guhr (1830 citado por ISTEEL, 1930), a performance de Paganini distinguia-se tecnicamente de todos os demais violinistas de seu tempo em seis pontos básicos:

- a) ocasional afinação diferenciada do instrumento (*scordatura*)<sup>19</sup>;
- b) execução de arcadas e golpes de arco não convencionais, com especial destaque para o *ricochet*<sup>20</sup>;
- c) melodias tocadas com o arco acompanhadas por *pizzicati* executados pela mão esquerda<sup>21</sup>;
- d) extensivo e virtuoso emprego de harmônicos naturais e artificiais;
- e) execução de melodias inteiras sobre corda a Sol;
- f) escrita polifônica que por vezes simulava outros instrumentos.

Swalin (1941 citado por SAMS, 1976) ainda acrescenta à essa lista a facilidade sem precedentes de Paganini na execução de cordas duplas e acordes, *glissandos* ascendentes e descendentes,

---

<sup>19</sup> “Determinados músicos e compositores excepcionais não se sentiam sob nenhuma obrigação de afinar o violino na configuração universalmente aceita, isto é, em quintas justas. Paganini afinava todas as quatro cordas um semitom mais alto (em Lá, Mib, Sib e Fá) para conceder mais brilho ao instrumento. Dessa forma, ao transpor a parte solo, ele estaria tocando em Ré [Maior] enquanto a orquestra estava em Mib [Maior], ou em Lá enquanto eles estavam em Sib. Isso lhe permitia manter a maior parte de suas cordas soltas, com maior sonoridade, sem ter que empregar os dedos. Com a afinação convencional isso não seria possível. De Bériot frequentemente afinava a corda Sol um tom acima em seus concertos; Baillot, por outro lado, costumava afinar sua corda Sol um semitom mais baixo para efeitos mais suaves e graves.” (EASTHAM, 2007, p.63, tradução nossa).

<sup>20</sup> “[...] seu *staccato* não tinha nada em comum com aquele assim geralmente intitulado; [Paganini] jogava o arco sobre a corda e executava a escala com incrível rapidez, e as notas soavam. Seus golpes de arco eram incríveis em sua diversidade; Guhr nunca tinha ouvido com tal distinção – e sem o menor deslocamento de ritmo – a marcação dos tempos fracos em tempos tão rápidos. [...] Muitas vezes Paganini invertia propositalmente as regras tradicionais da Escola, tocando os tempos fracos com o arco para baixo e os tempos fortes com arco para cima. A maneira como ele segurava o violino e conduzia o arco diferia do estilo geralmente ensinado. Ele tendia a manter seu braço direito próximo à cintura, levantando-o somente em arpejos vigorosos, os quais executava com a metade inferior do arco. [...] Ele descobriu um efeito incomum de *staccato*, uma espécie de “chicoteada” com o arco; o arco, “jogado” (como Guhr expressa) sobre a corda, continuava saltitando para cima e para baixo por sua própria elasticidade enquanto o braço avançava, assim como uma pedra plana pula quando lançada sobre a água.” (ISTEEL, 1930, p.113-114, tradução nossa).

<sup>21</sup> “O *pizzicato* de mão esquerda, raramente utilizado no início do século XVIII, tornou-se gradativamente mais popular e alcançou seu auge com Paganini e seus sucessores, que por vezes o combinavam com *pizzicato* de mão direita ou utilizavam-no simultaneamente com notas tocadas pelo arco.” (STOWELL, 1992, p.132, tradução nossa).



harmônicos simples e duplos, assim como em sua performance sobre o registro mais agudo do violino.

Somadas a todas essas características está a linguagem do *Bel Canto* italiano, sobre o qual Maria Malibran – esposa de Charles de Bériot e uma das mais famosas cantoras líricas do século XIX – muito o ensinou e influenciou. Segundo Owen Jander e Ellen Harris (2001), o termo *Bel Canto* refere-se ao estilo de música vocal italiano predominante entre os séculos XVIII e início do século XIX, que possuía como princípios a produção de um perfeito *legato* sobre toda a extensão vocal e uma produção sonora ágil, flexível e caracteristicamente leve nos registros agudos. Além disso, este mesmo termo pode ser empregado de forma exclusiva à ópera italiana da época de Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti. Em ambos os casos, o *Bel Canto* é habitualmente contrastado com o estilo mais pesado, de maior projeção e voltado para as inflexões da fala associado à ópera alemã e, mais especificamente à ópera de Wagner. De acordo com Melo (2015, p.22-23),

Os princípios básicos de beleza e aperfeiçoamento da entonação vocal, da elegância dos fraseados, da homogeneidade e controle dos registros vocais, da flexibilidade e agilidade vocal e da demonstração *virtuose* de habilidades vocais em cadências foram bastante explorados por cantores e professores de canto dessa época e se tornaram importantes para a consolidação desse estilo vocal que é largamente cultuado ainda nos dias atuais. O *Bel Canto* do século XIX trouxe consigo características peculiares que mudaram a concepção de canto que havia nos séculos anteriores de seu surgimento. [...] Richard Miller cita em seu livro *On the art of singing* de 1996 que o *Bel Canto* se baseia em dois polos: o *sostenuto*, tipo de canto cuja linha melódica é constituída por frases musicais executadas em *legato*; e a *coloratura*, que se caracteriza por uma melodia mais ágil com diversas notas de curta duração em uma mesma sílaba, além de trinados e outros ornamentos floridos. De acordo com esse autor, o estilo de canto da escola italiana exige do intérprete uma flexibilidade entre esses dois polos, que coexistem e que não devem ser utilizados um em detrimento do outro. Além dessa precisão de articulação e produção do som, o *Bel Canto* busca extrair também um maior volume vocal associado a um cuidado com a beleza da voz e com o timbre de cada cantor [...].

O estilo e os ideais musicais franceses, as inovações técnicas de Paganini e a grande influência do *Bel Canto* italiano compõem, portanto, o perfil técnico-musical da Escola Franco-Belga de violino. A partir da atuação de Charles-Auguste de Bériot no Conservatório Real de Bruxelas, nomes como Henri Vieuxtemps, Lambert Massart, Émile Sauret, Henri Wieniawski, Hubert Léonard, Eugène Ysaÿe, Martin Marsick, César Thomson, George Enescu, Fritz Kreisler, Jacques Thibaud e Carl Flesch integraram uma extensa linhagem de violinistas que possuíam o refinamento sonoro, a elegância da performance, a precisão da afinação e a elevada virtuosidade técnica como seus ideais. Ideais estes que, de acordo com Bosísio (1996, p.13), conferiram à

Escola-Franco Belga a honra de ser a mais moderna e artística das Escolas de Violino de finais do século XIX e início do século XX.

## 4 *MÉTHODE DE VIOLON (1858): VOLUME I*

### 4.1 Prefácio

Charles-Auguste de Bériot apresenta seu *Méthode de Violon* (1858) como o resultado de mais de trinta anos de sua experiência como docente. Dividida em três volumes<sup>22</sup>, esta obra reúne os princípios fundamentais de seu método de ensino. Ao apresentá-la ao leitor, Bériot (1858, p.i) expressa:

Estamos orgulhosos em oferecer nossa contribuição ao estudo do violino. Apresentamos a este instrumento um método baseado em ideias novas. Não temos a pretensão de afirmar que levamos a arte de ensinar aos seus limites mais extremos; mas temos a certeza de tê-la simplificado. (Tradução nossa).

Totalizando 256 páginas de conteúdo, os dois primeiros volumes do *Méthode...* (1858) são destinados ao desenvolvimento técnico do estudante (em nível elementar e avançado, respectivamente), enquanto o terceiro volume trata de aspectos relacionados ao “estilo” – termo utilizado por Bériot no decorrer de toda a sua obra para definir o conjunto de fatores que integram uma interpretação artística, musicalmente bem fundamentada. Esta divisão é muito semelhante àquela elaborada por Flesch (2000, 2008), em que a primeira parte é destinada à técnica (geral e aplicada) e a segunda parte à realização artística. Esta organização tem uma razão de ser: a técnica é um pré-requisito, uma ferramenta indispensável para a interpretação e performance genuinamente artística de uma obra. “Portanto, é de fundamental importância que o aluno seja totalmente equipado com ferramentas técnicas, a fim de que suas ideias musicais sejam plenamente realizadas” (GALAMIAN, 2013, p.5, tradução nossa).

Após constatar a recorrente ambição dos jovens violinistas pelo virtuosismo em voga em sua época, Bériot recorda a função primária sobre a qual o violino se tornou o maior dos instrumentos: sua capacidade de imitar a voz humana. Por isso, apresenta como seus objetivos não só a formação técnica do estudante, mas também a preservação daquilo que ele considera ser a principal característica do violino – a de “reproduzir e expressar os sentimentos da alma” (1858, p.ii, tradução nossa) através da graça e beleza presente na melodia, tomando como modelo a música vocal. A aplicação dos ideais da música vocal nos princípios técnico-musicais

---

<sup>22</sup> Os três volumes possuem como título, respectivamente: *1.ª Partie – du Mécanisme: Des difficultés élémentaires, précédées d'un Solfège abrégé* (1ª Parte – Mecanismos: Dificuldades elementares, precedidas por um conciso [curso de] teoria musical e solfejo); *2.ª Partie – du Mécanisme: Des difficultés transcendentales* (2ª Parte – Mecanismos: Dificuldades transcendentais); e *3.ª Partie – du Style et de ses éléments* (3ª Parte – O Estilo e seus componentes).

do violino é, como vimos no capítulo anterior, uma das principais características da Escola Franco-Belga. Esse mesmo conceito, entretanto, ecoa até o século XX, como pode ser observado a partir das palavras de Carl Flesch:

Não há dúvidas de que a voz humana é o modelo inigualável para todos os instrumentos musicais e que, levando-se em conta as particularidades sonoras de cada instrumento, sua imitação é ideal para todos os músicos. [...] Podemos considerar o violino como um instrumento “vocal” indireto, sobre o qual, munidos de técnica suficiente, podemos nos aproximar do poder expressivo da voz e até mesmo ultrapassá-lo, no que diz respeito ao grande número de possibilidades disponíveis. (FLESCHE, 2000, p.20-21, tradução nossa).

Quanto às qualidades didáticas de sua obra, Bériot restringe-se a afirmar que todo o conteúdo abordado está em seu devido lugar e deve ser introduzido ao estudante no momento certo. Isso revela a importância do papel do professor na aplicação e avaliação deste conteúdo. O prefácio é concluído com o desejo de que o aluno, através de um estudo sério e inteligente de sua obra, se torne – “se não um grande violinista – ao menos um artista de bom gosto e considerável habilidade” (1858, p.ii, tradução nossa).

#### 4.2 Leitura musical e solfejo

Nas primeiras páginas do *Méthode...* (1858) é sugerido ao estudante, antes mesmo de seu primeiro contato com o violino, o curso de solfejo<sup>23</sup> que dá início à parte teórico-prática da publicação. O estudo do solfejo tem por objetivo superar um dos primeiros obstáculos do aprendizado de um instrumento: a leitura musical. Para Bériot, o solfejo, como uma prática que reúne as habilidades de leitura, percepção e execução, é a base da educação musical e não deve ser negligenciado. Essa perspectiva, entretanto, remonta à uma tradição francesa anterior<sup>24</sup>:

Em 1834, o violinista e compositor francês Pierre Baillot (1771-1842) publicou o seu método para violino [*L'art du Violon: Nouvelle Méthode*]. [Ali], ele resume sua opinião de que um aluno que toca violino sem ter cursado solfejo está condenado a estudar música sem ter o conhecimento necessário e a tocar violino sem estar apto. Algumas linhas atrás ele fornece informações didáticas mais detalhadas – a sugestão de combinar canto, leitura à primeira vista e escrita com a teoria da música aparece pela primeira vez, entrelinhas, como uma base primária para se aprender um instrumento. Se adquirir a técnica de um instrumento requer muito tempo, o aluno não

<sup>23</sup> “Termo que se refere, originalmente, ao canto de escalas, intervalos e exercícios melódicos. [...] Os métodos pedagógicos italianos foram amplamente difundidos e emulados no século XVIII, e com a fundação do Conservatório de Paris em 1795, foi instituída como base do currículo a formação em solfejo. Lá, o solfejo desenvolveu-se durante o século XIX em um regime elaboradamente sistemático de musicalização básica. [...] A tradição do solfejo francês serviu de ponto de partida para numerosos métodos de ensino de habilidades musicais desenvolvidas em outros países, como os métodos de Wedge, Hindemith, Kodály e Villa-Lobos.” (JANDER, 2001, tradução nossa).

<sup>24</sup> De acordo com Fournier (2015, p.1), após a criação do Conservatório de Paris, em 1795, todos os estudantes em formação deveriam ser capazes de ler uma determinada partitura com seu instrumento e dominar, também, a habilidade de solfejá-la sem o auxílio dele.

deveria ser ainda mais confrontado com temas de importância secundária, como a leitura musical, sua audição e compreensão. Esta afirmativa está de acordo com Guido de Arezzo. Seu primeiro objetivo é tornar a música legível. Somente depois ele incorpora o ditado musical e, em seguida, a ideia de criatividade. (SAGRILLO, 2016, p.121-122, tradução nossa).

A leitura musical é uma ferramenta indispensável tanto para intérpretes quanto para compositores de música erudita ocidental. De acordo com Fournier (2015), muitos músicos profissionais e pedagogos defendem a integração do curso de solfejo no currículo de formação musical, afirmando que sua aprendizagem é essencial por duas razões principais:

- a) Por um lado, os pesquisadores consideram que o solfejo permite desenvolver certas habilidades práticas, utilizadas pelo músico na realização de suas atividades cotidianas. Artistas notórios como Nadia Boulanger, Elliot Carter, Jacques Dalcroze, Arthur Honegger, Ralph Kirkpatrick, Zoltan Kodály, Yehudi Menuhin, Roger Sessions e Richard Wagner utilizavam ferramentas diretamente relacionadas ao solfejo para suas atividades de interpretação, composição, ensino ou regência. O autor apresenta também uma pesquisa de Thompson, publicada em 2003, na qual em consulta a 100 músicos profissionais, 94% respondem que sua capacidade de ler música sem o auxílio de um instrumento lhes são úteis em atividades como imaginar a música antes de tocá-la (29%), ensaiar (20%), cantar (20%), reconhecer erros dos estudantes (14%), escolher peças do repertório (12%), compor (9%) e improvisar (7%);
- b) Por outro lado, diversos autores estimam que a aprendizagem do solfejo contribui de maneira única para o desenvolvimento global do músico: desenvolve seu ouvido interno, integra os conhecimentos de natureza teórica ao de natureza perceptiva e alcança os níveis mais avançados de compreensão musical. Schumann (1837/1946 citado por FOURNIER, 2015, p. 3) preconizava a aquisição de uma avançada leitura musical, como pode ser constatado com base em suas afirmativas “você deve chegar ao ponto de conseguir ouvir a música a partir da página impressa” e “tente cantar à primeira vista [isto é, solfejar], sem a ajuda de um instrumento, mesmo que você tenha uma voz fraca; seu ouvido irá, assim, adquirir refinamento” (tradução nossa). Afinal, um dos principais objetivos da formação auditiva é precisamente a de criar uma forte associação entre o som e o signo, de forma a desenvolver as competências particulares que possibilitam o aluno tornar-se um verdadeiro músico (FOURNIER, 2015).

Dessa forma, na primeira seção do *Méthode de Violon* (1858), intitulada *Solfège Abrégé* (isto é, “teoria e percepção concisas da música”, em tradução livre), são explicados os conceitos

básicos relacionados à duração das notas, compassos, intervalos, pausas e os demais signos convencionais da música ocidental – tudo o que, segundo o autor, garanta uma boa base de leitura musical. Para ele, o bom desenvolvimento do senso rítmico do estudante e a precisão de sua afinação dependem desse primeiro aprendizado. A seguir encontra-se um quadro que resume os tópicos e a ordem de ensino do conteúdo abordado no capítulo *Solfège Abrégé*:

Quadro 1 – Lista de conteúdos abordados no capítulo *Solfège Abrégé* de Bériot (1858)

<b>SOLFÈGE ABRÉGÉ (BÉRIOT, 1858): CONTEÚDOS ABORDADOS</b>
Nome das notas musicais e sua disposição na formação de uma escala
Figuras musicais (com suas respectivas pausas) e suas correspondências (valores relativos)
Compasso, barra de compasso, tempo
Regência do compasso quaternário
1º solfejo: Escala de Dó Maior, com indicações de intervalos de tom e semitom entre as notas
Definição da Escala Maior (pela ordem dos intervalos de tom e semitom encontrados na escala de Dó Maior)
Definição de Tônica
2º solfejo: “Aplicação Melódica da Escala” (exercícios em 4/4, Dó Maior, com acompanhamento de piano)
Definição de intervalos: segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sétima e oitava
3º solfejo: “Exercícios sobre os Intervalos” (contendo intervalos de 2ªM a 8ªJ)
Pauta musical e linhas suplementares (superiores e inferiores)
Claves de Sol e Fá: aplicações instrumentais e suas localizações na pauta
Localização das notas musicais em relação às claves de Sol e Fá
Ponto de aumento
4º solfejo: Exemplos de aplicação de pontos de aumento (dois exercícios em Dó Maior)
Aplicação da escala maior à outras tonalidades
Tons vizinhos e a formação das armaduras de clave
Modo menor: escala harmônica e melódica
Tons relativos e sua relação com as armaduras de clave
Alterações: dobrado sustenido, dobrado bemol e bequadro
Andamentos (com seu significado musical)
Compassos simples e compostos
5º, 6º, 7º e 8º solfejos: 4/4, Dó Maior (com acidentes), figuras e pausas da semibreve à colcheia
Regência do compasso binário
9º e 10º solfejos: 2/4, Dó Maior (com acidentes), figuras e pausas da semínima pontuada à semicolcheia
Ligadura de tempo
Compassos 12/8 e 6/8
11º (12/8, Lá Menor) e 12º (6/8, Dó Maior) solfejos: com sinais de repetição (D.C. – <i>Fin</i> ) e ligaduras de tempo
Regência do compasso ternário
13º e 14º solfejos: 3/4, em Sol Maior, da mínima pontuada à colcheia.
15º solfejo: 3/8, em Ré Maior (com acidentes), da semínima à semicolcheia.
16º solfejo: 9/8, em Sib Maior (com acidentes), sinais de repetição, da mínima à colcheia
Definição de tercinas e sextinas
17º (4/4, Mib Maior), 18º (2/4, Dó Menor), 19º (3/4, Mib Maior) solfejos: aplicação de tercinas e sextinas

## Definição de acento métrico e síncope

20° (4/4, Dó Maior), 21° (4/4, Fá Maior), 22° (3/4, Ré Maior) solfejos: aplicação de síncope

23° (4/4, Dó Maior), 24° (2/4, Dó Maior) 25° (6/8, Mib Maior): figuras pontuadas

26° solfejo (4/4, Dó Maior): “Resumo de Todos os Elementos Precedentes”

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Curiosamente, a edição americana elaborada por George Lehmann<sup>25</sup> (publicada em 1899) omite toda esta parte da obra, alegando que esse tipo de conteúdo é não só mais bem aprendido e ensinado em sala de aula, como também demonstra-se fútil quando tratado apenas de maneira teórica. Destacamos aqui alguns pontos a serem discutidos quanto às duas justificativas do editor. De fato, a formação musical de um estudante é realizada, muitas das vezes, de maneira prática e com auxílio de um professor, seja em sala de aula ou em seu estudo individual. Entretanto, a assistência de um referencial teórico de modo algum compromete negativamente esse aprendizado. Mesmo que o professor não utilize essa parte do livro, seja porque o aluno já possui o nível de conhecimento teórico-musical proposto pelo autor ou porque já possui outros materiais de referência equivalentes àquele presente no *Méthode...* (1858), a atitude de simplesmente extinguir o acesso a esse material que é uma parte integrante da obra e um registro histórico da pedagogia de Bériot apresenta-se como um procedimento, no mínimo, questionável.

O ensino de elementos relacionados à teoria e percepção musicais em materiais publicados especificamente para o violino foi um procedimento muito comum durante os séculos XVIII e XIX. Esse mesmo recurso pode ser encontrado nos tratados de Leopold Mozart (1756), Louis Spohr (1843), Delphin Alard (1844) e Ferdinand David (1867), por exemplo, embora cada autor conceda a este assunto uma abordagem diferente, tanto em profundidade e quantidade de conteúdo, quanto em ordem de aplicação. A partir do século XX, entretanto, esse procedimento torna-se cada vez menos presente. Isso se deve ao fato de que as publicações desses primeiros autores se propõem a apresentar um material didático que atenda desde o nível elementar de aprendizado do instrumento (iniciação musical) até o nível avançado, enquanto autores modernos como Galamian (2013) e Flesch (2000, 2008) possuem como público-alvo, de uma maneira geral, violinistas que já apresentam determinado nível técnico e musical superior. Além disso, a função do material musical é completamente diferente entre os dois grupos de publicações: no primeiro, as breves composições referem-se a exercícios ou estudos a serem

<sup>25</sup> BÉRIOT, Charles-Auguste de. *Method for the Violin*. Edição de George Lehmann. New York: G. Schirmer, 1899.

praticados pelo estudante no aprimoramento de determinada técnica, enquanto no segundo grupo sua função é de exemplificar ou ilustrar aquilo que está sendo tratado no texto. Por fim, constata-se que no decorrer do século XX o conhecimento acadêmico se torna cada vez mais especializado e a figura de um só “mestre”, tão comum nos séculos anteriores<sup>26</sup>, foi gradativamente substituída por um conjunto de especialistas e livros que tratam exclusivamente de partes do conhecimento essenciais à formação do estudante.

### 4.3 Introdução ao volume I

Na introdução do primeiro volume do *Méthode...* (1858), Bériot afirma o seu desejo por não negligenciar os elementos essenciais da técnica do violino, apresentando-os um a um, em pequenas doses melódicas, de forma a torná-los menos árduos e mais acessíveis aos estudantes. Procurando abordar todos esses elementos de forma igualitária, sem torná-los excessivamente difíceis para o iniciante, Bériot informa que serão trabalhadas apenas as cinco primeiras posições do instrumento e tonalidades cujas armaduras de clave contém até quatro sustenidos ou quatro bemóis – conhecimento que julga ser suficiente para o nível elementar. Além disso, com o propósito de não privilegiar o progresso da mão esquerda sobre o da mão direita, são abordadas variações de arco sobre as escalas, sem que se dificulte seu dedilhado. Essas variações, entretanto, não devem impedir o aluno de estudar e executar escalas em andamento lento e figuração rítmica regular, sempre que o professor julgar conveniente.

A estratégia de conjugar escalas a variações de arco é ainda valorizada e utilizada por muitos pedagogos modernos do violino. De fato, Carl Flesch e Ivan Galamian são reconhecidos também por seus respectivos sistemas de escalas<sup>27</sup> – os mais complexos e extensos presentes na literatura do instrumento. No que se refere ao valor do estudo de escalas na rotina de um violinista, Galamian (2013, p.102) afirma:

O estudo de escalas é tão antigo quanto o estudo do violino. Sua grande importância reside no fato de que elas podem servir como um meio para o desenvolvimento de um grande número de competências técnicas, tanto de mão esquerda quanto de mão direita. Escalas aprimoram a afinação e estabelecem a fôrma da mão; sua utilidade para a prática de correlação já foi discutido; sua aplicabilidade para o estudo de

---

<sup>26</sup> Para aqueles que desejam aprofundar-se no tema relacionado à pedagogia do violino baseada na tradição mestre-aprendiz, sugerimos a leitura de Santos (2011).

<sup>27</sup> FLESCHE, Carl. *Scale System: Scale Exercises in All Major and Minor Keys for Daily Study*. New York: Carl Fischer, 1926. 120 p.  
GALAMIAN, Ivan; NEUMANN, Frederick. *Contemporary Violin Technique*. Boston: ECS Publishing, 1977, 2 vols.

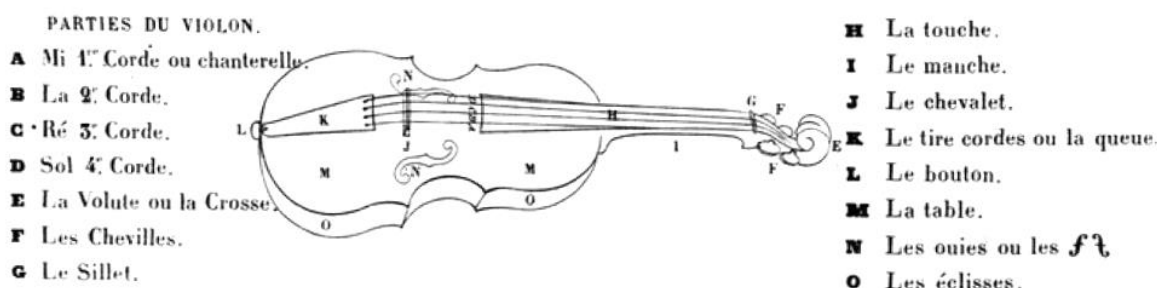


arcadas e golpes de arco, da qualidade sonora, da divisão de arco, da execução de dinâmicas e do *vibrato* é quase infinita. (Tradução nossa).

Quanto às breves peças e estudos apresentados no decorrer de toda a obra, Bériot (1858, p.1) orienta que sua prática não deve ser realizada em andamentos demasiado rápidos e estabelece o princípio de que “a lentidão promove a precisão e a facilidade” (tradução nossa). Para isso, o aluno deve munir-se constantemente de um metrônomo e seguir rigorosamente os dois andamentos indicados pelo autor – o primeiro, acima, conveniente para os primeiros estágios de estudo e, abaixo deste, o tempo final, para o qual o aluno deve prosseguir gradativamente. Ainda, tais composições com finalidades didáticas são dispostas de forma a alternar as de caráter doce e *cantabile* e aquelas de natureza enérgica e viril, com o propósito de acostumar o estudante à plasticidade da performance musical e desenvolver sua sensibilidade auditiva.

Logo após essas observações, há uma espécie de glossário que contém o significado de vários signos e expressões musicais que serão utilizados no primeiro volume do método, tais como: arcadas (para baixo e para cima), dinâmicas (piano, forte etc), *crescendo* e *diminuendo*, *pizzicato*, trilo, ligadura de expressão, dentre outros; além de um quadro ilustrativo contendo o nome das partes do violino e do arco (FIGURA 1). A ausência de uma queixeira na apresentação das partes estruturais do violino sugere que Bériot ainda não havia adotado o uso do acessório criado por Louis Spohr em ca. 1820<sup>28</sup>.

Figura 1 – Partes do violino



Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 2.

#### 4.4 Postura corporal

<sup>28</sup> “O inventor da queixeira, Louis Spohr, listou entre suas vantagens o fato de que ela facilita a manutenção da cabeça erguida. Ele afirma em seu [tratado] *Violinschule* (1832) que muitos violinistas aprovaram sua queixeira durante os dez anos desde a sua invenção. Mas o *Méthode de Violon* (1858) do grande violinista belga Charles-Auguste de Bériot falha em não reconhecer sua existência.” (BOYDEN *et al.*, 2001, tradução nossa).

Bériot recorda que os primeiros passos de um estudante com o seu instrumento são os mais importantes de toda a sua carreira – desfazer-se de maus hábitos adquiridos nesse estágio é quase impossível. Por isso, as primeiras indicações sobre o posicionamento do corpo, o movimento do arco e dos dedos devem ser observadas com grande atenção. O professor é o responsável por estabilizar a postura do jovem estudante que, por sua vez, deve conservar o máximo de flexibilidade nos movimentos dos braços direito e esquerdo, enquanto mantém uma imobilidade apropriada do corpo como um todo. Segundo o autor, esta imobilidade não deve ser considerada de forma literal e estrita, mas sim remeter a uma postura firme e resoluta de um artista, que por vezes modifica sua atitude de acordo com as nuances e demandas expressivas da peça que executa. Nota-se que esse ensinamento se encontra em perfeita harmonia com as palavras de Galamian (2013, p.12-13), que acrescenta:

Como portar-se de pé ou sentar-se não deveria ser objeto de prescrições específicas, a não ser pelo princípio de que o violinista deveria sentir-se à vontade. O que deve ser evitado são movimentos corporais exagerados durante a execução. Eles são não só desagradáveis de se ver [sob um aspecto visual da performance], como também exigem reajustes constantes do arco em relação ao violino e, portanto, acrescentam um fator que atrapalha a performance. Por outro lado, não é aconselhável ir para o extremo oposto como alguns professores fazem, ao insistir em extinguir em seus alunos qualquer tipo de movimento corporal. Há uma certa quantidade de movimento que é natural e que contribui para a coordenação e a sensação rítmica e métrica. Assim, o movimento do corpo deve ser limitado, mas nunca completamente suprimido. (Tradução nossa).

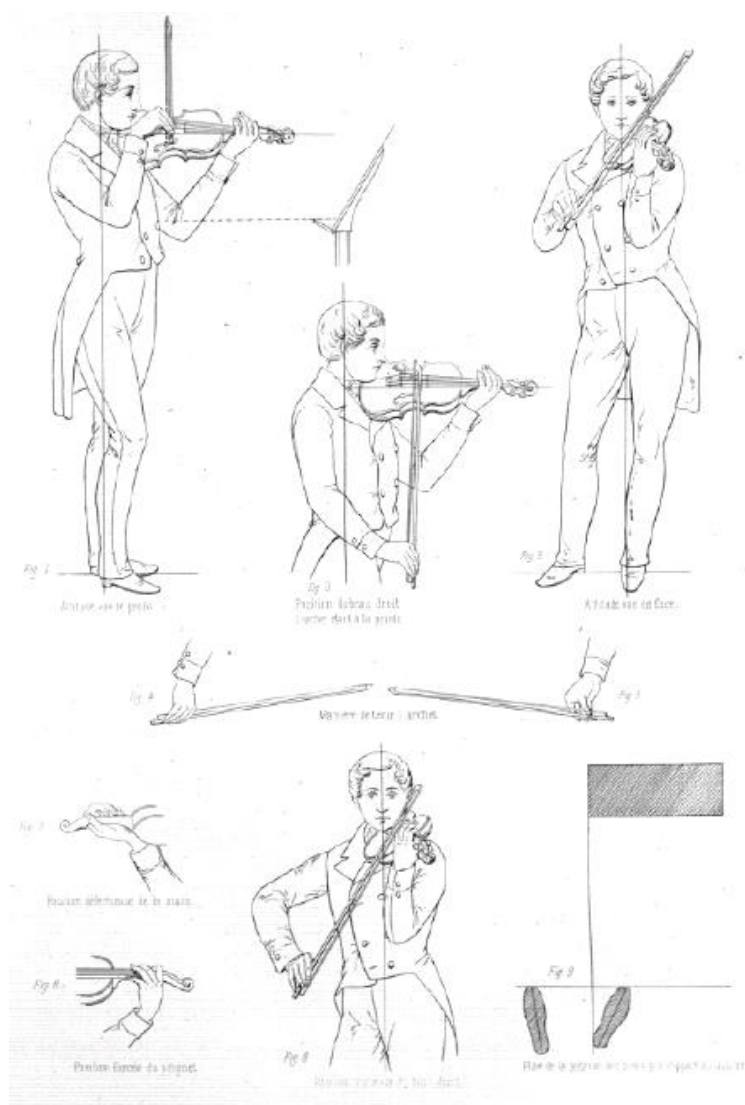
No decorrer de suas orientações prévias acerca do posicionamento com o instrumento, Bériot enfatiza a necessidade de repouso frequente do aluno iniciante durante as primeiras aulas – primeiro, para que ele se habitue a retomar com facilidade a posição recém-ensinada; segundo, para evitar a dormência causada por fadiga muscular inerente à imobilidade sustentada por muito tempo.

Então, são apresentados 19 tópicos instrutivos relacionados à postura com o instrumento, dos quais sete associam essas informações ao quadro de figuras disponível na página posterior (FIGURA 2). Dentre as primeiras diretrizes, encontra-se a orientação de manter a estante de partituras sempre à altura dos olhos, separar ligeiramente os pés (cerca de 12cm) e conservar o corpo ereto e apoiado sobre a perna esquerda, evitando o avanço do quadril. Flesch (2000, p. 159) reitera a importância da estante de partituras estar à altura dos olhos – quando muito baixo, o acessório pode influenciar o violinista à segurar seu instrumento em declive, circunstância prejudicial para sua postura e produção sonora como um todo. Entretanto, o autor adverte quanto ao apoio desigual das pernas (tal como instruído por Bériot), devido à sobrecarga que esse posicionamento incide sobre um dos membros, situação que pode trazer permanentes

desfigurações corporais. Em seu lugar, Flesch recomenda a disposição horizontalmente alinhada, afastada e com o peso corporal dividido igualmente entre as pernas:

Como que por tácito senso comum, esta é a posição que tem sido adotada por quase todos os violinistas nas últimas décadas. Ela concede ao performer um amplo “pedestal” [isto é, suporte], estabilidade e liberdade de movimento. Esteticamente esse posicionamento possui também suas desvantagens, especialmente quando realizado de forma exagerada, contudo, ele apresenta tantas vantagens práticas que o violinista facilmente renuncia a postura agradável e graciosa ‘de dançarino’. (FLESCH, 2000, p.3, tradução nossa).

Figura 2 – Ilustrações elucidativas quanto ao correto (e incorreto) posicionamento corporal com o instrumento



Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 5.

A seguir, é descrito o posicionamento do violino, que deve ser apoiado sobre a clavícula, em contato direto e contínuo com o pescoço, e ser levemente inclinado para a direita. Essa inclinação, de uma maneira geral, possui a função de facilitar o alcance das cordas mais graves do instrumento. Além disso, o autor sugere o uso de um lenço ou almofada sob o violino, a fim

de evitar que o aluno levante o ombro com o propósito de sustentá-lo – um artifício recém-instituído na história do instrumento<sup>29</sup>. Quanto ao suporte do violino ainda sem o auxílio da queixeira, Bériot orienta: “a pressão do queixo deve dividir-se entre o estandarte e o tampo do instrumento, mas sem excesso: apenas o bastante para que o violino não escape devido aos movimentos da mão esquerda” (1858, p.4, tradução nossa). Sob uma perspectiva do século XX, entretanto, as novas opções de suporte para apoio do instrumento e a presença permanente da queixeira<sup>30</sup> sobre o violino alteraram o entendimento pedagógico relacionado às possibilidades de se segurar o instrumento:

Da mesma forma, não deveria existir qualquer regra específica relacionada à forma de se segurar o instrumento. Alguns artistas sustentam o violino apenas entre o ombro e a cabeça e, obviamente, sentem-se confortáveis fazendo-o assim. Outros cedem o apoio do instrumento à mão esquerda, apoiando o violino sobre a clavícula e mantendo o queixo como um componente ativo em certas mudanças de posição (ao exercer pressão). Para um violinista com pescoço comprido, o uso de um suporte é a solução mais inteligente. (O suporte, no entanto, deve ser escolhido entre os tipos que não absorvem o som do instrumento). Um aspecto, contudo, deve ser observado: o queixo não deve pressionar o estandarte. Isto é evitado através do uso de uma queixeira que passe por cima do estandarte, no meio do instrumento. Além de serem mais confortáveis, essas queixeiros possuem a vantagem adicional de serem melhores para o violino, uma vez que a pressão exercida por elas é mais uniformemente distribuída. (GALAMIAN, 2013, p.13, tradução nossa).

No que se refere ao posicionamento do membro superior esquerdo, a abordagem de Bériot é bastante similar à que é praticada contemporaneamente: com o cotovelo posicionado sob o centro do violino, segura-se o braço do instrumento entre a primeira falange do polegar e a terceira do indicador, com cuidado para que não se exerça pressão excessiva. Na primeira posição, a localização do polegar deve corresponder ao espaço entre o Lá natural e o Sib da corda Sol. O pulso, em uma posição flexível e natural, deve manter-se em linha reta com o antebraço.

Após a descrição de outros detalhes acerca da postura corporal relacionada ao violino, conduz-se a atenção do leitor para a forma de se segurar arco. Com a mão completamente relaxada (sem apertar, tensionar ou esticar os dedos), o estudante é orientado a sustentar o arco

---

<sup>29</sup> “Alguns violinistas empregavam uma almofada sobre o ombro para aumentar a segurança e o conforto, assim como para evitar levantar o ombro esquerdo. Baillot [1834] foi um dos primeiros autores a recomendar o uso de uma almofada sobre o ombro e tais suportes gradualmente se tornaram comuns no século XIX e início do século XX.” (STOWELL, 1992, p.123, tradução nossa).

<sup>30</sup> “A queixeira tornou-se um acessório padrão, que garante a estabilidade do instrumento e aumenta a mobilidade da mão esquerda. Inventado por Spohr em cerca de 1820, ela era originalmente de ébano e colocada sobre o estandarte – e não para o lado esquerdo como mais tarde se tornou habitual. Embora hoje adotada pela grande maioria dos violinistas, sua aprovação na história foi gradual. Normalmente ela é feita de madeira (ébano ou jacarandá) e está disponível em várias formas e tamanhos.” (BOYDEN *et al.*, 2001, tradução nossa).

transversalmente da articulação que divide a primeira e a segunda falange do indicador, até a extremidade do dedo mínimo. O polegar deve ser posicionado entre os dedos médio e anelar, nem muito dobrado, nem muito esticado. O pulso direito, mantido flexível e em linha reta com o antebraço, é o principal responsável pelo domínio da baqueta, a qual deve ser levemente inclinada em direção ao espelho, salvo em passagens fortes ou saltadas (evitando assim ruídos provenientes do seu contato com a corda). Carl Flesch (2000, p.35) utiliza essa mesma linha de conceitos para classificar essa maneira de segurar o arco como a forma Franco-Belga (em contraste à de estilo Alemão e Russo, respectivamente) e, embora Flesch tenha uma clara preferência pela forma Russa de se segurar o arco<sup>31</sup>, ele afirma: “a nova Escola Franco-Belga e a Escola Russa possuem hoje o domínio sobre este campo e é entre elas que a luta por supremacia se realiza” (tradução nossa). Ivan Galamian (2013), por sua vez, não discorre em seu tratado acerca das diferentes abordagens desse aspecto técnico entre as escolas violinísticas. Suas orientações, entretanto, são similares às de Charles de Bériot, apesar de conter mais explicações e detalhes, alguns dos quais, originais<sup>32</sup>.

#### 4.5 Exercícios preparatórios

Feitas tais considerações referentes à postura com o instrumento, Bériot dá início aos primeiros exercícios a serem praticados pelo estudante, sobre as quatro cordas soltas do violino. A principal dificuldade a ser superada aqui é a produção de ruídos provocada pelo excesso de peso do arco sobre as cordas, principalmente na região do talão, além da falta de domínio do estudante sobre os planos de corda. As pausas que sucedem cada nota constituem-se oportunidades para o professor corrigir as possíveis falhas posturais do aluno. Esta primeira lição recebe a indicação de andamento *Très lent* (isto é, “muito lento”) e é composta por seis exercícios que buscam promover o desenvolvimento das habilidades do estudante em conduzir o arco do talão à ponta, com controle rítmico e motor sobre os planos de cordas soltas adjacentes e afastadas (FIGURA 3).

---

<sup>31</sup> “Na minha opinião, as vantagens que a pegada de arco russa possui não são de modo algum negadas pelo apontamento de notáveis violinistas de outras escolas; o que conta é o sucesso que pode ser alcançado por um grande número de estudantes de vários níveis de talento. Assim como depois de séculos de 'escravização' do braço direito, agora estamos convictos de sua irrestrita liberdade de movimento, pessoalmente estou certo de que a pegada russa, com sua potência e energia inerentes e suas vantagens de minimização de esforço, será a única pegada a ser ensinada dentro de 50 anos.” (FLESCH, 2000, p.35, tradução nossa).

<sup>32</sup> Dentre eles, destacamos o conceito “Sistema de Molas” (*System of Springs*) um de seus elementos fundamentais para técnica de arco (GALAMIAN, 2013, p.44).

Figura 3 – 1ª Lição: Exercícios sobre cordas soltas

**1<sup>re</sup> LEÇON.**

Très lent.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 7.

A segunda lição é formada por exercícios na tonalidade de Sol Maior para introdução da mão esquerda, cujos dedos, segundo Bériot (1858), devem estar aproximadamente dois centímetros acima da corda, preparados assim para cair com precisão e elasticidade sobre elas. Em um andamento moderado com progressão rítmica (de semibreves à semínimas), acrescentam-se os dedos, um a um, sobre todas as quatro cordas do instrumento, progressivamente.

A terceira lição, em andamento lento, conjuga os dois exercícios anteriores ao induzir o estudante ao correto posicionamento dos dedos da mão esquerda. Alternando dedos presos com cordas soltas, Bériot (1858) propõe que o ângulo de caimento dos dedos sobre as cordas não seja demasiado horizontal ou perpendicular, mas curvo de maneira a evitar seu contato com as cordas soltas adjacentes, impedindo sua vibração. Nas variações que iniciam a alternância de cordas a partir da corda mais aguda, nota-se um detalhe: em vez de começar diretamente pelo quarto dedo – processo inverso ao das primeiras variações – Bériot inicia com o terceiro dedo,

promovendo ao aluno uma ferramenta de precisão da afinação (a partir do intervalo de oitava) e a redução da tensão sobre o dedo mínimo (através de um suporte concedido pelo terceiro dedo, já posicionado). Além disso, ao indicar a arcada para cima quando a alternância de cordas parte de uma corda mais aguda para uma corda mais grave, em um exercício cujo andamento permitiria a realização do contrário sem grandes dificuldades, Bériot legitima um princípio que seria anos mais tarde descrito por Flesch (2000, p.139): “*Détaché* em alternâncias de corda regulares deve sempre começar com o arco para baixo quando a primeira nota estiver em uma corda mais grave e para cima quando estiver em uma corda mais aguda” (tradução nossa). Nesta lição, composta por 10 pequenos exercícios, introduz-se, ainda, os primeiros intervalos de terça relacionados à mão esquerda (FIGURA 4).

Figura 4 – 3ª Lição: Exercícios para o correto posicionamento dos dedos da mão esquerda e domínio de planos de corda

**3<sup>e</sup> LEÇON.**

Lent.

The image shows a page of musical notation for a violin lesson. It is titled "3<sup>e</sup> LEÇON." and "Lent." (Lento). The score consists of ten staves of music, each representing a different exercise. The exercises are written in C major and 4/4 time. They focus on left-hand technique, including fingerings (0-5) and bowing directions (up and down bows). The exercises involve moving between different strings and positions on the neck of the violin.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 9.

A quarta lição, intitulada *Des Sons Soutenus*, é antecedida por uma breve exposição de uma falta comum na condução de arco sobre notas longas pelos iniciantes<sup>33</sup> – indesejáveis crescendos nos finais das arcadas, promovidos pelo impulso de mudar precipitadamente o sentido do arco. Bériot (1858) remedia este equívoco aconselhando a execução de pequenos acentos no início das notas, somados à uma diminuição da velocidade do arco em direção ao seu final. Logo após esta nota preventiva, o estudante é levado a executar todas as notas da primeira posição na tonalidade de Sol Maior em semibreves, intercalando as notas do quarto dedo com as respectivas cordas soltas a fim de assegurar sua correta afinação. Posteriormente, apresenta-se o arpejo de Sol Maior que é seguido por uma pequena Ária, na mesma tonalidade e em andamento *Andante*, formada por 16 compassos com uma linha de acompanhamento tocada pelo professor, em textura homofônica. Executada inteiramente sobre as cordas intermediárias (Lá e Ré), a breve melodia é uma oportunidade de demonstração das habilidades recém-adquiridas do estudante: domínio sobre os planos de corda e utilização de todos os dedos da mão esquerda, dispostos em intervalos de 2<sup>as</sup> e 3<sup>as</sup> (com exceção de passagens para cordas soltas).

A quinta lição instrui o aluno quanto ao princípio de manutenção dos dedos presos, quando notas previamente tocadas forem repetidas, com o objetivo de garantir uma afinação constante e evitar movimentos desnecessários. A explicação é acompanhada por quatro exemplos a serem executados pelo estudante, sobre as cordas Sol, Ré e Lá, respectivamente, com linhas melódicas que abrangem os quatro dedos da mão esquerda. Além disso, Bériot alerta quanto ao desserviço desse artifício quando aplicado em notas longas, processo que promoveria apenas um excesso de tensão sobre a mão esquerda e um gasto desnecessário de energia. Sobre este aspecto, Flesch (2000) reitera e complementa:

Há pedagogos que, como um princípio básico, exigem que seus alunos mantenham os dedos presos sobre as cordas tanto quanto possível. Na minha opinião, isso só é aconselhável se, ao fazê-lo, pode-se evitar movimentos desnecessários. No entanto, isso não é recomendável caso a limitação ligada a este processo parece mais trabalhosa do que a de levantar os dedos. Ainda, é preciso considerar que a manutenção desnecessária de dedos inativos sobre as cordas reduz a capacidade da mão para vibrar e pode ter um efeito paralisante sobre a expressão artística, sobretudo em andamentos lentos. (FLESCHE, 2000, p.104-105, tradução nossa).

---

<sup>33</sup> Flesch (2000, p.42) explica “O iniciante produz a mudança de direção do arco através de um movimento horizontal do braço, a partir da articulação do ombro. Isso cria acentos no final do golpe, o que deixa uma impressão indelével sobre quem já fez algum trabalho com iniciantes. Provavelmente não estaríamos errados em afirmar que, nos estágios iniciais do aprendizado do violino como um todo, esse tipo de mudança de arco é uma ocorrência comum.” (Tradução nossa).



