

Aureliano Afonso Araújo

**PROCEDIMENTOS TÉCNICOS NA INICIAÇÃO AO VIOLINO:
Uma sistematização de exercícios de apoio
ao repertório Suzuki**

Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Dezembro de 2007

Aureliano Afonso Araújo

**PROCEDIMENTOS TÉCNICOS NA INICIAÇÃO AO VIOLINO:
Uma sistematização de exercícios de apoio
ao repertório Suzuki**

Artigo apresentado ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Instrumento: violino

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

**Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Dezembro de 2007**

A658p Araújo, Aureliano Afonso
Procedimentos técnicos na iniciação ao violino:
uma sistematização de exercícios de apoio ao
repertório Suzuki / Aureliano Afonso Araújo. --2007.

vii, 66f.

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

Orientador: Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade

1. Método Suzuki. 2. Violino – Instrução e ensino.
3. Bosisio, Paulo. I. Título. II. Andrade, Edson
Queiroz de

CDD: 787.1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
e-mail: mestrado@musica.ufmg.br
Tel.: (31) 3499-4717 Fax: (31) 3499-4720

Dissertação defendida pelo aluno **AURELIANO AFONSO ARAÚJO**
em 10 de dezembro de 2007 e aprovada, pela banca examinadora
constituída pelos professores:

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade

Orientador

Escola de Música – Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Yara Quércia Vieira

UFSM – Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

Escola de Música – Universidade Federal de Minas Gerais

Ao meu professor Paulo Bosisio

AGRADECIMENTOS

A meu orientador Edson Queiroz de Andrade,
meus sinceros agradecimentos pelo apoio e orientação que me enriqueceram
muito.

A Valéria Gazire,
cujos conhecimentos musicais e incentivo me ajudaram mais do que apenas o
acompanhamento ao piano.

A minha amiga Adriana Cortes,
pelas opiniões, paciência em escutar e ajuda que só os amigos têm disponíveis.

Ao professor André Cavazotti,
pela contribuição valiosa de suas sugestões durante o exame de qualificação.

A Wilma Zanella,
que gentilmente me acompanhou ao piano na minha prova de ingresso ao
mestrado.

SUMÁRIO

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	ii
LISTA DE FIGURAS	v
RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
1-INTRODUÇÃO	1
2-METODOLOGIA	6
3- QUESTÕES TÉCNICAS LEVANTADAS AO LONGO DO APRENDIZADO	
DOS TRÊS PRIMEIROS VOLUMES DO MÉTODO SUZUKI	7
3.1-Volume 1	7
3.2- Volume 2	14
3.3- Volume 3	18
4- CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA BASEADA NO MODELO DIDÁTICO	
FLESCH-ROSTAL-BOSISIO	22
4.1- Exercício de arco: construção da arcada inteira	23
4.2- Exercício de arco - regiões do arco: pmtr	26
4.3- Mão Esquerda: padrões de dedos - escalas	31
4.4- Relacionamento	42
4.5- Czerny	45
5- CONCLUSÃO	49
6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	53

7- ANEXOS	55
ANEXO A - Relacionamento prof. Paulo Bosisio	56
Relacionamento intervalos de segunda	57
Relacionamento intervalos de terça	58
Relacionamento intervalos de quarta	60
ANEXO B - Relacionamento adaptado para 1ª posição	62
Intervalos de terça	63
Intervalos de quarta	64
ANEXO C - Programa do recital	65

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1	Canção de Maio (compassos 1-2)	13
Exemplo 2	Minueto 1 (compassos 1-2)	13
Exemplo 3	Há muito tempo atrás - variação (compassos 1-2)	14
Exemplo 4	Dança das Bruxas (compasso 3): padrão de dedos embora eles não estejam numa sequência direta mas na ordem 2,1,0,3,4	15
Exemplo 5	Dança das Bruxas (compassos 27-28): padrão com os dedos numa sequência direta 4,3,2,1	16
Exemplo 6	Coro dos Caçadores (compassos 1-4): arco levanta depois da anacruse	17
Exemplo 7	Gavote “Mignon” (compassos 35-36): arco levanta durante a pausa... 17	
Exemplo 8	Coro dos Caçadores (compassos 25-26): arco levanta depois de cada nota lá	18
Exemplo 9	Os Dois Granadeiros (compassos 7-10): uso do arco retrógrado	18
Exemplo 10	Gavote-Martini (compassos 1-4): possibilidade de uso do <i>collé</i> nas duas notas da anacruse e <i>spiccato</i> nas colcheias desligadas do primeiro compasso	20
Exemplo 11	Humoresque (compassos 1-4): arco pode levantar na última pausa e pode ser feito <i>rubato</i> nas duas notas subseqüentes	21
Exemplo 12	Gavote-Becker (compassos 1-4) uso do <i>collé</i> nas duas colcheias para cima do 2º e do 3º compassos	21
Exemplo 13	Gavote-Becker (compassos 10-14): possibilidade de uso do <i>spiccato volante</i> nos compassos 11 e 13 em vez de <i>staccato</i> preso	21