A seguir, Bériot introduz noções de uma primeira classe de golpes de arco, denominada *coups d'archet coupés* que, neste caso específico, apresenta uma forma de execução similar ao que Galamian (2013) classifica como *détaché lancé*<sup>34</sup>. Aqui, o estudante é orientado a executar a mesma escala da lição anterior com uma condução de arco do talão à ponta, de forma rápida e energética. Uma pausa é colocada após o término de cada nota, momento em que toda a pressão deve se esvaír, sem perturbar a estabilidade do arco sobre a corda. Além disso, as pausas permitem também ao estudante preparar o ataque da próxima nota, em ambas as mãos. Esse é o primeiro momento em que o aluno é estimulado à uma execução rápida de um exercício, o qual, por sua vez, exige grande controle sobre paralelismo, ponto de contato e velocidade de arco (FIGURA 5).

Figura 5 – Introdução aos *coups d'archet coupés* (*détaché lancé*)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 11.

#### 4.6 Primeira posição

O capítulo intitulado *Première Position* começa com uma série de escalas que, inicialmente, devido ao incipiente conhecimento intervalar e de afinação do aluno, possuem indicações dos semitons presentes entre as notas e preservam a alternância do quarto dedo com a corda solta, a fim de reforçar a precisão da afinação. Todas as escalas são elaboradas em compasso quaternário e de forma que todas as notas da primeira posição, dentro daquela tonalidade, sejam tocadas – isto é, essas escalas não findam sua progressão ascendente na tônica, mas na nota referente ao quarto dedo da corda Mi, para depois seguir o percurso contrário, descendente. Além disso, elas possuem um acompanhamento melódico do professor, que reflete diferentes

<sup>34</sup> “Este é um golpe de arco curto e rápido que é caracterizado por uma grande velocidade inicial que, em seguida, é diminuída ao chegar ao final de seu curso. Geralmente há uma ruptura clara entre as notas, embora algumas vezes (como em uma sucessão de notas rápidas) nenhuma pausa se intervém. Não há acentos nem ondulações no início do som. O golpe poderia ser comparado a um *martelé* sem seu ataque de *staccato* inicial.” (GALAMIAN, 2013, p.68-69, tradução nossa).

caracteres entre as tonalidades. O Quadro 2, a seguir, apresenta as tonalidades estudadas, a figuração rítmica sobre o qual as notas são dispostas e as observações de Bériot quanto à condução de arco nas respectivas escalas:

Quadro 2 – Escalas e figuração rítmica por compasso abordadas no capítulo *1<sup>re</sup> Position*

Escala	Figuração rítmica padrão	Orientações adicionais
Dó Maior		
Lá Menor Melódica		
Sol Maior		
Mi Menor Melódica		
Ré Maior		
Si Menor Melódica		
Lá Maior Fá# Menor Melódica		Utilizar todo o arco sobre a mínima e meio arco para as semínimas.
Mi Maior		Utilizar todo o arco tanto sobre a mínima pontuada quanto sobre a semínima.
Dó# Menor Melódica		
Fá Maior		
Ré Menor Melódica		
Sib Maior		
Sol Menor Melódica		
Mib Maior		Utilizar todo o arco sobre a mínima pontuada e 1/6 dele para as colcheias, atentando-se para a igualdade sonora.
Dó Menor Melódica		
Láb Maior		
Fá Menor Melódica		

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Dessa forma, Bériot oferece ao violinista iniciante um conciso sistema de escalas que introduz fundamentos técnicos importantíssimos para sua formação, dos quais destacamos:

- a) princípios de divisão e distribuição de arco;

- b) monitoramento e controle sobre os três elementos básicos da técnica de mão direita, nomeadamente, ponto de contato, pressão e velocidade de arco;
- c) referências auditivas para supervisão da afinação e precisão rítmica, a partir da linha de acompanhamento do professor<sup>35</sup>;
- d) domínio das escalas maiores e relativas menores, através do estudo de tonalidades com até quatro sustenidos e quatro bemóis;
- e) execução de diferentes padrões de arcadas e golpes de arco.

Ivan Galamian, autor de um complexo sistema de escalas voltado para violinistas de nível avançado, propõe nesse sistema uma abordagem de estudo baseado em múltiplas possibilidades de combinações rítmicas conjugadas a diferentes arcadas e golpes de arco em escalas e arpejos, respaldado no princípio que ele denomina “correlação” entre mente e músculos<sup>36</sup>. Ele afirma: “Qualquer escala ou passagem [musical] que o instrumentista consegue executar em um grande número de ritmos, acentuações e arcadas diferentes constitui-se algo que foi completamente assimilado pela mente e músculos” (GALAMIAN, 2013, p.6, tradução nossa). Nota-se portanto, que Bériot procura aplicar este mesmo princípio ao estudante de nível técnico elementar, apesar de em proporções menores, de uma forma que o estudo ou a performance dessas escalas não se torne excessivamente monótono ou enfadonho – há sempre um novo desafio, uma nova abordagem para ambas as mãos. Galamian (2013, p.95), mais uma vez, explica a importância da variação durante o estudo técnico cotidiano do violinista:

Na progressão de problemas mais simples para mais complexos, deve-se ter em mente um princípio muito importante, que se aplica a qualquer tipo de estudo: sempre que um determinado problema é resolvido [ou superado], é inútil repeti-lo mais e mais vezes. Deve-se deixá-lo de lado e avançar para o próximo. Quando se pratica rotineiramente coisas que não precisam mais ser estudadas, está se desperdiçando tempo. (Tradução nossa).

Após o estudo de toda esta seção de escalas, apresenta-se uma série de exercícios para desenvolvimentos de terças, quartas, quintas e sextas (presentes na tonalidade de Dó Maior) e intervalos de oitava (sob a armadura de clave de Sol Maior), em figuração rítmica regular composta por mínimas. Esse isolamento de intervalos favorece o aprimoramento da afinação do aluno, a partir de padrões de mão esquerda e alternâncias de cordas que não foram

---

<sup>35</sup> As linhas de acompanhamento para professor em escalas estão presentes apenas neste capítulo do *Méthode...* (1858), referente à primeira posição.

<sup>36</sup> “O fundamento sobre o qual repousa a construção da técnica [...] está na correta relação da mente com os músculos; no funcionamento fluido, rápido e preciso da sequência de comandos mentais que provocam a resposta muscular desejada. A partir daqui essa relação mental-física será chamada de *correlação*. [...] Quanto melhor a correlação, maior a facilidade, precisão e confiabilidade da técnica.” (GALAMIAN, 2013, p.6, tradução nossa).

suficientemente praticados até aqui, além de preparar o aluno para a próxima seção disposta por Bériot: as *Méodies*.

Curiosamente, Bériot denomina todas as pequenas composições musicais voltadas para os jovens violinistas como *Méodie* – um gênero francês, a princípio vocal, que surge no século XIX como canções sobre textos poéticos, similar ao *Lied* alemão<sup>37</sup>. O vínculo do violino com a música vocal, portanto, permeia toda esta obra de Bériot, como pode ser visto desde suas ponderações no prefácio deste volume.

Apresentam-se ao estudante, então, três *Méodies* em Dó Maior. Todas possuem indicações metronômicas, sendo que a terceira música, mais rápida, sugere também uma indicação de tempo para estudo. As figuras musicais utilizadas resumem-se à semibreve, mínima e semínima, sendo que a primeira *Méodie* é composta inteiramente por mínimas, salvo a presença de uma semibreve no antepenúltimo compasso. Não há ligaduras na parte do estudante, apesar de existir um acorde de três sons no final da terceira música (que presumivelmente deveria ser arpejado)<sup>38</sup>. Os acompanhamentos do professor, em contraste, são os mais variados, apresentando cordas duplas, passagens com colcheias, ligaduras de até nove notas, *pizzicati* – recursos pensados com o propósito de enriquecer musicalmente o exercício em si e de evitar o possível incômodo do aluno sobre uma prática demasiado constante de sua parte. Além disso, essa prática modesta de música de câmara constitui-se uma oportunidade promissora de aprendizado do aluno quanto aos princípios básicos dessa atividade tão importante para a formação musical de qualquer artista e serve, ainda, como referência sonora e musical para o desenvolvimento progressivo de suas habilidades. Kim (2011) revela que esse era um dos principais motivos que atraíam George Enescu ao estudo da obra:

Seu primeiro professor era um *loutar*, um violinista cigano. Posteriormente, ele foi submetido a um desenvolvimento mais metódico por meio do estudo do *Méthode de Violon* de Bériot, que representava a compreensão pedagógica e estilística da Escola

---

<sup>37</sup> “Termo geralmente aplicado à canção francesa romântica do século XIX e início do século XX, particularmente em seus estágios posteriores. Sua ligação à uma forma anterior, o Romance, é tão próxima que os dois não podem ser considerados isoladamente. Ambos os termos eram ocasionalmente empregados à uma mesma canção e os *Lieder* de Schubert, em parte responsáveis pela transformação do Romance em *Méodies* mais sofisticadas, foram por vezes chamados de Romances alemães por críticos franceses. [...] Como implica esse intercâmbio de terminologia, não existem distinções claras; comum a ambos e derivado do simples Romance, está o gracioso e terno lirismo musical. Assim como o *Lied* deve muito de sua inspiração à poesia lírica romântica alemã, a *Méodie* do século XIX é devedora da escola romântica francesa de poesia, liderada por Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset e outros [...] A *Méodie* alcançou sua mais bela e original expressão nas canções de Fauré, Duparc e Debussy. Enquanto o repertório anterior contém muitas peças efêmeras destinadas aos salões, este também inclui um número considerável de obras finas, hoje negligenciadas.” (TUNLEY, NOSKE, 2001, tradução nossa).

<sup>38</sup> Cf. BÉRIOT, 1858, p.86. Esse aspecto técnico-interpretativo será discutido na seção 5.7 desta dissertação, referente ao Volume II do *Méthode...* (1858).

Franco-Belga. O *Méthode de Violon* contém exercícios técnicos e escalas frequentemente arranjados para dois violinos. Enescu recorda como ele gostava desses exercícios harmônicos no período em que estava se interessando em polifonia, aos nove anos de idade. (KIM, 2011, p.25, tradução e grifo nossos).

Após as três *Mélodies* iniciais, é apresentada ao estudante uma forma mais abrangente de *legato*, se comparado àquele praticado até aqui. Esta seção é composta por seis exercícios, cujos dois primeiros trabalham alternância de cordas soltas com ligaduras e os quatro restantes escalas e breves estudos com ligaduras de até quatro notas. Em suas orientações prévias, Bériot (1858) destaca a importância da precisão de articulação dos dedos da mão esquerda, a fim de garantir um bom resultado sonoro neste tipo de golpe de arco. Galamian (2013, p.64) e Flesch (2000, p.11) expõem os dois problemas envolvidos na execução de um bom *legato*: a tendência do braço direito em executar movimentos excessivamente angulares e expansivos em mudanças de cordas; e a necessidade de coordenação precisa entre as mãos direita e esquerda. De forma simples e elementar, através desses seis exercícios, Bériot introduz os fundamentos técnicos necessários para a solução dessas falhas comuns, a partir do isolamento da mão direita (para suaves alternâncias de cordas, tal como proposto por Galamian<sup>39</sup>) e inclusão progressiva de intervalos melódicos cada vez maiores conjugados às alternâncias de cordas previamente estudadas (FIGURA 6). Destacamos especialmente o sexto exercício, que inclui também o conceito de extensão, a partir da utilização do quarto dedo na nota Dó da corda Mi (compasso 9).

---

<sup>39</sup> “Os problemas de coordenação criados por passagens rápidas com cruzamentos de cordas podem ser mais bem trabalhados através do isolamento do padrão de mudanças de corda seguido de seu estudo em cordas soltas. [...] Se a dificuldade maior não está na coordenação entre as mãos, mas na sonoridade resultante, ajudará tocar, primeiro, a corda solta ou a primeira nota dessa passagem várias vezes com um som cheio, redondo, longo e fluente para só então, ao prosseguir com a sequência de notas, tentar manter a mesma sensação de fluência no braço direito.” (GALAMIAN, 2013, p.66-67, tradução nossa).

Figura 6 – Exercícios introdutórios para desenvolvimento do *legato*

**DES COULÉS.**

EXERCICES PRÉPARATOIRES SUR LES CORDES A VIDES.

Lez-que du même coup d'archet on passera d'une corde à une autre, on le fera avec netteté et assez rapidement pour qu'on n'entende jamais deux cordes à la fois.

Dans les notes liées du même coup d'archet, les doigts ayant tout à faire pour indiquer le passage d'une note à l'autre, doivent tomber sur la corde et se lever avec une précision et une vitesse toutes mécaniques. C'est sur tout dans l'écart du petit doigt, que l'élève doit tenir compte de cette observation: car si ce doigt n'est pas levé perpendiculairement, il en résulte toujours un mouvement rétrograde qui amène une petite trainée de son inopportune.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 24.

Mais duas *Méodies* são realizadas antes de o estudante concluir o capítulo referente à primeira posição. Em andamentos *Andante* e *Andantino*, respectivamente, são introduzidas ligaduras, arcos longos (de até nove tempos, no caso da 4<sup>me</sup> *Méodie*), um novo compasso (ternário, na 5<sup>me</sup> *Méodie*), além de figuração rítmica que inclui colcheias, que até o momento só foram praticadas em escalas e exercícios. Permanecem as indicações de tempo de estudo e tempo final para cada uma das músicas, que vão subindo de valor de acordo com que novas *Méodies* vão sendo introduzidas, habilitando gradualmente o estudante a ser capaz de realizar passagens rápidas sem perder a qualidade técnico-musical adquirida em seu estudo lento.

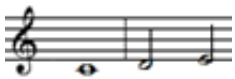
#### 4.7 Segunda posição

Uma característica peculiar do *Méthode de Violon* (1858) de Charles de Bériot é a relativamente rápida inserção e transição entre novas posições ao iniciante de violino, integrada também à novidades de mão direita até então desconhecidas pelo estudante. Flesch (2000) menciona o desafio enfrentado pelo iniciante no aprendizado de novas posições e alerta o professor quanto à superficialidade que o aprendizado dessa técnica pode apresentar, propondo sugestões para o preenchimento dessa lacuna:

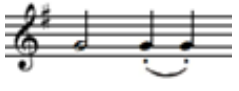



Para o iniciante, a maior dificuldade em dominar as diferentes posições do violino reside no fato de que, em cada nova posição, diferentes dedos tocam diferentes notas, por vezes até em outras cordas. No entanto, essa dificuldade pode ser facilmente superada através de um estudo aplicado. [...] Em geral, professores não dão importância suficiente para garantir um domínio das posições em seus alunos. Gasta-se muito pouco tempo no trabalho específico de cada posição e muitas vezes a mudança é realizada em uma fase de desenvolvimento que ainda é rudimentar, especialmente quando o aluno ainda tem de “calcular” qual dedo usar a partir da quarta posição. A este respeito, o segundo volume da “Escola Técnica do Violino” de Sevcik é de grande importância para qualquer violinista – em qualquer nível que ele esteja. (FLESCHE, 2000, p.12, tradução nossa).

A seguir, encontra-se um quadro que resume as tonalidades das escalas e as variações de arco a serem praticadas pelo estudante na segunda posição do instrumento. Neste ponto do *Méthode...* (1858) há também uma novidade para a mão direita: o *staccato*. De uma maneira geral, o termo “*staccato*” é utilizado por autores como Flesch (2000, 2008) e Galamian (2013) como uma referência ao que denominamos “*staccato preso*”, isto é, uma série de pequenos *martelés* executados em uma mesma direção de arco. Entretanto, aplica-se aqui o termo *staccato* em um sentido mais amplo, como uma forma antônima de *legato*, em que sua execução promove um maior ou menor grau de separação entre as notas articuladas (indicadas por ponto). Flesch (2000) classifica esse tipo menos articulado de *staccato* como “*ondulé portato*”<sup>40</sup>. No caso específico das escalas indicadas por Bériot para a segunda posição, as escalas de Sol Maior e Ré Maior (assim como suas relativas) deveriam ser executadas em uma forma mais conectada de *staccato (non legato)*, enquanto convém à escala de Sol Menor Melódica um *staccato* bem articulado na região da ponta do arco.

Quadro 3 – Escalas e figuração rítmica abordadas no capítulo 2<sup>me</sup> *Position*

Escala	Figuração rítmica padrão	Orientações adicionais
Dó Maior		-
Lá Menor Melódica		

<sup>40</sup> “O *ondulé portato* é um derivado extremamente importante do *staccato*. Encontra-se precisamente entre o *legato* e o próprio *staccato*. As notas são separadas uma das outras por uma pausa quase imperceptível. O impulso elástico (ou pressão) é produzido (sem a participação do pulso) por um sutil movimento do dedo indicador. Este movimento ocorre em cada nota, em vez de durante as pausas.” (FLESCHE, 2000, p.53, tradução nossa).

Sol Maior		O arco deverá ser ligeiramente levantado após a semínima, antes de tocar a colcheia na região do talão.
Mi Menor Melódica		
Ré Maior		
Si Menor Melódica		
Fá Maior		
Ré Menor Melódica		
Sib Maior		
Sol Menor Melódica		

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Após as escalas, apresenta-se uma série de cinco pequenos exercícios que buscam promover, além da precisão da afinação, o melhor conhecimento intervalar relacionado ao domínio da segunda posição (FIGURA 7). Intervalos de segunda, terça, quarta, oitava e, ainda, arpejos, compõem a atividade que também deve ser executada sob duas variações técnicas de mão direita: em *détaché*<sup>41</sup> simples (quando em andamento lento) e em “*coups d’archet vifs et coupés*”<sup>42</sup>, com utilização de aproximadamente metade do arco e executado a partir de movimentos ágeis e separados entre si (quando em andamento mais rápido, após adquirida certa fluência no exercício). Ainda, esta última variação qualifica o estudante para o Estudo disposto após a primeira *Mélodie* sobre a segunda posição.

<sup>41</sup> Ivan Galamian define o *détaché* simples da seguinte maneira: “o arco é separado para cada nota e o golpe é plano e uniforme durante todo o seu percurso, sem nenhuma variação de pressão. Não há nenhuma ruptura entre as notas e cada golpe tem, conseqüentemente, de ser continuado até que o seguinte seja iniciado. O *détaché* simples pode ser empregado em qualquer região do arco e em qualquer comprimento, desde o arco inteiro até sua menor fração.” (GALAMIAN, 2013, p.67, tradução nossa).

<sup>42</sup> Possivelmente, esse golpe de arco indicado por Bériot refere-se ao que Flesch classifica como “*French Détaché*”. Ele define: “Distingue-se do comumente utilizado *détaché* alemão por uma ligeira interrupção entre cada nota. [...] O *détaché* francês apresenta vantagens sobre o *détaché* alemão no sentido de que tem mais suingue e maior projeção. Por outro lado, tem a desvantagem de diminuir os poderes de expressão. Poder-se-ia descrevê-lo como um golpe de arco elegante que, no entanto, carece de um caráter claramente definido. Na escola de Baillot, na primeira metade do século XIX, apenas esse *détaché* era utilizado; contudo, até mesmo na França, há algum tempo, ele é considerado antiquado e inadequado para a performance de obras mais recentes.” (FLESCH, 2000, p.49, tradução nossa).



Figura 7 – Exercícios técnicos para desenvolvimento da 2ª posição

30

2<sup>e</sup> POSITION.

**EXERCICES.**

Les exercices en noires et en croches qui suivent, se travailleront d'abord dans un mouvement lent et en coups d'archet soutenu pendant toute la durée de la valeur des notes; ensuite, lorsque le maître jugera l'intonation assez bien établie, il pourra faire exécuter à l'élève ces exercices dans un mouvement plus accéléré, en coups d'archet vifs et coupés, du point **A** au point **B**, en observant un silence entre chaque note.

EXEMPLE

Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 30

Três elementos diferenciam a primeira *Mélodie* do capítulo sobre a segunda posição daquelas que foram apresentadas até aqui: a expressão *cantabile* que define o caráter da peça, a presença significativa de indicações de dinâmica (*mezzo-forte*, *forte*, *crescendos* e *diminuendos*) e de acentos de expressão. Esses elementos, aqui recém-introduzidos ao iniciante, contemplam as quatro vertentes dinâmicas básicas classificadas por Flesch (2000), que afirma:

São as gradações de intensidade (dinâmicas), que, em conjunto com as cores sonoras, criam a magia das combinações ilimitadas dos sons, que elevam o violino à posição de ser o primeiro dos instrumentos monofônicos. Podemos destacar quatro pontos básicos dentro do infindável número de possibilidades dinâmicas: 1) alto ou forte (*forte*); 2) suave ou fraco (*piano*); 3) aumento e queda de volume sonoro (*crescendo* e *decrescendo*); 4) sons acentuados (> e *sf*). (FLESCHE, 2000, p.68, tradução nossa).

Uma composição do gênero Estudo<sup>43</sup>, intitulado “*Étude en Grand Détaché*”<sup>44</sup> sucede a primeira *Mélodie* sobre a segunda posição. Escrito em uma página inteira (totalizando 48 compassos), este exercício musical possui, além das indicações metronômicas de andamento, a prescrição da região do arco que deve ser utilizada, tanto em seu tempo de estudo, quanto em seu tempo final. Devido às suas características rítmicas e melódicas, sugerimos a realização deste Estudo em *Martelé*, o que não interfere em nenhuma das indicações de Bériot e atende melhor as necessidades técnico-musicais do violinista moderno. Galamian (2013) define e explica a importância deste golpe para a técnica de arco:

Este é, dentre todos os golpes de arco, um dos mais fundamentais e seu domínio irá beneficiar a técnica de mão direita para muito além de seu limite. O *détaché* especialmente será aperfeiçoado por um bom *martelé*, assim como outros golpes de arco que ainda serão discutidos, tais como *collé*, *staccato*, e assim por diante. O *martelé* é caracterizado por ser um golpe de arco percussivo, com um tipo de acento consonantal no início de cada nota e por haver sempre uma [pequena] pausa entre elas. O acento neste golpe exige uma preparação caracterizada por uma pressão prévia: o arco tem de “beliscar” a corda antes de iniciar seu percurso sobre ela. Esta pressão é superior àquela que a condução do arco em si irá exigir e deve durar apenas tempo suficiente para produzir o ataque [inicial] característico da nota. A pressão é, então, imediatamente reduzida para o nível requerido. (GALAMIAN, 2013, p.71, tradução nossa).

A 3<sup>me</sup> *Mélodie (à la 1<sup>re</sup> et 2<sup>me</sup> Position)* constitui-se a primeira oportunidade do estudante de transitar entre as duas posições conhecidas. Em andamento *Alegretto*, a tonalidade (Fá maior) e o compasso composto (6/8) são também aqui introduzidos pela primeira vez na parte do *Méthode...* (1858) que corresponde ao repertório. Propositamente, ela é formada por duas seções similares, sendo a primeira executada em primeira posição e a posterior em segunda, a fim de que o aluno garanta a mesma qualidade musical, técnica, rítmica e sonora sobre as duas posições. Este mesmo tema musical é utilizado na composição da página posterior, intitulada “*Variation sur la précédente à la 1<sup>re</sup> et 2<sup>me</sup> Position*”, em figuração mais rápida, com mais notas e em caráter viril.

#### 4.8 Terceira posição






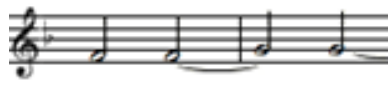
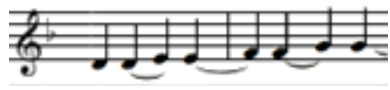
A terceira posição é introduzida de forma bem similar à anterior: por meio de escalas. O Quadro 4, a seguir, apresenta as tonalidades abordadas e as variações de arco sugeridas para esta

<sup>43</sup> Segundo Stowell (1992, p.229), o final do século XVIII e o início do século XIX foram marcados pela grande produção de *Études*, *Caprices* ou *Matinées* – diferentes terminologias para a categoria de composições musicais breves designadas para o aprimoramento de determinadas particularidades técnicas de um instrumento.

<sup>44</sup> Cf. nota 46.

posição. Distingue-se, especialmente, a introdução do moderno *spiccato*<sup>45</sup> na escala de Sol Maior (golpe denominado *détaché court* por Bériot<sup>46</sup>), da síncope nas escalas de Fá Maior e Ré Menor, e do que poderíamos chamar de “embrião” da arcada Viotti<sup>47</sup>, presente na escala de Mib Maior.

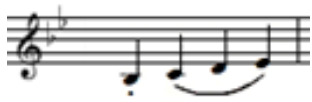

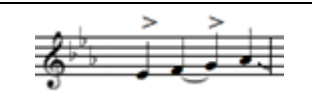
Quadro 4 – Escalas e figuração rítmica abordadas no capítulo 3<sup>me</sup> Position

Escala	Figuração rítmica padrão	Orientações adicionais
Dó Maior		-
Lá Menor Melódica		
Sol Maior		Destacar cada nota, na região do meio do arco.
Mi Menor Melódica		-
Ré Maior		
Fá Maior		
Ré Menor Melódica		

<sup>45</sup> Galamian (2013, p.75) define o *spiccato* como um golpe de arco que parte do ar, toca a corda e novamente volta para o ar, de maneira a descrever uma curva em um movimento realizado de forma voluntária pelo executante. Esse movimento possui dois componentes – um vertical e outro horizontal. Se o componente horizontal for enfatizado, o resultado sonoro será maior, mais redondo e suave. Se o componente vertical for proeminente, consequentemente o resultado sonoro será mais acentuado e percussivo. Segundo o autor, a dinâmica também será influenciada pela altura do lançamento do arco: quando mais alto, mais forte e incisivo será o som resultante. Realizado habitualmente na região da metade inferior do arco, este golpe apresenta uma vasta gama de possibilidades de execução: amplo ou curto, rápido ou lento, dentre outros.

<sup>46</sup> Proveniente de um autor francês, o termo *détaché* possui uma grande possibilidade de interpretações práticas, como pode ser constatado a partir da citação de Robin Stowell, a seguir. Decidimos, nesse caso em particular, optar pelo *spiccato* devido à figuração rítmica, articulação e região de arco indicadas por Bériot. “O completo vocabulário moderno de golpes de arco começou a emergir liderado pela Escola Francesa. A pesquisa de Baillot, único na forma como integra velocidade de arco e articulação, constitui-se o mais extenso catálogo de golpes de arco da primeira metade do século XIX. Baillot classifica os golpes de arco em duas categorias básicas (de acordo com a velocidade): lento ou rápido. [...] Os golpes rápidos fundamentais eram os *détachés*, que poderiam ser ‘simples’ – golpes *à la corda*, articulados pelo pulso e antebraço (*grand détaché*, *martelé*, *staccato*); ‘flexíveis’ – a maioria dos golpes fora da corda que exploram a resiliência da baqueta (*détaché léger*, *perlé*, *sautillé*, *staccato à ricochet*, *staccato volante*); ou ‘apoiados’ – golpes compostos, *à la corda* (*détaché plus ou moins appuyé*, *détaché flûté*).” (STOWELL, 1992, p.137, tradução nossa).

<sup>47</sup> Flesch (2000, p.53) define a arcada Viotti como um padrão constante e sequencial de duas notas ligadas por *staccato*, em que a primeira nota encontra-se em uma parte fraca do tempo e uma acentuação proposital da parte forte é realizada através de uma aplicação consideravelmente maior de arco na segunda nota da ligadura. Segundo o autor, essa arcada pode ser utilizada em um andamento intermediário entre a realização de um *staccato* preso moderado e do *martelé* comum.

Sib Maior		Separar e tocar com firmeza a primeira nota de cada compasso.
Sol Menor Melódica		Separar e tocar com firmeza a última nota de cada compasso.
Mib Maior		Acentuar com energia a segunda nota de cada ligadura.

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Após as escalas, seguindo a mesma estrutura didática dos dois capítulos anteriores, o aluno é conduzido à execução de cinco pequenos exercícios para estabilidade do recente posicionamento de mão esquerda sobre a terceira posição, através do estudo de intervalos variados. Para aprimoramento da mão direita, tais exercícios possuem a indicação de serem executados em *grand détaché* e *legato* (com ligaduras de até oito notas), respectivamente (FIGURA 8).

Figura 8 – Exercícios técnicos para desenvolvimento da 3ª posição

EXERCICES À LA 3<sup>ème</sup> POSITION.



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.38.

Trabalhados os exercícios, iniciam-se novamente as *Mélobies*. Destaca-se, em particular, a segunda, que mescla seções em *grand détaché* sob a dinâmica forte, com passagens lentas em *cantabile*, incentivando o aluno à expressão de grandes contrastes musicais. Contrastes são também observados na 3<sup>me</sup> *Mélobie*, desta vez no âmbito rítmico, alternando-se notas longas com rápidas passagens em semicolcheias sob o caráter *grazioso*. A 4<sup>me</sup> *Mélobie*, em Ré Maior, é a primeira a carregar as indicações *Maestoso* e *Risoluto*, apresentando passagens bem articuladas em fortíssimo que são intercaladas por trechos *dolce* em piano, além de conter trechos cuja figuração pontuada remete à tradição francesa anterior. Um virtuoso *Étude à la 1<sup>re</sup> et 3<sup>me</sup> Position*, em Lá Maior, finaliza toda esta seção do método dedicada à terceira posição, apresentando uma proposta mais fluida de passagens entre as posições citadas, em uma figuração rítmica rápida, executada na região superior do arco (FIGURA 9).

Figura 9 – Excerto de Estudo sobre a 1<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> posição (c.1-12)

Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 43.

#### 4.9 Quarta posição

Ao introduzir a quarta posição por meio de escalas, Bériot faz uso da técnica de mudança de posição pela primeira vez nesta seção do *Méthode...* (1858), apesar desse processo estar implícito nas composições anteriores que abrangiam as posições já aprendidas. Essa ferramenta – aplicada nas escalas de Dó Maior, Lá Menor, Sol Maior, Sib Maior e Sol Menor – é utilizada aqui sem nenhuma orientação textual prévia relacionada à sua execução e é apresentada sem nenhum padrão técnico aparente (como a preferência por distâncias de semitons, por

exemplo)<sup>48</sup>. Presumivelmente Bériot transmitia as orientações referentes ao processo de mudança de posição de forma oral, durante as aulas. Entretanto, considerando-se seu intuito de registrar sua pedagogia em forma de um tratado, a omissão de um elemento técnico tão essencial à formação de um violinista apresenta-se como um lapso, tendo em vista que publicações muito anteriores, como a de Leopold Mozart (1756), por exemplo, tratam extensivamente deste assunto. Da mesma forma, pedagogos modernos, como Flesch (2000, 2008) e Galamian (2013) reservam uma significativa parte de seus respectivos tratados para a abordagem desta técnica fundamental do violino:

Mudar de posição constitui a parte mais desafiadora de toda a técnica de mão esquerda. Ela requer a mensuração precisa de distâncias claramente definidas. [...] Para executar uma determinada mudança precisamente, temos que ter dois pontos claros em mente: a distância envolvida e qual dedo será o responsável por medir essa distância. [...] Se dirigirmos a nossa atenção para a relação existente entre dedilhados e mudanças de posição, iremos encontrar novamente o princípio básico sobre o menor gasto de energia. O movimento mais fácil, em termos de mudança, significaria a menor distância a ser coberta ou percorrida. [...] De acordo com o princípio de utilizar as menores distâncias possíveis, são preferíveis as mudanças cujo intervalo entre as notas que a antecedem e procedem é de um semitom. Isso se aplica especialmente em passagens que possuem uma sequência escalar de notas. [...] Além disso, se tivermos a opção de colocar a mudança em uma parte forte ou uma parte fraca do tempo, devemos, por causa dos inevitáveis acentos, optar por escolher a parte forte. [...] As mudanças que abrangem distâncias maiores estão associadas a um risco considerável. Em tais casos, a escolha não deve ser realizada tanto com base na lógica, mas com base no que melhor se adequa ao indivíduo em questão. (FLESCHE, 2000, p.12-13, 105-108, tradução nossa).

O Quadro 5, a disposto a seguir, apresenta as tonalidades das escalas e as variações de arco indicadas no estudo da quarta posição:

Quadro 5 – Escalas e figuração rítmica abordadas no capítulo *4<sup>me</sup> Position*

Escala	Figuração rítmica padrão	Orientações adicionais
Dó Maior		
Lá Menor Melódica		
Sol Maior		
Mi Menor Melódica		
Ré Maior		

<sup>48</sup> Um fato por si só curioso e relativamente controverso, se considerarmos que Bériot dedica um capítulo inteiro do segundo volume de seu *Méthode...* (1858) à orientação de como se escolher dedilhados e apresenta princípios para sua realização, dentre os quais encontra-se a preferência por intervalos de semitons (Cf. seção 5.9 desta dissertação).

Fá Maior		Golpes largos, do talão em direção à ponta do arco.
Ré Menor Melódica		
Sib Maior		
Sol Menor Melódica		
Mib Maior		

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Quatro exercícios com variações intervalares e diferentes golpes de arco são apresentados após as escalas (FIGURA 10). Três desses exercícios iniciam-se na terceira posição, partindo da nota Dó (corda Sol) em direção à quarta posição, mais uma vez exigindo do estudante a técnica de mudança que, até então, não era trabalhada nesta seção e resumia-se às últimas *Mé lodies* ou Estudos de cada capítulo. Além disso, as indicações de arcadas e golpes de arco demonstram-se cada vez mais elaboradas conforme o final do primeiro volume se aproxima. Sugerimos que o primeiro desses exercícios – assim como as escalas de Ré Menor, Sib Maior e Sol Menor previamente estudadas – sejam praticados, após o estudo em *détaché* simples, também em *sautillé*<sup>49</sup>, um golpe de arco derivado e muito aplicado em figurações rítmicas similares às do exercício e escalas citadas.

<sup>49</sup> “Este é outro golpe de arco saltado, que se distingue do *spiccato* pelo fato de que não levantamos e colocamos o arco em cada nota, individualmente. A tarefa de saltar é realizada principalmente pela resiliência da baqueta. Este golpe de arco é melhor executado quando realizado na região do meio, um pouco abaixo quando mais lento e forte, um pouco acima quando mais rápido e suave. [...] Contrariamente ao senso comum, o *sautillé* pode ser executado desde muito rápido até bastante lento, embora em tempos lentos o *spiccato* seja, geralmente, a escolha mais prática.” (GALAMIAN, 2013, p.77, tradução nossa).

Figura 10 – Exercícios técnicos para desenvolvimento da 4ª posição

46

4<sup>th</sup> POSITION.

EXERCICES.

1<sup>re</sup>

2<sup>me</sup>

3<sup>me</sup>

4<sup>me</sup>

4. Corda.

3. Pos.

4. Pos.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 46.

Sucedem-se aos exercícios quatro *Mélobies* e um Estudo. A *1<sup>re</sup> Mélobie*, um *Andantino* em Sib Maior, inclui o primeiro contato do estudante com cordas duplas a partir de uma pequena inserção de sextas em seus últimos compassos. O Estudo em Mib Maior distingue-se por se tratar de um *moto perpetuo* de dinâmica forte constante, que possui a segunda indicação metronômica final mais alta de todo este volume, com a mínima a 120 bpm (batidas por minuto). A *2<sup>me</sup> Mélobie* é claramente um contraste em relação ao Estudo: novamente um *Andantino*, destaca-se por seu caráter *dolce*, leve e gracioso, em tempo moderado. A *3<sup>me</sup> Mélobie*, um *Allegro Moderato* em caráter brilhante, possui várias seções de contrastes dinâmicos, além da manutenção de um pedal (corda Sol solta) que, mais uma vez, prepara e habitua progressivamente o estudante para a técnica de cordas duplas que será estudada em um momento posterior. A *4<sup>me</sup> Mélobie à la 1<sup>re</sup>, 2<sup>me</sup>, 3<sup>me</sup> et 4<sup>me</sup> Position*, cuja tonalidade em Mi Maior é inédita nas composições da seção de repertório do *Méthode...* (1858), constitui-se também a primeira oportunidade do estudante de transitar entre todas as posições já aprendidas,



dispondo de um proveitoso número de golpes de arco diferentes e seções de caracteres contrastantes.

#### 4.10 Quinta posição

As tonalidades das escalas que introduzem o estudante à quinta posição e suas respectivas variações de arco são resumidas no quadro a seguir. Observa-se que aqui o *legato* é uma das prioridades a serem trabalhadas, possivelmente porque nessa região do violino a alta tensão e a maior altura das cordas em relação ao espelho são alguns dos obstáculos para um bom resultado sonoro do estudante nessa posição.

Quadro 6 – Escalas e figuração rítmica abordadas no capítulo *5<sup>me</sup> Position*

Escala	Figuração rítmica padrão
Dó Maior	
Lá Menor Melódica	
Sol Maior	
Mi Menor Melódica	
Ré Maior	
Fá Maior	
Ré Menor Melódica	
Sib Maior	
Sol Menor Melódica	
Mib Maior	

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Os quatro curtos exercícios que sucedem as escalas sobre a quinta posição abordam intervalos variados, poucas mudanças de posição e algumas variações de arco que preparam o estudante para as cinco *Méodies* posteriores. A *1<sup>re</sup> Méodie* é uma espécie de Estudo que busca promover suavidade na troca de arco em suas extremidades. A segunda trata-se de um *Andantino*, cuja principal finalidade é a execução de um *legato* musical e de boa qualidade sobre a quinta posição. A *3<sup>me</sup> Méodie* distingue-se por seu caráter vigoroso, sua modulação de Ré Menor para Ré Maior (que carrega consigo a expressão *con sentimento*) e a finalização com acordes e cordas duplas. A quarta e quinta *Méodies* recebem por subtítulo *a la 1<sup>re</sup>, 3<sup>me</sup> et 5<sup>me</sup> Position*, evidenciando a inclinação de Bériot para as posições ímpares do instrumento<sup>50</sup>. Tais *Méodies*, de caracteres bem diferentes – a primeira, um *Andantino* com vários trechos em *legato*; a segunda, um *Moderato* de natureza brilhante, com figuração pontuada e dinâmica forte – buscam familiarizar o estudante com as posições ímpares até aqui estudadas, sem deixar de lado atributos técnico-musicais importantes para sua formação.

#### 4.11 Técnica de mão direita: exercícios complementares

Terminado o capítulo destinado à quinta posição, a atenção do aluno é dirigida para o aperfeiçoamento de sua técnica de mão direita. São apresentados pequenos exercícios – compostos por arpejos na tonalidade de Sol Maior – com uma pauta de extensão, acompanhados de 22 variações de arco, sempre em primeira posição. Essa seção é sucedida por um Estudo que tem por subtítulo *aplicação de diversos golpes de arco*, que, além de oferecer ao estudante as mais diversas combinações de arcadas e golpes de arco sobre semicolcheias, promove também um intenso trabalho de mão esquerda por meio da indicação metronômica de 126 bpm para a semínima. A Figura 11, a seguir, apresenta as duas páginas de exercícios técnicos para a mão direita, tal como presentes no *Méthode...* (1858) de Charles-Auguste de Bériot.

---

<sup>50</sup> “Nas Escolas de Violino mais antigas, havia uma clara preferência pela primeira, terceira, quinta e sétima posições, enquanto a segunda, quarta e sexta eram cuidadosamente evitadas. Essa tradição estava tão profundamente arraigada que demorou muito tempo para desestabilizá-la. Gradualmente, a discriminação contra as posições pares desapareceu e agora elas são colocadas em pé de igualdade com as anteriormente favorecidas. Oferecer um exemplo seria desnecessário.” (GALAMIAN, 2013, p.32, tradução nossa).

Figura 11 – Exercícios sobre variações de arco para aprimoramento da técnica de mão direita

The image displays two pages of a musical score. The left page, numbered 60, contains ten staves of music in G major, 4/4 time, featuring various bowing exercises with slurs and accents. The right page is titled 'ÉTUDE' and 'APPLICATION DE DIVERS COUPS D'ARCHE', also in G major, 4/4 time, and contains ten staves of more complex bowing exercises, including a 'Mezz' section starting at measure 126. The exercises involve intricate patterns of slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.60-61.

#### 4.12 Técnica de mão esquerda: exercícios preparatórios para o trilo e cordas duplas

Exercícios preparatórios para o trilo (técnica que será aprofundada somente no segundo volume da obra) e para cordas duplas são os próximos e últimos assuntos técnicos abordados por Bériot no primeiro volume de seu *Méthode de Violon* (1858).

O conteúdo para introdução do trilo ao iniciante de violino é composto por uma escala e um Estudo (FIGURA 12). Ambos apresentam, em vez do símbolo referente ao trilo (*tr*), uma escrita que corresponde à execução deste ornamento, em figuração rítmica constante e progressiva: primeiro em colcheias, depois em sextinas e, para finalizar, em semicolcheias – sempre partindo da nota superior. A mensuração rítmica do trilo constitui-se um excelente recurso didático para sua implementação, pois promove um maior senso de controle técnico no aluno sobre este ornamento que, em sua essência, não é mensurado<sup>51</sup>. Em suas orientações, Bériot (1858)

<sup>51</sup> “O trilo pode ser descrito como a transformação de um movimento repetitivo conscientemente controlado, (inicialmente) lento, em um movimento tremulante muito rápido (*tremolo*), que em suas partes individuais é descontrolado.” (FLESCHE, 2000, p.29-31, tradução nossa).

ressalta a importância da igualdade e uniformidade entre as notas que compõem a batida do trilo. Galamian (2013, p.30) complementa:

O princípio de que os dedos não devem ser demasiado levantados e não devem bater com força sobre o espelho é particularmente verdadeiro em sua aplicação aos trilos. Quando este princípio é desconsiderado, a construção de tensão e o retardamento da performance do trilo são uma consequência inevitável. O trilo deve ser leve em sua execução; os dedos devem possuir uma sensação relaxada de articulação e o dedo responsável pela batida deve ser mantido próximo à corda. (Tradução nossa).

Figura 12 – Exercícios preparatórios para o trilo

62

**EXERCICES PRÉPARATOIRES POUR LE TRILLE ET LA CADENCE.**

**NOTA BENE.** Nous présentons la gamme et l'étude qui suivent comme un exercice tout-à-fait élémentaire sur l'égalité des notes dans le battement du trille. Dans la 2<sup>e</sup> partie, nous expliquons les terminaisons diverses de la cadence, en développant l'étude du trille déjà commencée par les exercices et après.

Apporter une stricte égalité dans la valeur des notes; que le doigt tombe sur la corde d'un assez haut pour marquer avec une égalité soutenue.



Exercer cette même gamme de la manière suivante.

**ÉTUDE**

**APPLICATION DES EXERCICES PRÉCÉDENTS.**

**NOTA.** L'étude suivante peut s'exécuter d'abord en croché.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 62.

O texto que antecede as pautas musicais destinadas ao exercício de cordas duplas apresenta uma questão curiosa: informa-se ao leitor que, antes de estudar cordas duplas, é aconselhável ao estudante praticar, primeiro, a condução de arco sobre duas cordas soltas, visto que isso irá contribuir para que gradualmente ele seja capaz de afinar o seu instrumento, processo que exige

um “ouvido apurado e grande habilidade”<sup>52</sup> (1858, p.63, tradução nossa). Sobre a importância do estudo de cordas duplas ainda no estágio inicial de aprendizagem do instrumento, Stulberg (1938 citado por DAVIS, 2009, p.78) afirma:

Afinação – o maior desafio para o violinista – é ainda mais enfatizada pela prática frequente de cordas duplas. De uma maneira geral, o valor das cordas duplas para o iniciante não é suficientemente reconhecido. Elas exigem uma posição correta do violino, promovem uma maior precisão de articulação da mão esquerda, fortalecem os dedos, exigem uma atenta percepção auditiva ao que está sendo tocado e eliminam o medo de tocar mais de uma nota por vez. (Tradução nossa).

Os exercícios preparatórios apresentados por Bériot demonstram-se muito proveitosos como uma iniciação à técnica de cordas duplas, devido à utilização contínua de uma corda solta que serve de parâmetro de afinação para o estudante e previne o acréscimo de tensão sobre a mão esquerda característico dos primeiros estágios de aprendizagem dessa técnica<sup>53</sup> (FIGURA 13). Além disso, a recomendação de tocar reiteradamente duas cordas soltas, tal como pode ser observado nos dois primeiros exercícios, contribuem para que o foco do estudante seja direcionado para a mão direita, favorecendo o aprimoramento de seu controle sobre os planos de cordas duplas, as quais devem desfrutar, neste caso, de peso uniforme em toda a extensão do arco.

---

<sup>52</sup> Significaria isto que o aluno, até este ponto do método, é habilitado a tocar até a quinta posição, transitando entre elas sob os mais diversos golpes de arco, expressando caracteres musicais diferentes e seria ainda, todavia, inapto para afinar seu próprio instrumento? Uma possibilidade de resposta para esta questão é a hipótese de que a aplicação deste conteúdo relacionado a cordas duplas poderia ser realizada de maneira não-sequencial, como uma estratégia pedagógica que atendesse ao princípio da progressividade, e que este capítulo estaria disposto apenas no final do primeiro volume da obra por critérios organizacionais. Como vimos, alguns acordes e cordas duplas são apresentados ao estudante em momentos anteriores, no próprio repertório que compõe o primeiro volume do *Méthode de Violon* (1858), o que exigiria do estudante a preparação técnica e familiaridade a qual Bériot se refere aqui.