Exemplo 14	Ritmo da primeira variação de Brilha Brilha Estrelinha	24
Exemplo 15	pmt na 1ª frase do Moto Perpétuo dobrado	28
Exemplo 16	pmt na 2ª frase do Moto Perpétuo dobrado	28
Exemplo 17	pmt na 3ª frase do Moto Perpétuo dobrado	29
Exemplo 18	pmt e mudando na 1ª frase	29
Exemplo 19	pmtr na 1ª frase do Moto Perpétuo.....	30
Exemplo 20	Ritmo básico elaborado pela professora Barber para o trabalho com os padrões de dedos	33
Exemplo 21	Preparação para o <i>legato</i>	39
Exemplo 22	Relacionamento (em uma corda)	44
Exemplo 23	Czerny	46
Exemplo 24	Czerny: primeira variação do <i>spiccato</i>	47
Exemplo 25	Czerny: segunda variação do <i>spiccato</i>	47
Exemplo 26	Czerny: terceira variação do <i>spiccato</i>	47
Exemplo 27	Czerny: arcada de Viotti	48
Exemplo 28	Czerny: arcada de Paganini	49

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Eixo central da mão entre 2º e 3º dedos	12
Figura 2	Dedos periféricos 1 e 4 alinhados	12
Figura 3	Mão bem colocada para o 1º dedo mas num ângulo que dificulta o 4º	12
Figura 4	Polegar instável deslocando-se simultaneamente com o 3º dedo	12
Figura 5	Jogo de metades	25
Figura 6	Posição de meio	27
Figura 7	Posição de ponta	27
Figura 8	Posição de talão	27
Figura 9	Padrões de dedos da professora Barbara Barber	32
Figura 10	Escalas Maiores de corda solta	36
Figura 11	Escalas Maiores de dedo 1	36
Figura 12	Escalas Maiores de dedo 3	37
Figura 13	Escalas Maiores de dedo 1 bemol	37
Figura 14	Escalas Maiores de dedo 2	37
Figura 15	Escalas Maiores de dedo 2#	38
Figura 16	Escalas Maiores de dedo 4 bemol	38
Figura 17	Sequência de escalas em uma corda	39
Figura 18	Vai e volta na corda Ré	40
Figura 19	Vai e volta na corda Sol	41
Figura 20	Vai e volta na corda Lá	41
Figura 21	Escala de lá menor melódica	41

RESUMO

O Método Suzuki tem sido largamente utilizado para o ensino elementar do violino no Brasil. Na maioria das vezes esse uso se restringe apenas ao repertório do método, num contexto tradicional de ensino independente da sua filosofia. Esse trabalho analisa problemas técnicos comuns aos alunos desse universo e busca soluções por meio de exercícios que se encaixem na ordem cronológica do repertório dos três primeiros volumes. Esses exercícios por sua vez se inserem num conjunto de preceitos que denominamos aqui tradição Flesch-Rostal-Bosisio por se tratar de uma linha coerente de pensamento que vem evoluindo através do trabalho desses três renomados professores. A eficiência dessa corrente é comprovada pelos resultados que o professor Paulo Bosisio obtém no Brasil e que o tornaram referência nacional no ensino do instrumento.

ABSTRACT

The Suzuki method for violin has been largely used as a teaching method for beginners in Brazil. The use of the method, however, is often restricted to the repertoire of the books, not taking into consideration its philosophy and is also done in a traditional way. This thesis analyses common technical problems that the students might have while dealing with the method and aims to find solutions for them, suggesting preparatory exercises for the repertoire as they are presented in the first three books. These exercises fit in a number of precepts that we call Flesch-Rostal-Bosisio tradition. This tradition is a chain of thoughts that has been evolving through the work of these three great masters. The accuracy of this chain is well known through the results obtained by Professor Paulo Bosisio, who is a national reference regarding the teaching of the violin in Brazil.

1 INTRODUÇÃO

A performance violinística passou por evoluções significativas nesse último século. Contrariando visões ultrapassadas que atribuíam a excelência da execução a capacidades inatas, as evidências científicas atuais “destacam o papel da prática como um fator preponderante para a aquisição do desempenho de alto nível.” (LAGE ET al., 2002, p.16). Na Alemanha, o professor Carl Flesch estabeleceu princípios que formam a base da escola violinística do século XX, conduzindo por um caminho racional a análise e a resolução dos problemas técnicos e musicais. Na sua mais importante obra – A Arte de Tocar Violino (1926) ele coloca como objetivo:

...fornecer aos professores as diretrizes que lhes permitam não somente iniciar seus alunos às aquisições técnicas modernas, mas ainda levar os violinistas (através do exame aprofundado dos problemas técnicos) a se tornarem eles mesmos, com o tempo, seus próprios mestres. (FLESCHE, 1926, p. 7)) (tradução nossa).¹

Esta obra, por conseguinte, se endereça [...] tão somente aos violinistas *que pensam* [...]; trata-se de elevar a arte violinística do nível da simples experiência primária ao grau mais elevado da experiência lógica (FLESCHE, 1926, p. 7) (tradução nossa).²

Sobre a iniciação ao violino, ele ainda comenta:

o leitor notará certamente que eu não dei lugar especial nesta obra ao ensino elementar [...]. Entretanto, todo mundo sabe que o ensino elementar é de uma importância primordial; mas ele constitui, creio, uma ciência à parte, totalmente subordinada ao conhecimento exato do objetivo final que

¹...fournir aux professeurs des directives leur permettant d'initier leurs élèves aux acquisitions techniques modernes, mais encore d'amener les violonistes (et cela par l'examen approfondi des problèmes techniques) à devenir eux-mêmes, avec le temps, leur propre maître. (FLESCHE, 1926, p. 7).

² Cet ouvrage, par conséquent, s'adresse [...] bien seulement aux violonistes réfléchis [...]; Il s'essaye à élever l'art violonistique, du niveau de La simple expérience primaire jusqu'au degré plus élevé de l'expérience logique. (FLESCHE, 1926, p. 7).

se trata de atingir. Pode ser que especialistas na matéria acharão aqui a impulsão e os materiais necessários para a elaboração de um livro racional de ensino primário (FLESCHE, 1926, p. 8) (tradução nossa).³

As teorias, métodos e técnicas estabelecidos por Carl Flesch foram desenvolvidos por seus discípulos na Europa destacando-se entre eles Max Rostal, considerado seu sucessor como pedagogo (BOSISIO, 2005). Berta Volmer, assistente de Rostal em Colônia (Alemanha), em palestra realizada na Holanda em 1980, destaca a importância deste, no sentido de que seu método de ensino representa não uma revolução, mas uma evolução dos princípios de Flesch, impregnados pelo gosto da época de 50 anos atrás. Dentre as contribuições pedagógicas de Rostal que ela analisa, e BOSISIO (2005) comenta, destacamos aquelas mais relacionadas ao âmbito de nossa pesquisa:

“a evolução dos conceitos (...) da armação da mão esquerda do quarto para o primeiro dedo (naturalmente não no caso do violinista iniciante); (...) do uso do movimento do membro superior esquerdo como um todo, quando necessário” (mais para dentro ou para fora acompanhando a mudança das cordas); “no membro superior direito, a economia de movimentos menos importantes, a manutenção da retinidade como princípio ‘sine qua non’, a distribuição proporcional e adequada do arco (inclusive a do *detaché* retrógrado), a definição da pega básica da mão direita no arco e suas colocações específicas da ponta e do talão, baseadas nos princípios de causa e efeito do fenômeno sonoro ao violino e não por mero dogmatismo empírico são atualíssimos.” (BOSISIO, 2005, p. 109).

“A capacidade de fazer o aluno pensar dedutiva e objetivamente. A análise dos princípios de causa e efeito, bem diferente daquele violinismo subjetivo e empírico do século XIX e mesmo de grande parte do século XX.” (BOSISIO *apud* ANDRADE, 2005, p. 112).

No Brasil, Paulo Bosisio, após um período de 8 anos de estudo na Alemanha com Max Rostal, vem dando sequência há mais de três décadas a esse processo de evolução. De acordo com suas palavras:

³ Le lecteur remarquera certainement que je n’ai pas fait de place particulière dans cet ouvrage à *l’enseignement élémentaire* [...]. Pourtant chacun sait que cet *enseignement élémentaire* est d’une importance primordiale; mais il constitue, selon moi, une science à part, subordonnée toute entière à la connaissance exacte du *but final*, qu’il s’agit d’atteindre. Peut-être que des spécialistes en la matière, trouveront-ils dans cet ouvrage l’impulsion et les matériaux nécessaires pour l’élaboration d’un livre rationnel d’enseignement primaire. (FLESCHE, 1926, p. 8).