<sup>53</sup> “As cordas duplas representam um problema tanto para a mão direita quanto para a mão esquerda e, portanto, serão tratadas tanto aqui como no próximo capítulo. No que diz respeito à mão esquerda, um dos principais problemas surge do fato de que, com dois dedos pressionando necessariamente duas cordas, o perigo de se usar pressão excessiva e de se desenvolver inadequadamente tensão torna-se agudo. Quando dois dedos são demasiadamente pressionados, a tensão excessiva facilmente se espalha para o polegar e, em seguida, para a mão inteira. O estudante deve ser advertido a nunca sobrecarregar sua mão em cordas duplas, a fim de evitar rigidez e câimbras.” (GALAMIAN, 2013, p.27, tradução nossa).

Figura 13 – Exercícios preparatórios para cordas duplas

Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 63.

Um *Adagio Sostenuto*, com linha de acompanhamento para o professor, conduz o estudante à prática musical da técnica recém-aprendida. Apresentando dinâmicas do *piano* ao *forte*, a parte do aluno é quase inteiramente composta por uma corda solta acompanhada de uma melodia cuja amplitude o leva, no máximo, até à terceira posição. A última partitura deste primeiro volume refere-se a um tema com variações que resume todo o conteúdo abordado no decorrer do livro. Em três páginas, encontram-se dinâmicas do *piano* ao *fortíssimo*, *crescendos*, *diminuendos*, ligaduras de várias dimensões, *détaché*, *martelé*, *sautillé*, cordas duplas, cromatismos, sequências de acordes, acentos, arpejos e trilos, embora o autor não indique o uso da quarta ou quinta posição.

Em suas últimas recomendações acerca deste tomo inicial, Bériot aconselha que o estudante não se apresse à passar logo para o segundo volume do *Méthode...* (1858), mas convoca-o a não só a aperfeiçoar-se no recente trabalho técnico realizado, como também a aprofundar seus conhecimentos harmônicos e teórico-musicais<sup>54</sup>. De maneira muito poética, Bériot garante que essa instrução resultará, pouco a pouco, na apreciável formação de seu bom gosto e estilo.

<sup>54</sup> As palavras conclusivas de Bériot nesta seção de sua obra refletem uma evidência clara da influência do pedagogo Joseph Jacotot, tal como reportada na seção 3.1 desta dissertação (Cf. nota de rodapé 9): “Saber bem

## 5 *MÉTHODE DE VIOLON (1858): VOLUME II*

O segundo volume do *Méthode de Violon* (1858) de Charles-Auguste de Bériot é também destinado à aquisição de habilidades técnicas pelo estudante e apresenta como foco o ensino do nível intermediário ao avançado. Dentre os muitos conteúdos abordados neste volume encontram-se aspectos relacionados à produção sonora, revisão e introdução de novos golpes de arco, escolha de dedilhados, cordas duplas, *pizzicatos* e harmônicos. Em sua breve introdução, Bériot (1858) declara ter separado o conteúdo em várias pequenas lições, a fim de tornar sua obra didaticamente mais atrativa. Além de promover uma constante alternatividade de novos conteúdos técnico-interpretativos entre as mãos direita e esquerda, nota-se que a divisão proposta por Bériot possui ainda a função de revisar, complementar e aprofundar assuntos abordados previamente, seja no primeiro volume da obra ou mesmo em capítulos anteriores do próprio segundo volume.

### 5.1 Produção sonora

O primeiro tópico abordado diz respeito à sonoridade e produção sonora. Para Bériot (1858), a qualidade de um belo som depende de três elementos fundamentais e indispensáveis:

- a) a precisão da afinação, responsável pela plenitude da vibração do tampo harmônico do instrumento e pelo refinamento do timbre – o que, de acordo com Flesch (2000), constitui uma das principais funções da técnica de mão esquerda<sup>55</sup>;
- b) a perpendicularidade do arco sobre as cordas, movimento capaz de extrair do violino seu maior volume sonoro – principal fundamento de toda a técnica de mão direita<sup>56</sup> (GALAMIAN, 2013; FLESCHE, 2000);
- c) a uniformidade de pressão e velocidade do arco durante sua condução, determinante para a elasticidade e pureza do som resultante. Essa uniformidade pode ainda obter duas configurações: uma absoluta, que diz respeito à pressão constante do arco sobre

---

uma coisa e relacioná-la a todo o resto [do conhecimento] é a lógica de um trabalho inteligente.” (BÉRIOT, 1858, p. 69, tradução nossa).

<sup>55</sup> “O principal objetivo de nossa técnica de mão esquerda é produzir os sons musicais em uma ordem prescrita, a uma velocidade prescrita e com o número de vibrações inerentes às leis da acústica, ou seja, com afinação precisa. Tudo o que diz respeito à técnica de mão esquerda é direcionado para esse fim.” (FLESCHE, 2000, p.7, tradução nossa).

<sup>56</sup> De acordo com Galamian (2013, p.51), o arco paralelo ao cavalete, do talão à ponta, é a base de toda a técnica de arco. Ele deve ser assim conduzido por duas razões principais. A primeira é que o arco torto muda indiscriminadamente o seu ponto de contato sobre a corda e varia aleatoriamente sua distância do cavalete. O segundo motivo é que esse tipo de condução prejudica a qualidade e controle do som extraído.

toda a duração da nota; ou uma relativa que, por sua vez, promove a ampliação (*crescendo*) ou redução (*decrescendo*) da intensidade do som de forma progressiva e contínua.

Portanto, de forma sucinta, através desses três pontos Bériot apresenta os fundamentos básicos de produção sonora no violino – o aspecto mais nobre de toda a técnica do instrumento (FLESCHE, 2000, p.79). Na seção intitulada *Des Nuances de L'archet*, esses elementos, antes explicados de maneira teórica, adquirem uma feição prática ao serem exigidos na performance de exercícios sobre cordas soltas que apresentam “as quatro maneiras de se sustentar e executar os sons no violino” (1858, p.70, tradução nossa):

Figura 14 – Nuances do arco

Legenda: 1) Sons sustentados com constância e força (acima) e sons sustentados em piano (abaixo);  
2) Crescendo; 3) Decrescendo; 4) Crescendo e Decrescendo.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.70.

Sugerimos, adicionalmente, o emprego do *son filé*<sup>57</sup> na prática destes exercícios que, devido à forma como estão escritos, se enquadram muito bem ao estudo desta técnica. Inclusive, as gradações dinâmicas apresentadas por Bériot assemelham-se muito a algumas daquelas propostas por Galamian (2013, p.103) na seção em que aborda esta técnica de arco e sobre a qual discorre:

Provavelmente tão antigo quanto o estudo de escalas, o estudo do *son filé*, isto é, do som sustentado, tem servido [várias] gerações de violinistas como um meio para o estudo da produção sonora e para o controle de arco; e ainda proporciona exercícios

<sup>57</sup> O *son filé* é abordado com maiores detalhes na seção 5.28 desta dissertação.



valiosos com essa mesma finalidade. [...] O *son filé* deve ser praticado em cordas soltas, depois em escalas simples e em cordas duplas; em todas as dinâmicas, do piano ao forte, e em variações dinâmicas. A ideia é reter o arco tanto quanto possível, sem interromper a continuidade do som. Começando em uma determinada velocidade, deve-se ter por objetivo ser capaz de tocar mais e mais lento. O ouvido deve supervisionar a qualidade do som produzido, sua ressonância e sua uniformidade. (Tradução nossa).

Posteriormente, são apresentadas catorze escalas maiores e menores, cujo principal desafio para o estudante é a uniformidade sonora levando-se em conta as dinâmicas prescritas, tanto na execução do *détaché* quanto do *legato* (com ligaduras de quatro a dezesseis notas). Contendo variadas indicações de dinâmica (do *pianíssimo* ao *fortíssimo*) e tonalidades que, até aqui, não haviam sido estudadas<sup>58</sup>, essas escalas evitam o processo de mudança de posição por estarem dispostas em posições fixas, da primeira à sétima posição. Contendo indicação de andamento *Très Lent*<sup>59</sup> (isto é, “muito lento”), esta seção de escalas possibilita ao estudante relacionar todas as condicionantes de produção sonora (velocidade, pressão e ponto de contato do arco) de maneira exploratória e diversificada, sem negligenciar os já mencionados desafios para a mão esquerda.

A seção dedicada ao estudo de escalas é sucedida por duas *Méodies* e dois Estudos que possuem por finalidade a aplicação de contrastes de “força” e “doçura” (1858, p.72), sempre com uma linha de acompanhamento do professor. A primeira música, baseada em um excerto da ópera *Os Puritanos* (1835) de Vincenzo Bellini, é composta por um motivo com extensão de um compasso, invariavelmente em *fortíssimo* e em cordas duplas, que é contrastado com frases *cantables*, de figuração mais lenta, em *pianíssimo* ou *forte*, que abarcam da primeira à quinta posição. A segunda *Méodie*, mais rápida, contrasta de forma clara as dinâmicas *forte* e *piano*, fazendo uso também de acordes, cordas duplas e *portamentos* (através de mudanças de posição com o mesmo dedo sob ligaduras). O Estudo seguinte trata-se de um *Brillante Moderato* que possui uma figuração constante em tercinas compostas sobre fragmentos de vários arpejos e escalas. Além disso, a composição compreende até a sétima posição e apresenta uma sutil novidade para o estudante: a *apoggiatura* ligeira. Um complexo e vertiginoso Estudo

<sup>58</sup> As tonalidades e posições das escalas encontradas em Bériot (1858, p.71) são: Sol Maior (1ª posição), Mi Menor Melódica (4ª posição), Ré Maior (3ª posição), Si Menor Melódica (1ª posição), Lá Maior (7ª posição), Fá# Menor Melódica (5ª posição), Mi Maior (4ª posição), Dó# Menor Melódica (2ª posição), Si Maior (1ª posição), Sol# Menor Melódica (6ª posição), Fá# Maior (5ª posição), Ré# Menor Melódica (3ª Posição), Dó# Maior (2ª posição), Lá# Menor Melódica (7ª posição).

<sup>59</sup> Em suas orientações prévias, contudo, Bériot (1858, p.71) afirma que embora as escalas estejam escritas em semínimas por questões de espaço, essas escalas podem ser praticadas sob qualquer andamento e figuração rítmica (de semibreve à colcheia), conforme seja conveniente às necessidades do estudante.

em semicolcheias finaliza a seção voltada para o estudo de contrastes dinâmico-expressivos (FIGURA 15). O *Allegro* em compasso binário composto traz consigo uma indicação metronômica desafiadora de 88 bpm para a semínima pontuada, além de constituir um ótimo exercício para promover a flexibilidade do pulso direito através de contínuas alternâncias de cordas adjacentes<sup>60</sup>.

Figura 15 – Excerto do Estudo nº4, para aprimoramento de contrastes dinâmicos e flexibilidade do pulso direito (c.1-9)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 75

## 5.2 *Détaché simples*

*Détaché continu* é o termo utilizado por Bériot para referir-se ao que habitualmente denominamos *détaché simples*. De acordo com Flesch (2000, p.47-48), este é o golpe de arco básico mais importante da técnica do violino, o qual se diferencia do *legato* pelo fato de que as notas são individualmente separadas uma das outras pela mudança de direção do arco, que promove uma pequena interrupção inevitável e dificilmente mensurável do som. O *détaché simples* pode ser executado em qualquer região do arco, a qual é escolhida com base na velocidade ou duração do golpe, na dinâmica e no caráter da peça ou exercício em questão. Para Bériot (1858, p.76), este golpe é executado preferencialmente na região do meio do arco, embora em passagens vigorosas sobre a quarta corda ele possa ser empregado, com grande sucesso, na região do talão. Ainda, segundo o autor, este é o golpe pelo qual o violinista obtém a maior gama de nuances e volumes sonoros do instrumento, devido à pluralidade de gradações que podem ser obtidas a partir de associações entre quantidade e pressão de arco (FIGURA 16).

<sup>60</sup> “Exercícios com contínuas alternâncias de corda, os quais são numerosos entre os estudos de violino, devem ser praticados extensivamente, uma vez que promovem o melhor meio de aquisição de flexibilidade no pulso [direito].” (GALAMIAN, 2013, p.67, tradução nossa).

Figura 16 – Distribuição do arco em *détaché* simples para realização do *crescendo* e *diminuendo* prescritos



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.76.

Dessa forma, podemos perceber que esta é uma seção que busca revisar e aperfeiçoar um golpe de arco que já vinha sendo praticado pelo estudante desde o seu primeiro contato com o instrumento. Assim como veremos em alguns outros capítulos deste e do próximo volume, além de introduzir novos conteúdos e novas abordagens, Bériot busca constantemente promover, através de seu texto, a conscientização do estudante sobre vários elementos tanto técnicos quanto interpretativos que ele, de certa forma, já domina.

Três pequenos Estudos sucedem as orientações de execução do *détaché*, como forma de aplicação deste conteúdo (FIGURA 17). Escritos em semicolcheias, com uso de arpejos e cordas duplas sob metrônomo de 126 a 138 bpm, tais Estudos, somados às *Mélodies* que vimos até aqui, são alguns dos primeiros exemplos que revelam uma das fundamentais características de Bériot e sua Escola Franco-Belga: a constante associação da arte musical com o virtuosismo técnico.

Figura 17 – Estudo para aperfeiçoamento do *détaché* simples

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.77.

### 5.3 Estudos para o aprimoramento da afinação de cordas duplas

Atendendo à alternância de novos conteúdos técnicos entre ambas as mãos, esta seção possui como finalidade o desenvolvimento e aprimoramento da afinação de cordas duplas pelo estudante. Como nos lembra Flesch (2000, p.9), “o violinista não deve nunca esquecer que um senso auditivo aguçado é a posseção mais valiosa e o mais importante pré-requisito para o alcance de altos níveis artísticos” (tradução nossa). Um trabalho focado na percepção da afinação é, portanto, primordial para a formação de um violinista.

Para Bériot (1858, p.78), a perfeição da afinação requer uma requintada sensibilidade harmônica e pode ser percebida a partir da vibração plena do instrumento quando intervalos consonantes de terças e sextas em relação às cordas soltas forem entoados. Uma vez assimilado esse atributo acústico e harmônico, a exatidão da afinação encontrada aqui deve se estender sobre todos demais acordes do violino. Sucedem-se então oito exercícios que devem ser, a princípio, executados sem consideração sobre o ritmo prescrito – aqui, o foco do estudante deve ser a afinação representada pela vibração completa do violino associada à audição específica de um terceiro som representado na partitura por notas menores – as cordas soltas Ré e Sol (FIGURA 18).

Figura 18 – Exercício nº4 para aprimoramento da afinação de cordas duplas



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.78.

Quanto à dificuldade de afinação especialmente presente na prática de intervalos de terças em bloco, Flesch (2000) menciona:

No caso dos intervalos de oitava, a precisão da afinação é relativamente fácil de ser percebida, visto que um ouvido quase não treinado é capaz de reconhecer quaisquer imperfeições, as quais lhe são incômodas. Para terças, entretanto, o ouvido comum é menos exigente. Dificilmente em qualquer outra área da técnica virtuosística ocorre mais falhas em detrimento de uma boa afinação. (FLESCHE, 2000, p.28, tradução nossa).

Um breve *Andantino* composto por mínimas e semínimas em cordas duplas é apresentado como meio de aplicação musical do tópico recém-aprendido pelo estudante. Terças, quintas e sextas, são os principais intervalos trabalhados, além de serem abordados movimentos oblíquos

cromáticos e *legatos* em mudanças de fôrma de mão esquerda. Apesar de esta *Mélodie* não dispor de quaisquer indicações de dedilhado, podemos inferir que sua amplitude compreende até a terceira posição.

#### 5.4 *Détaché coupé e martelé*

O *détaché coupé* (“cortado” ou “desligado”, em tradução literal) é definido por Bériot como um golpe rápido, intercalado por pequenas pausas entre as notas executadas e no qual utiliza-se uma significativa quantidade de arco, a uma certa distância do cavalete, para um bom resultado sonoro. Além disso, o início de cada nota é bem marcado, não restando, contudo, pressão sobre o arco ao final do golpe. Galamian (2013) e Flesch (2000) utilizam a mesma descrição para a definição do *martelé*, embora este último termo tenha um significado mais restrito para Bériot, como veremos a seguir.

São classificados em dois tipos o que hoje conhecemos apenas como *martelé*. A primeira classificação trata-se do *détaché coupé* que, segundo o autor, é um golpe de arco mais rápido e, por isso, frequentemente realizado na região do meio do arco; além disso, ele é muito empregado nas partes majestosas de concertos, sobretudo em passagens onde há muitas alternâncias de corda. Quanto ao *martelé* propriamente dito, Bériot explica que ele em nada difere do anterior a não ser pela sua extensão – o *martelé* é um golpe que requer uma maior quantidade de arco, é realizado na região da ponta e, por isso, empregado em andamentos mais moderados que aqueles de aplicação do *détaché coupé*.

Dois Estudos exemplificam essas orientações. O primeiro trata-se de um *Moderato* composto majoritariamente por semicolcheias, cuja indicação metronômica é de 100 bpm para a semínima, repleto de alternâncias de corda. O segundo, por sua vez, é composto em compasso quaternário, com tercinas formando a maior parte de sua figuração rítmica e cujo andamento (também *Moderato*) é especificado pela indicação metronômica de 84 bpm para a semínima. A Figura 19, a seguir, apresenta o início desses dois Estudos – o primeiro, a ser realizado em *détaché coupé*, e o segundo, em *martelé*.

Figura 19 – Excertos de dois Estudos: o primeiro, em *détaché coupé* (c.1-4), o segundo, em *martelé* (c.1-3)

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.80-81. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

Para obras musicais com estrutura melódica e rítmica similar àquela apresentada por Bériot para aplicação do *détaché coupé*, sugerimos o emprego de golpes de arco como o *détaché* simples, o *spiccato* ou o *sautillé*, por exemplo. Esta sugestão pode ser justificada pelo simples fato de que, atualmente, é incomum a utilização de golpes de arco *staccato* no meio do arco em andamentos tão rápidos e com tantas alternâncias de corda.

## 5.5 Cadências, trilos e mordentes

Nesta seção do *Méthode de Violon* (1858) são abordados assuntos relacionados à execução, resolução, aplicação e classificação de três subdivisões do ornamento que hoje denominamos apenas trilo<sup>61</sup>. O primeiro tipo apresentado é a *cadence* (“cadência”) que pode ser definida como um trilo que conduz a um repouso melódico e harmônico do trecho musical em questão. A Figura 20, a seguir, apresenta um exemplo de aplicação deste ornamento em uma obra representativa do repertório do violino.

<sup>61</sup> “Trilos e grupetos são ornamentos estreitamente relacionados, que envolvem, na maioria das vezes, um determinado número de notas auxiliares que decoram a nota da harmonia principal com notas [distanciadas] uma segunda acima ou abaixo dela. Alguns ornamentos, que compartilham muitas das características de trilos e grupetos, podem envolver notas que apresentam intervalos maiores do que a segunda em relação à nota principal; e uma [grande] variedade de nomes e sinais inconsistentes pode ser encontrada nas publicações dos séculos XVIII e XIX no intuito de classificar as numerosas formas que esses ornamentos poderiam apresentar.” (BROWN, 1999, p.490, tradução nossa).

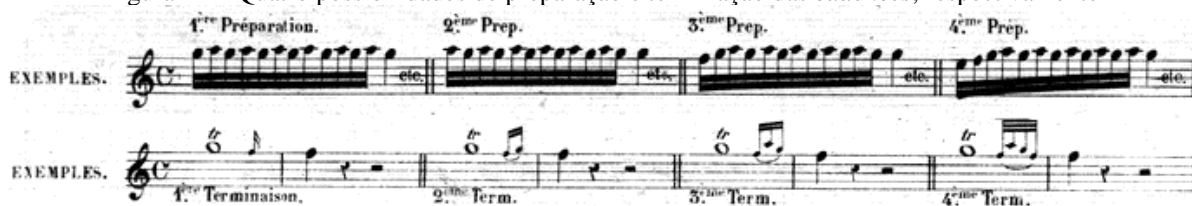
Figura 20 – Exemplo de aplicação do ornamento *cadence* no 1º movimento do Concerto para Violino em Lá Maior (KV219) de W. A. Mozart (c.214-216)



Fonte: MOZART, 2016, p.5.

De acordo com Bériot (1858, p.82), a cadência pode ser executada com quatro tipos diferentes de preparação: a) a partir da nota sobre a qual o *tr* é marcado; b) a partir da nota superior; c) a partir da nota inferior; e, por fim, d) a partir de duas notas abaixo daquela em que se coloca a marcação *tr*. As terminações, da mesma forma, subdividem-se em quatro, de acordo com o número de notas que comportam (FIGURA 21). Segundo o autor, não há uma maneira absoluta de se empregar as diversas terminações disponíveis – cabe ao gosto do intérprete definir aquela que mais se adequa à melodia em execução – embora ressalte que quanto mais complexa se apresentar uma determinada linha melódica, mais complexa também deveria ser sua terminação. Stowell (1992, p.142), ao discorrer sobre a prática da ornamentação nesse período, explica que era comum o conhecimento de *performers* não apenas sobre a grande variedade de ornamentos utilizados na música daquela época, como também o domínio sobre a interpretação e aplicação desses ornamentos na música nacional, sobretudo em *cadenzas* e *fermatas*, com o intuito de promover uma autenticidade interpretativa à obra executada.

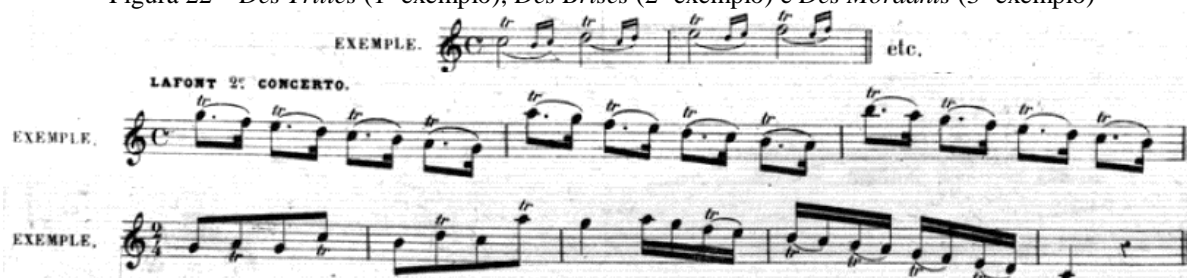
Figura 21 – Quatro possibilidades de preparação e terminação das *cadences*, respectivamente



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.82. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

Prosseguindo na classificação de ornamentos, os trilos, por sua vez, são definidos como *cadences* que se sucedem sem repouso harmônico. Quando dispostos em uma figuração muito rápida, eles podem ser executados sem preparação ou terminação – e são, por isso, denominados *brisés*. Já os mordentes constituem-se trilos restritos a notas demasiado curtas. De acordo com Flesch (2000, p.31), exercícios com sucessões ininterruptas de trilos são difíceis e cansativos para a mão, mas constituem-se um material de estudo muito útil, embora não fundamental. A Figura 22, a seguir, apresenta, respectivamente, exemplos de trilos, *brisés* e mordentes, tal como especificados por Bériot (1858).

Figura 22 – *Des Trilles* (1º exemplo), *Des Brisés* (2º exemplo) e *Des Mordants* (3º exemplo)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.82. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

Um Estudo contendo todas as variações de ornamentos abordadas é apresentado na conclusão deste capítulo. Nota-se que esta composição possui uma dupla função: a de promover material técnico para a prática de um mecanismo introduzido de forma elementar no primeiro volume da obra; e a de auxiliar o estudante na concepção interpretativa desses diferentes ornamentos, aqui dispostos em uma linha melódica que é acompanhada harmonicamente pelo professor.

## 5.6 Sautillé

Executado na região que divide as duas primeiras partes do arco<sup>62</sup> – isto é, seu ponto de equilíbrio – o *détaché rebondissant* requer que o arco abandone ligeiramente a corda após a execução de cada nota, impulsionado por movimentos elásticos do pulso direito. No século XX, este mesmo golpe é chamado de *bouncing stroke* por Flesch<sup>63</sup> (2000, p.54-55) e de *sautillé* por Galamian (2013, p.77), que o define como um golpe de arco saltado que se distingue do *spiccato* pelo fato de que não é exercido um movimento voluntário de levantar e abaixar do arco para cada nota. O efeito saltado é promovido, principalmente, pela resiliência estrutural da própria baqueta e pode variar de amplitude conforme a região do arco em que este golpe é executado: um pouco abaixo da região do meio quando em andamentos mais lentos e um pouco acima desta mesma região quando é exigido uma maior velocidade e suavidade em sua performance.

Bériot (1858, p.84) descreve o passo-a-passo para a realização deste golpe: sustentando-se o arco apenas com o auxílio do dedo indicador, anular e do polegar, deve-se executar levemente

<sup>62</sup> Bériot (1858, p.76), antes mesmo de iniciar o processo de definição e explicação dos golpes de arco que são abordados neste volume, indica a divisão do arco em três partes iguais, respectivamente: talão, meio e ponta.

<sup>63</sup> “Golpes de arco jogados e saltados são diferentes entre si, tanto em relação à forma como são produzidos quanto a como soam. É devido à frequente confusão a esse respeito, que a beleza do som muitas vezes falta. Mas isso não se deve somente ao golpe de arco, mas também aos nomes aplicados para esclarecer suas diferenças, assim como pelos termos utilizados para descrevê-los. Vamos, portanto, substituir essa confusa nomenclatura, como *spiccato* ou *sautillé*, por termos que não podem ser mal interpretados, como golpe de arco saltado [*bouncing or springing bow*] e jogado [*thrown bow*].” (FLESCHE, 2000, p.54, tradução nossa).



um *détaché* simples em direção à ponta do arco e acelerá-lo. Neste ponto, o dedo anelar abandona imperceptivelmente a baqueta, de modo que quando se alcança a extremidade do arco, ele é sustentado apenas pelo dedo indicador e o polegar. Os demais dedos, não mais utilizados, não devem se distanciar da baqueta, a fim de manter a mão em uma posição natural. Com essa mesma sensação mecânica, conduz-se o arco, então, para a região de seu ponto de equilíbrio, onde será notado o saltar gerado por sua resiliência. Constata-se, portanto, que a forma de introdução de Bériot ao *sautillé* busca extinguir o excesso de tensão dos dedos da mão direita característico desse aprendizado e que é capaz de inibir o efeito saltado deste golpe:

O *sautillé* pode deixar de saltar corretamente sobre a corda se for executado em uma região inadequada do arco; contudo, quando [este] problema ocorre, sua causa mais frequente é excesso de tensão do terceiro e quarto dedos. Para garantir que isso não aconteça, é melhor praticá-lo, primeiro, segurando-se o arco apenas entre o primeiro dedo e o polegar. Somente após o correto funcionamento do golpe, desta forma, deve-se colocar novamente o segundo e terceiro dedos sobre a baqueta. O quarto dedo pode ou não retornar à baqueta. (GALAMIAN, 2013, p.77-78, tradução nossa).

Dois complexos Estudos sucedem as explicações textuais de Bériot relacionadas ao *sautillé*. O primeiro, em Ré Menor, contém vários contrastes de *sforzato* e *piano*, muitas alternâncias de corda, modulações e arpejos, além de chegar até a nona posição. O segundo, um *Presto* em Lá Maior, contém uma indicação metronômica ainda mais rápida (semínima a 152 bpm), apresenta cordas duplas, três compassos de uma escala cromática realizada em oitavas alternadas e alcança, ainda, a região mais aguda do violino apresentada pelo autor até aqui: a décima primeira posição (FIGURA 23). Sugerimos o emprego de um *détaché* mais curto durante as fases iniciais de estudo desses exercícios<sup>64</sup>. À medida que a fluência e a velocidade de execução permitirem, a transição para o *sautillé* será mais simples.

---

<sup>64</sup> “Também pode ajudar reverter temporariamente o *sautillé* para o pequeno, curto *détaché* do qual ele é derivado. Muitas vezes, o *détaché* curto pode substituir o *sautillé* com grande sucesso, especialmente quando o tempo é bastante rápido. Embora o arco não salte sobre a corda nessas circunstâncias, ele pode ser executado de forma a aparentar muito o som de um *sautillé* rápido.” (GALAMIAN, 2013, p.78, tradução nossa).

Figura 23 – Excerto de Estudo para desenvolvimento do *sautillé* (c.26-34)

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.85.

## 5.7 Acordes

*Des Accords* intitula o controverso capítulo que é alvo de críticas do germânico Joseph Joachim à Charles-Auguste de Bériot<sup>65</sup>. Isso se deve ao fato de Bériot (1858, p.86) apresentar somente uma única forma de execução de acordes em seu texto: por meio de arpejos. Segundo o autor, este é um princípio aplicável a todos os instrumentos e, em especial, ao violino, sobre o qual a execução simultânea de “três ou mais cordas é impossível de ser feita sem que se esmague o acorde resultante” (tradução nossa). Toda a energia do acorde deveria ser depositada sobre as notas superiores, mais agudas, enquanto as notas graves seriam tratadas como uma preparação, com execução similar à de uma *apoggiatura* ligeira (FIGURA 24). Ainda, cada um desses acordes deveria ser realizado na região inferior do arco, o qual deveria ser levantado com vigor e vivacidade após sua execução, para manter todas as cordas em vibração plena. Dois Estudos (o segundo, uma variação do primeiro), repletos de acordes de três e quatro sons em primeira posição, sucedem as orientações textuais, para exercício do estudante.

<sup>65</sup> “Hoje é considerado um péssimo hábito, mesmo no piano, o constante arpejar de acordes que foram feitos para serem tocados como um bloco inteiro – e as afirmações de Bériot neste ponto, em relação ao violino, devem ser confrontadas com o fato de que é perfeitamente possível executar acordes de três sons, de curta duração, de tal maneira que todas as três notas são executadas ao mesmo tempo, no primeiro ataque. É verdade que uma destreza considerável é necessária, nesse caso, para evitar que o acorde apresente um som arranhado. Qualquer pessoa, no entanto, que tenha uma boa técnica de arco e que persevera no estudo de música polifônica, logo adquirirá habilidade para tocar acordes de três sons simultaneamente, e será capaz, ao tocar acordes de quatro sons, de transmitir aos ouvintes a impressão de que todas as quatro notas soam no mesmo momento.” (JOACHIM, MOSER, 1905, vol.2, p.20a, tradução nossa).

Figura 24 – Exemplos de escrita e execução de acordes



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.86.

As palavras de Bériot encontradas neste capítulo são frequentemente mencionadas em textos acadêmicos que discorrem acerca de práticas de performance do período romântico<sup>66</sup>. Essas diretrizes, contudo, revelam uma certa contraditoriedade se confrontadas com um olhar mais atento sobre algumas das obras musicais de Charles de Bériot e até mesmo sobre alguns dos exercícios<sup>67</sup> presentes no próprio *Méthode...* (1858). Vejamos, por exemplo, o final do terceiro movimento do Concerto n° 7, Op. 76, em Sol Maior: um *Allegro Moderato*, em compasso 2/4, cujo final da parte solista apresenta dinâmica *fortissimo* e figuração rítmica composta por sextinas de semicolcheias (FIGURA 25). Levando-se em consideração todas essas características, podemos afirmar que o ato de arpejar cada um desses acordes (tal como descrito por Bériot) seria muito improvável, devido à maior demanda de tempo e de movimentos desse tipo de execução, além de se mostrar incoerente com caráter enérgico desta passagem.

Figura 25 – Excerto do final do terceiro movimento do Concerto n° 7, op.76, de Charles-Auguste de Bériot (c.240-251)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.11.

<sup>66</sup> Dentre os autores que apontam o processo de arpejar acordes como uma prática de performance legitimada por Charles-Auguste de Bériot, destacamos: Eastham (2007), Costa (2012), Fabian, Timmers e Schubert (2014) e *Bringing...* (2007).

<sup>67</sup> Cf. seção 5.26 desta dissertação.

Uma possível hipótese para o esclarecimento desta problemática questão é que, talvez, essas instruções tinham apenas finalidades didáticas – no caso, de introduzir ao estudante uma primeira forma de realização ou de interpretação de acordes – tendo em vista que o capítulo se inicia com o seguinte enunciado: “os acordes a que nos referimos aqui não são [aqueles] de notas simultâneas, para tornar a harmonia sustentada, mas os de articulação enérgica, como aqueles empregados na terminação de uma peça” (BÉRIOT, 1858, p.86, tradução nossa). Esse tipo de execução pode também estar estritamente associado à andamentos lentos ou moderados, como os que são propostos nos exercícios deste capítulo (*Moderato* e *Andante*, respectivamente). Omissões e incoerência no tratamento de alguns elementos técnico-interpretativos foram constatadas no *Méthode...* (1858), por exemplo, quando abordamos a técnica de mudança de posição e o processo de afinação do instrumento<sup>68</sup>, os quais provavelmente eram introduzidos ao estudante nas aulas presencialmente, em momento oportuno. A execução simultânea de todas as notas que compõem um acorde pode, talvez, ser mais um caso que se enquadra neste perfil.

De acordo com Stowell (1992, p.141), durante o século XVIII os acordes eram geralmente arpejados; uma rápida execução ascendente, realizada com arcadas para baixo, era, de fato, a prática mais comum, inclusive em sucessões de acordes, o que demandava contínuas retomadas de arco. No entanto, segundo o autor, há evidências de que outras opções de execução estavam disponíveis ao performer, sobretudo, após o advento do arco Tourte. Já no século XX, as principais formas de execução de acordes são listadas por Galamian (2013, p.88), que afirma:

- No que diz respeito à execução com o arco, há três tipos principais de acordes:
- (a) o acorde quebrado, em que as notas mais graves são tocadas antes do tempo (de forma semelhante à execução de uma *apoggiatura*) e as notas superiores são atacadas no tempo;
  - (b) o acorde não quebrado, no qual todas as notas são tocadas simultaneamente, ou no qual as notas mais graves são atacadas no tempo, com as mais agudas sendo atacadas imediatamente e imperceptivelmente depois;
  - (c) o acorde invertido, utilizado principalmente na música polifônica e executado de tal forma que uma nota diferente da nota superior emerge ao final do acorde. (Tradução nossa).

## 5.8 *Legato*

Assim como o capítulo destinado ao *détaché* simples, esta seção tem por objetivo revisar, aprofundar e desenvolver um golpe de arco já conhecido pelo estudante, o qual foi introduzido entre as suas primeiras lições: o *legato*. De acordo com Bériot (1858, p.88), é imprescindível

---

<sup>68</sup> Cf. seções 4.9 e 4.12 desta dissertação, respectivamente.

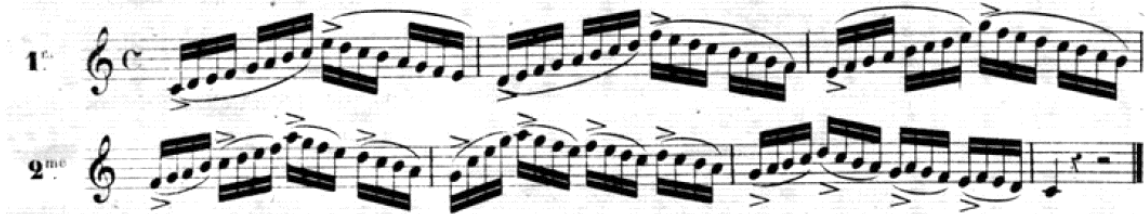
que haja uma rigorosa igualdade entre notas sucessivas que são conectadas por uma ligadura. Para alcançar essa uniformidade, quaisquer interrupções nas mudanças de direção de arco devem ser evitadas. Sobre este aspecto, Bosísio (1996) afirma:

A necessidade de saber camuflar as trocas de arco, associada naturalmente à resolução inteligente da mão esquerda, onde o jogo de timbres nas diversas posições possa compensar a quantidade de dispêndio de arco, é absolutamente imperativa. Na realidade, não parece haver tarefa mais difícil para o arco que a de provocar a sensação de *legato*, mesmo que separando notas originariamente ligadas, por troca de arco. (BOSÍSIO, 1996, p.48-49).

Além disso, lembra Bériot (1858, p.88), é preferível apoiar a primeira nota de uma sequência de notas ligadas, do que enfatizar a nota que finaliza essa sequência (FIGURA 26); e na execução das diversas combinações entre *legato* e *détaché* disponíveis, recomenda-se a manutenção da região do meio do arco, evitando-se, assim, suas extremidades (talão e ponta).

Figura 26 – Exemplo elucidativo quanto à correta localização de apoios sobre uma sequência de notas ligadas

EXEMPLE.







Fonte: BÉRIOT, 1858, p.88.

Sucedem-se, então, 21 variações de arco, com extensão de uma pauta, em que são aplicadas diversas combinações de *legato* sobre tercinas e sextinas. O Quadro 7, a seguir, sintetiza as variações trabalhadas.

Quadro 7 – Variações de arco para estudo de *legato*

1		12	
2		13	
3		14	
4		15	

5		16	
6		17	
7		18	
8		19	
9		20	
10		21	
11			

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Um virtuoso Estudo que engloba e resume os exercícios previamente praticados encerra a seção dedicada ao aperfeiçoamento do *legato* e suas combinações com outros golpes de arco. Em Lá Menor, a composição conjuga muitas das variações de arco previamente estudadas e inclui alguns desafios adicionais, como posições mais altas, acentos e *decrescendos*. Apresenta, ainda, uma linha de acompanhamento para o professor.

## 5.9 Dedilhados

De forma muito similar à Galamian<sup>69</sup> (2013), Bériot classifica em dois tipos os dedilhados no violino: os de função expressiva e os de função mecânica. Neste segundo volume, apenas os dedilhados de natureza mecânica são trabalhados. Os dedilhados expressivos são objetos de estudo do terceiro volume do *Méthode de Violon* (1858)<sup>70</sup>, no capítulo referente ao *portamento*.

<sup>69</sup> “Há dois aspectos a serem considerados na escolha de dedilhados: o musical e o técnico. Musicalmente, o dedilhado deve assegurar a melhor sonoridade e expressão de uma frase; tecnicamente, deve tornar a passagem tão fácil e confortável quanto possível. Os dois nem sempre estão em acordo e quando se mostram incompatíveis é imperativo que o propósito musical não seja sacrificado pelo conforto. Em primeiro lugar está, sempre, a expressão; em segundo, o conforto. Este importante princípio é muitas vezes desconsiderado, especialmente por alguns dos pedagogos modernos (e editores) que exibem uma quantidade considerável de ingenuidade na concepção de dedilhados que caem bem à mão, mas que são deficientes em termos de som e expressão.” (GALAMIAN, 2013, p.31-32, tradução nossa).

<sup>70</sup> “O dedilhado empregado em uma melodia por diferentes mestres é um meio poderoso de expressão; ele é utilizado para conectar os sons entre si e imitar as inflexões da voz humana. Ele varia de acordo com o que cada artista sente e quer expressar, mas não é isento de riscos e possui a capacidade de degenerar, quando feito em

Dedilhados de natureza mecânica são definidos como aqueles que promovem uniformidade e facilidade de execução de uma determinada linha melódica, em um sentido quase idiomático de aplicação. Aqui, eles são apresentados em quatro categorias principais: 1) escalas ascendentes e descendentes; 2) padrão melódico/motívico regular (denominado por Bériot *groupes échelonnés*); 3) posições fixas; e 4) movimentos paralelos. De acordo com Bériot (1858, p.92), se bem trabalhados e compreendidos, os exemplos de cada uma dessas categorias permitem ao estudante não só perceber o padrão de semelhança que existe em cada uma dessas categorias, como também o possibilita prever os dedilhados que lhe são característicos.

Os princípios que norteiam a escolha de dedilhados de um violinista estão diretamente associados ao estilo e à produção musical de sua respectiva época, os quais se modificaram no decorrer da história da música (BOSÍSIO, 1996, p.45). Dessa forma, veremos que alguns dos preceitos estabelecidos por Bériot (1858) em relação aos dedilhados não refletem mais a prática contemporânea (embora sejam importantes para a compreensão de seu estilo e do pensamento técnico-musical violinístico de meados do século XIX), enquanto outros evidenciam sua contribuição em prol desse desenvolvimento. Dentre as mudanças ocorridas neste período e que refletem de maneira mais próxima a concepção de dedilhados do século XX, destacamos:

(a) o maior emprego das posições pares [na performance do instrumento], (b) a realização de mudanças em intervalos de semitom, (c) mudanças de posição intermediadas por cordas soltas, (d) melhores dedilhados cromáticos, (e) novos tipos de extensões, para além da fôrma de mão esquerda e, finalmente, (f) um novo tipo de dedilhado baseado em extensões ou contrações, adicionado ao subsequente e necessário reajuste da própria mão. Este último pode ser chamado de *creeping fingering*. (GALAMIAN, 2013, p.32, tradução nossa).

### 5.9.1 Escalas ascendentes e descendentes

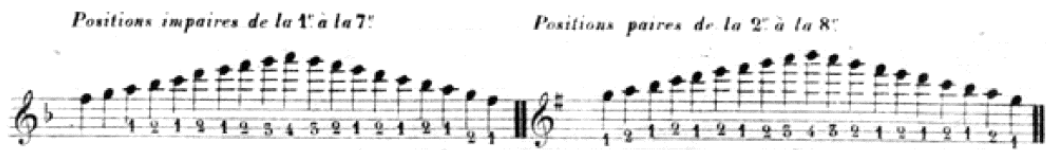
O primeiro exemplo de dedilhado apresentado por Bériot (1858) trata-se da sequência 1-2-1-2 para ascender ou descender escalas, em transição pelas posições ímpares ou pares do instrumento, respectivamente (FIGURA 27). Dentre as duas opções, a transição pelas posições ímpares do instrumento é apresentada como a mais cômoda, por duas razões principais: primeiro, porque ela se inicia na primeira posição; segundo, porque, da primeira posição, parte-se para a terceira, na qual a mão encontra um ponto de apoio adicional no instrumento, que serve de fácil referência para afinação. Contudo, Bériot alerta contra a negligência das posições

---

demasia (como nós explicamos no capítulo intitulado *Portamentos* na terceira parte de nosso método).” (BÉRIOT, 1858, p.92, tradução nossa).

pares, ao enfatizar a importância do estudante familiarizar-se com elas, sobretudo devido aos casos em que elas constituem a melhor opção de dedilhado.

Figura 27 – Padrão de dedilhado para escalas ascendentes e descendentes



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.92.

A seguir, é apresentado outro princípio, endossado também por Galamian (2013) e Flesch (2000)<sup>71</sup>: deve-se priorizar a mudança de posição em intervalos de semitom, pois, assim, a mão tem uma menor distância a percorrer. Esta observação, contudo, não é estabelecida como uma regra absoluta, mas uma preferência que nem sempre pode se concretizar. A Figura 28, a seguir, apresenta os exemplos elaborados pelo autor para demonstração deste conceito.

Figura 28 – Princípio de escolha de dedilhados baseada na localização de semitons



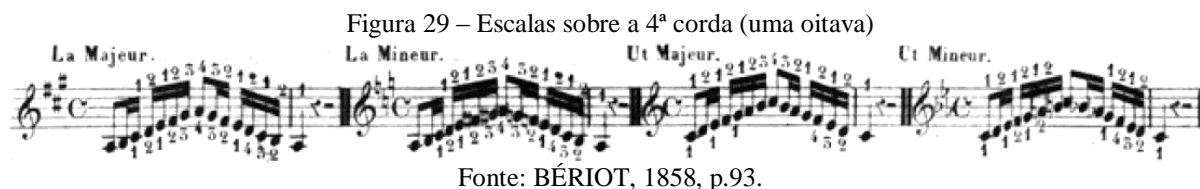
Legenda: realização de mudanças de posição em meio a intervalos de tom (à esquerda) e priorizando a localização de semitons (à direita, sob o termo francês *mieux*, isto é, “melhor”).

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.93.

A próxima diretriz apontada por Bériot (1858, p.93) refere-se à distribuição das mudanças de posição entre as cordas que integram escalas de grandes dimensões, como por exemplo, três oitavas. Para essa distribuição, recomenda-se evitar a realização de mais de duas mudanças de posição em uma mesma corda. Após um exemplo de aplicação deste princípio, sucedem-se escalas com amplitude de uma oitava, a serem realizadas sobre cada corda, com dois dedilhados diferentes. A Figura 29, a seguir, ilustra as escalas designadas para a corda Sol.

<sup>71</sup> “De acordo com o princípio de utilizar as menores distâncias possíveis, são preferíveis as mudanças cujo intervalo entre as notas que a antecedem e procedem é de um semitom. Isso se aplica especialmente em passagens que possuem uma sequência escalar de notas.” (FLESCH, 2000, p.107, tradução nossa).





Para finalizar o estudo desta primeira grande categoria de dedilhados, Bériot (1858) disponibiliza doze escalas<sup>72</sup> com extensão de três oitavas, a serem praticadas com dois dedilhados diferentes, em *détaché* e *legato*. Por fim, um Estudo em andamento *Allegro Moderato*, dinâmica constante *forte*, composto basicamente por escalas e arpejos em semicolcheias, com acompanhamento do professor, conclui esta primeira parte do capítulo.

### 5.9.2 *Groupes échelonnés*

*Groupes échelonnés* é o termo utilizado por Bériot (1858) para um determinado padrão rítmico e melódico que se repete sobre uma mesma corda ou sobre cordas diferentes. Para esses grupos motivicos, recomenda-se a manutenção de um mesmo dedilhado sempre que possível, de forma a preservar sua característica de similaridade e uniformidade. Dez exemplos e um Estudo de aplicação deste princípio sucedem as orientações. Destaca-se a associação de diferentes tipos de arcadas aos diferentes grupos melódicos propostos, o que evidencia as incontáveis possibilidades musicais regidas por um mesmo princípio técnico. Ainda, antes dos dois últimos exercícios referentes à esta subseção, Bériot (1858) acrescenta uma outra informação relevante: para preservar ao máximo a igualdade entre os motivos musicais que se repetem, é ideal que a mudança de posição ocorra simultaneamente à mudança de direção de arco, de forma a evitar glissandos entre as notas ligadas (FIGURA 30). Flesch (2000, p.163) considera a escolha de dedilhados e arcadas similares em figuras sequenciais como essas uma das mais eficazes estratégias de memorização e domínio técnico de uma passagem.

<sup>72</sup> As escalas trabalhadas são: Sol Maior, Sol Menor, La Maior, Lá Menor, Si Maior, Si Menor, Dó Maior, Dó Menor, Ré Maior, Ré Menor, Mib Maior e Mi Maior.

Figura 30 – *Groupes échelonnés*

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.96.

### 5.9.3 Posições fixas e extensões

*Traits fixes* são definidos como linhas melódicas executadas integralmente em uma mesma posição. De acordo com Bériot (1858), cada tonalidade possui uma posição que lhe é própria: aquela cuja tônica é executada pelo 1º dedo na corda Lá e forma uma oitava com o 4º dedo sobre a corda Mi. Dessa forma, a 2ª posição é conveniente, por exemplo, à Dó Maior e seus vizinhos, a 3ª posição à Ré Maior, a 4ª posição à Mi Maior e assim sucessivamente. Esta simples observação auxilia o estudante a encontrar, à primeira vista, a posição que melhor se adequa a uma linha melódica que se encontra dentro do âmbito de dezesseis notas sucessivas.

Neste mesmo tópico, são introduzidas informações acerca das extensões – recurso técnico utilizado para a execução de notas que estão fora do âmbito de uma posição fixa, habitualmente empregado para se evitar mudanças de corda ou de posição. Bériot (1858) classifica as extensões em dois tipos: a superior, realizada pelo 4º dedo; e a inferior, realizada pelo 1º dedo. A gama de possibilidades de extensão que dispomos atualmente, entretanto, é muito maior:

Extensões sempre fizeram parte do mecanismo violinístico, mas nos últimos tempos foram acrescentados novos tipos de extensões e, em geral, seu uso tornou-se mais frequente e mais diversificado. [...] Extensões duplas e múltiplas, em muitas formas, são características do tipo moderno de dedilhado. [...] Essas extensões são introduzidas apesar da possibilidade de serem substituídas por uma mudança de posição. As extensões, nesses casos, são preferidas porque contribuem ou para um funcionamento técnico mais harmonioso ou porque produzem um melhor resultado musical (como a eliminação de glissandos, o que promove uma articulação mais clara da passagem [em questão]). (GALAMIAN, 2013, p.33, tradução nossa).

Destaca-se também o fato de que Bériot inclui a passagem de notas reais para harmônicos naturais como uma forma de extensão (FIGURA 31).

Figura 31 – Extensões para harmônicos naturais

1<sup>o</sup> Ex. de la 5<sup>e</sup> à la 4<sup>e</sup> Pos: de la 7<sup>e</sup> à la 8<sup>e</sup>: de la 10<sup>e</sup> à la 11<sup>e</sup>.

2<sup>o</sup> Ex. Ainsi de suite sur les deux autres cordes.

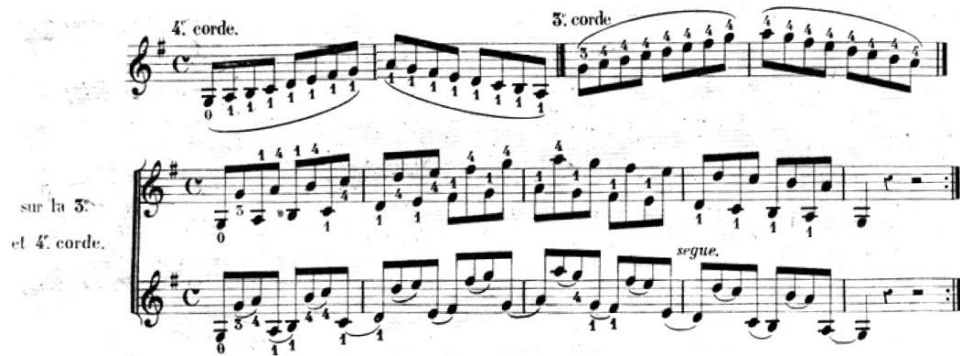
Fonte: BÉRIOT, 1858, p.98.

Dois breve Estudos finalizam e recapitulam o conteúdo abordado nesta subseção. Ambas as composições possuem 32 compassos cada e são formadas basicamente por escalas e arpejos em semicolcheias. O primeiro Estudo, em Dó Maior, é destinado à prática dos conceitos aprendidos sobre as posições pares – mais especificamente, trabalha-os na 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> posições. O segundo Estudo, nada mais do que uma transposição do primeiro para a tonalidade de Ré Maior, serve de exercício para as posições ímpares, aqui representadas pelas 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> posições. Dessa forma, Bériot oferece ao estudante a oportunidade de trabalhar todas as posições fixas do instrumento de forma igualitária, o que garante uma uniformidade de domínio técnico e de qualidade sonora entre elas.

#### 5.9.4 Movimentos paralelos: oitavas, terças, sextas e harmônicos artificiais

São denominados *doigtés parallèles* as escalas nas quais a mão esquerda altera sua posição a cada nota, tal como praticado em cordas duplas diatônicas ou cromáticas em que suas duas partes formam sucessivamente os mesmos intervalos, em movimento paralelo. Este tipo de dedilhado se aplica às oitavas, terças, sextas e aos harmônicos artificiais. Cada um desses componentes técnicos são abordados individualmente no decorrer deste volume – nesta seção, são oferecidos apenas exercícios simples de aplicação deste princípio de escolha de dedilhados. Devido à forma como estão estruturados, esses exercícios podem ser utilizados também como estudos preparatórios para o desenvolvimento de oitavas (FIGURA 32).

Figura 32 – Exercícios em movimento paralelo: oitavas (3ª e 4ª cordas)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.100. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

Uma breve composição de 27 compassos com linha de acompanhamento para o professor finaliza todo o capítulo destinado à orientar o estudante quanto ao processo e critérios de escolha de dedilhados. De forma concisa, o *Allegro* apresenta, ainda, a identificação de cada um dos quatro tópicos abordados, nesta ordem: dedilhados de escalas (primeiros oito compassos); padrão motivico regular (seis compassos seguintes); posições fixas (quatro compassos); e movimentos paralelos (últimos nove compassos, onde são trabalhados basicamente terças, quartas e oitavas).

Por fim, é apresentado um Estudo cuja finalidade é introduzir o estudante na aplicação expressiva da técnica de mudança de posição, assunto que será abordado com maiores detalhes apenas no terceiro volume do *Méthode...* (1858). Neste Estudo específico, o estudante é orientado a realizar a mudança por meio de um *glissando* leve, doce e rápido, adjetivos que refletem o próprio caráter da composição (FIGURA 33).

Figura 33 – Estudo para mudanças de posição (c.1-6)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.103.

## 5.10 Intervalos de 5ª diminuta

De acordo com Bériot (1858), a afinação imprecisa dos intervalos de quinta diminuta executados por um mesmo dedo é uma falta muito comum entre os estudantes, que tendem a tocar a nota superior demasiado alta e a inferior, baixa, sobretudo em melodias rápidas. Após a prática de exercícios preparatórios que trabalham a execução de quintas diminutas por todas as cordas e todos os dedos da mão esquerda, apresenta-se um Estudo que revisa o conteúdo aprendido. Em andamento *Moderato*, os intervalos melódicos são executados em uma progressão rítmica cada vez mais rápida, com a finalidade de acostumar o estudante à sonoridade e percepção da afinação da linha melódica. Além disso, esta ferramenta didática (progressão rítmica) promove o aprimoramento da articulação de mão esquerda, devido à utilização de um mesmo dedo para a execução de notas diferentes a um tempo elevado (FIGURA 34).

Figura 34 – Excerto de Estudo para aprimoramento da afinação de 5<sup>as</sup> diminutas (c.1-4)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.105.

### 5.11 Oitavas

Tratadas de forma muito breve no tópico relacionado à escolha de dedilhados, as oitavas adquirem, neste capítulo, atenção especial. De fato, Galamian (2013, p.28) considera o estudo de oitavas o mais importante dentre aqueles relacionados à cordas duplas, por estabelecer a configuração básica da mão esquerda.

Bériot (1858) recorda que a afinação precisa de oitavas depende, sobretudo, da percepção e consistência do intervalo existente entre o 1º e 4º dedos da mão esquerda. Para auxiliar neste processo, recomenda que os dedos intermediários (2º e 3º dedos, respectivamente) se mantenham sempre posicionados, de forma a contribuir como apoio para o dedo mínimo<sup>73</sup>. São apresentadas, então, duas técnicas de estudo para a construção de oitavas – na primeira, cada nota integrante é destacada e intermediada por pausas; na segunda, as duas notas que compõem a oitava são alternadas e ligadas. Após esse estudo em duas etapas, são apresentadas 24 escalas

<sup>73</sup> “O papel do 2º e 3º dedos é muito importante. Eles não devem ser esticados para cima ou para os lados, nem devem ser intensamente pressionados sobre a corda. Devem ser passivos e estar relaxados. Nesta posição eles ajudam a medir a distância entre o 1º e o 4º dedo. Eles devem ser levantados quando, em posições mais elevadas, a distância cada vez menor entre o 1º e 4º dedo exigir.” (FLESCH, 2000, p.29, tradução nossa).

maiores e menores, as quais devem ser praticadas em oitavas em bloco, em mais três variações (FIGURA 35).

Figura 35 – Técnicas de estudo para oitavas em bloco

1<sup>o</sup> En notes détachées et séparées.      2<sup>o</sup> En notes coulées par deux.

Enfin il terminera son travail par les trois variantes suivantes:

1<sup>re</sup>      2<sup>me</sup>      3<sup>me</sup>

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.106.

Dois Estudos são apresentados para a prática e desenvolvimento de oitavas em um contexto musical. O primeiro, um *Adagio Cantabile* em Mib Maior, contém uma densa linha de acompanhamento para o professor e destaca-se pela amplitude de registro das oitavas duplas trabalhadas, que vão desde a 1<sup>a</sup> até a 11<sup>a</sup> posição do instrumento, em *legato* e *détaché*. O segundo, mais rápido, é composto integralmente por oitavas alternadas em tercinas de semicolcheias. Ele dispõe, também, de 12 variações de mão direita, conjugando, portanto, desafios para ambas as mãos. A Figura 36, a seguir, apresenta o excerto inicial deste Estudo, assim como as variações de arco propostas.

Figura 36 – Excerto de Estudo para oitavas (c.1-2) e variações de arco adicionais

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.110-111. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

## 5.12 Emprego do arco sobre notas curtas e pontuadas

Uma característica marcante da música francesa do século XVIII é a ampla utilização de figuras pontuadas nas composições. De acordo com Stowell (1992, p.141), uma abordagem mais flexível desses ritmos pontuados era uma particularidade estilística muito presente no século XVIII, sobretudo na França. Esta tendência persistiu durante todo o século XIX até o início do século XX e é apresentada de maneira específica neste capítulo do *Méthode de Violon* (1858):

Este ritmo possui muita importância na música. Ele se presta a todos os andamentos e a todos os caracteres; contudo, embora escrito muitas vezes da mesma forma, ele modifica sua execução conforme o sentimento que expressa. Assim, nos movimentos lentos e *cantables*, as notas podem manter o valor [rítmico] indicado; mas em músicas de caráter mais declamado e acelerado, como a marcha ou o rondó, [este motivo rítmico] é interpretado de uma maneira muito diferente. Como essas diversas nuances fazem parte do estilo de performance, nós desenvolvemos [este assunto] na Parte 3 do nosso método, no artigo referente à pontuação<sup>74</sup>. Em geral, para dar mais ênfase a este ritmo, deve-se observar um silêncio bem marcado entre a nota longa e a nota curta. Este silêncio ocupa o valor da própria nota, de modo que ambas as notas são reduzidas à metade de sua duração [FIGURA 37]. (BÉRIOT, 1858, p.112, tradução nossa)

<sup>74</sup> Cf. seção 6.6 desta dissertação.

Figura 37 – Execução de figuras pontuadas: forma de escrita (acima) e forma de realização (abaixo)

EXEMPLES

Manière de l'écrire.

Manière de l'exécuter.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.112.

Posteriormente, são apresentadas duas possibilidades de arcadas para a execução dessa célula rítmica formada por colcheia pontuada seguida de semicolcheia. A primeira, mais complexa, consiste na utilização de quase todo o arco, cujo direcionamento para cada nota é dependente de sua própria distribuição, feita com base na escrita musical (FIGURA 38, acima). A segunda, mais usual, consiste na execução das duas notas em uma mesma direção de arco, observando-se sempre a realização do silêncio entre elas, tal como prescrito por Bériot (FIGURA 38, abaixo). Por fim, é recomendada a utilização alternada de ambas as possibilidades de arcada, de forma à promover variedade de cores à performance de uma mesma obra. Para compreensão deste fato, Bériot apresenta ao aluno um pequeno tema, com linha de acompanhamento para o professor, repleto de figuras pontuadas, sintetizando todas as orientações concedidas. Destacase o cuidado especial que o autor teve em indicar não só as direções das arcadas (para baixo, para cima) como também a região do arco em que elas deveriam ser executadas (ponta ou talão) em todo o exercício.

Figura 38 – Opções de arcadas para execução de figuras pontuadas

EXEMPLES

Moderato.

Manière de l'écrire.

Manière de l'exécuter.

EXEMPLES.

Energico

Manière de l'écrire.

Manière de l'exécuter.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.112. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

### 5.13 *Staccato*



Para Bériot (1858), o *staccato* é o golpe de arco mais brilhante e audacioso do violino e pode ser definido como uma sucessão de notas bem destacadas executadas em uma mesma direção de arco. Muito utilizado em linhas melódicas de caráter viril, o *staccato* é indicado por pontos sob cada uma das notas que são unidas por ligadura. Igualdade, leveza e precisão rítmica formam o conjunto de condições necessárias para um belo *staccato*, sobretudo, no início e término de sua execução.

O *staccato* é classificado em dois tipos: o *staccato martelé* (equivalente ao que denominamos *staccato preso*) e o *staccato ricochet*. O *staccato martelé* é realizado sempre em contato com a corda, impulsionado por movimentos rápidos e curtos realizados pelo pulso direito. Já o *staccato ricochet* (cuja nomenclatura mais utilizada atualmente é apenas *ricochet*) é realizado por meio do lançamento da região superior do arco sobre as cordas; cujo efeito saltado é mantido pela sua própria flexibilidade estrutural. Nesta seção específica do *Méthode de Violon* (1858) é abordado somente o *staccato martelé* – doravante referenciado como *staccato preso*.

A notável importância que Bériot atribui ao *staccato preso* é percebida, especialmente, pelo grande número de exercícios, estudos e peças que o autor oferece ao estudante nas páginas seguintes<sup>75</sup>. A primeira parte é composta por nove exercícios, dos quais os dois primeiros demonstram como estudar a aplicação deste golpe de arco em uma linha melódica (FIGURA 39). Em graus conjuntos, ascendentes e descendentes, os dois primeiros exercícios constituem-se excelentes oportunidades de introduzir o *staccato preso* a um estudante<sup>76</sup>. Os sete exercícios seguintes são progressivamente mais difíceis: ampliam-se o número de notas ligadas pelo *staccato* (de quatro para seis e oito, respectivamente), diminuem-se as pausas ou notas longas que podem ser utilizadas para a preparação do golpe, conjugam-se acordes às passagens em *staccato* e, por fim, os dois últimos exercícios trabalham o *staccato preso* ascendente que é sucedido imediatamente pelo *staccato preso* descendente.

---

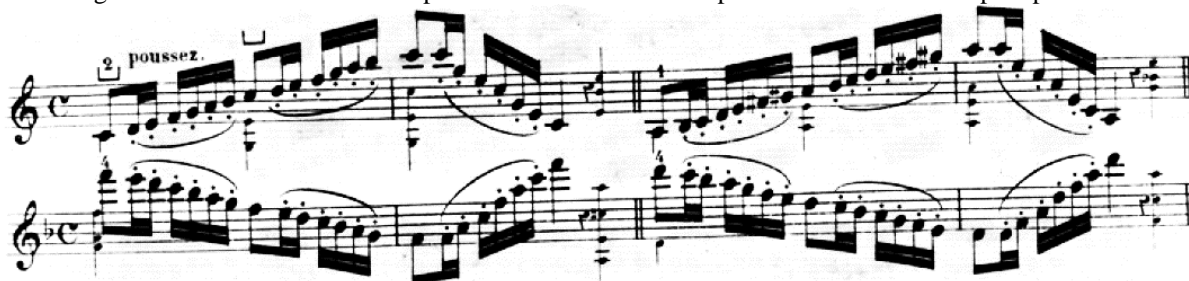
<sup>75</sup> Podemos considerar que esse grande valor atribuído ao *staccato preso* por Bériot é uma evidência de sua interligação com a tradição violinística francesa, que como vimos na seção 3.2 desta dissertação, tinha grande apreço pelo golpe de arco *martelé* e seus derivados.

<sup>76</sup> Nota-se que essa forma de trabalho proposta por Bériot em muito se assemelha àquela recomendada por Galamian (2013, p.78): “O *staccato* deve primeiramente ser praticado em uma única nota, a fim de se obter o movimento com controle de impulso, ritmo, e velocidade. É melhor trabalhá-lo em pequenas seções, de duas, três, quatro, cinco e mais notas, assim como em padrões rítmicos.” (Tradução nossa).

Figura 39 – Como estudar passagens musicais em *staccato* preso (c.1-6)

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.114.

A segunda parte de exercícios é composta por 24 escalas maiores e menores em posições fixas, com arpejos. Os arpejos são escritos em direção oposta às escalas, isto é, se a escala é ascendente, o arpejo é descendente; se a escala é descendente, o arpejo é ascendente. Cada uma das pautas (composta por duas escalas), alterna esta configuração. De forma a garantir que o estudante apresente uma boa precisão rítmica na execução dessas escalas, Bériot propõe também uma linha de acompanhamento para o professor, formada por acordes que afirmam a tonalidade estudada e preparam para a próxima a ser executada, por meio de acordes de tônica e dominante (FIGURA 40).

Figura 40 – Escalas em *staccato* preso com acordes de acompanhamento executados pelo professor

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.116.

A terceira parte é composta por uma peça e um Estudo. As variações que compõem a breve peça musical de Bériot referem-se ao tema apresentado na página 113 do *Méthode...* (1858). Na tonalidade de Mi Maior, a melodia lírica executada pelo estudante apresenta, sobretudo, trinados e passagens em *legato* que são sucedidas ou alternadas por passagens em *staccato* preso. O Estudo em andamento *Allegro* e repleto de semicolcheias é composto por uma ininterrupta linha de *staccatos* presos ascendentes e descendentes que desafiam o estudante a atingir o máximo controle de distribuição de arco – dentre os últimos compassos, apresenta-se uma passagem de 47 notas em *staccato* preso para baixo<sup>77</sup> (FIGURA 41).

<sup>77</sup> Este tipo de estrutura, representado pela Figura 41, é considerada por Galamian (2013) como a de mais difícil aplicação técnica em relação ao *staccato* preso: “Quando o movimento [do *staccato*] começa a funcionar, as mudanças entre os dedos da mão esquerda são introduzidas e, finalmente, são adicionadas alternâncias de cordas, em todos os tipos de escalas e arpejos. Aqui, descobre-se que o *staccato* para cima é mais fácil em escalas descendentes do que ascendentes e que o *staccato* para baixo é consideravelmente mais fácil no

Figura 41 – Excerto final de Estudo em *staccato* preso para cima e para baixo (c.16-23)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.118.

No século XX, entretanto, o grande valor atribuído ao *staccato* preso por alguns pedagogos – como Bériot – é ponderado por Flesch (2000, p.50), que declara:

Muitos pedagogos afirmam que o *staccato* [preso] é o segredo para uma boa técnica de arco. A vida real nos mostra que isso não é verdade. Por exemplo, nem Joachim nem Sarasate tinham um *staccato* [preso] “normal” a seu comando. Por outro lado, pode-se encontrar frequentemente violinistas medíocres que, apesar de uma técnica de arco defeituosa, têm um excelente *staccato*. Portanto, não exageremos sua importância no âmbito da habilidade completa [de um violinista]. Não é nada mais nada menos do que um adorno [técnico] bem-vindo, mas de nenhuma maneira essencial. (Tradução nossa).

#### 5.14 *Portato*

De acordo com Bériot (1858, p.118), o golpe de arco *ondulé* (literalmente, “ondulado”) é derivado do *staccato*. Nele, as notas executadas são também produzidas em uma mesma direção de arco, por um tipo de impulso bastante similar; a diferença reside no fato de que, neste golpe, a crina é apoiada suavemente sobre a corda, de maneira a realizar pequenos silêncios entre elas. Este mesmo golpe é definido por Flesch (2000) como *ondulé portato*<sup>78</sup> e por Galamian (2013) como simplesmente *portato* ou *louré*:

O *louré* é uma série de golpes *détaché porté* realizados em uma única e mesma direção de arco. Em cada nota, exatamente como no próprio *porté*, há inicialmente o *crescendo* que é seguido por um *decrescendo* sonoro gradual. As inflexões podem seguir-se umas às outras ininterruptamente e, desta forma, o golpe é utilizado para conceder realce expressivo a notas em *legato*; ou as notas podem ser individualmente e ligeiramente separadas, caso em que o *louré* é sonoramente idêntico ao *détaché porté* (no qual não existem ligaduras). (GALAMIAN, 2013, p.68, tradução nossa).

Bériot (1858) destaca o emprego deste golpe na 4ª corda, sobre a qual tende a apresentar seu melhor efeito. Ele é indicado por pequenos sinais de acento (>) ou traços (-) sob notas que são

---

movimento [melódico] ascendente e bastante difícil na direção descendente.” (GALAMIAN, 2013, p.79, tradução nossa).

<sup>78</sup> “O *ondulé portato* é um derivado extremamente importante do *staccato*. Encontra-se precisamente entre o *legato* e o próprio *staccato*. As notas são separadas uma das outras por uma pausa quase imperceptível. O impulso elástico (ou pressão) é produzido (sem a participação do pulso) por um sutil movimento do dedo indicador. Este movimento ocorre em cada nota, em vez de durante as pausas.” (FLESCH, 2000, p.53, tradução nossa).

unidas por ligadura (FIGURA 42). Este exemplo musical, além de ilustrar a representação deste golpe na partitura, constitui-se também a oportunidade do estudante de praticar o golpe recém-aprendido, executando-o integralmente sobre a corda Sol.

Figura 42 – Composição para desenvolvimento do *onlulé (portato)*



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.118.

### 5.15 *Coup d'archet du talon*

Logo após a performance de melodias líricas e suaves, o estudante é confrontado com a energia e intensidade de golpes de arco realizados na região do talão. Para estes, Bériot (1858) apresenta uma classificação especial: *coup d'archet du talon* (literalmente, “golpe de arco do talão”), sobre o qual orienta uma execução incisiva, forte, com golpes de arco secos e rápidos (FIGURA 43).

Figura 43 – Exemplo de aplicação do *coup d'archet du talon*

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.118.

Embora ainda muito utilizado para interpretação e performance de passagens musicais fortes, incisivas e vigorosas, este tipo de recurso técnico não recebe uma classificação específica por

pedagogos mais modernos, como Flesch (2000) e Galamian (2013). Atualmente, referimo-nos a ele com o simples uso da expressão “retomadas de arco”.

O Estudo que segue às orientações de Bériot apresenta uma figuração melódica e rítmica que contribui para a consolidação das instruções recebidas. Em dinâmica sempre forte e em cordas duplas, podemos considerar, inclusive, que nele é trabalhado o princípio de execução da arcada Viotti, na região inferior do arco.

Figura 44 – Excerto de Estudo em *staccato* na região inferior do arco (c.1-4)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.119.

## 5.16 Nuances de dinâmicas

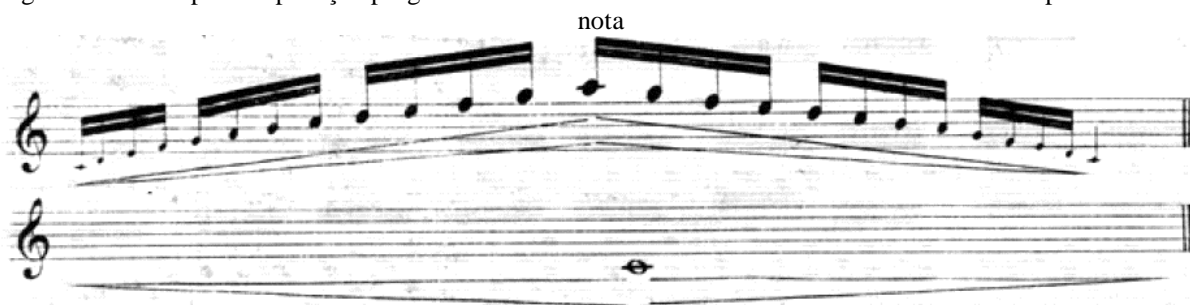
A realização de grandes contrastes dinâmicos entre *piano* e *forte*, além da execução de *crescendos* e *diminuendos* em uma mesma nota, foram extensivamente trabalhados nas primeiras páginas deste segundo volume do *Méthode de Violon* (1858). Neste capítulo, o foco de Bériot encontra-se na realização dessas nuances sonoras em estruturas rítmicas e melódicas maiores que as anteriormente apresentadas – em vez de nota a nota, a amplitude de um *crescendo* ou *diminuendo* alcança aqui a dimensão de uma frase, por exemplo.

Esta seção apresenta um extenso conteúdo textual, complementado por exemplos musicais. Mais uma vez, é possível verificar o cuidado do autor em oferecer uma base teórica que conduz o estudante à um exercício adequado deste conteúdo. Para Bériot, a fundamentação teórica é essencial para a execução e desenvolvimento de quaisquer habilidades técnico-musicais, além ser, em si mesma, um recurso imprescindível para a não superficialidade deste conhecimento.

Após a revisão do conteúdo técnico abordado no início deste volume, Bériot aconselha o estudante a pensar o colorido e as nuances de sua interpretação sob uma ampla perspectiva estrutural – ater-se demasiadamente aos pequenos detalhes faz-nos perder a ideia do todo que uma frase, seção ou período musical deveria apresentar. O exemplo musical que serve de base à esta orientação é ilustrado na Figura 45. Aqui, o efeito sonoro de *crescendo* e *diminuendo*

deveria ser o mesmo, tanto na escala composta por 25 notas, quanto em uma simples semibreve executada em *son filé* – a progressão dinâmica, contínua e gradativa, deve ser a mesma.

Figura 45 – Exemplo de aplicação progressiva de nuances de dinâmicas em estruturas musicais superiores a uma



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.120. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

Após esta breve recordação e ilustração de conteúdo, apresentam-se os três elementos básicos de toda a técnica de mão direita. A explicação de Bériot é sucinta e objetiva, assemelhando-se muito àquela encontrada em Galamian (2013)<sup>79</sup>:

Gostaríamos de salientar que a intensidade do som depende de vários elementos interligados: 1º da proximidade do arco em relação ao cavalete, 2º do grau de pressão [que é exercido] sobre as cordas e 3º do seu movimento mais ou menos acelerado. Contudo, é necessário que esses recursos sejam empregados em uma proporção adequada. É claro que se aproximarmos muito o arco do cavalete, sem pressão suficiente, a corda assobiará; se o arco não for conduzido suficientemente rápido pelo seu peso, ela irá ranger; por fim, ao conduzi-lo em movimentos muito rápidos, esgotar-se-ão os recursos disponíveis para se obter um *son filé*. Está aí todo o segredo da mecânica de nuances e cores. (BÉRIOT, 1858, p.120, tradução nossa).

Então, logo a seguir, é apresentada uma espécie de cartilha explicativa sobre como estudar e executar cada um desses elementos que constituem um dos principais fundamentos de produção sonora. As ilustrações e orientações traduzidas são apresentadas no Quadro 8, a seguir. Destacamos, especialmente, a valorização do aspecto de distribuição de arco e de maior volume, representado e ilustrado proporcionalmente pelo tamanho das figuras musicais:

Quadro 8 – Maneiras de se trabalhar nuances de dinâmicas

<p>1) <i>Crescendo sobre cada semibreve</i>: aumente pouco a pouco a pressão do arco à medida que seu movimento se torna mais acelerado.</p>	
--	--

<sup>79</sup> “Uma vez que o arco é conduzido de forma paralela ao cavalete, devemos considerar estes três elementos fundamentais para a técnica de mão direita: (1) a velocidade do arco, (2) a pressão que ele exerce sobre as cordas e (3) o ponto em que ele entra em contato com a corda. Estes três fatores são interdependentes, na medida em que uma mudança em qualquer deles exigirá uma correspondente adaptação em pelo menos um dos outros. [...] Quando a mudança ocorre em todos os três fatores, uma grande variedade de combinações pode ser obtida.” (GALAMIAN, 2013, p.55, tradução nossa).

2) <i>Decrescendo sobre cada semibreve</i> : diminua pouco a pouco a pressão do arco à medida que seu movimento é desacelerado.	
3) <i>Crescendo e decrescendo sobre a mesma semibreve</i> : exerça a pressão mais forte sobre o meio do arco.	
4) <i>Crescendo sobre a 1ª semibreve e decrescendo sobre a 2ª</i> : aplicação dos exemplos n.º 1 e 2 precedentes.	
5) <i>Crescendo sobre 8 colcheias</i> : aplique às colcheias os princípios de movimento e de pressão indicados acima.	
6) <i>Decrescendo sobre 8 colcheias</i>	
7) <i>Crescendo e decrescendo sobre 16 semicolcheias em uma mesma arcada</i>	
8) <i>Crescendo e decrescendo sobre 32 semicolcheias divididas em duas arcadas</i>	
9) <i>Para realização dessas nuances, empregue o arco progressivamente como indicado abaixo.</i>	
10) 	

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.121. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

A seguir, são dispostas 14 escalas<sup>80</sup> com figuração rítmica regular: quatro em semibreves, quatro em mínimas, quatro em semínimas e duas em colcheias, respectivamente. As escalas constituem-se o primeiro tipo de material prático para aplicação dos assuntos tratados até aqui por Bériot e abordam individualmente diversas nuances de dinâmicas. Elas são sucedidas por duas *Méodies* e um Estudo. A grande quantidade de expressões dinâmicas (do *pianíssimo* ao *fortíssimo*, com muitos *crescendos* e *decrescendos*) revelam que o principal foco de Bériot é

<sup>80</sup> São elas: Fá Maior, Ré Menor Melódica, Sib Maior, Sol Menor Melódica, Mib Maior, Dó Menor Melódica, Láb Maior, Fá Menor Melódica, Réb Maior, Sib Menor Melódica, Solb Maior, Mib Menor Melódica, Dób Maior, Láb Menor Melódica.

possibilitar ao estudante trabalhar nuances de dinâmicas, volume sonoro e expressividade dentro de um contexto puramente musical, com acompanhamento de uma linha melódica executada pelo professor. Esta linha de acompanhamento pode ser considerada um recurso didático adicional, pois, além dos benefícios de suporte harmônico já mencionados, ela induz o estudante à realização das nuances de dinâmicas pela adaptação de seu volume sonoro ao do professor.

A primeira *Mélodie*, em Mi Maior, denota logo em seu início as indicações *cantabile* e *espressione* e estabelece um forte contraste em relação às próximas duas peças compostas por Bériot, mais rápidas. Linhas melódicas longas, cromatismos e *legatos* são, além das dinâmicas, os principais elementos musicais trabalhados. A segunda *Mélodie*, em Mib Maior e *Allegro Moderato* (com indicação metronômica de 120 bpm para a semínima) exige um habilidoso controle de arco por parte do estudante. Composta quase integralmente por semicolcheias conectadas por amplas ligaduras, esta peça conjuga diversos desafios. Para a mão esquerda, sobressai-se a necessidade de uma articulação precisa e ágil para a execução dos mais diversos tipos de escalas, arpejos e cromatismos que estruturam a linha melódica. Para a mão direita, destaca-se o controle dos três elementos de produção sonora (ponto de contato, velocidade e pressão de arco) para a realização de dinâmicas tão contrastantes, tendo em vista a presença de ligaduras de extensão semelhante durante toda a peça; além disso, atesta-se a necessidade de alternâncias de cordas suaves, para manutenção de uma linha fluida e contínua. O Estudo, por sua vez, apresenta a indicação *Animato* e diferencia-se dos demais pela inclusão de cordas duplas e *bariolage* (alternância contínua de cordas adjacentes). Além disso, pela figuração rítmica característica, assim como pela linha de acompanhamento leve, pode-se sugerir ao estudante evidenciar os contrastes dinâmicos prescritos por meio de golpes de arcos que se alternam entre saltados e *à la corda*, como o *sautillé* e *détaché*, por exemplo (FIGURA 46).



Figura 46 – Estudo para contrastes dinâmicos (c.1-9)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.125.

### 5.17 Escalas em cordas duplas

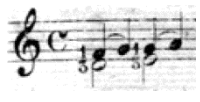
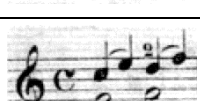
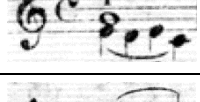
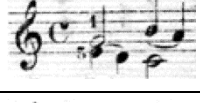
Após o foco em aspectos de condução e distribuição de arco para realização de nuances de dinâmicas, Bériot (1858) volta a trabalhar um dos elementos mais complexos da técnica de mão esquerda: as cordas duplas<sup>81</sup>. Nesta seção, destacam-se as terças e sextas, incluindo-se variações e associações a outros intervalos, por movimento oblíquo. É aconselhado, a princípio, a execução alternada das notas que formam o intervalo, como uma forma de estudo que garante maior precisão da afinação.

Esta seção é dividida em duas partes, cujo nível de dificuldade é progressivamente intensificado. Na primeira, são apresentadas 24 escalas em cordas duplas (distribuídas entre terças e sextas), abrangendo as 24 tonalidades maiores e menores<sup>82</sup>. A segunda parte é composta por 16 exercícios em cordas duplas, em *legato* e movimento oblíquo, na tonalidade de Dó Maior. Sua estrutura assemelha-se muito àquela encontrada nos *Exercícios Preparatórios Para Cordas Duplas Op. 9* (1933) de Otakar Ševčík, embora apresente dimensões menores e não trabalhe décimas e harmônicos. O Quadro 9, a seguir, resume os conteúdos técnico-musicais trabalhados nesta seção de escalas e exercícios:


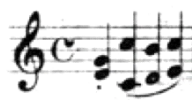
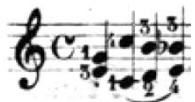

<sup>81</sup> A reiterada abordagem de cordas duplas na obra pedagógica de Bériot (1858) é um fato que, por si só, o particulariza na busca por virtuosismo e expressividade frente à Escola Francesa que, como vimos na seção 3.2 desta dissertação, fazia uso limitado de cordas duplas em suas composições.

<sup>82</sup> Destacamos que algumas dessas escalas menores são harmônicas, outras, melódicas. Por vezes, conjugam-se as duas formas em uma mesma escala (ascendendo em escala menor harmônica e descendendo em melódica).

Quadro 9 – Escalas e exercícios em cordas duplas, com foco em terças e sextas

ESCALAS				EXERCÍCIOS EM MOVIMENTO OBLÍQUO	
PARTE A (Em mínimas e semibreves)		PARTE B (Em semínimas e mínimas)			
Intervalos	Tonalidade	Intervalos	Tonalidade	Intervalos	Exemplos <sup>83</sup>
3 <sup>as</sup>	Dó Maior	3 <sup>as</sup>	Láb Maior	3 <sup>as</sup> e 4 <sup>as</sup>	
3 <sup>as</sup>	Lá Menor	3 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	Fá Menor	3 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	
6 <sup>as</sup>	Fá Maior	3 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	Réb Maior	3 <sup>as</sup> e 8 <sup>as</sup>	
6 <sup>as</sup>	Ré Menor	3 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	Sib Menor	6 <sup>as</sup> e 8 <sup>as</sup>	
3 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	Sib Maior	6 <sup>as</sup>	Solb Maior	8 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	
3 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	Sol Menor	3 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	Mib Menor	7 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	
3 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	Mib Maior	3 <sup>as</sup>	Si Maior	3 <sup>as</sup> , 4 <sup>as</sup> e 5 <sup>as</sup>	
3 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	Dó Menor	3 <sup>as</sup>	Sol# Menor	3 <sup>as</sup> , 4 <sup>as</sup> , 5 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	
-	-	6 <sup>as</sup>	Mi Maior	3 <sup>as</sup> , 4 <sup>as</sup> , 7 <sup>as</sup> e 8 <sup>as</sup>	
-	-	3 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	Dó# Menor	3 <sup>as</sup> , 4 <sup>as</sup> , 7 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	
-	-	3 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	Lá Maior	3 <sup>as</sup> , 4 <sup>as</sup> , 8 <sup>as</sup> , 7 <sup>as</sup> , 6 <sup>as</sup> e 5 <sup>as</sup>	
-	-	6 <sup>as</sup>	Fá# Menor	3 <sup>as</sup> , 4 <sup>as</sup> , 8 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	

<sup>83</sup> Alguns dos exercícios exemplificados apresentam configurações intervalares diferentes, levando-se em consideração o seu movimento ascendente (do início ao meio do exercício) e descendente (do meio ao fim). Por isso, alguns exemplos musicais não contemplam toda a gama de intervalos citados na coluna a eles relacionada.

-	-	3 <sup>as</sup>	Ré Maior	3 <sup>as</sup> , 4 <sup>as</sup> , 9 <sup>as</sup> e 8 <sup>as</sup>	
-	-	3 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	Si Menor	3 <sup>as</sup> , 8 <sup>as</sup> e 6 <sup>as</sup>	
-	-	3 <sup>as</sup>	Sol Maior	3 <sup>as</sup> , 8 <sup>as</sup> , 6 <sup>as</sup> e 5 <sup>a</sup> dim	
-	-	6 <sup>as</sup>	Mi Menor	3 <sup>as</sup> , 4 <sup>as</sup> , 6 <sup>as</sup> e 5 <sup>as</sup>	

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

A seguir, é apresentada uma orientação relacionada ao dedilhado de cordas duplas. Trata-se da maior facilidade de execução proporcionada pela utilização de cordas soltas, em lugar da manutenção regular da fôrma 1-3 e 2-4 para mudanças de posição (FIGURA 47). Este mesmo recurso técnico é defendido e exemplificado por Flesch (2000, p.118-119).

Figura 47 – Exemplo de aplicação de dedilhados para cordas duplas utilizando-se cordas soltas



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.129.

Em conclusão a este capítulo, são apresentados três Estudos. O primeiro, um *Adagio Cantabile* em Sol Maior, destaca-se pelo uso abundante de cordas duplas, dinâmicas e recursos expressivos. Sua amplitude melódica abrange somente até a terceira posição, correspondendo, portanto, a uma revisão e integração dos conteúdos aprendidos no decorrer deste capítulo. Um *Andantino* em Sib Maior, que recebe por título *Étude Mélodique*, tem um propósito bastante similar ao anterior: trabalhar cordas duplas (sobretudo, terças e sextas), figuras pontuadas, acentos, dinâmicas e recursos expressivos (como *rallentandos* e *ritardandos*) dentro de um contexto musical e camerístico. Destaca-se o fato de Bériot ter composto ambos os Estudos em andamentos lentos, o que exige do estudante um cuidado especial para o controle da afinação, além de condução e distribuição de arco<sup>84</sup>. O último Estudo contrasta-se sobremaneira em

<sup>84</sup> “É verdade que nossas exigências em relação à precisão absoluta da afinação se tornam um tanto reduzidas em proporção à rapidez com que uma série de notas é executada. Um bom exemplo disso é o contraste entre a execução lenta e rápida de escalas e arpejos. No primeiro caso, nosso ouvido é dolorosamente sensível a qualquer imprecisão,

relação aos anteriores e deve ser estudado em duas etapas. O objetivo da primeira fase deste trabalho é a construção de arpejos em três oitavas, cobrindo diversas tonalidades maiores e menores em um ciclo rítmico contínuo de tercinas (em um *Allegro Moderato* cuja indicação metronômica é de 126 bpm para a semínima), sempre em *legato*. Adquirido o domínio e controle necessários à execução desta primeira parte, o aluno é então apresentado a outras seis variações deste mesmo Estudo, nas quais são conjugados diferentes arcadas e golpes de arco. A Figura 48 resume as variações trabalhadas.

Figura 48 – Variações de arco propostas

The figure displays five musical staves, each representing a different bowing variation. The first four staves are numbered 1, 2, 3, and 4, and each begins with a slur over a triplet of eighth notes. The fifth staff is numbered 5 and also begins with a slur over a triplet of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Martelé' and 'Mouvement plus modéré'.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.132. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

### 5.18 Trilos e cadências em cordas duplas

Os trilos, cadências e *brisés*, abordados no início deste segundo volume do *Méthode de Violon* (1858) são aqui revisados e desenvolvidos, a partir de sua implementação em cordas duplas. A primeira forma abordada por Bériot pode ser resumida como um trilo simples sobre cordas duplas, em que uma das notas constituintes é sustentada enquanto a outra é ornamentada; a segunda forma trata-se de trilos duplos, em que ambas as notas são, simultaneamente, objetos desta ornamentação. De acordo com Flesch (2000, p.127),

---

tornando excessivamente difícil [o ato de] tocar uma série de notas em ritmo lento com absoluta pureza de afinação. No entanto, é relativamente fácil executar uma escala rápida para satisfação dos ouvintes mais sofisticados.” (FLESCH, 2000, p.10, tradução nossa).

Os trilos duplos são raros. No entanto, não devemos negligenciar o seu estudo, pois eles constituem, em escalas e outras formas [melódicas], um dos exercícios mais interessantes para sonoridade e articulação dos dedos – apesar de ser, fisicamente, um dos mais cansativos. (Tradução nossa).

Os exercícios preparatórios assemelham-se muito àqueles encontrados no primeiro volume do método: trabalham o conteúdo em uma progressão rítmica gradual, por graus conjuntos, fazendo uso de cordas soltas sempre que possível.

Quanto aos trilos e cadências duplas, Bériot adverte o estudante contra o excesso de tensão que prejudica a liberdade de movimentos que os dedos da mão esquerda devem usufruir para sua execução. Além disso, aconselha a equidistância dos dedos sobre as cordas, a fim de se obter articulação e sincronia precisas. Executadas da mesma maneira que em sua forma simples, as terminações das cadências são exemplificadas em forma de exercícios (FIGURA 49).

Figura 49 – Exercício preparatório para trilos duplos (1) e exemplos de terminações de cadências (2 a 4)

The image displays five staves of musical notation. Staff 1 is a complex exercise for double trills, featuring dense sixteenth-note patterns in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Staves 2, 3, and 4 show examples of cadence terminations with trills, including the instruction 'ou bien' (or well). Staff 5 shows a more complex cadence termination with trills, including the instruction 'ou bien' and a final cadence with a trill on the first finger.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.134. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

Um complexo Estudo finaliza toda esta seção voltada para o desenvolvimento de cordas duplas. Verifica-se que a diversidade de intervalos harmônicos, o número de indicações e contrastes dinâmicos, assim como a variedade de figurações rítmicas é muito superior à dos Estudos anteriores. Destacam-se, especialmente, as breves passagens polifônicas e a ampla utilização dos dois tipos de trilo em cordas duplas abordados no decorrer desta seção.

### 5.19 Escalas cromáticas

Após uma breve definição de escala cromática, Bériot (1858, p.136) apresenta alguns critérios para a escolha de dedilhados nesse tipo de estrutura melódica. Esta técnica é desenvolvida, aqui, de forma muito didática e progressiva. Primeiro, é abordado um problema comum associado às escalas cromáticas – a falta de clareza e articulação causada pelo arrastar de um mesmo dedo para realização de semitons consecutivos. Portanto, uma primeira orientação é a manutenção da primeira posição e o emprego de cordas soltas sempre que possível, buscando-se o máximo de nitidez entre as notas (FIGURA 50).

Figura 50 – Exercícios preparatórios para escalas cromáticas (1ª parte)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.136.

A seguir, familiarizado com a execução dessa pequena estrutura cromática sobre as quatro cordas, o estudante é orientado a complementá-la com mais quatro notas, contadas a partir da corda solta mais grave (FIGURA 51).

Figura 51 – Exercícios preparatórios para escalas cromáticas (2ª parte)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.136.

Depois de adquirida proficiência no exercício anterior, introduz-se a escala cromática em uma oitava, cobrindo as tonalidades de Sol, Ré e Lá Maior (FIGURA 52).

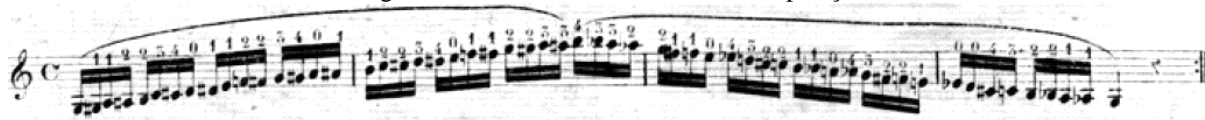
Figura 52 – Exercícios preparatórios para escalas cromáticas (3ª parte)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.136.

Por fim, completa-se a escala cromática sobre toda a 1ª posição (FIGURA 53).

Figura 53 – Escala cromática sobre a 1ª posição



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.136.

Esta forma de execução de escalas cromáticas, contudo, é hoje considerada inadequada por muitos pedagogos modernos. Para Yampolsky (1967 citado por EASTHAM, 2007, p.161), por exemplo, esse tipo de dedilhado é recomendado apenas em andamentos lentos, nos quais ele contribui para uma maior expressividade. Galamian (2013), por sua vez, afirma:

O dedilhado cromático das Escolas [de Violino] mais antigas é incômodo de se tocar e soa de maneira insatisfatória, porque faz uso de muitos deslizamentos [de dedos]. A digitação moderna é mais fácil e soa melhor. Ele utiliza a técnica de meia mudança: o polegar permanece em seu lugar enquanto o dedo se desloca da meia posição para a segunda posição. Para ascender ou descender cromaticamente sobre uma corda, a sequência 1-2 1-2 é agora quase sempre substituída pela série 1-2-3 ou 1-2-3-4. (GALAMIAN, 2013, p.32-33, tradução nossa).

Atento a este fato, Charles-Auguste de Bériot desenvolveu um novo tipo de dedilhado para escalas cromáticas<sup>85</sup>, mais adequado à passagens rápidas e virtuosísticas (FIGURA 54). Nesta nova configuração é evitada a utilização de um mesmo dedo para realização de notas sucessivas, o que favorece a nitidez e articulação da escala executada. Sua única desvantagem é a desestruturação da fôrma de mão esquerda, tal como conhecida no estudo de posições fixas – fato, contudo, irrelevante na opinião do autor:

O que contribui para a dificuldade de realização de escalas cromáticas é o fato de que nos sentimos obrigados a utilizar, sempre para cada nota, o dedo que lhe corresponde; por exemplo, na 1ª posição, quando nos é apresentado um Lá sobre a 4ª corda, seja bemol, bequadro ou sustenido, acreditamos ter que usar sempre o 1º dedo; no caso de um Si, seja bemol, bequadro ou sustenido, pensamos em utilizar o 2º dedo, e assim por diante. Este costume nos parece sem importância; o essencial, em nossa opinião, é obter a maior clareza e precisão possível, e tão logo alguém é libertado desse tipo de costume a dificuldade de execução de cromatismos logo desaparece. [...] É este tipo de consideração que nos permite não negligenciar qualquer recurso que pode ampliar a técnica do violino e colocar o artista no caminho de novas descobertas. (BÉRIOT, 1858, p.136, tradução nossa).

<sup>85</sup> “Bériot desenvolveu um novo dedilhado para escalas cromáticas, baseado não em um [mesmo] dedo se movendo por semitons, mas no uso de todos os dedos em sequência, o que foi um dos passos mais significativos no desenvolvimento da técnica do violino. Ele também tinha muitas coisas importantes a dizer a respeito da escolha de dedilhados racionais para escalas diatônicas.” (YAMPOLSKY, 1967 citado por EASTHAM, 2007, p.141, tradução nossa).

Figura 54 – Exercícios preparatórios (acima) e escala cromática sobre a 1ª posição (abaixo) em uma nova proposta de dedilhado



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.136. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

Após apresentadas as particularidades e características de cada um desses dois tipos de dedilhados (1-1-2-2-3-4 e 1-2-3-1-2-3-4), Bériot afirma que os dois sistemas são muito úteis e podem ser utilizados isoladamente ou em associação. Por fim, para escalas em regiões agudas, o autor sugere a manutenção do princípio seguido por seus antecessores: a utilização do dedilhado 1-2 repetidamente até o alcance da posição em que a nota final possa ser executada pelo 4º dedo. O conteúdo técnico deste capítulo é então condensado e revisado a partir da disposição de escalas cromáticas na região mais aguda do violino, com amplitude de duas oitavas (majoritariamente), sobre as 24 tonalidades, maiores e menores.

Quatro Estudos concluem esta seção do *Méthode de Violon* (1858) de Charles de Bériot. O primeiro, em Lá Maior, é constituído inteiramente por fusas, assemelhando-se a um *Moto Perpetuo* que, sob a indicação *Con Moto*, promove um excelente material para articulação de mão esquerda, com várias passagens em escalas cromáticas em *legato*. O segundo, um *Moderato* em Dó Maior, apresenta esse mesmo tipo de escala em diversas amplitudes, com indicações de dedilhados referentes aos dois tipos aprendidos. Predominantemente composto por passagens em *legato*, assim como o primeiro, este Estudo contribui para o desenvolvimento da clareza e articulação necessárias à execução de cromatismos, os quais seriam facilitados em caso de arcadas separadas. Ainda, o acompanhamento do professor colabora para a manutenção do pulso rítmico e para o controle da localização das notas dentro do tempo prescrito na partitura. O terceiro Estudo pouco se assemelha ao anterior. A ser executado em golpes de arco saltados (especialmente, em *sautillé*), este Estudo em Sib Maior reúne uma série de elementos técnicos que desafiam o estudante. Dentre eles, destacamos a utilização de regiões super agudas do instrumento (atingindo o Fá7), *brisures* e *bariolages*<sup>86</sup>, cordas duplas, cromatismos e notas

<sup>86</sup> De acordo com Stowell (1985, p.167) tanto o *brisure*, quanto o *batterie* (também conhecido como *bariolage*) demandam flexibilidade e agilidade da mão direita para sua realização. Enquanto o *brisure* envolve a alternância de cordas não adjacentes (isto é, com um salto de corda entre as notas executadas), o termo *batterie* (ou *bariolage*) é utilizado para alternâncias entre cordas vizinhas.



rápidas (com a preponderância de semicolcheias e fusas, em 84 bpm para a semínima). O quarto Estudo, ainda voltado para a revisão e desenvolvimento de golpes de arco saltados na região do talão, trabalha, sobretudo, rápidos arpejos sobre três e quatro planos de corda que são alternados por cordas duplas. Destaca-se aqui a utilização de sinais como D.C. (*Da Capo*) e *a la Coda pour finir* (“à Coda para terminar”) que, apesar de muito frequentes em obras musicais em geral, são pouco vistos em Estudos de violino, devido à pequena dimensão característica deste gênero composicional.

### 5.20 Tremolo de mão esquerda

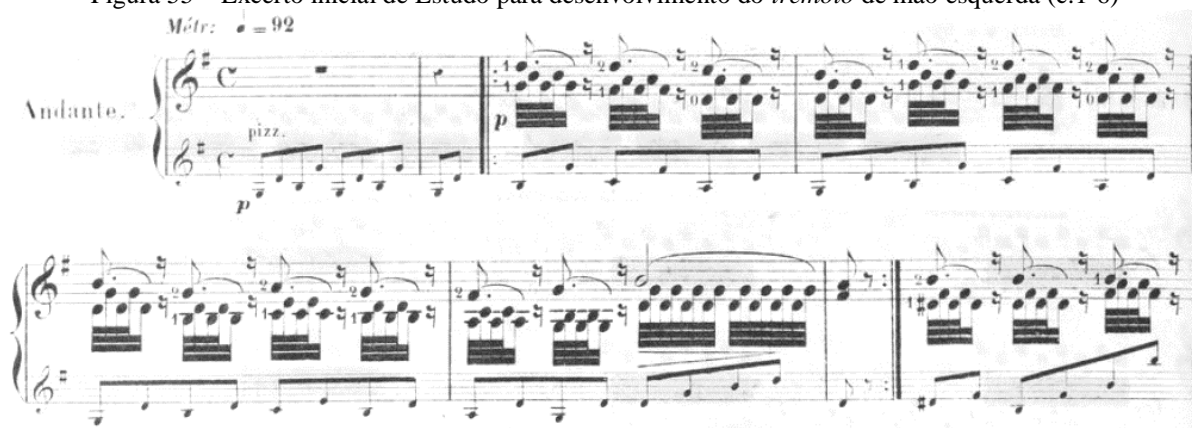
Derivado do trilo em cordas duplas<sup>87</sup>, o *tremolo* de mão esquerda constitui-se um dos efeitos mais ricos do violino, de acordo com Bériot (1858). Ele está sujeito às mesmas regras e ideias relacionadas ao trilo (FLESCHE, 2000, p.128). Nesta seção, são apresentados três exercícios preparatórios e um Estudo. A progressão didática dos exercícios inclui um aumento gradual da figuração rítmica – isto é, o *tremolo* em cordas duplas é representado, primeiro, por colcheias, depois tercinas, semicolcheias e, só então, fusas – assim como pelo uso restrito das posições – quando não são conjugados a cordas soltas, os *tremolos* limitam-se à primeira, segunda e terceira posições.

Três Estudos progressivos compõem o material para aplicação e desenvolvimento do *tremolo* em cordas duplas pelo estudante. No primeiro, um *Moderato* em Mib Maior, não há quaisquer indicações de dinâmicas, nem grandes alterações de comprimento do *legato* realizado pela mão direita. Seus objetivos resumem-se, portanto, à execução de um tremolo bem articulado, controlado, afinado, com produção sonora constante, entre a primeira e terceira posições. O segundo Estudo, um *Andante* em Sol Maior, é composto basicamente por um mesmo motivo rítmico que demanda uma performance mais articulada do que o anterior, além de incluir mais mudanças de posição e indicações de dinâmicas (FIGURA 55). Seguindo essa mesma linha de desenvolvimento, o terceiro Estudo, mais rápido, envolve mais contrastes dinâmicos (com inclusão de acentos, *crescendos* e *diminuendos*) e integra progressões cromáticas à linha melódica acompanhada pelo *tremolo*.

---

<sup>87</sup> A diferença entre o *tremolo* e o *trilo* é de âmbito intervalar – o trilo é realizado sempre em graus conjuntos (2<sup>as</sup> superiores ou inferiores), enquanto o *tremolo* abrange os demais intervalos melódicos.

Figura 55 – Excerto inicial de Estudo para desenvolvimento do *tremolo* de mão esquerda (c.1-6)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.146.

## 5.21 Ricochet

### 5.21.1 Staccato ricochet

Bériot (1858, p.148) classifica o *ricochet* em dois tipos: *staccato ricochet* e *ricochet continu*, os quais são trabalhados individualmente. O *staccato ricochet* é definido como um golpe de arco saltado realizado a partir do lançar do arco sobre as cordas com força proporcional à quantidade de notas que devem ser executadas. Ele pode ser realizado tanto em arcadas para baixo quanto para cima, desde que em poucas notas (FIGURA 56).

Figura 56 – Exemplos de *staccato ricochet* em duas, três e quatro notas



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.148.

No caso de escalas em *staccato ricochet* para cima, um forte impulso deve ser realizado tanto na primeira, quanto na última nota da escala. Este é um fato técnico e histórico que remete a um alto grau de virtuosismo, considerando-se que hoje, de uma maneira geral, o *ricochet* com muitas notas, como demonstrado pela Figura 57, é realizado com o arco para baixo.

Figura 57 – Exemplos de aplicação do *staccato ricochet* (para cima) em escalas



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.148.

Dois Prelúdios e um Estudo sucedem as orientações de Bériot para exercício do estudante, todos com indicação de andamento *Allegretto*. Os Prelúdios são compostos por uma série constante de *ricochets* em duas e três notas, respectivamente, impulsionados sempre por arcadas para baixo. O Estudo, por sua vez, trabalha o *ricochet* em quatro notas, executadas tanto em arcadas para cima, quanto para baixo (FIGURA 58).

Figura 58 – Excerto de Estudo para desenvolvimento do *ricochet* em quatro notas, com arcadas para cima e para baixo (c. 1-8)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 149.

### 5.21.2 Ricochet continu

*Ricochet continu* é o termo utilizado por Bériot (1858) para a execução ininterrupta deste golpe de arco em duas, três ou quatro notas que compartilham um mesmo impulso, com igualdade absoluta entre elas independentemente do seu direcionamento e sem quaisquer pausas intermediárias. Ele é trabalhado em duas partes. A primeira é exclusiva para o desenvolvimento de um tipo de *ricochet continu* que Bériot denomina *trémolo*, formado sempre por duas notas e cuja sonoridade é diferente daquela obtida por meio do arpejo de acordes. Este segundo tipo,

mais fácil e comum de ser encontrado no repertório do violino<sup>88</sup>, é extensivamente trabalhado em uma seção posterior, intitulada *Des Arpèges*.

Técnica que dá nome ao *Caprice sur un thème de Beethoven* (1840) de Charles de Bériot, o *trémolo* tem o seu passo-a-passo de execução descrito pelo autor tanto em formato de texto quanto por exercícios que apresentam a região de arco utilizada, assim como indicações metronômicas progressivamente mais rápidas para sua performance. A série de exercícios é finalizada por uma breve peça, intitulada *Variação Sobre Um Tema de Grétry* (FIGURA 59). Referindo-se a esta configuração de *ricochet*, Flesch (2000, p.56) menciona:

Na primeira metade do século XIX, ele era considerado uma parte importante e frequentemente utilizada da técnica de arco virtuosística. Em nossos dias, contudo, ele é usado apenas para fins de estudo. Isto é justificado pelo fato de que dificilmente ele se distingue, acusticamente, de um *sautillé* convencional. No entanto, seu domínio deve ser considerado parte de uma técnica de arco completa. (Tradução nossa).

Figura 59 – Exercícios preparatórios para o *ricochet continu* (*trémolo*) e breve composição para sua aplicação

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.150.

<sup>88</sup> De acordo com Galamian (2013, p.83), “esta é a forma mais comum de *ricochet* e também a mais fácil. Esses arpejos de quatro cordas são fáceis porque a própria mudança de corda coopera com o saltar [do arco]. O impulso principal é dado na nota de baixo, por meio de movimentos verticais dos dedos e da mão. Muitas vezes, especialmente em andamentos mais elevados, esse impulso se prolonga até a arcada para cima, mas às vezes é necessário um impulso secundário na primeira nota [dessa nova direção]. A mudança de cordas é feita inteiramente pelo braço, que em velocidades mais rápidas se move em um arco suave e ininterrupto.” (Tradução nossa).

## 5.22 Décimas

Em sua introdução às décimas, Bériot (1858) aconselha o estudante a, de tempos em tempos, retornar ao estudo dessa técnica que, feita com moderação, contribui para o desenvolvimento da flexibilidade dos dedos da mão esquerda. Contudo, adverte que, se feito por períodos muito prolongados, essa extensão pode gerar o resultado contrário: de fatigar e enfraquecer a mão, sobretudo aquelas que estão em fase de crescimento. De acordo com Flesch (2000, p.29),

Raramente se ouve uma escala em décimas precisa. A maioria dos violinistas são dissuadidos do estudo sistemático de décimas pelas extenuantes posições da mão e dos dedos envolvidos. Além disso, há o medo subconsciente de [se contrair] tendinite. Há também o fato de que por causa do alongamento anormal e da tensão envolvida [em sua execução], um *vibrato* corretivo torna-se impossível. Portanto, uma décima desafinada no início, permanecerá assim a maior parte do tempo. Contudo, o eventual uso de décimas em composições de grande valor musical (como por exemplo, o Concerto para Violino de Brahms, primeiro movimento), torna o domínio deste elemento da técnica do violino uma necessidade. (Tradução nossa).

Dois exercícios preparatórios e um Capricho concluem este capítulo. Os exercícios preparatórios resumem-se a duas escalas em duas oitavas – a primeira, em Sol Maior, configura-se como décimas alternadas; a segunda, em Ré Maior, é formada por décimas em bloco. O Capricho, em andamento *Moderato*, apresenta diversos intervalos de cordas duplas, apesar da predominância de décimas (FIGURA 60). Destaca-se, especialmente, a amplitude de alturas dessa composição, cuja nota mais grave é o Lá<sup>3</sup> e a nota mais aguda é o Sol<sup>7</sup>, sempre em cordas duplas.

Figura 60 – Capricho para desenvolvimento de décimas

Metr.  $\text{♩} = 116$  **CAPRICE OU EMPLOI DES DIXIÈMES.**






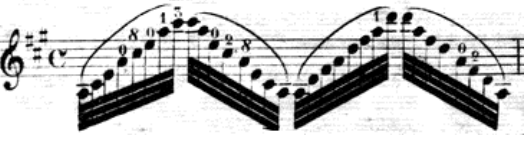

Moderato.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 151.

### 5.23 Arpejos

*Arpèges* é uma classificação utilizada por Charles de Bériot (1858) para todos os tipos de golpes e variações de arco empregados na execução harmônica, evidenciada pelo arpejo de acordes em geral. Dessa forma, ela engloba elementos e particularidades técnicas de ambas as mãos. As combinações e possibilidades advindas dessa realização são inúmeras. Excertos dos exemplos oferecidos pelo autor, os quais formam também exercícios preparatórios para o estudante, são reunidos no Quadro 10, a seguir.

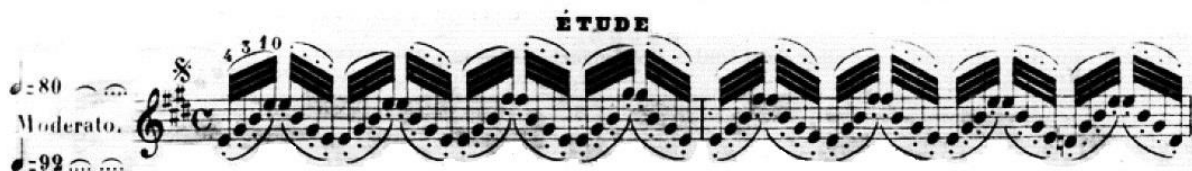
Quadro 10 – Exemplos de padrões de arpejos

Arpejos sobre uma corda	
Arpejos sobre duas cordas	
Arpejos sobre três cordas	
Arpejos sobre quatro cordas	
Arpejos de seis notas	
Arpejos de oito notas	
Arpejos de nove notas	

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Posteriormente, são apresentados cinco Estudos. O primeiro, em Mi Maior, trabalha uma sequência de arpejos em sextinas apenas sobre a corda Mi. O segundo, em Ré Maior, concentra-se sobre a realização de arpejos em duas cordas (fazendo uso, principalmente, das cordas Ré e Lá). O terceiro Estudo, em Lá Maior, trabalha a execução de arpejos sobre três cordas, sempre em sextinas. São sugeridas outras 24 variações para este Estudo, as quais englobam as mais diversas figurações rítmicas, combinações de arcadas e golpes de arco. O quarto Estudo, um *Moderato* em Mi Maior, destina-se à prática do *ricochet continu* sobre as quatro cordas do instrumento e apresenta uma segunda forma de execução (FIGURA 61).

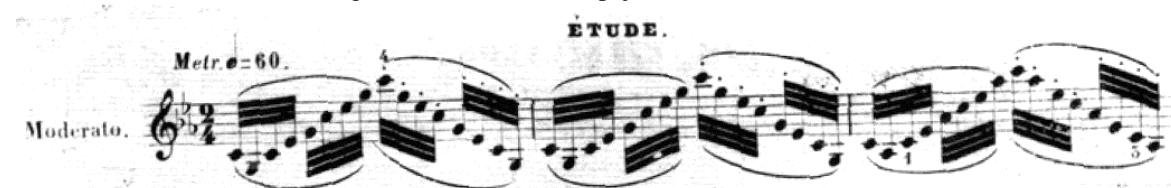
Figura 61 – Estudo para desenvolvimento do *ricochet continu* sobre quatro cordas (c.1-2)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.156.

O último Estudo, em Dó Menor, foca em arpejos de maiores extensões, formados por oito notas. Assim como o anterior, este Estudo apresenta duas formas de execução (FIGURA 62) – a) utilizando-se somente o *legato*; e b) realizando-se o arpejo descendente em *ricochet* para cima, *staccato* preso ou, ainda, *staccato* volante.

Figura 62 – Estudo em arpejos de oito notas (c.1-3)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.157.

## 5.24 *Pizzicato*

Após uma breve definição de *pizzicato*, é constatada a frequente presença dessa técnica no repertório do violino, com destaque para a música de câmara e orquestral. Saber executá-lo, portanto, é indispensável para o violinista. Esta seção encontra-se dividida em duas partes – primeiro, aborda-se o *pizzicato* realizado pela mão direita, depois, o de mão esquerda.

### 5.24.1 *Pizzicato de mão direita*

Logo após essa ligeira introdução, são apresentadas orientações para a realização do *pizzicato* de mão direita: a fim de se obter a clareza e vigor necessários, deve-se pinçar a corda com auxílio do dedo indicador, evitando-se, no entanto, seu contato com as unhas. De acordo com Bériot (1858), todos os tipos de exercícios em notas simples ou acordes, como o exemplo representado pela Figura 63, são propícios ao estudo dessa técnica.



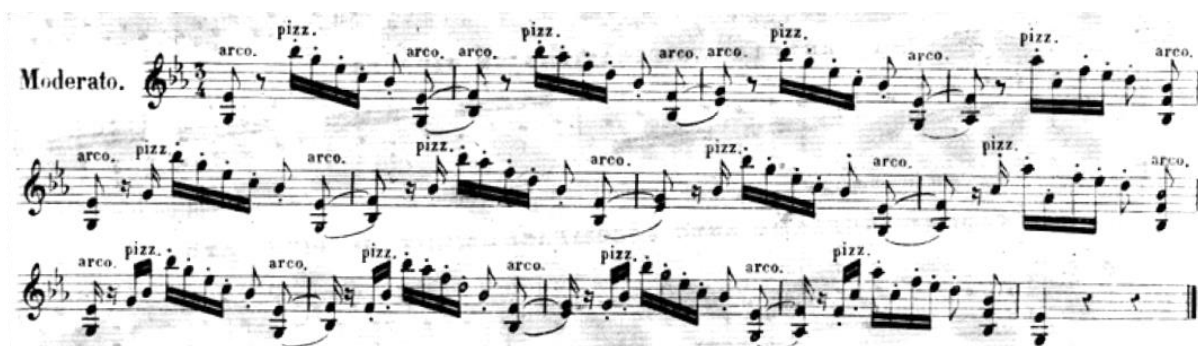
Figura 63 – Exemplos de exercícios propícios para o estudo de *pizzicato*



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.158.

Segundo o autor, a grande dificuldade do *pizzicato* de mão direita está na prontidão que se deve ter para a alternância de execução entre trechos musicais com o arco e com *pizzicato*. Assim, a ação de conter o arco na palma da mão, posicionar o polegar na extremidade do espelho e atacar a corda com o dedo indicador deve ser realizada de maneira muito rápida (FIGURA 65). Para o exercício e desenvolvimento dessa habilidade, Bériot sugere a prática do seguinte exercício:

Figura 64 – Estudo para alternância entre as técnicas de arco e *pizzicato*



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.158.

Figura 65 – Posicionamento habitual da mão e do arco para execução de *pizzicati*



Fonte: GRUENBERG, 1919, p.55.

Além disso, é oferecida uma outra alternativa para a realização de acordes em *pizzicato* que são precedidos por notas executadas com o arco. Nestes casos, recomenda-se que a sustentação do arco seja mantida pelos dedos indicador, anelar e mínimo. A nota que constitui o baixo é executada com arcada para cima, enquanto o acorde é realizado pelo dedo médio (FIGURA 66).

Figura 66 – Exercício para constante alternância entre notas executadas pelo arco e acordes em *pizzicato*



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.158.

Bériot aconselha, por fim, que não se opte por alterar a posição do violino para execução do *pizzicato*, tal como apoiando-o sobre o colo (como um violão) devido, justamente, ao curto espaço de tempo que dispomos para retomar a execução com o arco. Esta opinião é compartilhada por Eugene Gruenberg (1919, p.58) anos mais tarde.

A presença de materiais específicos para o desenvolvimento técnico do *pizzicato* de mão direita na literatura pedagógica do violino é muito restrita se comparada à sua utilização no repertório orquestral e camerístico do instrumento. Talvez seja essa a razão pela qual Flesch (2000, p.33) afirma que os músicos de orquestra são frequentemente mais habilidosos do que solistas na performance do *pizzicato*. Consideramos, portanto, louvável o espaço promovido por Bériot em seu *Méthode...* (1858) para o estudo desta técnica, por menor que ele seja – afinal, é uma oportunidade de preparação do estudante para as maiores demandas encontradas na música de câmara e orquestral.

#### 5.24.2 *Pizzicato de mão esquerda*

De acordo com Bériot (1858), apesar de o *pizzicato* de mão esquerda ser menos frequente que o de mão direita, seu estudo é muito útil, sobretudo por contribuir para o desenvolvimento da flexibilidade e articulação da mão esquerda<sup>89</sup>. Sua presença se dá, principalmente, em passagens

<sup>89</sup> “As oportunidades e a utilidade do *pizzicato* de mão esquerda são limitadas. Sonoramente, ele está longe de ser perfeito, já que frequentemente outras notas além das planejadas são também ouvidas. Além disso, seu som é magro e áspero, uma vez que o dedo utilizado [para sua execução] é incapaz de fazer movimentos de tamanho

brilhantes e virtuosísticas de peças de concerto. Nesta seção, são abordados vários exemplos de aplicação dessa técnica, que aqui é representada pelo símbolo  $\diamond$ .

São apresentadas duas maneiras de se executar escalas em *pizzicato* de mão esquerda. Na primeira, as notas da escala são delimitadas pelo 1º dedo, enquanto o som pinçado é extraído pelo 3º ou 4º dedos. Este procedimento é especialmente empregado quando existem notas sustentadas pelo arco simultaneamente (FIGURA 67).

Figura 67 – Escalas em *pizzicato* de mão esquerda conjugadas à notas sustentadas pelo arco



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.159.

A segunda forma de execução, mais comum, é realizada em movimentos descendentes e rápidos. Neste caso, a primeira nota é realizada por um golpe curto e seco do arco (representado pelo  $\diamond$  preenchido de preto), enquanto as outras notas são pinçadas sucessivamente pelos dedos que ainda pressionam a corda (FIGURA 68).

Figura 68 – Exemplo de aplicação de *pizzicato* de mão esquerda associado a golpes de arco *battuto*



Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 159.

De acordo com Flesch (2000, p.34),

Os exercícios de *pizzicato* de mão esquerda são inicialmente bastante dolorosos até que os calos se desenvolvam. Quando o quarto dedo pressiona a nota a ser emitida, ela deve ser executada com o arco ou, menos frequentemente, por um *pizzicato* de mão direita. Ao utilizar o arco, é muito importante que a extrema ponta seja usada de forma percussiva, sem qualquer condução de crina, criando um som semelhante a uma nota beliscada, de modo a criar a impressão de *pizzicato* contínuo. Ao praticar o *pizzicato* de mão esquerda, o movimento de beliscar deve ser executado com grande força, pois sob condições de performance pública, o violinista muitas vezes perde a força necessária do dedo por nervosismo e transpiração. Isso resulta em um som

significativo. Em posições mais baixas, o fato de que a corda toca o espelho impede que ela vibre de forma livre, e em posições mais elevadas, ele só pode ser utilizado na corda Mi. É somente em uma idade muito jovem, quando ainda se tem grande prazer e diversão no fazer artístico, que pode se esperar de um violinista inteligente o estudo deste elemento da técnica. O livro No. 4 de Sevcik fornece material de estudo adequado e, em suas combinações com notas tocadas simultaneamente pelo arco, o jovem violinista tem a oportunidade de ‘deslocar sua mente, assim como seus dedos’”. (FLESCH, 2000, p.33, tradução nossa).

incerto e fraco. O violinista deve, portanto, ter uma reserva de força no dedo, de modo que apenas uma parte dele é suficiente para produzir notas claras e bem definidas em *pizzicato*. (Tradução nossa).

Na Figura 69, a seguir, estão dispostos exercícios preparatórios, com outras combinações e associações de *pizzicato* de mão esquerda, elaborados por Bériot (1858) com o propósito de munir o estudante para o tema com variações que encerra o capítulo referente à técnica de *pizzicato*.

Figura 69 – Exercícios para desenvolvimento do *pizzicato* de mão esquerda

**EMPLOI ALTERNATIF DE L'ARCHET ET DU PIZZICATO.**

**AUTRES COMBINAISONS EN TIERCES.**

Les notes pincées qui accompagnent la gamme se font indistinctement par les doigts qui sont en liberté.

**GAMME SOUTENUE AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIZZICATO.**

**AUTRES NOTES SOUTENUES AVEC PIZZICATO EN ACCORDS.**

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.159.

Em duas páginas, o original *Tema e Variações: com emprego de pizzicato de mão direita e de mão esquerda* (FIGURA 70), condensa os conteúdos abordados neste capítulo de forma tecnicamente intensa e virtuosística. Dentre as técnicas e habilidades exigidas para seu estudo e performance, destacamos: cordas duplas (de terças a décimas), arpejos, acordes (em arco e *pizzicato*), diversos golpes de arco (*détaché*, *legato*, *spiccato*, *staccato preso*, *ricochet*, *battuto*) e associações entre a execução com o arco e *pizzicato* simultaneamente – recursos que são

trabalhados em figuração rítmica que acopla desde mínimas até fusas, sob um mesma marcação metronômica (de 80bpm para a semínima).

Figura 70 – Tema e Variações com emprego de pizzicato de mão direita e de mão esquerda: Tema

**THÈME VARIÉ.**

AVEC EMPLOI DE PIZZICATO DE LA MAIN DROITE ET DE LA MAIN GAUCHE.

Metr: ♩ = 80

Andante.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.160.

## 5.25 Uníssonos

Em sua brevíssima introdução aos uníssonos, Bériot afirma que seu estudo deve se desenvolver como àquele realizado na prática de oitavas, ou seja, tocando-se cada nota separadamente (em *détaché* ou em *legato*), para só então associá-las em cordas duplas, de forma a garantir uma afinação mais precisa (FIGURA 71).

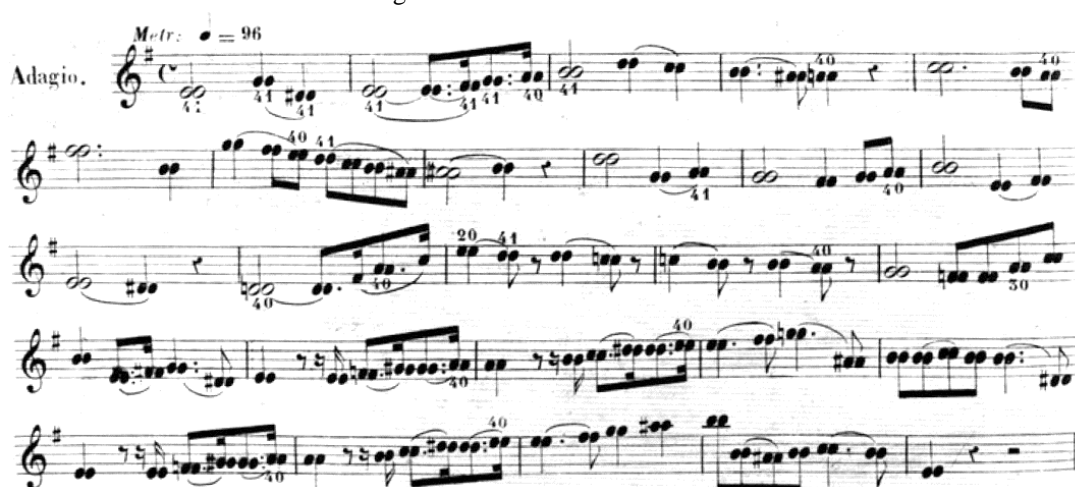
Figura 71 – Como estudar uníssonos

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.162.

A seguir, são apresentadas quatro escalas em uníssonos e em semibreves, como exercícios preparatórios para o Estudo que encerra esta seção. As escalas atingem, no máximo, a quarta posição e correspondem às tonalidades de Ré Maior, Ré Menor, Mi Maior e Mi Menor. O Estudo, um *Adagio* em Mi Menor, apresenta uma linha melódica composta exclusivamente de uníssonos. Eles são trabalhados no decorrer de 26 compassos que não apresentam descrição explícita de variação dinâmica ou expressiva – o foco, portanto, é direcionado para uma

execução afinada desse intervalo, em *legato* e *détaché*, com poucas alterações de figuração rítmica (FIGURA 72).

Figura 72 – Estudo em uníssonos



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.162.

## 5.26 Exercícios de revisão e aperfeiçoamento

Vinte e quatro composições de diferentes tamanhos e tipos integram a seção do *Méthode de Violon* (1858) que é destinada à revisão e aperfeiçoamento dos vários conteúdos técnico-musicais abordados no decorrer da obra. Mais especificamente, aqui estão dispostos três exercícios, dezenove Prelúdios<sup>90</sup> e dois Estudos, que abordam, cada um, uma particularidade técnica.

O primeiro exercício, em Mi Maior, trabalha a execução de acordes de três sons na região do talão, tanto em *legato*, quanto em *staccato* (FIGURA 73). Sempre em *fortíssimo*, o exercício conjuga diversos tipos de intervalos na composição dos acordes e contribui para o desenvolvimento de maior potência sonora, rápida montagem e execução de acordes, além de retomadas de arco flexíveis e expansivas por parte do estudante. Este mesmo exercício é um

<sup>90</sup> De acordo com o Dicionário de Música de J. J. Rousseau (1826, p.107) *prélude* é uma peça de concerto que serve de introdução e de preparação à uma obra musical – dessa forma, aberturas de óperas são consideradas prelúdios, assim como *ritornellos* frequentes em começo de cenas ou monólogos. *Prélude* pode ser ainda considerado uma linha melódica que passa pelos principais acordes de uma tonalidade, para anunciá-la, para verificar a afinação do instrumento, etc. *Préluder*, por sua vez, é o ato de tocar ou cantar linhas melódicas que compõem uma fantasia irregular e curta, passando pelos acordes essenciais da tonalidade, seja para estabelecê-la, seja para aquecer a mão ou a voz antes de iniciar a performance de uma obra musical. Esta arte foi mais disseminada em instrumentos como o órgão e o cravo, embora, veremos, Bériot (1858) recomenda ser praticada também no violino.

dos exemplos que evidenciam a incoerência da interpretação literal das orientações de Bériot acerca do arpejo de acordes, assunto discutido na seção 5.7 desta dissertação.

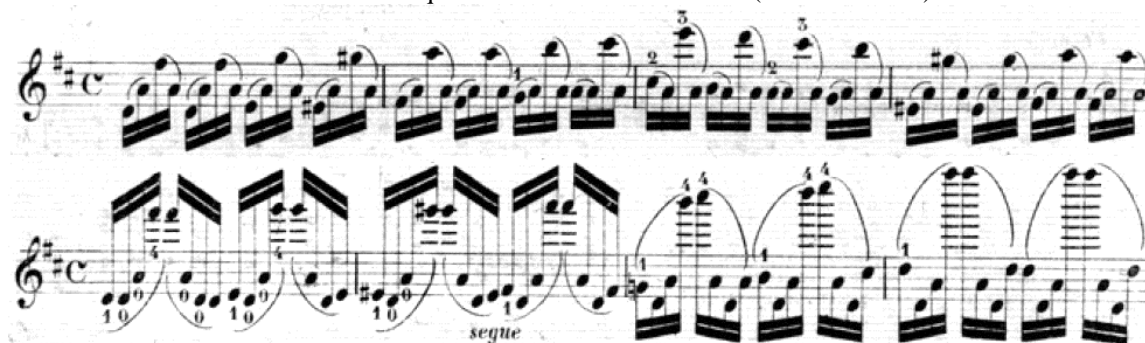
Figura 73 – Excerto de exercício com execução de acordes na região do talão (c. 1-10)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.163.

Posteriormente, são apresentados dois Prelúdios que possuem um único propósito: trabalhar intervalos entre os dedos da mão esquerda, posicionados sobre diferentes cordas e intermediados por corda soltas (FIGURA 74). Dessa forma, eles buscam desenvolver um maior controle de abertura dos dedos e diferentes noções de espaçamento sobre o espelho do violino, além de aprimorar o próprio ângulo de caimento dos dedos, que não devem tocar as cordas adjacentes. O primeiro Prelúdio abrange as cordas Ré e Mi (com dedos presos), sempre intermediados pela corda Lá solta. Já no segundo Prelúdio, os dedos presos são posicionados sobre as cordas Sol e Mi, intercalados pelas cordas Ré e Lá soltas. Destaca-se, ainda, o trabalho de intervalos de 9ª e o alcance da 11ª posição sobre o braço do instrumento.

Figura 74 – Excertos iniciais de dois Prelúdios cujo foco encontra-se no aperfeiçoamento de intervalos entre os dedos da mão esquerda sobre diferentes cordas (c.1-4 de ambos)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.164.

Um breve exercício de apenas 16 compassos sucede os referidos Prelúdios. Nele são trabalhados grandes e rápidos saltos de posição, extensão para harmônicos naturais e execução de acordes na região do talão (FIGURA 75).

Figura 75 – Excerto de exercício para grandes saltos, extensão para harmônicos e execução de acordes (c.1-5)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.164.

Em seguida, são apresentados 12 Prelúdios curtos (de 8 a 9 compassos de extensão), formados quase que exclusivamente por acordes de três e quatro sons. Cada um desses Prelúdios está composto em uma tonalidade diferente<sup>91</sup>. Além do aprimoramento da percepção harmônica proporcionada pelo encadeamento de acordes, o estudo desses Prelúdios promovem o desenvolvimento das habilidades de preparação, montagem e execução de diferentes tipos de acordes. Sugerimos que esse mesmo material seja utilizado como base para o estudo de arpejo de acordes, cujas variações estão presentes na página 155 do *Méthode...* (1858).

Figura 76 – Prelúdio em Dó Maior, formado por acordes de três e quatro sons



Fonte: BÉRIOT, 1858, p. 165.

Posteriormente, estão dispostos outros cinco Prelúdios, cujo foco é a revisão e aprimoramento de movimentos paralelos, encontrados na organização de oitavas, terças e sextas sucessivas (FIGURA 77).

<sup>91</sup> As tonalidades trabalhadas são, respectivamente: Dó Maior, Lá Menor, Fá Maior, Ré Menor, Sib Maior, Sol Menor, Mib Maior, Sol Maior, Mi Menor, Ré Maior, Si Menor e Lá Maior.



Figura 77 – Prelúdios para desenvolvimento de movimentos paralelos (*doigtés parallèles*)

164

**PRÉLUDES**  
DOIGTÉ PARALLÈLE.

En septièmes diminués, sur deux, trois et quatre cordes.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.164.

Ainda relacionado ao estudo de movimentos paralelos, um exercício composto por escalas cromáticas em terças, sextas e oitavas é apresentado com uma linha de acompanhamento para o professor (FIGURA 78). Provavelmente o acompanhamento foi estabelecido como uma referência de afinação, tanto para o aluno quanto para o próprio professor utilizar como critério de avaliação. Para execução dos cromatismos, é indicada a manutenção do dedilhado 1-3 para terças, 1-2 ou 2-3 para sextas e 1-4 para oitavas, do início ao término da escala. Destaca-se, ainda, a presença de trilos em cordas duplas ao final do exercício.

Figura 78 – Excerto de exercício para escalas cromáticas em movimentos paralelos (c.1-3)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.167.

A seguir, apresenta-se um Estudo em *Allegro Moderato* cujo subtítulo indica sua finalidade: a de trabalhar a articulação de mão esquerda em cordas duplas, com foco em intervalos específicos de 4<sup>as</sup> justas, 5<sup>as</sup> diminutas e 7<sup>as</sup> menores que são precedidos por intervalos mais frequentes em exercícios e repertório do instrumento, como oitavas, sextas, terças ou 5<sup>as</sup> justas. Ao final do exercício consta ainda uma passagem que conjuga altas posições à manutenção de uma corda solta mais grave adjacente (FIGURA 79).

Figura 79 – Excerto final do Estudo para articulação de mão esquerda em cordas duplas (c.28-37)

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.168.

O último Estudo, um *Moderato* em Sol Maior, conclui esta seção de revisão e aprimoramento apresentando uma linha melódica formada exclusivamente por cordas duplas e acordes. São trabalhados diversos intervalos de cordas duplas, executados em *détaché* ou em *legato*, com destaque para três passagens de oitavas em escalas cromáticas ascendentes. A expressão *più animato* no compasso nove, assim com a estrutura rítmica e melódica da linha de acompanhamento do professor no decorrer do Estudo, evidenciam o caráter vivo que a obra busca expressar (FIGURA 80).

Figura 80 – Excerto do Estudo final da seção de revisão de conteúdos (c.5-12)

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.169.

### 5.27 Harmônicos naturais e artificiais

De acordo com Bériot (1858, p.170), os harmônicos representam uma das maiores dificuldades da técnica de mão esquerda, pois exigem quase sempre o emprego de dois dedos para emissão de uma única nota, a qual soa somente se a precisão matemática que lhe é intrínseca tenha sido preservada. Qualquer oscilação da mão é capaz de tornar o efeito completamente nulo. Portanto, “o estudo de harmônicos concede ao artista destreza, calma e desenvolve sua sensibilidade de tato” (tradução nossa). De acordo com Flesch (2000, p.32):

É somente a partir de Paganini que os harmônicos artificiais tornaram-se aceitos pelos violinistas, embora já fossem conhecidos antes disso e tivessem sido usados por alguns (Lolly). [...] Spohr, em sua escola de violino, condena os harmônicos com palavras duras. No que diz respeito ao seu valor estético, pode haver opiniões divergentes; no entanto, eles certamente constituem uma parte muito charmosa da técnica do violino *per se*. Por isso eles devem ser dominados por qualquer violinista que aspira uma técnica completa. É melhor trabalhá-los na juventude, antes de se dedicar a tarefas mais dignas e sérias. Em uma idade mais madura é difícil possuir a paciência necessária para esta busca, que afinal não é muito intelectual. A precisão na colocação dos dedos é especialmente essencial para o sucesso em harmônicos simples ou duplos, com contato firme do dedo inferior e leve do dedo superior. Não há ramo da técnica do violino onde a luta contra as vicissitudes do próprio meio seja maior. Por vezes, o *vibrato* ajuda a corrigir os erros de posicionamento dos dedos que impedem que os harmônicos sejam produzidos. (Tradução nossa).

Após uma explicação teórica da física que envolve toda a produção de harmônicos, com exemplos e ilustrações, têm-se a classificação dos harmônicos em dois tipos – simples e compostos (*composés*). Harmônicos naturais e artificiais são, respectivamente, os nomes

atribuídos a essas duas variantes técnicas atualmente<sup>92</sup>. Sua forma de representação na obra de Bériot é ilustrada pela Figura 81.

São apresentadas, então, escalas em harmônicos, como exercícios preparatórios. Nelas estão conjugadas tanto harmônicos naturais (realizados a partir de cordas soltas), quanto artificiais; além disso, de forma didática, são indicadas as cordas e dedilhados para sua realização (FIGURA 81).

Figura 81 – Exercícios preparatórios para desenvolvimento da técnica de harmônicos artificiais

GAMMES EN SONS HARMONIQUES SIMPLES ET COMPOSÉS ALTERNATIFS.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.170.

O primeiro Estudo deste capítulo busca integrar sons naturais a sons harmônicos (FIGURA 82). Em Sol Maior, a composição apresenta uma estrutura rítmica e de articulação regular – com ligaduras de duas a seis notas em semicolcheias, alternam-se, por blocos, notas presas a notas em harmônicos naturais.

Figura 82 – Excerto do 1º Estudo para harmônicos

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.171.

<sup>92</sup> “São chamados harmônicos naturais as notas que são produzidas quando um dedo toca levemente a corda em vários pontos onde os chamados nós estão localizados. Se utilizarmos um dedo firmemente pressionado em lugar da pestana do violino, denominamos essas notas harmônicos artificiais. Com estes podemos produzir uma grande variedade de alturas.” (FLESCHE, 2000, p.31, tradução nossa).

O segundo exercício, composto por apenas treze compassos, conjuga harmônicos naturais, artificiais e sons naturais em uma estrutura rítmica rápida e articulada (FIGURA 83). Para expressar o brilho característico dessa técnica neste exercício, Bériot aconselha a utilização de golpes de arco saltados.

Figura 83 – Estudo em harmônicos naturais e artificiais



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.171.

### 5.27.1 Harmônicos duplos

Assim como os harmônicos simples, os harmônicos duplos subdividem-se em naturais e artificiais. A forma de representação também é semelhante, com um pequeno diferencial: o que está ao lado esquerdo da haste da figura musical, deve ser executado sobre a corda inferior (mais grave); o que se encontra do lado direito, deve ser tocado sobre a corda superior (mais aguda). A Figura 84 ilustra essa forma didática de representação, tanto em harmônicos duplos naturais, quanto em harmônicos duplos artificiais.

Figura 84 – Representação de harmônicos duplos simples (à esquerda) e artificiais (à direita)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.172.

De acordo com Galamian (2013, p.31), os harmônicos duplos representam um problema especial: para uma execução bem-sucedida desta técnica, não só os dedos devem estar posicionados com grande precisão, como também o arco deve exercer uma pressão clara e uniforme sobre as cordas. Caso contrário, a irregularidade da condução de arco pode

comprometer a afinação dos harmônicos mesmo que os dedos da mão esquerda estejam em um posicionamento adequado.

Quatro exercícios preparatórios promovem o desenvolvimento progressivo da aprendizagem de harmônicos duplos. O primeiro é composto por uma escala cromática em uma oitava, executada em movimentos paralelos, isto é, mantendo-se a similaridade da fôrma de mão esquerda no decorrer de toda a sucessão de notas. O segundo é uma escala diatônica em Sol Maior, executada sobre as cordas Sol, Ré e Lá, envolvendo diferentes fôrmas de mão esquerda. O terceiro e quarto exercícios conjugam sons naturais a sons harmônicos alternadamente – o primeiro deles, em uma escala cromática de duas oitavas, realizada por movimentos paralelos, e o segundo, em uma escala cromática em décimas (FIGURA 85).

Figura 85 – Exercícios para conjugação de sons naturais e harmônicos, em duas oitavas (acima) e décimas (abaixo, c. 1-3)

The image displays two musical staves. The upper staff shows a chromatic scale spanning two octaves, with notes written in a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff shows a chromatic scale in tenths, also in a treble clef and one sharp key signature. Above the notes in the lower staff are fingerings (1-4) and string indications: '4<sup>me</sup> et 3<sup>me</sup> Cordes.' for the first section, '3<sup>me</sup> et 2<sup>me</sup> Cordes.' for the second, and '2<sup>e</sup> et 1<sup>re</sup>' for the third. The word 'sempre' is written above the middle of the lower staff.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.172. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

Um elaborado Prelúdio em harmônicos e cordas duplas busca trabalhar esse complexo conteúdo técnico em um contexto musical mais amplo (FIGURA 86). Sua estrutura é evidenciada pela expressão *effet d'écho* (“efeito de eco”) disposta logo antes do início da primeira pauta musical. A princípio, a frase é executada em cordas duplas para depois ser repetida em harmônicos duplos, dentro da mesma proporção rítmica e melódica. Destaca-se, ao final da composição o emprego de um fragmento de escala cromática em semicolcheias, assim como a presença de trilos, executados tanto em cordas duplas quanto em harmônicos.

Figura 86 – Prelúdio em cordas duplas e harmônicos duplos

**PRÉLUDES.**  
SONS HARMONIQUES EN DOUBLES CORDES.

EFFET D'ÉCHO

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.173.

O segundo Prelúdio tem por objeto mesclar sons naturais a sons harmônicos simultaneamente (FIGURA 87). Portanto, a forma de representação de Bériot, neste caso, em muito contribui para a leitura da obra musical, evitando-se dúvidas e ambigüações.

Figura 87 – Excerto de Prelúdio que trabalha a combinação simultânea de sons naturais e sons harmônicos (c. 11-13)

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.173.

Por fim, apresenta-se um *Andantino*, elaborado sobre a Serenata do Barbeiro de Sevilha (1813), ópera de Gioachino Rossini. Executada inteiramente sobre a 4ª corda, a composição alterna passagens em sons naturais e harmônicos artificiais simples, buscando um caráter simultaneamente *cantabile* e viril (FIGURA 88).

Figura 88 – Serenata sobre a 4ª corda, em sons naturais e harmônicos simples

SÉRENADE DU BARBIER DE SEVILLE. (ROSSINI)

4<sup>me</sup> Corde.

Andantino.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.174.

### 5.27.2 Sons flautados

Até este momento, foram abordados os efeitos da técnica de harmônicos produzidos pela mão esquerda. Bériot (1858) denomina *sons flutés* ou *sons harmoniques artificiels* aqueles produzidos pela mão direita – explica-se:

É, sobretudo, nas posições elevadas da 4ª corda que este recurso é empregado com maior sucesso. Basta aproximar o arco do cavalete e conduzi-lo rapidamente sobre a corda para alcançar o efeito desejado. É no contraste entre *forte* e *piano* que se obtém ecos de oitava; contudo, para a ilusão ser completa, deve-se articular forte e largamente as notas marcadas *ff* e levemente aquelas marcadas *pp*. (BÉRIOT, 1858, p.174, tradução nossa).

Figura 89 – Exercício para desenvolvimento de sons flautados

4<sup>me</sup> Corde.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.174.

### 5.28 Escala muda (*son filé*)

*Gamme muette* é o termo utilizado por Bériot (1858, p.174) para a execução de uma escala em que o arco é conduzido sobre as cordas com tamanha leveza e lentidão a ponto de o som resultante ser quase inaudível. Segundo o autor, G. B. Viotti apresentava este procedimento a



seus alunos preferidos como o segredo mais precioso de toda a técnica de arco, chamando-a, assim, de “obra de mestres”:

De fato, nada poderia ser tão útil para o manuseio do arco e tão benéfico para a preparação de um solista [...] do que este tipo de exercício. Ele concede à mão a calma e inércia que garante o controle sobre a emoção que quase sempre faz tremer o arco sobre a corda. De todos os mecanismos, este é o estudo que mais demanda paciência do estudante, pois ele requer que se toque a corda com apenas uma crina e se sustenha a duração da nota por, pelo menos, um minuto. Para atender à perfeição deste exercício, deve-se aumentar gradativamente a lentidão dos *sons filés* e diminuir simultaneamente o peso do arco sobre as cordas. Durante este trabalho de fria imobilidade, que absorve toda a atenção do executante, não se deve, de modo algum, desviar a retidão da postura. O estudante deve concentrar-se para que o arco ande sem interrupções e sem solavancos. (BÉRIOT, 1858, p.174, tradução nossa).

Flesch (2000, p.76), por sua vez, reconhece a importância daquele que está entre “os mais antigos, conhecidos, apreciados e mais eficientes exercícios para o arco e para produção sonora” (tradução nossa). *Sons filés* demandam grande estabilidade e constância de todos os elementos relativos à produção sonora e condução de arco, como velocidade, pressão e ponto de contato. Entretanto,

A duração desse exercício, como um todo, não deve exceder 15 minutos. Ao lado do *pizzicato* de mão esquerda, este exercício está entre os mais enfadonhos de toda a técnica do violino. Apesar de sua grande utilidade, especialmente para o violinista que ainda está em desenvolvimento, ele está longe de ser uma cura para todas as dificuldades relacionadas ao arco, como alguns acreditam. Tenho experienciado que a prática exacerbada de *sons filés* desenvolve não só uma grande uniformidade, mas também uma certa letargia na técnica de arco. Para evitar isso é apropriado intercalar a prática desses golpes longos e lentos, com golpes de arco rápidos e acentuados. A simplicidade e eficácia deste estudo de arco lento assegura-lhe um lugar de honra no arsenal de exercícios para a mão direita. (FLESCH, 2000, p.76, tradução nossa).

## 5.29 Conselhos finais

Bériot termina o segundo volume de seu *Méthode de Violon* (1858) com reflexões que considera importantes para a formação artística do violinista. Unindo performance à composição, as práticas e atividades propostas podem ser agrupadas em três grandes blocos.

Primeiro, após concluir o estudo de todo este volume, o estudante é aconselhado a familiarizar-se com a arte do fazer musical por meio do ato de copiar as peças estudadas, a fim de tê-las completamente memorizadas. “Copiar, copiar e copiar, [...] este é o primeiro passo para a prática da composição” (*Ibid.*, p.175, tradução nossa).

Segundo, o estudante é orientado a aprender um pouco de piano. Considera-se que este aprendizado contribuirá para que ele obtenha uma compreensão harmônica mais profunda e

desenvolva, sobremaneira, sua percepção musical. Bériot (1858) se diz incapaz de verbalizar em sua obra pedagógica todos os benefícios do aprendizado deste instrumento – reitera, contudo, que um jovem artista pode facilmente perceber as vantagens deste aprendizado.

O terceiro e último conselho diz respeito à prática do *préluder*, isto é, de improvisar breves introduções à obras musicais. Para Bériot (1858), este exercício completa o talento do artista, o conduz à improvisação livre e à composição e contribui para uma imagem mais inspiradora e cativante de sua performance. De acordo com Rousseau (1826, p.107-108),

É especialmente nos prelúdios que grandes músicos, livres desta extrema subserviência a regras que os olhos de críticos impõem sobre o papel, fazem brilhar o conhecimento que encanta os ouvintes. É lá que não basta ser apenas um bom compositor, dominar seu teclado ou ter uma habilidosa mão; ele deve, ainda, transcender em sua genialidade e espírito inventivo que fazem-no encontrar e tocar imediatamente os elementos mais favoráveis à harmonia e agradáveis ao ouvido. (Tradução nossa).

Esse tipo de improvisação requer a construção de um repertório de efeitos, técnicas, estruturas musicais e sonoridades que são utilizadas de maneira deliberada e pré-concebida no momento da performance. Esse repertório é ampliado conforme a experiência do próprio violinista. Sua prática desenvolve a imaginação, ousadia e desenvoltura, as quais são combustíveis para o próximo patamar de seu crescimento artístico: a improvisação livre. Quando se chega ao ponto de as harmonias se diversificarem e o violino não ser suficiente para conter todas as ideias musicais planejadas, o artista passa a ser, então, um compositor. “Confiar ao papel suas afortunadas inspirações [...] é o último obstáculo que separa o improvisador do compositor” (BÉRIOT, 1858, p.175, tradução nossa).

Quanto à maneira de *préluder*, Bériot oferece algumas orientações. Certificada a afinação do instrumento e estabelecida a postura, deve-se ter bem programado em mente o percurso musical que será desenvolvido, de forma que o prelúdio não se inicie ao acaso ou prossiga com hesitação. Embora seja um tipo de composição sem forma definida, deve-se atentar para a conexão entre as estruturas musicais, concedendo-lhes sentido e executando-as com precisão e afinação. Por fim, recomenda-se que sejam escolhidas as tonalidades mais sonoras (como as de Sol, Ré, Lá e Mi) ou as que contenham cordas soltas e são de afinação fácil e brilhante.

## 6 *MÉTHODE DE VIOLON (1858): VOLUME III*

O terceiro e último volume do *Méthode de Violon* (1858) de Charles-Auguste de Bériot trata de aspectos relacionados à expressividade e ao processo de interpretação musical. Harmonia, forma, prosódia, estilo, *portamento* e *vibrato* são alguns dos muitos temas abordados no decorrer deste volume, que tem por objetivo secundário oferecer subsídios ao estudante para o desenvolvimento de suas habilidades composicionais.

Durante o século XIX, a associação entre os papéis de performer e compositor era uma realidade vivenciada, especialmente, pelos violinistas da Escola Francesa<sup>93</sup>. Esta tradição perpetuou-se no decorrer do estabelecimento da Escola Franco-Belga – seus primeiros e principais representantes (Bériot, Vieuxtemps, Wieniawski, Ysaÿe, Enesco, dentre outros), além de virtuosos, deixaram-nos valiosas composições para o instrumento. Portanto, a formação composicional de um violinista é constatada, no *Méthode...* (1858), como de importância quase equivalente à sua formação técnico-musical, fato que pode ser percebido desde às últimas recomendações do autor relacionadas à cópia de composições, assim como à criação e execução de prelúdios antes de uma obra musical.

De acordo com Bériot, “a música é a arte de combinar os sons de uma maneira agradável aos ouvidos” (1858, p.176, tradução nossa). Sua beleza reside em duas condições essenciais, que estão presentes tanto na composição teórica dos sons, quanto na performance. A primeira é a sólida estrutura musical sobre a qual ambas devem estar baseadas. Este aspecto pode ser retratado, por exemplo, pela simples configuração de acordes que compõem a harmonia ou pelo ritmo preciso descrito nas figuras musicais. Já o segundo aspecto, denominado *ornamentação* por Bériot (1858), concede graça e beleza a essa estrutura pré-estabelecida e pode ser exemplificada, na harmonia, pelas notas não estruturais ou ornamentais (como *appoggiatura* harmônica, bordadura, nota de passagem, etc.) e, no ritmo, pela subjetividade do *tempo rubato*. “É na união dessas duas antíteses musicais, empregadas com discernimento, que se encontra o segredo do prazer e do encanto” (*Ibid.*, p.176, tradução nossa).

---

<sup>93</sup> De acordo com Schueneman (2002, p.1), “os compositores vienenses, embora por vezes virtuosos, eram primariamente conhecidos como compositores. [Já] os integrantes da Escola Francesa, baseada em Paris, eram particularmente conhecidos como *performers*, embora [o número de] suas obras publicadas chegasse às centenas. A Escola Francesa de violino, agora uma obscura nota de rodapé na história da música ocidental, foi, no entanto, importante para o desenvolvimento da performance e composição para o violino, especialmente no tocante ao [gênero] concerto.” (Tradução nossa).

## 6.1 Forma

Para Bériot (1858, p.176), a forma é a consciência da música; é a condição essencial da beleza dentro do estilo; é a reprodução racional de vários elementos que, se não fossem dispostos de maneira regular e planejada, nada mais seriam do que uma sucessão de ideias novas e variadas, que não provocariam nenhuma sensação de familiaridade ao ouvinte. Assim como na arquitetura a forma nasce da reprodução dos mesmos objetos em lugares diferentes, promovendo uma organização simétrica do espaço, na música, a reprodução regular das mesmas ideias, temas ou acordes constituem a forma dentro de uma composição musical.

A expressão mais concisa da forma é apresentada no *Méthode...* (1858) como uma *fórmula ternária* que rege desde os acordes até os períodos e seções musicais. Na harmonia, ela pode ser representada pelas funções de tônica-dominante-tônica. Já na fraseologia, pode ser exemplificada pela associação de período simples, período composto e período simples; ou ainda, período composto, período simples e período composto, por exemplo. Para Bériot (1858, p.177), é imprescindível que o artista compreenda a importância desta fórmula para sua interpretação e performance musicais. É dirigido por essa consciência íntima que rege toda a música, que ele alcançará a perfeição dos sentimentos de ordem e de abandono que compõem o belo artístico. E ao fazer uma analogia entre a música e a literatura, cita o poeta francês Nicolas Boileau (1636-1711):

É necessário que cada coisa seja colocada em seu devido lugar  
Que o início e o fim respondam ao meio  
Que em uma arte delicada, seus pedaços  
Não formem apenas um todo de diversas partes.<sup>94</sup> (*Ibid.*, p.177, tradução nossa).

Somente depois de ter bem assimilado este conceito, o artista pode deixar sua imaginação voar livremente e buscar meios de quebrar a simetria que lhe dá sensação de rigidez; mas sua alma, neste ponto, já estará impregnada desta percepção de ordem e forma que, inconscientemente, estará implícita em sua interpretação e performance, mesmo quando o artista busca desviar-se dela – “isto é o que chamamos de consciência do gênio. Frequentemente, uma bela desordem é uma consequência da arte” (BÉRIOT, 1858, p. 177, tradução nossa).

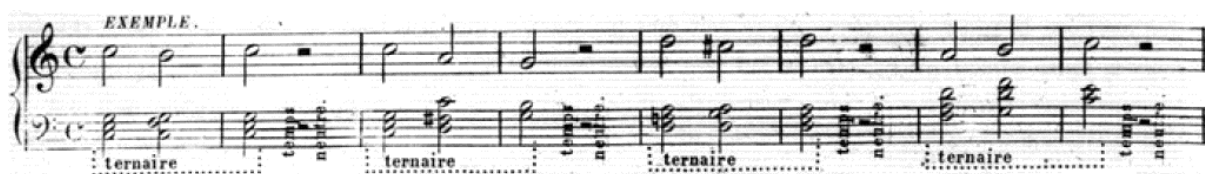
<sup>94</sup> No original (BÉRIOT, 1858, p. 177):

« Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu  
« Que le début, la fin, répondent au milieu  
« Que d'un art délicat les pièces assorties  
« N'y forment qu'un seul tout de diverses parties.  
« BOILEAU

### 6.1.1 Desenvolvimento da fórmula ternária

De acordo com Bériot (1858, p. 178), quanto mais clara e simples uma melodia se apresentar, mais facilmente pode ser percebida a fórmula ternária que lhe é intrínseca. Contudo, este processo de identificação pode se tornar cada vez mais dificultoso conforme a complexidade harmônica e melódica de uma determinada música, especialmente a instrumental, é ampliada pelas diversas ornamentações complementares possíveis. Por esta razão, Bériot oferece ao estudante um conciso curso de análise nesta seção de seu capítulo. Partindo de uma estrutura harmônica e melódica muito simples, são acrescentadas, progressivamente, ornamentações que auxiliam, inclusive, o processo de elucidação quanto ao poder de influência dessas estruturas no caráter musical. A princípio, apresentam-se quatro exemplos de fórmula ternária, que são intermediados por tempos neutros (FIGURA 90).

Figura 90 – Quatro exemplos de fórmula ternária



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.178.

Segundo o autor, considerando-se os oito tempos que formam o ternário e seu silêncio, os quatro primeiros são os mais importantes, pois estabelecem e integram a ideia musical do conjunto. Os quatro últimos tempos de cada grupo, por sua vez, são preenchidos pela linha que acompanha a melodia ou são aqueles em que a ornamentação melódica se torna mais evidente. Para exemplificar essas informações, Bériot dispõe de dois exemplos musicais (FIGURA 91): o primeiro, um excerto da ópera *Romeo e Julieta* de Niccolò Antonio Zingarelli (acima), e o segundo, da ópera *Os Huguenotes* de Giacomo Meyerbeer (abaixo).

Figura 91 – Aplicação da fórmula ternária em excertos de óperas de Zingarelli e Meyerbeer

ROMÉO  
et  
JULIETTE.  
Zingarelli.

EXEMPLE.

CHŒUR.  
Meyerbeer.

Autre exemple de ce dessin dans un des plus puissants effets de Meyerbeer.

Pour cet-té cau - se sain - te. Jo - bé - i - rai sans crain - te

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.178.

Além de dispor linhas que conectam ideias musicais, como nos exemplos mostrados anteriormente, o tempo neutro é também frequentemente preenchido por notas que servem de preparação a ideias musicais seguintes. Em outras palavras, ele é frequentemente composto por anacruses, que devem estar em harmonia com o caráter da melodia. A Figura 92, a seguir, apresenta exemplos de anacruses em caráter melódico, resoluto e brilhante, respectivamente, além de evidenciar sua aplicação em fórmulas ternárias de caracteres diversos.

Figura 92 – Exemplos de preenchimento do tempo neutro com anacruses

Caractère Chantant. Caractère Résolu. Caractère Brillant.

Adagio. EXEMPLES.

1. Cantabile grazioso.

2. Marcia.

3. Rondo.

4.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.179.

Segundo Bériot (1858), os exemplos acima apresentam, cada um isoladamente, a condição de unidade formal necessária à composição, mas falham no quesito variedade – as fórmulas ternárias de cada um dos exemplos são idênticas em valor, sob a perspectiva rítmica. Esta uniformidade é aplicável, de maneira geral, aos andamentos mais rápidos, em que uma regularidade rítmica se mantém dentro de um mesmo período musical; mas em andamentos

moderados, como o *Cantabile* ou o *Adagio*, essa contínua uniformidade rítmica gera uma irremediável monotonia. Para evitá-la, Bériot (1858) sugere os seguintes procedimentos: a) modificar ligeiramente o desenho melódico da segunda e quarta parte do conjunto que compõe cada fórmula ternária, em resposta à sua primeira e terceira partes (retratado no primeiro exemplo da Figura 93); b) ornamentar apenas a quarta fórmula ternária de um período (processo evidenciado no segundo exemplo da Figura 93); ou, ainda, c) trabalhar a terminação de cada ternário; em outras palavras, incluir notas ornamentais para o seu melhor acabamento – assunto que será desenvolvido posteriormente em um capítulo específico<sup>95</sup>.



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.179. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

De forma a fundamentar e exemplificar os princípios estabelecidos, relacionados à fórmula ternária, Bériot (1858) apresenta duas páginas de excertos de obras musicais de diversos compositores<sup>96</sup>. A maioria desses excertos provém de óperas italianas, evidenciando novamente a influência dos ideais da música vocal, especialmente do *Bel Canto*, sobre o estilo de interpretação e performance do violino proposto pelo autor.

Nessas obras, a forma clássica dos períodos musicais, tal como prescrita por Bériot (1858), é sempre respeitada. Contudo, em andamentos mais rápidos, a fórmula ternária tende a ser diluída em mais compassos, o que pode causar dúvidas de interpretação ao estudante. Nestes casos, a fim de analisar a presença e a localização de fórmulas ternárias no trecho musical, Bériot recomenda o agrupamento ou redução dos compassos e acordes executados. Este procedimento é exemplificado pela Figura 94.

<sup>95</sup> Cf. seção 6.3 desta dissertação.

<sup>96</sup> Dentre os exemplos apresentados, encontram-se excertos das seguintes obras: um romance de *Don Juan* [?], de Giovanni Paisiello; uma ária da ópera *La Mulette de Portici*, de Daniel-François-Esprit Auber; *Marcha Fúnebre*, de Ludwig van Beethoven; um romance de *Marie* [?], de Ferdinand Hérold; um coro da ópera *Otello*, de Gioachino Rossini; uma abertura e uma cavatina da ópera *La Gazza Ladra*, também de G. Rossini; e, por fim, uma ária da ópera *Le Serment ou les Faux-monnayeurs*, também de Daniel Auber.

Figura 94 – Exemplo de redução harmônica e rítmica para análise musical

The image displays three systems of musical notation for a piece titled 'VIOLON. EXEMPLE.' The first system is marked 'PIANO. Allegro.' and shows a melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The second system continues the melody and accompaniment. The third system, also marked 'EXEMPLE. Allegro.', shows a melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef, with the bass line reduced to a sequence of chords labeled 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.182. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

Após a abordagem da fórmula ternária em seu aspecto mais detalhado, o harmônico, Bériot volta-se para sua aplicação na forma integral da música. Para isso, apresenta um exemplo musical, com doze fórmulas ternárias que formam um conjunto de três períodos, de quatro ternários cada (FIGURA 95). O primeiro período, do ponto de vista harmônico, é semelhante ao último, embora suas respectivas melodias sejam ligeiramente diferentes – “é esta repetição inalterável que constitui a simetria da composição” (BÉRIOT, 1858, p.183, tradução nossa). Para Bériot (1858), uma aula de harmonia como esta ensina mais do que o simples encadeamento de acordes; ela manifesta também a regularidade perfeita da forma musical. Cada expressão da melodia é destacada da seguinte pelo silêncio que a distingue em caráter; cada acorde é colocado em seu devido lugar, em uma ordem racional.

Torna-se evidente, portanto, o grande valor que Bériot (1858) concedia à análise musical, em amplo sentido, para a interpretação e performance de uma peça. Este capítulo que se encerra revela a base primária que o autor considerava necessária ao estudante para dar prosseguimento à conteúdos que estão diretamente relacionados à esta concepção de forma e de frase, por mais simples que elas possam parecer ao leitor moderno, considerada a grande diversidade de gêneros e formas que são, hoje, habitualmente ensinadas.



Figura 95 – Exemplo de aplicação da fórmula ternária na forma musical

PIANO.

MÉLODIE SUR LE CANEVAS PRÉCÉDENT.

VIOLON.

PIANO.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.183.

## 6.2 Interpretação musical: *chant soutenu* e *chant syllabé*

De acordo com Bériot (1858), no processo de interpretação e performance de diferentes caracteres melódicos, há duas vertentes principais a se seguir, as quais dão origem a todas as outras: o *chant soutenu* (canto sustentado) e o *chant syllabé* (canto silábico). O primeiro consiste em simplesmente conceder a cada nota toda a extensão de seu valor rítmico. Já o segundo é exatamente o inverso – requer que se abrevie a nota proporcionalmente à energia ou à leveza que estão implícitas na melodia. A execução sustentada se aplica aos caracteres calmos, religiosos, tenros e majestosos; já a silábica é ideal para caracteres decididos, enérgicos, marcados, vivos e brilhantes.

O canto sustentado é o primeiro a ser desenvolvido. São apresentados quatro exercícios musicais em Ré Maior, de oito compassos cada, baseados em uma mesma estrutura harmônica de quatro fórmulas ternárias (FIGURA 96). Observa-se que os diferentes caracteres estabelecidos (*Largo religioso*, *Maestoso* e *Cantabile*) são endossados pelas dinâmicas prescritas e pela figuração rítmica, tanto da linha melódica quanto do acompanhamento. Para o autor, a consideração mais importante é que durante o estudo e performance desses pequenos exemplos, evite-se solavancos com o arco – “é necessário conservar ao som a calma e a clareza que são os primeiros elementos da pureza do estilo” (BÉRIOT, 1858, p.184, tradução nossa).

Figura 96 – Exercícios para desenvolvimento do *chant soutenu*

The image shows four musical exercises for Violin and Piano, labeled N. 1, N. 2, N. 3, and N. 4. Each exercise is in G major (one sharp) and 4/4 time, consisting of 8 measures. Exercise 1 is titled 'Largo religioso.' and includes the instruction '4. Corde.' and a dynamic marking of 'pp'. Exercise 2 is titled 'Maestoso.' and has a dynamic marking of 'ff'. Exercise 3 is titled 'Cantabile. dolce.' and includes dynamic markings 'dolce.' and 'ritenu.'. Exercise 4 is titled 'Cantabile. grazioso ed espressivo.' and includes dynamic markings 'cantabile' and 'sentito'.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.184.

A seguir, são apresentados outros quatro exemplos musicais, sobre a mesma base harmônica dos anteriores, desta vez para o desenvolvimento do canto silábico, no qual as notas são destacadas em vez de se ligarem umas às outras como no canto sustentado. De acordo com Bériot (1858, p.185), para proporcionar a esse tipo de música o caráter firme que lhe é próprio,

é necessário observar com rigor sua precisão rítmica e métrica. O autor não se refere aqui à uma rigidez metronômica do tempo; pelo contrário: “para fazer soar todos os detalhes do caráter resoluto, é necessário reter decididamente a energia que a escrita parece transgredir. Para isso, basta demarcar, com certo peso, os primeiros tempos que cada [fórmula] ternária” (tradução nossa). Os quatro exemplos musicais são antecedidos por alguns compassos que revelam sua maneira de interpretação e execução, em que as figuras mais longas são encurtadas, de forma a evidenciar a articulação *staccato* na performance de trechos musicais que apresentam as indicações *Energico*, *Tempo di marcia*, *Brillante* e *Fieramente*, respectivamente (FIGURA 97).

Manière d'interpréter les 4 exemples qui suivent. *EXEMPLES.*

Figura 97 – Exercícios para desenvolvimento do *chant syllabé*

The image displays a musical score for Violin and Piano, consisting of four numbered examples. At the top, the text reads "Manière d'interpréter les 4 exemples qui suivent. EXEMPLES." Below this, the first example is labeled "N.º 1" and "Energico," featuring a violin part with a trill and a piano accompaniment. The second example, "N.º 2," is marked "Tempo di marcia" and shows a more rhythmic piano accompaniment. The third example, "N.º 3," is marked "Brillante" and includes dynamic markings like *mf* and *mp*. The fourth example, "N.º 4," is marked "Fieramente" and features a complex piano accompaniment with many sixteenth notes. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing.

Por fim, são trabalhados outros quatro exemplos sobre o mesmo tema harmônico, agora com a finalidade de integrar os dois tipos de interpretação anteriores: tem-se, então, a melodia mista. De acordo com Bériot (1858, p.186), ela é composta tanto por notas sustentadas quanto por notas destacadas, articuladas; e suas nuances revelam sentimentos opostos que se manifestam com entusiasmo em melodias dramáticas. Nela está contida a severidade do ritmo e o abandono da graça. “Este é o gênero musical que melhor se adapta à natureza do violino. Aqui, o artista encontra [...] todas as nuances de expressão que o instrumento comporta” (*Ibid.*, p. 186, tradução nossa).

Figura 98 – Exercícios para desenvolvimento do caráter misto da melodia

Moderato elegantemente. *ENEMPLES.*

VIOLON. N.º 1. *Talon. Pointe. Talon. Pointe.*

PIANO.

N.º 2. *Con grazia ed abbandono.  $mf$   $f$   $res$   $dim$*

N.º 3. *Allegretto accent de fando:*

N.º 4. *Allegretto tempo di Polka.*

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.186.

### 6.3 Ornamentos

As próximas páginas do *Méthode de Violon* (1858) destinam-se a discussão de três ornamentos que possuem influência direta na interpretação ou improvisação da música dos séculos XVIII e XIX: a *appoggiatura*, os grupetos e os floreios. Flesch (2008, p.22), por sua vez, também dedica uma seção de seu texto para orientações relacionadas à ornamentação, sobre a qual comenta:

De uma maneira geral, violinistas apresentam uma completa falta de conhecimento sobre este “capítulo vivo” e instrutivo da teoria musical. [...] Este conhecimento deveria, de fato, ser considerado essencial para qualquer músico instruído. Isto é ainda mais verdadeiro visto que apenas versões editadas e novas edições de composições mais antigas são geralmente utilizadas, atualmente, no ensino. Isto significa que os símbolos das ornamentações empregados nas edições originais são “descritos ou soletrados”. Isso produz uma situação em que o significado original desses símbolos é esquecido. [...] As observações seguintes destinam-se a induzir o aluno a aprofundar seus conhecimentos neste campo da ciência musical, limitando-se, ainda, mais ou menos às épocas em que havia mestres que são de especial interesse para os violinistas. (Tradução nossa).

### 6.3.1 *Appoggiatura*

Bériot (1858, p.187) define como *appoggiatura* uma nota apoiada, longa, que é seguida por uma nota mais curta; sua interpretação assemelha-se muito à pronúncia da rima feminina na poesia francesa ou, por analogia, à de palavras paroxítonas na língua portuguesa. Sua frequência e importância, na música, são equivalentes àquelas da língua. Para executá-la, deve-se apoiar a nota longa com auxílio do arco, vibrá-la (contanto que sua expressão permita<sup>97</sup>) e deixá-la esvaír-se, com elegância e pureza, sobre a nota final. Na música antiga, a *appoggiatura* era representada por uma pequena nota que tomava grande parte do valor rítmico da figura que ela antecedia – este tipo de notação, entretanto, dava lugar a diversas interpretações. Por isso, na época de Bériot, a preferência por notar a forma de execução tornou-se habitual, com a finalidade de se evitar equívocos interpretativos (FIGURA 99).

Figura 99 – Aplicação da *appoggiatura* em palavras paroxítonas (acima) e em notação antiga (abaixo), com indicações relacionadas à sua forma de execução



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.187. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

<sup>97</sup> Cf. seção 6.9 desta dissertação, referente ao *vibrato*.

Este tipo de *appoggiatura*, entretanto, não deve ser confundido com àquelas pequenas notas colocadas ao início de uma peça ou uma frase musical, cuja finalidade é preparar e oferecer mais vigor ao ataque da nota que marca o tempo forte do compasso (FIGURA 100). Como dito em relação à *appoggiatura* harmônica, aqui também os autores contemporâneos de Bériot começaram a dar preferência à notação da performance e é oferecido, como exemplo deste fato, um excerto da Sonata nº 9, para violino e piano, de Ludwig van Beethoven (FIGURA 100).

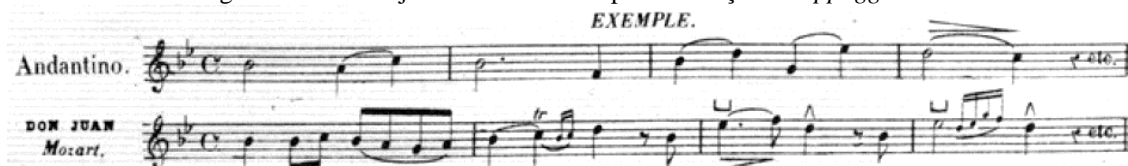
Figura 100 – Aplicação de *appoggiaturas* ligeiras, prescrição de sua maneira de execução e presença dessas estruturas em um excerto da Sonata nº 9, para violino e piano, de L. v. Beethoven



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.187. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

De acordo com Bériot (1858), o tipo de *appoggiatura* mais importante, a longa, habitualmente finaliza uma frase<sup>98</sup>. Contudo, ela pode ser encontrada no decorrer de um período musical em quaisquer figuras rítmicas e em qualquer intervalo melódico. Além disso, recomenda-se, de uma maneira geral, que a *appoggiatura* e sua resolução seja executada em uma mesma direção de arco; quando, porém, se interpõem mais notas entre elas, pode-se executar a nota de resolução com arcada para cima (FIGURA 101).

Figura 101 – Planejamento de arcadas para execução de *appoggiaturas*



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.187.

De maneira semelhante, Flesch (2008, p.16-17) destaca a importância do conteúdo relacionado às finalizações femininas e masculinas para violinistas, pois elas afetam diretamente sua interpretação – a ênfase mais forte ou mais fraca do final de uma frase depende dessa

<sup>98</sup> Este contexto caracteriza o que conhecemos como terminação feminina, aquela em que a resolução harmônica se dá em um tempo fraco ou parte fraca do tempo. A terminação masculina implica em uma finalização no tempo forte do compasso.

compreensão. “A este respeito, muitos pecados são cometidos em relação aos finais femininos” (tradução nossa).

### 6.3.2 Grupetos

Bériot (1858) classifica em duas espécies a *ornementation du chant* (“ornamentação do canto”, em tradução livre): os grupetos, que não ultrapassam o número de quatro ou cinco notas, e os floreios, que são compostos por um número ilimitado de notas. Os grupetos são divididos entre aqueles de preparação, de ligação e de terminação. Assim como as *appoggiaturas* ligeiras, os grupetos de preparação devem ser executados antes do tempo do compasso, para não provocarem efeitos harmônicos dúbios. A Figura 102, a seguir, apresenta a execução equivocada e adequada deste tipo de ornamento.

Figura 102 – Maneira equivocada e adequada de execução de grupetos de preparação, respectivamente



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.188.

Excetua-se a essa regra o conjunto de três ou quatro notas que são executadas em torno da nota principal, com vivacidade – a esse grupo Bériot (1858) dá o nome de *mordente*, o qual pode ser identificado pelo símbolo  $\sim$  ou *tr* sobre a nota (habitualmente curta) em questão. A Figura 103, a seguir, apresenta exemplos de aplicação desta exceção à regra, assim como suas duas formas de execução: a partir da nota real ou da nota superior.

Figura 103 – Aplicação e execução de mordentes



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.188.

Os grupetos de ligação são aqueles que unem notas dispostas antes e depois deles. Eles ocupam o valor rítmico da nota que os precede e podem ser interpretados de diversas maneiras, de



acordo com o caráter e o andamento da melodia. Na Figura 104, à direita, são exemplificadas duas formas de realização dos grupetos de ligação.

Figura 104 – Formas de representação e execução de grupetos de ligação

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.188.

Por fim, os grupetos de terminação são aqueles que ornamentam a *appoggiatura* final de uma frase musical. Segundo Bériot (1858), eles podem se prolongar à vontade do intérprete, de acordo com o andamento da melodia – quanto mais lento, maior a quantidade de notas que podem ser implementadas. As duas primeiras pautas da Figura 105 são exemplos de grupetos de terminação, enquanto a terceira representa os três tipos de grupeto em uma mesma frase musical.

Figura 105 – Aplicação de grupetos de terminação e reunião dos três tipos de grupeto em uma mesma frase musical

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.188.

### 6.3.3 Floreios

De acordo com Bériot (1858), os floreios são empregados com o objetivo de preencher os espaços livres de melodias em andamentos lentos. As melodias que melhor comportam esse tipo de ornamentação são aquelas de caráter amável e gracioso, nas quais o acompanhamento é leve e simples em harmonia. Por outro lado, melodias que exprimem sentimentos profundos, solenes ou sérios, cujo acompanhamento é harmonicamente mais complexo, excluem, em parte, qualquer tipo de ornamentação complementar.

Por isso a música alemã, harmonicamente mais intrincada que a música italiana, presta-se menos à embelezamentos. Tendo em vista que esta complexidade harmônica



tem ganhado todas as escolas modernas, a ornamentação tem se tornado cada vez mais rara, enquanto a melodia antiga, de acompanhamento simples, se presta de forma mais vantajosa a ela. Essas mudanças estão mais relacionadas ao progresso do que à moda. Cabe ao executante aceitar essas diferenças expressivas e adaptar sua forma de tocar com discernimento, ornamentando apenas músicas cujo caráter o permite: isso é uma questão de gosto. (BÉRIOT, 1858, p.189, tradução nossa).

A primeira regra estabelecida para implementação de ornamentos em uma melodia está associada à noção de forma – conjuntos de uma mesma espécie de ornamento devem estar dispostos a distâncias devidamente planejadas. Assim, dois ornamentos elaborados, de mesma amplitude (em relação às suas alturas), não podem suceder-se imediatamente. “De uma maneira geral, é necessário que o pequeno ornamento suceda ao grande, o grande ao pequeno, e que eles, mutuamente, evidenciem o contraste que concede ao estilo sua desejável variedade” (BÉRIOT, 1858, p. 189, tradução nossa). Excetua-se a esta regra os *groupes échelonnés* (padrões motivicos regulares) ascendentes ou descendentes, em que a progressão que lhe é própria exclui, em si mesma, a monotonia (FIGURA 106).

Figura 106 – Aplicação de floreios em uma melodia simples (1ª pauta) e em *groupes échelonnés* (2ª e 3ª pautas)

EXEMPLE.

Ornementation trop chargée.      Préférable.

EXEMPLES.

Adagio.

Adagio.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.189.

Em segundo lugar, a ornamentação deve ser executada sobre os tempos fracos de um compasso ou partes fracas do tempo. É importante que a complexidade desta ornamentação seja proporcional ao espaço que ela ocupa, de forma que seja executada sem precipitação<sup>99</sup> – para Bériot (1858), se apressar é um sinal de falta de graça e o controle do tempo é uma das regras essenciais do bom gosto.

<sup>99</sup> “Existe um tipo de ornamento mais longo e cadenciado que só era chamado assim porque ficava fora da estrutura rítmica, ao mesmo tempo em que parecia ser absolutamente essencial para a continuidade da linha melódica. O *timing* deste tipo de ornamento deve estar sempre de acordo com o tempo básico de todo o movimento.” (FLESCHE, 2008, p.34, tradução nossa).

Nossos predecessores do fim do século passado multiplicaram de tal forma a quantidade de suas pequenas notas que, com frequência, tinham dificuldades de chegar a tempo de retomar o compasso. Em nossos dias, o gosto está mais apurado e tem-se compreendido que a sobriedade é uma das principais qualidades no modo de se ornamentar. Além disso, a maior parte dos compositores modernos escreve sua música como eles querem que ela seja executada. Esta precisão não deixa nada de arbitrário ao executante, lhe tirando qualquer possibilidade de distorcer o pensamento do autor. (BÉRIOT, 1858, p.189, tradução nossa).

O artigo referente à prática da ornamentação é finalizado com a recomendação de que o estudante introduza às ornamentações a gradação que promove interesse ao ouvinte. Isto é, uma vez que um determinado motivo musical é reapresentado várias vezes dentro de um mesmo *adagio*, após executá-lo, a princípio, em toda a sua simplicidade (a fim de promover a compreensão de seu desenho original), deve-se aumentar progressivamente o número ou a extensão dos ornamentos a cada vez que a mesma melodia é reproduzida. Este assunto será desenvolvido com mais detalhes no capítulo referente à gradação<sup>100</sup>. Sobre esta prática de ornamentação característica dos séculos XVIII e XIX, Clive Brown (1999) afirma:

É claro que na música de meados do século XIX, elaborações complexas que mudavam substancialmente a forma da linha melódica, ou a interpolação de floreios, limitavam-se a gêneros musicais específicos e a circunstâncias particulares, tais como cadências de concertos [...]. No entanto, havia uma expectativa de que os artistas alterassem a notação escrita em uma variedade de formas menos intrusivas, que, embora envolvessem desvios ou adições à forma estrita da notação, não eram consideradas alterações significativas do texto do compositor, tanto quanto a aplicação do *vibrato* contínuo pelos artistas modernos é vista como uma forma de embelezamento. [...] É questionável se mesmo os músicos modernos mais informados e imaginativos têm mais do que uma noção generalizada e teórica das muitas pequenas maneiras pelas quais os artistas da música do final do século XVIII e início do século XIX desviavam-se da notação preservada em busca de um ‘bom estilo’. O peso da evidência documental certamente sugere que os músicos da Era Clássica abordariam o repertório de seu próprio tempo com uma liberdade muito maior do que aquela experimentada por muitos músicos de época aventureiros contemporâneos. De fato, a opinião de Corri de que uma peça de música executada exatamente como escrita seria uma performance pobre, se não “muito desagradável”, parece ter sido amplamente compartilhada por cantores e instrumentistas por mais de um século. Deixando de lado a ornamentação mais elaborada, pode ser útil considerar de maneira geral os outros tipos discretos de ornamentos que eram vistos como essenciais para uma performance ‘fina’ em várias épocas deste período. Fazendo uma cuidadosa comparação das instruções de Corri e outros escritores do final do século XVIII e começo do século XIX, com as performances de cantores e instrumentistas treinados em meados do século XIX que foram preservadas nas primeiras gravações, encontramos algumas pistas vitais para a interpretação das tentativas verbais e gráficas, necessariamente ambíguas, de explicação das maneiras pelas quais os intérpretes ‘finos’ do final do século XVIII e início do século XIX deveriam manifestar gosto e compreensão na execução do texto notado. (BROWN, 1999, p. 426-427, tradução nossa).

Um Estudo, em Mi Maior e andamento *Adagio*, encerra o capítulo destinado à ornamentação. Nele estão inclusos todos os tipos de ornamentação previamente explicados. Além disso, é

<sup>100</sup> Cf. seção 6.11 desta dissertação, referente à gradação.

evidenciado o processo de ornamentação progressiva de um tema que é repetido no decorrer da obra – a Figura 107 representa um brevíssimo exemplo deste procedimento, em um excerto do tema principal do Estudo em questão.

Figura 107 – Exemplo de ornamentação progressiva em excerto do tema principal de Estudo (c.1, 9 e 25, respectivamente)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.190-191. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

#### 6.4 Nuances

De acordo com Bériot (1858, p.192), um dos erros mais comuns no ensino musical é a crença de que não se pode jamais exceder a quantidade de nuances de uma interpretação. Jovens artistas gostam de produzir esses contrastes e, sem compreender o caráter das peças que executam, frequentemente buscam passar do *forte* ao *dolce* de forma brusca e afetada. Contudo, assim como há gêneros musicais que exigem esse tipo de contraste constante e acentuado, existe também aqueles que, ao contrário, demandam, por sua seriedade, nuances quase imperceptíveis. Como uma regra geral, as nuances devem estar diretamente associadas ao caráter da música, de forma a não alterar sua verdadeira essência – ou seja, essas nuances devem ser raras e lentas em um estilo sério e frequentes e animadas em um estilo apaixonal. Segundo Auer (1921),

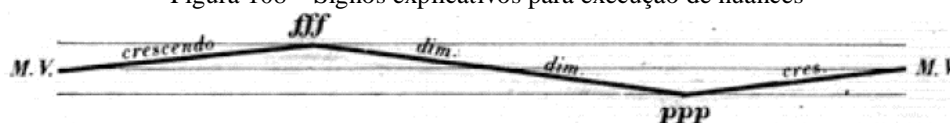
De uma maneira geral, o jovem estudante de violino não dá o devido valor à grande importância do colorido e da nuance na música. Ele tende a acreditar que caso toque as notas e o ritmo corretamente e, talvez, com caráter, ele está fazendo tudo o que um músico poderia fazer. No entanto, ele não pode esperar ser um violinista genuinamente completo caso negligencie a parte importante da música que envolve a sensibilidade musical, uma compreensão adequada da composição a ser executada e a grande riqueza de nuances que o violino é particularmente capaz de realizar. [...] Mas o jovem estudante preocupado com as possibilidades técnicas do seu instrumento, está muito propenso a esquecer este lado de sua arte, a qual ele deveria considerar, desde o início, como uma parte essencial de seu desenvolvimento técnico e o único meio de elevação de sua performance a um nível artístico. O estudante regular não se atenta à diferença entre um *piano* e um *pianissimo*, à fazer distinções nítidas entre *fortes*, *fortissimos* e *mezzo-fortes* e, acima de tudo, ignora o valor do *crescendo* e *diminuendo* precedido pelo *poco a poco*. Regra geral, ele age como se um *crescendo* significasse “mais forte” e que um *diminuendo* significasse “mais suave”, enquanto que essas nuances deveriam ser realizadas gradualmente até o *fortissimo* ou

até o *pianissimo*, conforme o caso, e às vezes desenvolvidas, em um sentido ou ao outro, por um determinado número de compassos. (AUER, 1921, p.141-143, tradução nossa).

Portanto, constatado por ambos os autores está o fato de que é indispensável o desenvolvimento da consciência interpretativa do estudante relacionada à performance de nuances musicais que, de acordo com Stowell (1992, p.139), tinham por objetivo evidenciar os ápices e contornos gerais das frases, bem como seu conteúdo expressivo. Além disso, elas eram empregadas de forma livre para destacar dissonâncias, ornamentos, notas cromáticas e cadências, dentre outros elementos.

Para o estudo da execução de nuances interpretativas, Bériot dispõe de vários exemplos musicais, além de alguns Estudos específicos. Esses exemplos, excertos de obras de vários compositores<sup>101</sup>, evidenciam de forma didática a aplicação gradual de nuances relacionadas à sua expressão. Para auxiliar o aluno neste estudo, encontra-se abaixo de cada um dos primeiros exemplos musicais três linhas paralelas que indicam três níveis de dinâmicas, a saber: a linha inferior, *pianíssimo*, a linha superior, *fortíssimo* e a linha central, o equivalente ao *mezzo-piano* ou *mezzo-forte* (FIGURA 108). As nuances a serem executadas são indicadas por uma quarta linha, mais grossa, que se desloca entre as demais, acompanhando longitudinalmente a melodia.

Figura 108 – Signos explicativos para execução de nuances



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.192.

As nuances são aqui trabalhadas em duas etapas. Os primeiros seis exemplos são focados em sua aplicação na música tranquila, de andamentos lentos – os três primeiros excertos provém de árias de ópera e os três últimos de obras para grupos de câmara relacionadas ao violino. Depois, as nuances são trabalhadas na música dinâmica, movimentada, em quatro excertos de árias de ópera que são seguidos por outros quatro excertos de concertos para violino. Bériot utiliza os termos *Nuance imperceptível*, *1ª Gradação*, *2ª Gradação*, *3ª Gradação* e *4ª Gradação*

<sup>101</sup> Os exemplos musicais apresentados são, respectivamente, excertos das seguintes obras: ópera *Robert le Diable*, de Giacomo Meyerbeer; ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini; ópera *La Sonnambula*, também de V. Bellini; um Quarteto [?] (Op.77) de Joseph Haydn; um Trio [?] de Charles de Bériot; um Quinteto de Fesco [?]; ópera *Don Giovanni*, de Wolfgang A. Mozart; novamente, ópera *Norma*, de V. Bellini; ópera *Otello*, de Gioachino Rossini; ópera *Anna Bolena*, de Gaetano Donizetti; Concerto nº 7, de Pierre Rode; Concerto nº 1, de Charles de Bériot; Concerto nº 7, também de Ch. de Bériot; e, por fim, Concerto nº 4, de Pierre Baillot.

para indicar o nível, cada vez maior, de contraste que deve ser realizado na performance dos exemplos. A Figura 109, a seguir, demonstra como este recurso didático é desenvolvido pelo autor, em um excerto de *La Sonnambula*, ópera de Vincenzo Bellini:

Figura 109 – Representação didática da execução de nuances em um excerto da ópera *La Sonnambula*, de Vincenzo Bellini

Nº 3. *Andantino. 2<sup>me</sup> GRADATION.*

SONNAMBULA (Bellini)

mo - re che un gior.no: so - lo ehe un gior - no sol du - ro che un gior.no so - lo ah! sol du - rò

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.193.

Dois Estudos finalizam o capítulo relacionado à execução de nuances. O primeiro, um *Allegro agitato* em Ré Maior, apresenta uma figuração rítmica relativamente constante, além de dinâmicas que vão do *piano* ao *fortíssimo*. A forma como essas dinâmicas são graduadas no transcorrer do exercício é representada pelo mesmo recurso didático ilustrado na Figura 108. A Figura 110, a seguir, apresenta um excerto da parte final deste exercício.

Figura 110 – Excerto final de Estudo para desenvolvimento de nuances progressivas de dinâmicas (c.43-49)

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.197.

O segundo e último Estudo, por sua vez, apresenta um subtítulo que retrata bem a sua essência musical: *caráter dramático, contrastes acentuados, oposições frequentes*. De fato, o exercício possui uma estrutura musical mais complexa, com várias texturas diferentes (com destaque para a homofonia e polifonia), acordes, cromatismos e muitos contrastes de dinâmicas, além de conjugar várias técnicas de mão direita (especialmente *legato*, *spiccato*, *staccato* e retomadas de arco). A Figura 111, a seguir, apresenta um pequeno trecho deste exercício.

Figura 111 – Excerto de Estudo para desenvolvimento de nuances de dinâmicas contrastantes (c.9-23)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.198.

## 6.5 Articulação do arco: vogais e consoantes

Para Bériot (1858, p.200), um dos mais importantes requisitos para a perfeição da performance de um instrumentista é a capacidade de reproduzir, em seus mínimos detalhes, os delicados acentos prosódicos de uma canção<sup>102</sup>. Neste capítulo, é estabelecida uma íntima relação entre o canto e a interpretação violinística, mais especificamente sob a perspectiva da articulação, a qual é evidenciada na relação entre vogais e consoantes.

Na música instrumental, a relação entre elementos percussivos e àqueles do som puramente cantado é análoga à das consoantes e vogais na fala e na canção. A importância das consoantes para a fala é evidenciada pela sua onipresença em todas as línguas. Esse mesmo princípio deve ser transferido para a música instrumental, onde sons percussivos de caráter consoante são frequentemente necessários para conceder forma e definição mais claras ao som vogal do som contínuo. [...] É muito importante saber como equilibrar vogais e consoantes na performance do violino. (GALAMIAN, 2013, p.10, tradução nossa).

De acordo com Brown (1999, p.55), o elemento percussivo na música dos séculos XVIII e XIX era infinitamente variável, desde um ataque explosivo até o menor sinal de ênfase. Essas gradações eram empregadas na interpretação de maneira relativamente livre, mesmo quando o

<sup>102</sup> “Pelo termo canção não nos referimos apenas à música, mas também ao poema sobre o qual ela constitui uma brilhante ornamentação e sem o qual a melodia nada mais seria do que um [simples] vocalize. Portanto, articular claramente as palavras que o cantor se compromete a interpretar é muitíssimo importante. A clareza da pronúncia depende quase que inteiramente do grau de força exercido sobre as consoantes que começam cada sílaba. É por meio desta pequena percussão, em que a consoante parece perseguir a vogal, que o cantor se faz entender mesmo em voz baixa, por mais distante que possa estar de seus ouvintes em uma grande sala. É bem sabido que o grau de intensidade desta pronúncia deve estar em harmonia com o espírito da peça.” (BÉRIOT, 1858, p. 200, tradução nossa).

compositor não havia notado qualquer tipo de acento. Além disso, o tipo e a intensidade do ataque eram escolhidos com base no caráter da música. A este conjunto de elementos técnico-interpretativos que conferem contornos nítidos à melodia Bériot (1858, p.200) dá o nome de *prononciation de l'archet* (“pronúncia do arco”, em tradução literal). “Cabe ao bom gosto do artista utilizar esses recursos com discernimento, de forma a evitar, por um lado, a flacidez e, por outro, a dureza” (*Ibid.*, p.200, tradução nossa).

De forma muito didática, Bériot demonstra a aplicação desses acentos de articulação em excertos musicais através de signos explicativos (FIGURA 112). Em seus quatro exemplos<sup>103</sup>, as gradações são identificadas de maneira análoga à seção anterior – isto é, os termos *percussão imperceptível*, *1ª Gradação*, *2ª Gradação* e *3ª Gradação* são utilizados para evidenciar, respectivamente, a crescente necessidade percussiva da articulação.

Figura 112 – Signos explicativos relacionados ao nível de percussão empregado nos exemplos musicais e sua aplicação em um exercício

SIGNES EXPLICATIFS DONNANT LE DEGRÉ DE FORCE DE LA PERCUSSION EMPLOYÉS DANS LA PAGE SUIVANTE.

Prononciation douce — Prononciation moyenne ► Prononciation énergique ►►

Allegro Moderato. 2<sup>me</sup> GRADATION.

2<sup>me</sup> QUATUOR (Mozart) op. 16.

*sotto voce.* *tr.* *f.* *p.* *f.* *p.* *f.* *p.*

Legenda (da esquerda para a direita): articulação doce, articulação mediana, articulação enérgica.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.200-201. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

Dois Estudos finalizam esta seção do *Méthode...* (1858). O primeiro, um *Andantino* em Ré Maior, busca trabalhar as articulações percussivas quase imperceptíveis do arco em um caráter doce e expressivo. As mesmas indicações gráficas utilizadas nos exemplos musicais anteriores são aqui novamente empregadas com finalidades didáticas (FIGURA 113). Este Estudo trabalha principalmente *legatos*, *portatos*, *tenutos* e linhas melódicas sustentadas; relacionando-o à técnica de mão esquerda, destacamos a presença de alguns ornamentos (como *gruppetos* e *appoggiaturas* ligeiras), rápidas escalas, além de passagens em cordas duplas.

<sup>103</sup> Os quatro exemplos musicais apresentados são, respectivamente, excertos das seguintes obras: Quarteto n°5, Op.18, de Ludwig van Beethoven; Sonata n° 9, Op.47, para violino e piano, também de L. v. Beethoven; Quarteto n° 15, em Ré Menor (K.421), de Wolfgang A. Mozart; e, por fim, um Duo n°16 [?], de Giovanni Battista Viotti.

Figura 113 – Excerto de Estudo em caráter doce e expressivo para desenvolvimento da articulação do arco (c.10-15)



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.202.

O segundo Estudo, por sua vez, indica em seu subtítulo *caráter brilhante, articulação enérgica*. A composição exige, por sua figuração rítmica, acentos, ligaduras e arcos saltados, um eficiente controle de arco, além de ágil articulação de mão esquerda. A Figura 114, a seguir, apresenta um breve excerto deste exercício.

Figura 114 – Excerto de Estudo em caráter brilhante para desenvolvimento da articulação do arco (c.16-32)

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.204.

## 6.6 Pontuação musical: pausas



De acordo com Bériot (1858, p.206), o objetivo da pontuação na música é o mesmo que na literatura<sup>104</sup>: de assinalar, de tempos em tempos, os repousos necessários. Para o autor, essa pontuação é, ainda, mais importante na música do que na literatura, uma vez que seus silêncios são indicados de maneira mais absoluta e precisa na escrita musical, dentro do compasso. Em sua introdução, Bériot dirige a atenção do estudante para as consequências negativas da abreviação de pausas – um hábito comum que é formado no decorrer do estudo instrumental sem acompanhamento<sup>105</sup>:

Quando um repouso de um ou mais tempos é encontrado no meio de uma peça, não é raro vermos um executante reduzindo sua duração pelo medo de parecer frio. É um erro contra o qual devemos nos resguardar, pois independente do caráter da música que se interpreta, a pontuação possibilita que o ouvinte respire e aprecie as belezas da melodia. O repouso, longe de arrefecer a performance do artista, mantém, ao contrário, seus ouvintes em expectativa, sem cansar sua atenção; além disso, frequentemente o acompanhamento preenche os vazios do silêncio que não pode ser alterado sem modificar também o compasso. Tendo em vista que o silêncio é parte integrante da obra e que segui-lo rigorosamente concede a clareza desejada ao seu estilo, o estudante que almeja adquirir uma pontuação perfeita encontrará seu segredo fazendo uso de um metrônomo, cuja marcação mecânica lhe ensinará a respeitar a precisão do compasso. (BÉRIOT, 1858, p.206, tradução nossa).

Por vezes, no corpo de uma frase, os repousos são de tão curta duração que nem sempre são indicados por pausas. Entretanto, eles não são menos necessários à respiração. Cabe ao artista identificar esses pontos e, para evidenciá-los, deixar a nota final expirar um pouco antes de seu tempo demarcado, promovendo, assim, uma leve cesura entre as pequenas estruturas musicais que compõem a frase (BÉRIOT, 1858, p.206). Quanto à importância deste conhecimento para o violinista, Flesch (2008, p.60) afirma:

O que é denominado sentença em prosa e verso em poesia, é descrito como frase na música. Assim como na poesia a quadra é a forma mais comum de verso, a frase em quatro partes é [a estrutura mais habitual] na música. Na linguagem, a pontuação é o meio pelo qual uma oração ou uma série de orações é organizada. Na música, essa tarefa recai sobre as pausas ou silêncios, por meio dos quais o começo ou o fim de uma frase, bem como suas conexões, são evidenciados. [...] Podemos, portanto, ver que a fraseologia contém dois problemas: a separação de frases individuais entre si e a organização ou contorno interna de cada frase. [...] A razão pela qual é especialmente

<sup>104</sup> A comparação entre música e literatura no tocante à pontuação não é algo novo; ela é realizada, inclusive, por Pierre Baillot e Andreas Moser: “Semelhantemente, Baillot afirma em 1834: ‘as notas são usadas na música como as palavras na fala; elas são utilizadas para construir uma frase, para criar uma ideia; conseqüentemente, deve-se usar pontos e vírgulas, assim como em um texto escrito, para distinguir suas sentenças e suas partes e torná-las mais fáceis de se compreender’. Em 1905, Andreas Moser afirmaria ainda que a separação e a divisão de frases tem ‘quase o mesmo significado na música que a articulação e a pontuação têm para a fala’.” (BROWN, 1999, p.139, tradução nossa).

<sup>105</sup> “Um mau hábito especialmente usufruído por alunos consiste em negligenciar as pausas prescritas no estudo de uma peça; em outras palavras, não contar as pausas. É extremamente aconselhável, sobretudo na preparação para uma performance de concerto, cantar o *tutti* ou a melodia principal, pois, caso contrário, o estudante corre o risco de conhecer apenas a sua própria linha ou melodia e permanece como um estranho à obra como um todo.” (FLESCH, 2008, p.20, tradução nossa).

importante para os violinistas refletir sobre a fraseologia e adquirir conhecimento neste campo é que o caráter de nossa técnica nos instiga constantemente a infringir as regras de separação lógica das frases. (Tradução nossa).

São apresentados, então, seis excertos musicais<sup>106</sup> cuja finalidade é o desenvolvimento de aspectos relacionados à pontuação em música. O nível de pontuação é demarcado como nos tópicos anteriores, gradativamente, desde sem pontuação (*sans ponctuation*) até o 5º grau de pontuação. O primeiro exemplo, representado na Figura 115, trata-se de “um tipo de música religiosa, vaga, sem forma, sem ritmo, sem palavras e desprovido de toda e qualquer pontuação” (BÉRIOT, 1858, p.206, tradução nossa). Para executar essa sucessão ininterrupta de acordes, o estudante é aconselhado a unir ao máximo os sons produzidos, buscando uma sonoridade que remete ao órgão, de forma que não se perceba sequer a mudança de direção do arco. Os exercícios seguintes evidenciam, cada vez mais, os pontos de repouso promovidos pelas pausas, como pode ser percebido no último excerto musical, exemplo de 5ª gradação de pontuação (FIGURA 115).

Figura 115 – Exercícios para desenvolvimento da pontuação em música

The image displays two musical excerpts. The first, titled "SANS PONCTUATION.", is for Violin 1 and Violin 2, showing a continuous sequence of chords. The second, titled "Andante. 5º DEGRÉ DE PONCTUATION.", is for a string quartet (2nd QUATUOR by Mozart) and features dynamic markings such as *pp*, *cres.*, *f*, *p*, *mf*, and *tr.* to indicate phrasing and articulation.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.207. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

Um extenso e complexo Estudo segue os exemplos musicais anteriores como um modelo de pontuação em estilo enérgico. A divisão de frases e seções é bem delimitada pelo uso de pausas e sinais de articulação indicados por Bériot. Trata-se de uma composição muito rica se

<sup>106</sup> Os exemplos musicais (com exceção do primeiro, elaborado pelo próprio autor) são excertos das seguintes obras, respectivamente: ópera *La Muette de Portici*, de Daniel-François-Esprit Auber; ópera *Otello*, de Gioachino Rossini; ópera *Il Barbiere di Siviglia*, também de G. Rossini; Quinteto em Sol Menor (K.516), de Wolfgang A. Mozart; Quarteto em Ré Menor (K.421), também de W. A. Mozart.

considerarmos suas finalidades didáticas, devido ao grande número de elementos técnico-musicais que são revisados e reunidos em apenas duas páginas. Ornamentos, acordes, nuances de dinâmicas, diversos golpes de arco *à la corda* e saltados, mudanças de andamentos, acordes e escalas cromáticas são alguns dos assuntos trabalhados neste exercício.

A seção referente à pontuação é finalizada por mais cinco exemplos<sup>107</sup> que demonstram os pontos de repouso para respiração em música. Os dois primeiros dispõem de indicações advindas do próprio compositor, que são evidenciadas pela notação de pausas. Os três exemplos seguintes têm os seus pontos de repouso destacados por vírgulas colocadas por Bériot, com finalidades didáticas. A Figura 116, a seguir, apresenta dois exemplos musicais de um mesmo compositor: Ludwig van Beethoven. O primeiro, contém repousos expressos por meio de pausas; o segundo, tem seus pontos de respiração demarcados por vírgulas, introduzidas por Bériot.

Figura 116 – Indicação de repousos para respiração musical em excertos de duas sonatas para violino e piano de L. Beethoven

SONATE 3  
op: 50  
(Beethoven)

Adagio cantabile.  
Idem.

SONATE 2  
op: 50  
(Beethoven)

Tempo di minuetto ma molto Mod.<sup>to</sup> e grazioso.  
Idem.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.210. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

### 6.6.1 Silabação: cesuras

<sup>107</sup> Os exemplos musicais são excertos das seguintes obras, respectivamente: ópera *Il Barbiere di Siviglia*, de Gioachino Rossini; Sonata n° 7, Op. 30, em Dó Menor, para violino e piano, de Ludwig van Beethoven; Quarteto em Lá Maior (K.464), de Wolfgang A. Mozart; Sonata n° 8, Op. 30, em Sol Maior, para violino e piano, também de L. v. Beethoven; e, por fim, um Trio [?], de Charles de Bériot.

A próxima seção desenvolvida por Bériot em seu *Méthode...* (1858), ainda relacionada ao campo da articulação musical, é intitulado *syllabation* (“silabação”, em tradução literal).

Explica-se:

Há repousos ainda menores do que aqueles que acabamos de explicar – são os de silabação. Por esta expressão, nos referimos à maneira de separar palavras e sílabas para dar-lhes mais força e destaque na recitação lírica. Essas nuances, que estão inteiramente [relacionadas] ao espírito da peça, são tão delicadas que não podem ser classificadas no [âmbito da] pontuação. Elas devem ser mais ou menos marcadas de acordo com o sentimento conveniente à melodia. Escolas especiais de declamação foram estabelecidas para nos ensinar a falar bem; as de declamação lírica e as de canto para nos ensinar como entoar uma melodia. Estes estudos vocais são de grande ajuda para o violinista, cujo arco deve expressar todos os acentos da alma. Na música, assim como na literatura, esses pequenos repousos de silabação não podem ser escritos; o performer deve senti-los. Por isso, chamamos-lhes pontuação do sentimento. (BÉRIOT, 1858, p.211, tradução nossa).

De acordo com Flesch (2008, p.13-14), a cesura é a maneira mais clara e definida de separação e organização dos componentes distintos de uma frase musical. Ela pode ou não trazer consigo uma interrupção no som – quando o faz, ela se torna uma pequena pausa de respiração, assunto que foi abordado na seção anterior. Ela é habitualmente utilizada para criar a impressão de separação na linha melódica e para sua performance, na maioria das vezes, basta que o músico pense em uma ligeira desconexão.

Neste capítulo, cada uma das breves cesuras de performance são indicadas por uma pequena vírgula. Todos os três exemplos musicais apresentados por Bériot, provém de árias de óperas<sup>108</sup>.

A Figura 117, a seguir, ilustra um dos excertos utilizados para elucidação deste conceito.

Figura 117 – Exemplo de aplicação de cesuras em excerto de ária da ópera *La Gazza Ladra*, de Gioachino Rossini

LA GAZZA LADRA  
(Rossini)

Moderato.

Di pia - cer mi balza il cor; ah! bra - mar di piu non  
sò E là - man - te il ge - ni - tor fi - nál - men - te ri - ve - dro.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.211.

Bériot (1858, p.211) destaca que, muitas vezes, os compositores não marcam em suas obras a duração exata de notas que deveriam ser executadas um pouco mais longas ou um pouco mais curtas, por receio de que a música tome, equivocadamente, uma expressão muito rítmica. Isto

<sup>108</sup> São elas: *La Gazza Ladra*, de Gioachino Rossini; *La Muette de Portici*, de Daniel-François-Esprit Auber e *I Capuleti e i Montecchi*, de Vincenzo Bellini.

se dá, sobretudo, em músicas calmas, lentas e suaves. Cabe ao cantor ou instrumentista, portanto, reconhecer esses pontos e executá-los adequadamente, levando-se em conta o sentimento e o caráter que a melodia expressa. A Figura 118 apresenta os dois excertos musicais dispostos para exemplificação desta característica interpretativa, em que as vírgulas separam as notas que devem ser executadas um pouco mais longas daquelas mais curtas que lhe sucedem, apesar de ambas apresentarem uma mesma figuração. Brown (1999, p.162), ao discutir essa flexibilidade interpretativa sutil exercida por músicos do século XIX em notas de igual comprimento, argumenta que o tratamento rítmico de Bériot ecoa a tradição francesa de performance desigual de notas de valor igual, embora o aspecto hesitante promovido por Bériot pareça um desenvolvimento criativo adicional.

Figura 118 – Exemplo de flexibilidade rítmica sutil, de viés interpretativo, entre notas de igual valor rítmico em excertos de óperas de Ferdinand Hérold e Daniel Auber

*EXEMPLE.*

PRÉ AUX CLERS  
(Hérold)

AUTRE EXEMPLE DE SYLLABATION ENTRE DES NOTES D'ÉGALE VALEUR.

LA MUETTE  
de Portici  
(Auber)

Moderato.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.211.

## 6.7 Prosódia do arco: escolha de arcadas

De acordo com Bériot (1858, p.212), a prosódia, na literatura, é a arte de pronunciar cada palavra com seu sotaque e volume próprios – é este valor proporcionado às sílabas longas e breves que concede harmonia à fala e às palavras. A prosódia do arco, por sua vez, consiste na ação de conduzir e distribuir o arco adequadamente, a fim de imprimir à interpretação e performance de uma determinada linha melódica as inflexões que lhes são próprias.

A fim de que os princípios de prosódia do arco sejam aprendidos de maneira mais rápida e eficiente, Bériot aconselha ao aluno um estudo constante de música dramática, vocal, uma vez que neste tipo de música a melodia e as palavras são pensadas em conjunto. Desta maneira, ele se tornará apto a identificar e executar adequadamente a prosódia da música instrumental, que é privada de poesia. Flesch (2008, p.62), por sua vez, sugere que o estudante seja estimulado, o

mais cedo possível, à busca por dedilhados e arcadas que sejam mais adequados à música que está sendo executada, pois esse procedimento desenvolverá sua habilidade de frasear apropriadamente<sup>109</sup>.

Tendo em vista que nem sempre as arcadas indicadas em uma obra musical são as mais adequadas para sua execução, Bériot recomenda uma série de procedimentos ao estudante, a serem realizados durante a correção de problemas relacionados a este tipo de falta<sup>110</sup>. Eles envolvem a identificação de determinadas estruturas musicais que possam ser associadas à sílabas ou palavras no universo musical, distribuição de arcadas para baixo em estruturas mais longas e para cima em estruturas mais curtas, além da combinação, em uma mesma direção de arco, de estruturas que são muito próximas entre si, realizando-se uma pequena cesura entre elas. Para auxiliar a compreensão destes conceitos e procedimentos em frases musicais desprovidas de palavras escritas, Bériot oferece dois exemplos: um *Andantino* e um excerto do Concerto para Violino e Orquestra, em Ré Maior, de Ludwig van Beethoven (FIGURA 119).

Figura 119 – Exemplo de distribuição de arcadas em linhas melódicas desprovidas de palavras

Andantino. EXEMPLES.

Concerto de Beethoven.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.212.

Nota-se que, para o autor é importante que cada pequena estrutura musical dotada de sentido seja inserida em uma mesma arcada, o que prioriza e evidencia, portanto, o *legato*. Contudo, não é incomum vermos essas estruturas separadas nas mais diversas obras composicionais para o violino. De acordo com Bériot (1858), a separação dessas estruturas é utilizada, por exemplo,

<sup>109</sup> “No caso de o aluno demonstrar regularmente frases anti-musicais, parece vantajoso fazer o estudante, primeiramente, cantar determinadas frases. A laringe não é influenciada por maus hábitos violinísticos e sua conexão direta com a consciência, desimpedida por qualquer objeto estranho, assegura uma transição mais fluida do desejo artístico para a realização artística.” (FLESCHE, 2008, p.62, tradução nossa).

<sup>110</sup> “Portanto, ao escolhermos arcadas, somos obrigados a pesquisar cuidadosamente as intenções do compositor e a respeitá-las incondicionalmente apenas se elas levarem em consideração as características do instrumento. Se não for esse o caso, podemos nos permitir algumas alterações, desde que elas não afetem negativamente os propósitos puramente musicais do compositor.” (FLESCHE, 2000, p.137, tradução nossa).

para fins didáticos relacionados à técnica, em que busca-se proporcionar ao aluno um meio de trabalho de todas as combinações possíveis que dizem respeito ao arco, como também para obter os mais diversos efeitos orquestrais, em que, muitas vezes, um solista deve se sobrepor à orquestra e, assim deixa de lado a prosódia em favor de uma maior potência sonora e expressão mais entusiasta.

Destacados mais alguns exemplos de exceção e complementação às regras de prosódia do arco estabelecidas, conduz-se o estudante para mais uma ferramenta técnico-interpretativa e expressiva cujo emprego também está diretamente relacionado à prosódia musical: o *portamento*.

## 6.8 *Portamento*

*Port-de-voix* (termo equivalente a *portamento*) é definido por Bériot como uma linha sonora que preenche o intervalo entre duas notas ligadas por uma mesma sílaba ou por uma mesma arcada, em movimento melódico ascendente ou descendente. Ele é empregado com o propósito de conceder à melodia um melhor efeito de ligação, maciez e suavidade. Assim como todas as demais técnicas expressivas abordadas até aqui, é importante que o *portamento* seja utilizado com base no caráter da música em questão:

O *portamento* é adequado, especialmente, à linguagem dramática; mas destrói toda a simplicidade séria e majestosa da música sacra. Empregado em um estilo singelo, ingênuo, pastoral, ele muitas vezes assumirá uma expressão parva. Ministrado em um estilo gracioso, ele altera o sabor [da melodia] e destrói sua beleza natural. O *portamento* é muito melhor empregado na linguagem triste e dolorosa; embora ainda aqui deva ser utilizado com sobriedade. Mas na paixão, no desespero, o *portamento* pode ser mais frequente, mais melancólico, conquanto que esteja sempre relacionado ao caráter da prosódia. (BÉRIOT, 1858, p.214, tradução nossa).

Flesch (2000, p.15), ao discorrer sobre *portamentos*, afirma que estamos lidando com a área mais delicada e sensível da pedagogia do violino. Para ele, o *portamento* deveria ser uma consequência de maior necessidade de expressão pessoal do artista e – como Bériot – acredita que eles não devem ser utilizados indiscriminadamente. De acordo com Stowell (1992, p.128), no século XX, o *portamento*, de uma maneira geral, tornou-se mais rápido, menos frequente e menos proeminente se comparado ao que era executado nos séculos anteriores<sup>111</sup>.

---

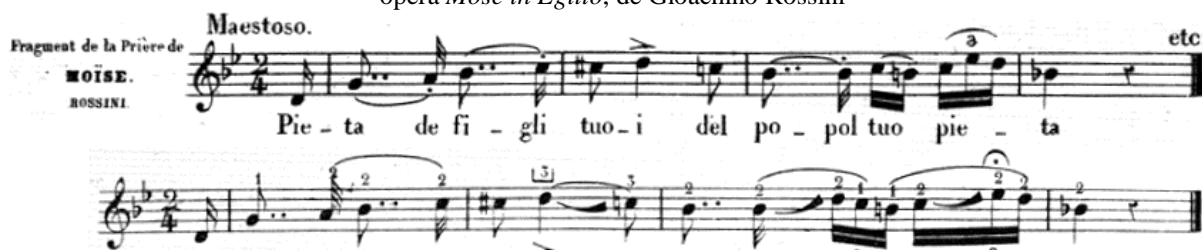
<sup>111</sup> Auer (1921, p.63), por exemplo, argumenta que o *portamento* deveria ser utilizado apenas em melodias descendentes, salvo raras exceções.





ser executadas de maneira sóbria e com *portamentos* raros e quase imperceptíveis. Na página seguinte, são apresentados os mesmos exemplos musicais, desta vez mostrando aquilo que não deve ser feito e por isso denotam uma prosódia de arco inadequada, mudanças de posição sem necessidade, uso abusivo de *portamento* e contrassensos musicais. A título de ilustração, a Figura 121 apresenta um desses excertos, em sua versão adequada e defeituosa, respectivamente.

Figura 121 – Exemplo de aplicação correta e incorreta de prosódia de arco e *portamentos* em um excerto da ópera *Mosè in Egitto*, de Gioachino Rossini



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.217-216. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

Por fim, são apresentados dez novos excertos de obras para canto e para violino<sup>114</sup>, em que são trabalhados diferentes “gêneros musicais dentre aqueles em que o *portamento* é não só permitido, mas indispensável para emitir todas as expressões afetuosas, melancólicas ou dolorosas dos sentimentos da alma” (BÉRIOT, 1858, p.218, tradução nossa). Bériot classifica o *portamento* em três tipos: o *portamento* rápido, para expressões graciosas ou enérgicas; o *portamento* doce, para expressões afetuosas; e o *portamento* arrastado, para expressões lamentosas ou dolorosas. Cada um deles é representado graficamente por um signo, os quais são utilizados, com finalidades didáticas, em todos os exemplos musicais (FIGURA 122). De acordo com Brown (1999, p.584-585),

Os sinais gráficos adotados por Charles de Bériot em seu *Méthode de Violon* para indicar diferentes velocidades e intensidades de *portamento* [...] fornecem informações particularmente reveladoras em relação à forma como ele concebia e teria empregado o *portamento*. O *Méthode* contém muitos exemplos de sua aplicação em músicas próprias e mais antigas que mostram claramente a conexão entre expressão e a maneira pela qual o *portamento* deveria ser empregado. Os inícios de alguns dos sinais de *portamento* [...] sugerem que Bériot poderia esperar que o *portamento* começasse em uma nota mais grave que a nota que o precedia, à maneira da “*leaping grace*” de Corri, embora ele não tenha oferecido instruções explícitas nesse sentido. Não há evidências de que o que ele indica no exemplo do Quinteto de Mozart em Sol Menor [Figura 122] representa qualquer expectativa de Mozart, mas certamente se

<sup>114</sup> Os exercícios são excertos das seguintes obras, respectivamente: ópera *Os Huguenotes*, de Giacomo Meyerbeer; ópera *Os Puritanos*, de Vincenzo Bellini; ópera *O Profeta*, também de G. Meyerbeer; ópera *A Judia*, de Fromental Halévy; Concerto nº 2, em Si Menor, de Charles de Bériot; Air Varié nº 9, também de Bériot; Concerto nº 9, em Sol Maior, também de Bériot; e Quinteto nº 4 (K.516), em Sol Menor, Wolfgang A. Mozart.

assemelha aos efeitos que ainda podem ser ouvidos em algumas gravações da obra, realizadas na primeira metade do século XX. (Tradução nossa).

Figura 122 – Signos explicativos empregados para representação dos diferentes tipos de *portamento* e exemplo de sua utilização em um excerto do Quinteto nº4 (K.516), de W. A. Mozart

The image shows a musical score with three columns of explanatory text and three lines of musical notation. The first line of notation is a vocal line with lyrics: "Et c'est moi quite livre au bourreau." Above it are three types of portamento: "Port-de-voix vif" (rapid), "Port-de-voix doux" (soft), and "Port-de-voix trainé" (dragged). The second line of notation is a piano quintet section with the tempo marking "Animato." and the text "QUINTETTO. MOZART." and "etc:".

**Port-de-voix vif:** — Employé dans les notes jetées avec grâce ou lancées avec énergie.

**Port-de-voix doux:** — Employé dans les expressions affectueuses.

**Port-de-voix trainé:** — Expression plaintive ou douloureuse.

**Accent douloureux.**  
Animato.

QUINTETTO.  
MOZART.

LA JUIVE.  
Halévy.  
Et c'est moi quite livre au bourreau.

etc:

Legenda (da esquerda para a direita): *portamento* rápido, *portamento* doce, *portamento* arrastado.  
Fonte: BÉRIOT, 1858, p.215, 219. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

## 6.9 Vibrato

Alvo de muitas advertências e duras críticas, a técnica denominada *sons vibrés* por Bériot (mais conhecida atualmente como *vibrato*<sup>115</sup>) é definida como a ondulação ou tremulação de notas que, no canto, expressam a emoção da alma transmitida pela voz. De acordo com Bériot (1858, p.220), o *vibrato* é uma qualidade do artista que sabe utilizá-lo como efeito e que, de igual modo, sabe abster-se dele quando é necessário. Se empregado reiterada ou continuamente, seja

<sup>115</sup> “O termo ‘*vibrato*’ adquiriu seu significado atual e mais conhecido de uma oscilação mais ou menos rápida de uma altura há relativamente pouco tempo, embora tenha tido implicações desse significado desde pelo menos a primeira metade do século XIX. Portanto, pode ser útil esclarecermos uma certa confusão de terminologia antes de considerarmos mais de perto o uso do *vibrato* e de técnicas relacionadas durante o final do século XVIII e XIX. Ao longo desse período, muitos termos diferentes eram utilizados para descrever os vários tipos de oscilações que hoje são, de uma maneira geral, resumidos na palavra ‘*vibrato*’; e alguns desses termos eram, por sua vez, frequentemente utilizados para designar [também] outras coisas. Assim, *tremolo* poderia significar *vibrato*, repetição rápida de notas de uma mesma altura ou rápida alternância de notas em diferentes alturas (como por exemplo, no piano). Na Alemanha, até meados do século XIX *Tremolo* e *Bebungwere* eram os termos mais comumente utilizados para referência ao *vibrato* (em 1756, Leopold Mozart usou *Tremulant* e *Tremoleto*; Löhlein, em 1774, empregou o termo *ondeggiamento* assim como *Bebung* e, em 1832, Spohr usou *Tremolo*). Na Inglaterra, de igual modo, o *tremolo* era frequentemente utilizado para *vibrato* (termos mais antigos como “*close shake*”, “*dumb shake*” e “*sweetnings*” gradualmente caíram em desuso decorrer do século XIX). Pierre Baillot em *L'Art du violon* (1834) faz uso de *ondulation*; o *Méthode de violon* (1858) de Charles de Bériot chamou-o de *sons vibrés* (traduzido literalmente na versão original inglesa como *vibrated sounds*), enquanto o *Die Kunst des Violinspiels* (1887) de Hermann Schröder, sob o título *Bebung*, apresenta os termos alternativos *Tremolando*, *Vibrato*, *Balancement*. Mas a maioria desses termos também poderia ser aplicada a técnicas que não seriam denominadas *vibrato* pela terminologia moderna.” (BROWN, 1999, p.517-518, tradução nossa).

por um cantor ou por um violinista, ele se torna um defeito incontornável, que corrompe a precisão da afinação e produz uma monotonia fatigante. Bériot (1858) aconselha o estudante, inclusive, a não se dedicar tanto à aquisição dessa técnica, que não deve ser utilizada senão com grande sobriedade e moderação.

Quase todos os violinistas que fazem uso frequente do *portamento* abusam do *vibrato* – um desses defeitos conduz inevitavelmente ao outro. A afetação proporcionada pelo emprego desses elementos torna o toque do artista maneirista, exagerado, pois confere à música mais expressão do que a verdade comporta.<sup>116</sup> (BÉRIOT, 1858, p.220, tradução nossa).

Stowell (1992, p.130), ao discorrer sobre o emprego do *vibrato* na história do violino, argumenta que essa técnica era utilizada seletiva e esporadicamente como um ornamento expressivo até o início do século XX, apesar da excepcional recomendação de Francesco Geminiani, em 1751<sup>117</sup>, em favor de sua aplicação contínua. Nesse período, o *vibrato* era empregado particularmente em notas longas e sustentadas, com velocidade e intensidade que estavam diretamente relacionadas à dinâmica, tempo e caráter da música executada. Além disso, ele poderia ser utilizado para enfatizar determinadas notas e contornos melódicos. Esse panorama estilístico se aplica especialmente aos preceitos e exemplos musicais apresentados por Bériot (1858) para instrução do estudante acerca do *vibrato*<sup>118</sup>. No século XX, entretanto, houve uma grande divergência entre pedagogos e violinistas em relação à aplicação desta técnica de maneira contínua ou intermitente. Auer (1921), por exemplo, exigia de seus alunos o emprego pontual do *vibrato* e não tolerava seu uso excessivo<sup>119</sup>. Flesch (2000, p.24), por sua vez, afirma:

---

<sup>116</sup> É interessante percebermos a semelhança entre os preceitos difundidos por Bériot, em relação ao *vibrato*, com aqueles de Manuel García, irmão de Maria Malibran: “O *tremolo* é usado para retratar sentimentos que, na vida real, são de caráter pungente, como a angústia de ver o perigo iminente de alguém querido para nós ou lágrimas extorquidas por certos atos de raiva, vingança, etc. Até mesmo sob estas circunstâncias, seu uso deve ser dotado de bom gosto e moderação; pois sua expressão ou duração, se exagerada, torna-se fatigante e desagradável. Exceto nos casos especiais que acabamos de mencionar, deve-se tomar cuidado para não diminuir a firmeza da voz; com uso frequente, o *tremolo* tende a torná-la prematuramente trêmula. Um artista que contrai este hábito intolerável, torna-se assim incapaz de expressar qualquer tipo de canção sustentada. Muitas vozes refinadas se perderam na arte dessa forma.” (GARCÍA, 1894 citado por BROWN, 1999, p.532, tradução nossa).

<sup>117</sup> GEMINIANI, F. *The Art of Playing on the Violin*. Londres, 1751.

<sup>118</sup> “Na Escola Francesa (e Franco-Belga), a posição adotada por Baillot foi mantida até a sexta década do século [XIX]. As advertências de Charles de Bériot contra o uso excessivo de *vibrato* em seu *Méthode* de 1858 eram ainda mais fortes do que as de Baillot (talvez porque sua incidência estava aumentando). [...] O mesmo quadro emerge de um levantamento de outros tratados instrumentais e vocais, artigos de dicionário, dentre outros, no século XIX. Vários métodos de sopros (madeiras), especialmente os de flauta, contêm seções sobre vários tipos de *vibrato* obtidos por meio dos dedos ou da emissão do sopro e alguns métodos de canto lidam com o assunto com algum nível de detalhe, mas muitos continuaram a considerá-lo como de pouca ou nenhuma importância; e em todos aqueles que abordaram o *vibrato* em detalhe, ele é tratado como um ornamento, a ser introduzido para um efeito especial.” (BROWN, 1999, p.531-532, tradução nossa).

<sup>119</sup> “O *vibrato* excessivo é um hábito para o qual não tenho tolerância e sempre luto contra ele quando o observo em meus alunos – embora muitas vezes, devo admitir, sem sucesso. Como regra geral, proíbo meus alunos de usar

Teoricamente, [se considerarmos] o *vibrato* um meio de expressão elevada, ele deveria ser aplicado somente nos momentos em que o sentimento musical e expressivo o justifica. No entanto, se fizermos um levantamento dos famosos violinistas de nosso tempo, percebemos que praticamente todos eles usam constantemente o *vibrato*. [...] Quanto a nós, professores, nossa obrigação é instruir o aluno quanto aos pré-requisitos mecânicos para um *vibrato* correto. [...] Devemos convencê-lo da ideia de que o *vibrato* nunca deve ser utilizado de uma maneira habitual, mas deve ser sempre a consequência de uma maior necessidade de expressão. Isto, por sua vez, deve basear-se no conteúdo da peça que será executada e interpretada. Do ponto de vista artístico, o *vibrato* ideal é aquele que possibilita uma grande variedade e que, por sua perfeição mecânica, nos permite abarcar uma escala de sentimentos que vai desde aqueles mais suaves e quase inaudíveis, aos mais apaixonados e emocionantes. (Tradução nossa).

Retornando à aplicação do *vibrato* no *Méthode de Violon* (1858), são dispostos, então, cinco exemplos musicais<sup>120</sup>, todos provenientes de óperas, de caracteres contrastantes – os três primeiros estão relacionados à música serena, tranquila, e os dois últimos, associados à música dramática, apaixonada, de emoção vibrante. Curiosamente, apenas estes dois últimos exemplos, representados na Figura 123, apresentam indicações de utilização do *vibrato*, que é classificado em três níveis: de expressão doce, mediana e forte.

Figura 123 – Exemplos de aplicação adequada do *vibrato*

SIGNES EXPLICIFS DES SONS VIBRÉS EMPLOYÉS DANS LES TROIS DEGRÉS D'EXPRESSION.

Expression douce ..... Expression moyenne ..... Expression forte .....

Adagio.

GUILLAUME TELL.  
ROSSINI.  
(Ed. Brandus.)  
J'appelle en vain douleur a-mè-re, J'appelle en vain douleur a-mè-re J'appelle il n'entend plus ma voix, J'appelle il n'entend plus ma voix. Murs chéris qu'habitait mon père etc.

Allegro agitato.

OTHELLO.  
ROSSINI.  
L'i - ra d'av-ver - so, d'av-ver - so fa - to Io più no - non te - me - rò Mor - ro, ma ven - di - ca - to do - po - le - i do - po - le - i mor - rò Si do - po - le - i Si do - po - le - i do - po - le - i mor - rò.

Fonte: BÉRIOT, 1858, p.220-221. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

*vibrato* em notas que não são sustentadas e os aconselho sinceramente a não abusá-lo mesmo no caso de notas sustentadas que se sucedem em uma frase.” (AUER, 1921, p.62-63, tradução nossa).

<sup>120</sup> Os exemplos musicais são excertos das seguintes obras, respectivamente: ópera *La Muette de Portici*, de Daniel-François-Esprit Auber; ópera *La Fête du Village Voisin*, de François-Adrien Boieldieu; *Ave Maria*, de Franz Schubert; ópera *Guillaume Tell*, de Gioachino Rossini; e, por fim, ópera *Otello*, também de G. Rossini.

Posteriormente, são apresentadas três *Méodies*. A primeira, em Dó Menor e a ser executada inteiramente sobre a quarta corda, possui a indicação de caráter sério e doce, com emissão límpida do som – isto é, sem *vibrato*. A segunda *Méodie*, um *Andantino* em Ré Maior, é composta de uma primeira parte repleta de cordas duplas, que é sucedida por uma seção de breves cadências – os denominados floreios, abordados na seção 6.3.3 desta dissertação – e, assim como a anterior, não apresenta quaisquer indicações de aplicação do *vibrato*. A última composição deste capítulo, um *Andantino con molto espressione*, desenvolve linhas melódicas dramáticas e de cores escuras, com o acompanhamento de piano. O emprego do *vibrato* e do *portamento* são indicados pelos mesmos signos explicativos introduzidos nos exercícios e excertos apresentados nos capítulos referentes a essas técnicas. Uma análise quantitativa de sua aplicação nesta composição altamente expressiva contribui percebermos de forma mais concreta a reduzida utilização do *vibrato* e do *portamento* neste período: em um total de 50 compassos, o *vibrato* é indicado pontualmente em 21 compassos (42%) e o *portamento*, em 8 deles (16%).

## 6.10 Expressividade, articulação e estilo

Nesta seção do *Méthode...* (1858) dispomos do maior número de excertos musicais, Estudos e pequenas composições reunidas e organizadas ininterruptamente para o desenvolvimento de algum elemento técnico-musical do aluno, considerando-se todos os três volumes da obra. São 52 composições, dentre estudos, corais, árias de óperas, quartetos, concertos e fantasias. O Quadro 11, a seguir, reúne informações mais detalhadas sobre essas obras, assim como apresenta as orientações de interpretação e execução oferecidas por Bériot. Em algumas delas, os *portamentos* e *vibratos* são indicados graficamente; em outras, são apenas mencionados no breve texto instrutivo que as antecede.

Nota-se que o principal objetivo de Bériot (1858) neste capítulo é imergir o estudante em um universo de inúmeras possibilidades e tipos de expressão, articulação e estilo; é proporcionar uma oportunidade mais variada de observação e reflexão sobre esses três aspectos; é auxiliar o estudante a perceber a relação entre técnica e interpretação, no sentido mais amplo deste último termo. Os excertos musicais são breves – alguns, dispõem de apenas duas pautas musicais. Em cada uma das orientações que os antecede, é possível observar o cuidado pedagógico de Bériot com o caráter, estilo e articulação adequados para a expressão musical do aluno.

Realizar nuances em uma peça é moldá-la, acentuá-la, é dar-lhe vida. Nota-se, em nossos exemplos [anteriores], que frequentemente temos dirigido o nosso olhar sobre a música religiosa e a música dramática, uma vez que elas integram os dois caracteres opostos que resumem em si todos os outros. Neste artigo, vamos expô-los em uma nova forma, desta vez completando todos os níveis de gradação que separam a melodia calma da melodia apaixonada. Esta classificação progressiva nos parece a mais útil e a mais racional, porque apresenta em um piscar de olhos as variantes da arte e todos os elementos de expressão e de articulação, do simples ao complexo. Estes exemplos têm duas finalidades: além do ensino prático, eles refletem ainda a história progressiva da música. Deste modo, na sequência dessa classificação, pode-se perceber as transformações que o progresso fez à arte musical. O artista que compreender bem essas várias escolas saberá flexibilizar seus talentos aos gêneros [musicais] mais contrastantes e será capaz de, com facilidade, [...] passar do sério ao doce, do agradável ao severo. (BÉRIOT, 1858, p.224, tradução nossa).

À sua maneira, Charles de Bériot busca atender à um princípio pedagógico que seria anos mais tarde descrito por Flesch (2008, p.62) e Galamian (2013, p.107) – o de oferecer ao estudante a maior variedade e versatilidade possível no que diz respeito ao repertório, de forma a cobrir obras de todos os estilos, tipos e períodos musicais.

Quadro 11 – Excertos musicais trabalhados no capítulo *De L'Expression et de L'Accent* de Bériot (1858)

OBRA	COMPOSITOR	ORIENTAÇÕES ADICIONAIS
Coral [?]	Claude Goudimel	Calmo e religioso. Som largo, expressão simples.
Coral <i>Ein feste Burg ist unser Gott</i>	Marthin Luther	Majestoso. Articulação do arco mais marcada que no exemplo precedente.
Ária [?]	François Couperin	Doce e tranquilo, articulação do arco quase imperceptível.
<i>Mélodie</i> para Dois Violinos: Largo	Charles-Auguste de Bériot	Grave, melancólico. Nuances mais pronunciadas que nos três exemplos anteriores.
Quarteto para cordas em Ré Maior, Op. 76, n.º 5: II. Largo: <i>cantabile e mesto</i>	Joseph Haydn	Religioso. Calma e serenidade de uma oração.
<i>Ranz des Vaches</i> : Andante	[?]	Pastoral. Efeito de eco, <i>sans filés</i> em <i>diminuendo</i> sob as fermatas, em toda a extensão do arco.
Ária Montanhesa: Andante	Charles-Auguste de Bériot [?]	Pastoral. Sons sustentados com ânimo, mas sem <i>portamentos</i> .
Andantino Siciliano	Fesca [?]	Pastoral, afetuoso, melancólico, <i>portamentos</i> doces, sem arrastar o som.
Romanesca: Andante	[?]	Bucólico. Suavidade, expressão ingênua.
Quarteto [?]: Andante	Fesca [?]	Bucólico, brando. Expressão doce.
Quarteto para cordas n.º 9, em Dó Maior, Op. 59, n.º 3: II. Andante con moto quasi allegretto	Ludwig van Beethoven	Vago. Som aveludado, cor obscura.
Ária [?] da ópera <i>Joseph</i> : Andante	Étienne Méhul	Candura e tristeza. Expressão simples, doce, melancólica.
<i>Adelaide</i> , Op. 46: Andantino	Ludwig van Beethoven	Sustentado. Expressão ampla.
Concerto para Violino n.º 8, em Ré Maior, Op. 99: II. Andantino	Charles-Auguste de Bériot	Afetuooso. Nuance mais marcada.

Quarteto para cordas n.º 7, em Fá Maior, Op. 59/1: III. Adagio molto e mesto	Ludwig van Beethoven	Profunda tristeza. Intensidade de som, expressão nas notas sensíveis.
Concerto n.º 5 [?]: Andante	Charles Philippe Lafont	Límpido. Igualdade de som. Fermatas rápidas.
Concerto para Violino n.º 19, em Sol Menor: I. Allegro maestoso	Giovanni Battista Viotti	Majestoso. Plenitude de som. Articulação franca do arco sobre a 4ª corda. <i>Portamentos</i> pontuais.
Concerto para violino n.º 8, em Mi Menor: I. Moderato	Pierre Rode	Nobre e Melancólico. Expressão ampla e sustentada.
Concerto n.º 5 [?]: Maestoso brillante	Charles Philippe Lafont	Orgulhoso e brilhante. Som intenso. Igualdade nas cordas duplas. <i>Staccato</i> rápido e audacioso.
<i>Air Varié</i> n.º 12, em Sol Maior, Op. 88: Tema	Charles-Auguste de Bériot	Gracioso. <i>Portamentos</i> sem afetação.
<i>Fantaisie-Ballet</i> [?]: Valsa	Charles-Auguste de Bériot	Gracioso. Expressão equilibrada, elegante.
Concerto para Violino n.º 24, em Si Menor: I. [Allegro] Maestoso	Giovanni Battista Viotti	Orgulhoso, resoluto. Expressão de comando. Precisão rítmica absoluta, arco decidido, prosódia bem articulada.
Concerto para Violino n.º 19, em Ré Menor: I. Moderato	Rodolphe Kreutzer	
Concerto para Violino n.º 3, em Sol Menor: I. Allegro Moderato	Pierre Rode	
Concerto para Violino n.º 1, em Ré Maior: I. Allegro Maestoso	Niccolò Paganini	
Concerto para Violino n.º 5, em Ré Maior, Op. 55: I. Allegro Maestoso Brillante	Charles-Auguste de Bériot	
Concerto para Violino n.º 1, em Mi Maior, Op. 10: I. Allegro Moderato	Henri Vieuxtemps	
Concerto para Violino n.º 8, Op. 99, em Ré Maior: III. Rondo	Charles-Auguste de Bériot	Abandono gracioso. Flexibilidade rítmica pontual ( <i>accelerandos</i> e <i>rallentandos</i> )
<i>Fantaisie-Caprice</i> , Op. 11: Finale	Henri Vieuxtemps	Renúncia, sentimento. Ligeira alteração rítmica ( <i>tempo rubato</i> ), sensibilidade. Nuances marcadas.
<i>Fantaisie-Ballet</i> [?]: Allegro appassionato	Charles-Auguste de Bériot	Apaixonado. Efeito gradativo de animação em toda a frase.
<i>Marcha</i> [?]	Charles-Auguste de Bériot	Marcial. Ritmado. Articulação do arco firme e comedida.
Tema [?]: Moderato	Meyseder [?]	Resoluto, gracioso. Contraste entre firmeza nas notas articuladas e de abandono gracioso nas notas sustentadas.
Concerto para Violino n.º 3, Op. 44: III. Rondo (Allegretto)	Charles-Auguste de Bériot	Vivo e leve. Contraste entre as notas saltadas e sustentadas.
Concerto para Violino n.º 1, Op. 10: III. Rondo (Allegretto)	Henri Vieuxtemps	Comedido e brilhante. Precisão rítmica absoluta. <i>Staccato</i> executado com leveza.
Excerto de <i>Fantaisie</i> [?]	Charles-Auguste de Bériot	Leve e gracioso. Contraste entre notas saltadas e sustentadas.
Ária [?] da ópera <i>Richard Cœur-de-Lion</i> : Andante	André Ernest Modeste Grétry	Apaixonado. Gradação simultânea do som, da expressão e do andamento.
Sinfonia n.º 3, em Mib Maior, Op. 55: II. Marcia Funebre (Adagio assai)	Ludwig van Beethoven	Fúnebre. Caráter sombrio, som velado. Pontuação e articulação bem marcadas.
Excerto [?] da ópera <i>Otello</i> : Allegro agitato	Gioachino Rossini	Agitação inquieta. Pequena percussão articulada sobre a síncope. Arco rigoroso.
Excerto [?] da ópera <i>Otello</i> : Allegro risoluto	Gioachino Rossini	Contenda e fúria. Ritmo firme e retido. Arco firme e resoluto.

<i>Étude</i> : Moderato	Charles-Auguste de Bériot	Melancólico. Contraste de força e segura nos acordes com doçura e sensibilidade na <i>appoggiatura</i> .
Concerto para Violino n.º 1, Op. 10: I. Allegro Moderato	Henri Vieuxtemps	Penetrante. Expressão profunda, misteriosa. <i>Portamentos</i> bem definidos quando a frase ascende.
Excerto de <i>Étude Dramatique</i> [?]: Adagio	Charles-Auguste de Bériot	Desespero. Crescente em força e expressão até a nota mais elevada e <i>decrecendo</i> em direção ao final da frase, deixando-a expirar.
<i>Sonho de uma Noite de Verão</i> , Op. 61, n.º 4: IX. Marcha Nupcial (Allegro vivace)	Felix Mendelssohn Bartholdy	Triunfal. Caráter firme e grandioso. Plenitude de som. Ritmo preciso.
Excerto da ópera <i>Struensee</i> : [ <i>Marche Funèbre</i> ]	Giacomo Meyerbeer	Tristeza profunda. Cor sombria, misteriosa. Ritmo lento e comedido. Notas articuladas com pouco arco.
Ária [?] da ópera <i>Der Freischütz</i> , Op. 77: Moderato	Carl Maria von Weber	Decidido. Arco vivo e audacioso. Articulação forte.
<i>Étude</i> : Allegro Vivace	Charles-Auguste de Bériot	Furioso. Animado, vívido. Articulação bem definida.
<i>Fantaisie ou Scène de Ballet</i> , Op. 100 : Tempo di Bolero	Charles-Auguste de Bériot	Alegre. Arco audacioso. Emissão sonora brilhante.
Concerto para Violino n.º 1, em Ré Maior: III. Allegro Spirituoso	Niccolò Paganini	Alegre. Andamento moderado e retido. Notas picadas. <i>Appoggiaturas</i> bem definidas.
<i>Étude</i> : Allegretto	Charles-Auguste de Bériot	Campestre, alegre.
<i>Rondó</i> [?]	[?]	Alegre. Acentos sobre os tempos fracos acrescentam espirituosidade e sarcasmo à esse tipo de rondó.
Imitação de gaita de fole	Charles-Auguste de Bériot [?]	Alegre. Andamento moderado. <i>Sforzandos</i> em todos os inícios de compassos.
Ária de Caça	Charles-Auguste de Bériot	Alegre. Expressão franca e vigorosa. Acordes a serem executados sobre a primeira terça parte do arco.

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

### 6.11 Gradação (progressividade da expressão)

*La Gradation* é o título do último capítulo de conteúdo técnico-musical do *Méthode de Violon* (1858). A gradação pode ser definida como a progressividade da expressão na performance de uma obra musical, percebida na transformação de timbres, de intensidades, de articulações e, principalmente, na variação de potência ou volume sonoros. Além disso, a gradação foi um princípio apresentado nas orientações referentes à prática de ornamentação progressiva de um determinado tema musical. Bériot (1858, p.242) oferece mais alguns exemplos de sua aplicação: se em um *cantabile*, uma frase de tom solene se repete, deve-se mensurar, desde o seu início, o nível dessa solenidade, para que no decorrer de sua reapresentação essa frase ganhe ainda mais imponência; no caso de ser uma melodia graciosa, essa frase deve conquistar ainda mais elegância; se for de caráter vivo, deve ser terminada com ainda maior vivacidade. Este é

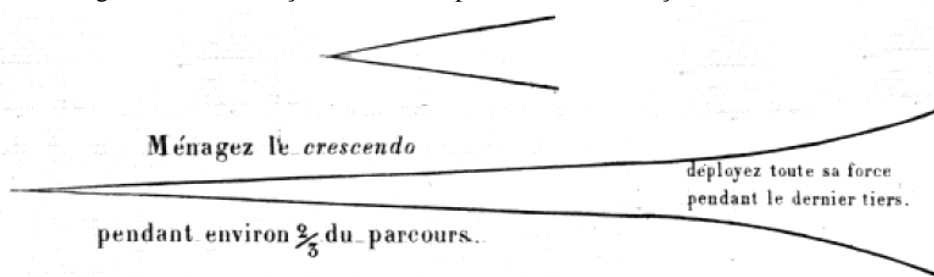


um princípio endossado também por Auer (1921, p.166), ao considerar que uma boa condução de frases pressupõe uma construção artística de interesse musical em direção ao seu clímax.

Para que os efeitos da gradação sejam notórios ao ouvinte, é necessário que a ênfase de seus atributos seja postergada até o último momento, até o clímax ascendente de uma frase, período ou seção musical – assim, ele promove o encanto, por essa ascensão ter sido espontânea e imprevista. Tendo essa ideia em perspectiva, Bériot (1858) sugere que o sinal tradicional de *crescendo* adquira uma interpretação quase exponencial durante a performance (FIGURA 124), efeito que é produzido a partir de uma distribuição desigual do arco entre as notas ligadas. De acordo com Flesch (2000, p.47),

Embora seja inegável que a distribuição ou divisão precisa do arco é muito importante para a conexão em uma passagem *legato* que deve ser tocada de maneira uniforme e com dinâmica constante, não devemos esquecer o fato de que quando há uma nuance (dinâmica), a distribuição do arco deve tornar-se desigual. [...] Usar somente pressão do arco para produzir a nuance prescrita seria completamente prejudicial no que diz respeito à qualidade do som produzido. (FLESCHE, 2000, p.47)

Figura 124 – Ilustração da forma exponencial de execução de um *crescendo*



Fonte: BÉRIOT, 1858, p.243. (Houve alteração na disposição original das imagens, para fins didáticos).

Em conclusão, este e outros conteúdos abordados neste terceiro volume são trabalhados de forma prática em escalas e breves exercícios, além de exemplificados por meio de duas composições de Bériot: seu Concerto para Violino n.º 9, Op.104, em Lá Menor – em que são trabalhados o 1º e 2º movimentos –, e um *Estudo à imitação dos antigos mestres*, em estilo fugal. A tradução integral das orientações técnico-interpretativas de Bériot sobre seu concerto está disponibilizada no Anexo A desta dissertação.

## 6.12 Conselhos finais

Os últimos conselhos de Bériot ao jovem estudante que passou por todas as fases de desenvolvimento promovidas por sua obra são diretrizes para o seu aperfeiçoamento artístico autônomo. Sua recomendação é que o novo artista dirija seu trabalho para a direção oposta de

suas aptidões; que não se acomode àquilo que sabe fazer bem, mas busque exatamente os pontos de sua técnica e musicalidade que precisam ser corrigidos ou aperfeiçoados – esse é o caminho para a completude de seu talento. “As artes são infinitas; não é possível alcançar, jamais, uma perfeição absoluta. No entanto, alcançar [esta perfeição] deve ser, incessantemente, o objetivo e o desejo do artista” (BÉRIOT, 1858, p.254, tradução nossa).

Neste sentido, Bériot (1858, p.254) oferece ao leitor uma interessante metáfora: a arte é como uma grande árvore que se eleva na imensidão e cujo cume é sua glória. Cada artista tem por meta alcançar o seu ponto mais alto. Os galhos dessa árvore são os mais diversos elementos que compõem a arte musical, sobre os quais o artista encontra seu ponto de apoio para alcançar o topo, o seu objetivo final. Mas aqueles que se rendem à comodidade de suas habilidades e talentos é como alguém que se desvia do tronco para seguir um de seus ramos, onde o acesso lhe parece mais fácil. O artista, entretanto, que persistiu em superar cada um dos obstáculos de sua jornada, encontra nesse centro todas as nuances da arte e, fortalecido por cada um desses pequenos desafios, aponta o seu talento para as regiões infinitas da perfeição.

Para manter-se neste caminho, o jovem artista é orientado a conhecer-se bem a si mesmo e buscar, naquilo que não é dito nos elogios recebidos, pistas do que necessita ser trabalhado. Por exemplo: elogia-se o seu vigor e a sua energia durante a performance? Isto significa que falta-lhe mais graça e elegância. “É assim que um espírito justo busca por conselho em meio ao louvor, a fim de jamais cair no exagero inevitável de concentrar-se sobre a característica que se admira” (BÉRIOT, 1858, p.254, tradução nossa).

Para um instrumentista que já está em um alto nível de performance, estudar deveria consistir, principalmente, em uma “caça” por qualquer ponto fraco ou defeituoso. O progresso consiste muito mais na remoção de más qualidades do que no cultivo das boas qualidades. O estudo da “técnica” só pode ser conciliado com a performance artística se [este estudo] for considerado inquestionavelmente essencial para o aperfeiçoamento de nossas habilidades expressivas, que então, por assim dizer, são de fato reforçadas, como uma recompensa por esse estudo. (FLESCHE, 2008, p.67, tradução nossa).

E assim encerra-se a obra que resume as principais ideias pedagógicas de Charles-Auguste de Bériot, um dos mais importantes violinistas do século XIX: “[...] se alguns alunos estudiosos, auxiliados por nossos conselhos, conseguirem ter o seu nome dentre aqueles de artistas ilustres, eles terão concluído a nossa missão” (*Ibid.*, p.254, tradução nossa). Mal sabia ele que dentre

tantos “alunos estudiosos” estariam os nomes George Enescu<sup>121</sup> e Jascha Heifetz<sup>122</sup>, o “violinista de Deus”<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> “O prodigioso talento de Enescu foi logo reconhecido. Aos seis anos, ele foi apresentado a Eduard Caudella, professor do Conservatório de Lasi, na Romênia, e tornou-se seu aluno particular. Caudella foi estudante de Henri Vieuxtemps, violinista belga, e não é surpreendente o fato de que Enescu foi ensinado [por meio] do *Méthode de Violon*, [da Escola] Franco-Belga. O *Méthode* foi concebido por Charles de Bériot, professor de Vieuxtemps, e engloba diferentes exercícios e escalas para dois violinos a serem tocados simultaneamente, em harmonia, e Enescu gostava de estudá-los. A motivação de Enescu acelerou seu ritmo de aprendizado e ele estudou o *Méthode* por um curto período de tempo sozinho. O treinamento inicial de Enescu no violino foi, portanto, uma combinação do estilo cigano de se tocar ao da Escola Franco-Belga. Seu potencial e talento musical impressionou Caudella e isso abriu a porta para Enescu continuar sua carreira musical e acadêmica no Conservatório de Viena.” (KIM, 2011, p.9-10, tradução nossa).

<sup>122</sup> “Os músicos que conheciam Ruvín valorizavam sua capacidade de ensino; ao longo de sua vida, Ruvín ensinou muitos principiantes os fundamentos da técnica do violino, sendo seu filho [Jascha Heifetz] o exemplo mais bem-sucedido. De acordo com Gueber, Ruvín não desenvolveu nenhum método particular, mas usou as já estabelecidas escolas de violino de alguns dos grandes pedagogos do século XIX: ‘na verdade ele utilizava o método mais antigo de Bériot, depois Kayser e partia então para o Kreutzer. Ele também utilizava os estudos diários de Schrädieck e as escalas de Hrímalý’. Charles-Auguste de Bériot, um representante da escola belga de violino, publicou seu *Méthode de violon* em Paris, em 1858. Uma edição russa da obra foi publicada em 1870 por Matvei Bernard, e se tornou um importante rito de passagem para muitos estudantes russos de violino. É possível que Ruvín também tenha estudado o método de Bériot quando era mais jovem, uma vez que ele se destinava principalmente ao auto-didata.” (KOPYTOVA, 2014, p.19, tradução nossa).

<sup>123</sup> JASCHA HEIFETZ: *God’s Fiddler*. Direção: Peter Rosen. [S.l.]: Kultur Video, 2011. 1 DVD (87 min.), múltiplos formatos (p&b., color., NTSC, widescreen). Inglês.

## 7 CONCLUSÃO

Nesta pesquisa, propomos investigar as perspectivas pedagógicas de um dos maiores violinistas do século XIX e verificar a sua aplicabilidade no ensino contemporâneo do instrumento a partir da análise de seu conteúdo. O *Méthode de Violon* (1858) de Charles-Auguste de Bériot é uma obra em muitos aspectos original, seja pelo seu teor argumentativo, pela forma como seu conteúdo está sistematicamente organizado ou pela introdução de novos conceitos que promoveram o desenvolvimento técnico do violino na história, como as propostas de um novo dedilhado para escalas cromáticas e a execução simultânea de sons naturais e sons harmônicos, por exemplo.

Por meio desta análise, foi possível identificar cada um dos três componentes básicos que formam o perfil técnico-interpretativo e estilístico da Escola Franco-Belga na obra de Bériot. Dentre os elementos provenientes da Escola Francesa destacaram-se, especialmente, os ritmos pontuados nos exercícios e composições, os quais foram, inclusive, objeto de todo um capítulo que se destinava à correta interpretação e articulação dessas células rítmicas. A relevância do *staccato* preso evidenciado no grande número de exercícios, estudos e repertórios para o desenvolvimento dessa técnica também pode ser considerada uma forte influência dessa tradição. Ainda, a aplicação restrita do *vibrato*<sup>124</sup> ecoa as advertências de P. Baillot contra seu uso excessivo e revela uma prática de performance característica dos séculos anteriores, assim como a prática de ornamentação evidenciada na livre escolha de preparações e terminações de cadências e interpolações de grupetos e floreios na melodia. A influência de Nicolò Paganini revelou-se no *Méthode...* (1858) através da constante promoção de brilhantismo e virtuosismo técnico, seja por meio de indicações vertiginosas de andamento ou pelo significativo trabalho de técnicas que foram consagradas pelo violinista italiano, como *pizzicato* de mão esquerda, *ricochet* e harmônicos artificiais simples e duplos. A presença de elementos do *Bel Canto* pôde ser percebida em meio às inúmeras analogias ao canto na argumentação de Bériot para o estabelecimento de princípios técnico-interpretativos diversos. Essa conexão com a música vocal é reforçada pela ênfase no solfejo como base para o aprendizado do instrumento, pela

---

<sup>124</sup> Sobre este aspecto, é interessante notarmos que, embora o uso frequente do *vibrato* e do *portamento* seja condenado por Bériot, seu emprego de *portamentos* (evidenciado nos exemplos musicais por meio de signos explicativos) é muito superior ao que é realizado atualmente; enquanto o *vibrato* contínuo, que é hoje uma prática comum, no século XIX era considerado um procedimento intolerável.

denominação *Mémoires* atribuída às peças musicais e pela grande utilização de excertos de árias de óperas no terceiro volume da obra, com destaque para aquelas de Rossini, Bellini e Donizetti.

Quanto às suas qualidades didáticas, o *Méthode de Violon* (1858) apresenta-se como uma obra muito equilibrada no que diz respeito ao aprendizado técnico do aluno em associação ao seu desenvolvimento musical e expressivo. Ela apresenta uma excelente inicialização ao instrumento e estimula o aluno à uma constante revisão do conteúdo e ao aperfeiçoamento e ampliação de seu conhecimento, seja através da revisitação de conteúdos já trabalhados (como foi notado, por exemplo, na abordagem do *détaché* e do *legato*) ou por meio de seções repletas de exercícios de revisão e complementação (presentes em todos os três volumes da obra). Em vários pontos são apresentados problemas comuns relacionados à aprendizagem do instrumento, já com exercícios para superação desses obstáculos. É constatado ainda um intenso trabalho de aprimoramento da técnica de mão direita, evidenciado em várias seções dispostas no decorrer da obra para o exercício variado e exclusivo de arcadas e golpes de arco. Além disso, Bériot oferece uma série de conselhos para o desenvolvimento artístico autônomo do estudante – o que, se considerarmos seu histórico de excentricidade e autodidatismo, revela suas próprias estratégias para alcance de um alto patamar artístico.

O *Méthode de Violon* (1858) busca, ainda, promover a completude de formação do estudante através do ensino de aspectos teóricos da música (como leitura de partituras, morfologia, fraseologia, ornamentação, análise e, em menor grau, composição) associando esse conteúdo à prática do instrumento. Se fossem apresentados de forma isolada, provavelmente eles não suscitariam a mesma sensação de interligação e importância para a performance instrumental. Esta integração e progressividade é também percebida na forma como a obra é organizada. O sistema composto por explicação teórica do conteúdo, seguida de exemplos musicais, exercícios preparatórios ou escalas, estudos e, por fim, repertório estabelece fundamentos sólidos de aprendizagem técnico-musical no estudante. Este é basicamente o mesmo sistema empregado por pedagogos modernos nas aulas presenciais de violino, com a diferença de que hoje, utilizamos materiais de diversos autores. De igual modo, se considerarmos a época em que o *Méthode...* (1858) foi escrito, a sua inovadora abordagem de um repertório extremamente diversificado no terceiro volume apresenta-se como uma premissa do que se tornaria uma prática pedagógica comum nos séculos posteriores.

Dentre os recursos didáticos utilizados no *Méthode de Violon* (1858) que merecem destaque por facilitarem a compreensão e aprendizagem do conteúdo, ressaltamos: as indicações metronômicas de andamento em exercícios e peças (algumas das quais com tempo de estudo e tempo de performance); as indicações de semitons entre as notas e a alternância do 4º dedo com cordas soltas na fase inicial de aprendizagem do instrumento; a alternância constante de caracteres contrastantes entre os exercícios e peças, promovendo plasticidade e flexibilidade da performance; a forma de representação de harmônicos duplos, que evitam ambigüações e facilitam a leitura; a constante alternatividade de conteúdos técnicos específicos para a mão direita e para mão esquerda; e, por fim, a exemplificação de como estudar determinadas técnicas (como por exemplo, oitavas, *staccato* preso e uníssonos), o que fica evidente, também, nos vários exercícios preparatórios. Além disso, há um expressivo número de informações que são dispostas em figuras, desenhos e signos explicativos com a finalidade de representar visualmente as intenções e conceitos tratados no texto, otimizando, assim, o processo de aprendizado do conteúdo. Este foi um recurso didático muito utilizado em temáticas de caráter interpretativo, constatado na abordagem de nuances de dinâmicas, inflexões de frases musicais, *portamento*, *vibrato*, cesuras, dentre outros. Destaca-se também o trabalho de música de câmara que é promovido pela linha de acompanhamento do professor em escalas, estudos e repertório. Este recurso favorece não só o aprendizado por imitação do professor, como também estimula o estudante para a prática musical e fornece novos parâmetros de avaliação no que diz respeito ao seu controle rítmico e de afinação. Além disso, a obra integra um substancial trabalho de escalas, cuja complexidade e dificuldade acompanha progressivamente o nível técnico do aluno. Se reunidas em um único livro, por pouco ele não poderia ser considerado um método de escalas completo – há escalas maiores, menores e cromáticas, em duas e três oitavas, cobrindo as sete posições do instrumento, em uma variedade de dinâmicas e nuances diferentes, nas mais diversas arcadas e golpes de arco, em cordas duplas (incluindo terças, sextas, oitavas, décimas e uníssonos), em harmônicos naturais e artificiais, dentre outras várias modalidades técnicas menores. Isso revela o valor que Bériot concedia às escalas para formação técnica do violinista, as quais são utilizadas também como exercícios práticos de um conteúdo recém-aprendido.

Ainda, o *Méthode de Violon* (1858) apresenta uma quantidade significativa de exercícios, estudos e repertórios para desenvolvimento de técnicas que são, de uma maneira geral, pouco abordadas pelas demais publicações de estudos do violino, embora algumas delas sejam relativamente frequentes no repertório virtuosístico do instrumento. Destacamos, em especial,

o trabalho que é feito em *pizzicato* de mão direita e esquerda, uníssonos, *tremolo* de mão esquerda e, sobretudo, harmônicos (naturais, artificiais, simples, duplos e integrados a sons naturais).

Entretanto, este é um material que depende de um professor experiente e que conheça o contexto em que ele foi produzido para aplicação e complementação adequada de seu conteúdo. Por exemplo, ele requer a adaptação de alguns princípios posturais e de golpes de arco que são empregados hoje com nomenclatura diferente. Além disso, a maioria dos exercícios, estudos e *Mélodies* não apresentam quaisquer indicações de dedilhados; outros, que os apresentam, necessitam ser revisados pelo professor para melhor atenderem à concepção técnica e estilística contemporânea. Dentre os pontos a serem considerados que, possivelmente, sob uma perspectiva técnica, deveriam ser complementados com outros materiais, destacamos: a rápida inserção e transição entre as posições do instrumento, em que talvez seja necessária a inserção de mais exercícios em posição fixa (sobretudo da 2ª à 6ª posição); o ensino da técnica de mudança de posição e dos mecanismos do *vibrato*, ambos omitidos no *Méthode...* (1858); além de exercícios e repertórios que atendam à maior variedade de formas de execução de acordes que dispomos atualmente.

Outro obstáculo que se interpõe no caminho para a utilização do *Méthode de Violon* (1858) entre estudantes brasileiros é a língua. Há edições da obra em francês, alemão, inglês e russo, todas em domínio público, disponíveis gratuitamente para *download* no site do *International Music Score Library Project*<sup>125</sup>; algumas completas, outras com supressões do texto original. A tradução e revisão da obra para a língua portuguesa, portanto, apresenta-se como uma possibilidade de desdobramento futuro desta pesquisa, algo que provavelmente promoveria maior interesse pela publicação no Brasil. Ainda, destacamos a *École Transcendante de Violon* (1867) de Bériot como um objeto para pesquisas futuras. Essa obra é composta por 60 Estudos de Concerto de nível avançado e constitui-se, ao lado do *Méthode de Violon* (1858), uma das principais referências à sua pedagogia.

Louis Spohr, Ferdinand David e Charles-Auguste de Bériot foram alguns dos exímios violinistas e pedagogos do século XIX que tiveram o cuidado de registrar seus métodos de ensino, deixando um valioso legado técnico, histórico, estilístico e pedagógico às gerações

---

<sup>125</sup> [https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode\\_de\\_violon,\\_Op.102\\_\(B%C3%A9riot,\\_Charles-Auguste\\_de\)](https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_de_violon,_Op.102_(B%C3%A9riot,_Charles-Auguste_de))

futuras. Esperamos que esta pesquisa contribua para que essa e outras publicações sejam cada vez mais conhecidas e utilizadas como meio de conhecimento das práticas de performance do século XIX e como materiais para o desenvolvimento técnico-musical e artístico dos violinistas brasileiros.



## 8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARD, Delphin. *Ecole du violon*. Paris: [s.n.], 1844.

ALDRICH, Richard. *A Biographical Sketch of the Author*. In: BÉRIOT, Charles de. Concerto No VII in G for Violin with Accompaniment of Orchestra / Edited and Fingered by Henry Schradieck; with a Biographical of the Author by Richard Aldrich. New York: G. Schirmer, 1928. 1 partitura (21 p.). Op. 76. Violino e Piano.

AUER, Leopold. *Violin Playing as I Teach It*. New York: Frederick A. Stokes Company, 1921.

BAILLOT, Pierre; KREUTZER, Rodolphe; RODE, Pierre. *Méthode de Violon*. Paris: [s.n.], 1803.

BAILLOT, Pierre. *L'Art du Violon: Nouvelle Méthode*. Mayence et Anvers: Chez les fils de B. Schott, 1834. 290 p.

BAKER, Christian Matthew. *The Influence of Violin Schools on Prominent Violinists/Teachers in the United States*. 2005. 98 f. Thesis (Doctor of Music) – College of Music, Florida State University, Florida, 2005.

BÉRIOT, Charles de. *Le Trémolo: Caprice sur un thème de Beethoven / composé pour le violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano et dédié à Sa Majesté L'impératrice et Reine, Caroline, Auguste D'Autriche*. Mainz: Schott, [1840]. 1 partitura (7 p.). Op. 30. Violino.

BÉRIOT, Charles-Auguste de. *Méthode de Violon*. Paris: Schott, 1858. 3 vol.

BÉRIOT, Charles de. *École Transcendante de Violon: 60 Études de Concert pour Violon*. Mainz: Schott, [1867]. 1 partitura (117 p.). Op.123. Violino.

BÉRIOT, Charles-Auguste de. In: GROVE, George (Ed.). *A Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1879. p. 231.

BÉRIOT, Charles de. *Concerto No VII in G for Violin with Accompaniment of Orchestra / Edited and Fingered by Henry Schradieck; with a Biographical of the Author by Richard Aldrich*. New York: G. Schirmer, 1928. 1 partitura (21 p.). Op. 76. Violino e Piano.

BOSÍSIO, Paulo. *Paulina d'Ambrosio e a Modernidade Violinística no Brasil*. 1996. 82 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

BOYDEN, David D. *et al.* Violin. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001.

BRINGING singing to violin technique: Charles-Auguste de Bériot. *The Strad*, 2007. Disponível em: <<http://www.thestrad.com/cpt-latests/bringing-singing-to-violin-technique-charles-auguste-de-beriot/>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. New York: Oxford University Press, 1999. 662 p.

CAMPBELL, Margaret. *The Great Violinists*. Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc., 1981 citado por BAKER, Christian Matthew. *The Influence of Violin Schools on Prominent Violinists/Teachers in the United States*. 2005. 98 f. Thesis (Doctor of Music) – College of Music, Florida State University, Florida, 2005.

CHARLTON, David. Kreutzer. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001.

COSTA, Neal Peres da. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. New York: Oxford University Press, 2012. 378 p.

DAVID, Ferdinand. *Violinschule*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1867.

DAVIS, Lauren. *A Model View: Achievement, Recreation and Adult Beginning Violin Instruction*. 2009. 280 f. Thesis (Doctor of Philosophy) – Australian National University, Canberra, 2009.

EASTHAM, Sohyun. *The Role of the Violin in Expressing the Musical Ideas of the Romantic Period and the Development of Violin Techniques in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. 2007. 332 f. Thesis (Doctor of Philosophy) – Faculty of Education & Arts, School of Drama, Fine Art and Music, The University of Newcastle, Newcastle, 2007.

FABIAN, Dorottya; TIMMERS, Renee; SCHUBERT, Emery. *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*. New York: Oxford University Press, 2014. 416 p.

FLESCH, Carl. *The Art of Violin Playing: Book One* / Translated and Edited by Eric Rosenblith. New York: Carl Fischer, 2000. 192 p.

FLESCH, Carl. *The Art of Violin Playing: Book Two. Artistic Realization & Instruction* / Translated and Edited by Eric Rosenblith. New York: Carl Fischer, 2008. 204 p.

FORBES, Elizabeth. Maria Malibran. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001.

FOURNIER, Guillaume. *Recension, description et catégorisation des stratégies cognitives liées à la lecture à vue chantée et à l'apprentissage du solfège chez les étudiants en musique de niveau collégial*. 2015. 147 f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Faculté de Musique, Université Laval, Québec, 2015.

GALAMIAN, Ivan. *Principles of Violin Playing and Teaching* / with a new introduction by Sally Thomas; Ivan Galamian: A Biographical Sketch by Stephanie Chase. New York: Dover Publications, 2013. 108 p.

GARCÍA, Manuel Patricio Rodriguez. *Garcia's New Treatise on the Art of Singing*. Londres: [s.n.], 1894 citado por BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. New York: Oxford University Press, 1999. 662 p.

GRUENBERG, Eugene. *Violin Teaching and Violin Study: Rules and Hints for Teachers and Students*. New York: Carl Fischer, 1919. 150 p.

GUHR, Carl. *Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen*. Mainz: B. Schott's Söhnen, 1830 citado por ISTELE, Edgar. The Secret of Paganini's Technique. Tradução de Theodore Baker. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 16, n. 1, p. 101-116, Jan. 1930.

ISTELE, Edgar. The Secret of Paganini's Technique. Tradução de Theodore Baker. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 16, n. 1, p. 101-116, Jan. 1930.

JACOTOT. In: BUISSON, F. *Dictionnaire de Pédagogie et D'Instruction Primaire*. Paris: Librairie Hachette, 1888. p. 1399-1404.

JANDER, Owen; HARRIS, Ellen. Bel Canto. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001.

JANDER, Owen. Solfeggio [solfège]. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001.

JOACHIM, Joseph; MOSER, Andreas. *Violin School*. Tradução de Alfred Moffat. Berlin: Simrock, 1905. 3 vol. Original alemão.

KIM, Ji Won. *George Enescu: His influence as a violinist and pedagogue*. 2011. 78 f. Thesis (Master of Music) – Sydney Conservatorium, University of Sydney, Sydney, 2011.

KOPYTOVA, Galina. *Jascha Heifetz: Early Years in Russia*. With the collaboration of Albina Starkova-Heifetz. Translated and edited by Dario Sarlo and Alexandra Sarlo. Bloomington: Indiana University Press, 2014. 504 p.

KREUTZER, R. *40 Études ou Caprices Pour le Violon*. Paris: Cherubini, Mehul, Kreutzer, Rode, Isouard, Boieldieu. [1796]. 51 p.

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

MELO, Daiana de Oliveira. *Aspectos técnico-vocais e interpretativos do Bel Canto do século XIX presentes nas Sei Ariette, Op. 95, de Mauro Giuliani*. 2015. 115 f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MILSON, David. The Franco-Belgian School of Violin Playing: Towards an Understanding of Chronology and Characteristics, 1850-1925. In: FESTIVAL PAGANINIANO DI CARRO, 2012, Spezia. *La Scuola Violinistica Franco-Belga da G. B. Viotti a E. Isajë*. Spezia: Centro d'Arte Moderna e Contemporanea, 2012. p. 14. Resumo.

MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Tradução de Editha Knocker, A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1948. 1. ed. 1756.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Concerto in A (KV 219)*. Vienna: Orfeo Mandozzi, 2016. Versão *urtext* baseada no manuscrito original. 1 partitura (12 p.). Violino solo.

PROD'HOMME J.-G. The Baron de Trémont: Souvenirs of Beethoven and Other Contemporaries. Tradução de Theodore Baker. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 6, n. 3, p. 366-391, Jul. 1920.

PULVER, Jeffrey. Violin Methods Old and New. *Proceedings of the Musical Association*, 50th sess, p. 101-127, Apr. 1924.

RIVA, Santiago de la; GONZÁLES, Maria Ángeles Martínez. Las Escuelas de Violín (II): Las Escuelas Francesa y Franco-Belga. *Revista de Música Intermezzo*, Málaga, n. 57, p.24-29, Fev. 2015.

ROBINSON, Airdrie Kalyn. “*Plein de Feu, Plein D’audace, Plein de Change*”: Examining the Role of the *Méthode De Violon* in the Establishment of the French Violin School. 2014. 74 f. Thesis (Master of Music) – Department of Music, University of Lethbridge, Lethbridge, Canada, 2014.

RODE, Pierre. *24 Caprices: en forme d’Études pour le Violon, Dans les 24 Tons de la Gamme*. Paris: Chez J. Frey. [1822]. 49 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Emler Frères, 1826.

SAGRILLO, Damien. Solfège and Musical Sight Reading Skills in a European Context. In: SAGRILLO, Damien (Ed.); NITSCHKÉ, Alain (Ed.); BRUSNIAK, Friedhelm (Ed.). *Leo Kestenbergl und musikalische Bildung in Europa*. Weikersheim: Margraf, Mai. 2016. p.115-127. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/10993/27033>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

SAMS, Vicki M. *Violin Technique from Monteverdi to Paganini*. Virginia, 1976. 125 f. Thesis (Bachelor of Arts) – Department of Music, Sweet Briar College, Virginia, Estados Unidos, 1976.

SANTOS, Luís Otavio de Sousa Santos. “*A Chave do Artesão*”: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco. 2011. 189 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

ŠEVČÍK, Otakar. *Preparatory Exercises in Double-Stopping*. New York: G. Schirmer, 1933. 1 partitura (21 p.). Op. 9. Violino.

SCHUENEMAN, Bruce R. *The French Violin School: Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and Their Contemporaries*. Texas: The Lyre of Orpheus Press, 2002. 114 p.

SCHUENEMAN, Bruce R. Booklet notes. In: HRISTOVA, Bella (Interp.). *Charles-Auguste de Bériot (1802-1870): Solo Violin Music, Vol. 1 – 12 Scenes / 9 Studies / Prelude or Improvisation*. Canada: Naxos, 2009. CD.

SCHUMANN, Robert. *On music and musicians*. Tradução de P. Rosenfeld. New York: Pantheon Books, 1837/1946 citado por FOURNIER, Guillaume. *Recension, description et*

*catégorisation des stratégies cognitives liées à la lecture à vue chantée et à l'apprentissage du solfège chez les étudiants en musique de niveau collégial*. 2015. 147 f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Faculté de Musique, Université Laval, Québec, 2015.

SCHWARZ, Boris. Charles-Auguste de Bériot. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001.

SPOHR, Louis. *Violin School*. Tradução de John Bishop. London: R. Cocks & Co, 1843.

STOWELL, Robin. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 428 p.

STOWELL, Robin (Ed.). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 305 p.

STULBERG, J. *A Violin Method for Adult Beginners*. Ann Arbor MI: Edwards Brothers Inc. 1938 citado por DAVIS, Lauren. *A Model View: Achievement, Recreation and Adult Beginning Violin Instruction*. 2009. 280 f. Thesis (Doctor of Philosophy) – Australian National University, Canberra, 2009.

SWALIN, Benjamin F. *The Violin Concerto*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1941 citado por SAMS, Vicki M. *Violin Technique from Monteverdi to Paganini*. Virginia, 1976. 125 f. Thesis (Bachelor of Arts) – Department of Music, Sweet Briar College, Virginia, Estados Unidos, 1976.

TUNLEY, David; NOSKE, Frits. Mélodie. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001.

YAMPOLSKY, I. M. *The Principles of Violin Fingering*. London: Oxford University Press, 1967 citado por EASTHAM, Sohyun. *The Role of the Violin in Expressing the Musical Ideas of the Romantic Period and the Development of Violin Techniques in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. 2007. 332 f. Thesis (Doctor of Philosophy) – Faculty of Education & Arts, School of Drama, Fine Art and Music, The University of Newcastle, Newcastle, 2007.





**K** Nesta modulação, o toque muda imediatamente de cor; mais doce, mais amoroso, mais sustentado, evitando-se, contudo, excessos na projeção de som.



**L** Expressão e *vibrato* sobre a *appoggiatura* Dó#.



**M e N** Crescer pouco a pouco sobre esses dois compassos.



**A** Retomar aqui o vigor do som do início. **B** *Grand détaché* na região superior [2/3] do arco.



**C** Cordas duplas sustentadas e com som pleno, crescendo até chegar ao fim da frase.



**D** Diminuir o som no começo desta nova seção.

**E** *Sautillé* sobre o ponto de equilíbrio do arco.



**F** Manter o arco firme sobre a corda e crescer até chegar à nota mais elevada.

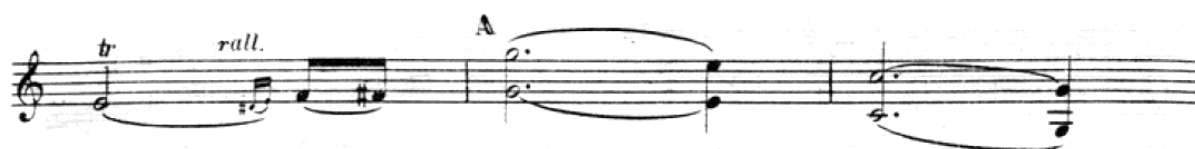


G Mesma suavidade do compasso D precedente.

H Mesma articulação do compasso E



I Crescer pouco a pouco a potência do som sobre os compassos K, L e M até o Mi agudo que finaliza a melodia.



I Sustentar largamente as oitavas, com doçura.



B Continuar a sustentar os sons, sempre, e aumentar sua amplitude e sua expressão até o fim das oitavas.



C Nova seção ascendente; começar *pianíssimo* e administrar cuidadosamente o som para transferir toda a força e expressão para o clímax da frase, nos compassos D, E, F e G. Mas antes



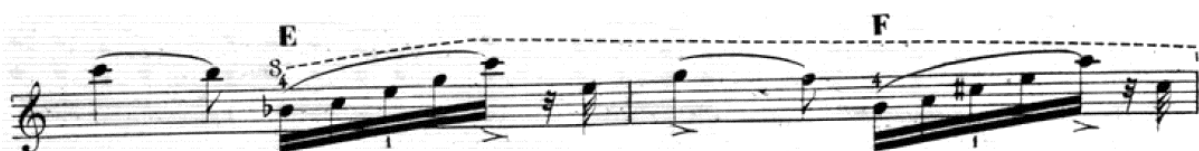
de chegar lá, fazer soar, com sentimento, as *appoggiaturas* [sob o signo referente a *vibrato*] e os *portamentos* que são indicados nessa progressão.

A Sobre este último compasso que finaliza a melodia, deixá-la cair com graça, *ralentando* à vontade. B Nova seção; mudar aqui o colorido do som, incorporar mais leveza e doçura e manter o andamento com precisão, destacando a articulação do arco nos locais indicados.

C Acentuação vigorosa do arco e articulação brilhante dos dedos.



D Mesmo colorido dos oito compassos precedentes.



E e F Lançar o arco com clareza sobre as duas ligaduras, marcando o tempo [reposu] de chegada depois da nota mais aguda, sem alterar o andamento.



A Executar as linhas em *legato* com graça e doçura.



B Começar esta linha melódica em *détaché*, com pouco arco, *piano*. Sem acelerar o andamento, acrescentar força progressivamente sobre os compassos C, D, E, F e G até o *fortíssimo*, no compasso H



**F** **G** *cresc.*  
**H** *f* *cresc.*  
**I** *raster.*

I *Détaché* largo e vigoroso.

**K** *dolce.*  
*louré.* 0

K Conduzir o arco levemente sobre o espelho.

**A** *f* *cresc.*

A Articular claramente os arpejos, crescendo progressivamente até o forte no compasso B

**B** *cresc.*



C Golpe de arco saltado com toda a força possível, sem acelerar o andamento, que deve ser mantido de forma precisa, até o fim da melodia.



A Executar o início em *mezza voce*, com a maior simplicidade, para surtir todos os efeitos das frases ascendentes que se seguem.



B Primeira frase ascendente; expressão doce e terna, crescendo pouco a pouco em intensidade até chegar à letra C

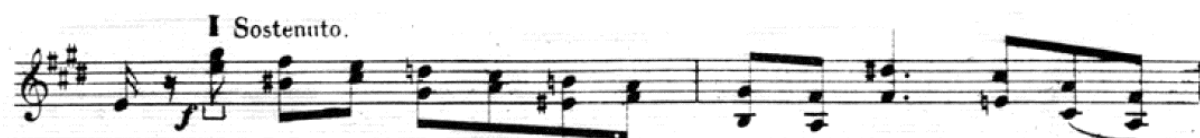




C Deixar o som diminuir, com a maior elegância, sobre essa ornamentação final. E Observar o tempo [reposo] de chegada após o Dó, que a termina. F A mesma seção ascendente é reiniciada aqui; conceda o mesmo colorido, mas desta vez com mais intensidade de expressão, até o compasso G que forma, com a fermata de terminação, o clímax de efeito do *Adagio*.



H Retome aqui a simplicidade e doçura do início.



I Largo, com intensidade de som e de sentimento nas cordas duplas até o fim do movimento.