“os aprimoramentos e as adequações à estética vigente e mesmo à ciência médica (sobretudo no âmbito postural) foram e serão sempre bem-vindos, integrando-se ao corpo essencial daquele conjunto de preceitos de ordem técnica e estética que nos norteia: a tradição Flesch-Rostal.” (BOSISIO, 2005, p. 109).

Referência nacional na pedagogia violinística, violinista ativo com domínio profundo de um vasto repertório e pesquisador incansável de novas abordagens da técnica e da performance do instrumento (ANDRADE, 2005), Bosisio fala sobre as influências de Rostal em sua maneira de ensinar:

“são influências que norteiam pelo menos 70% da minha forma de dar aula, naturalmente adaptadas ao nosso tempo e meio. Tento, entretanto, dar cunho pessoal a tudo isso, mesmo porque, como dizia Rostal, nenhuma cópia é tão boa como o original.” (BOSISIO apud ANDRADE, 2005, p. 112).

Esse primeiro conjunto de preceitos que norteia essa pesquisa passará então a ser denominado: tradição Flesch-Rostal-Bosisio.

Outro movimento que promoveu grande impacto na educação de instrumentistas de cordas foi o iniciado pelo professor Shinichi Suzuki em 1945 em Matsumoto (Japão), denominado por ele de “Educação do Talento”. Segundo Barbara Barber, “apesar de seu sistema ser publicado e constantemente referido como ‘método’, ele é, na realidade, uma filosofia educacional que pode ser aplicada ao ensino de qualquer conteúdo ou técnica para alunos de qualquer idade (BARBER, 2001, p. 57)”. O ponto principal é a analogia que Suzuki faz do aprendizado do instrumento com o da língua materna. Segundo ele, se todos aprendem a falar é porque não é uma questão de talento inato, mas talento aprendido (SUZUKI, 1994). O ambiente positivo e estimulante a que a criança é exposta em casa, onde todos falam, deve ser criado também com relação à música, ouvindo gravações e vendo outras

peessoas tocarem. A presença dos pais é fundamental na aula para que o aprendizado seja continuado em casa. Procedimentos como a imitação, a repetição, a divisão das habilidades em unidades menores (pequenos passos), a revisão e o refinamento constante do material aprendido são os mesmos envolvidos no aprendizado da língua nativa (SAA, 2004).

Essas duas visões pedagógicas apresentam assim, em comum, a idéia de que o talento pode ser desenvolvido e organizam procedimentos para elevar o nível de performance dos instrumentistas.

Os procedimentos usados no Método Suzuki são a síntese de um trabalho desenvolvido pelo próprio Suzuki no Japão e, como envolve relações familiares e princípios filosóficos, a sua elaboração foi necessariamente condicionada pela cultura japonesa. Nos Estados Unidos e em outros países sofreu adaptações para se encaixar na cultura local. No Brasil, são poucos os centros que aplicam exclusivamente o Método Suzuki e seguem a sua filosofia, principalmente devido à carência de cursos para treinamento de professores. No entanto, o repertório Suzuki é amplamente utilizado na iniciação ao violino, principalmente os três primeiros volumes, que trabalham a formação básica da primeira posição no instrumento, mesmo que alguns professores se aproximem mais e outros menos da filosofia do Método.

Como professor durante sete anos de cursos de curta duração como o Festival de Música Colonial Brasileira e Música Antiga realizado anualmente em Juiz de Fora, tive a oportunidade de trabalhar com alunos das mais variadas procedências. A grande maioria usava o repertório Suzuki, aliado a outros métodos tradicionais. Isso

proporcionou um amplo espectro de observações de questões que me motivaram a realizar essa pesquisa. Evidenciei, por exemplo, o mau uso freqüente do repertório, seja pela utilização apenas literal da sequência de peças, acarretando o acúmulo de lacunas técnicas, ou por sua interação muitas das vezes equivocada com o material didático tradicional de técnica e de estudos, sem levar em conta uma sincronicidade dos níveis de dificuldade de ambos. O objetivo dessa pesquisa, portanto, será uma revisão dessas questões e a aplicação dos princípios técnicos fundamentais da tradição violinística Flesch-Rostal-Bosisio ao repertório Suzuki, desenvolvendo exercícios que trabalhem esses princípios ao nível dos alunos iniciantes de acordo com a evolução didática das peças dos três primeiros volumes.

2 METODOLOGIA

- Levantamento bibliográfico.
- Levantamento dos principais problemas técnicos que surgem ao longo da formação básica na primeira posição do instrumento, que corresponde ao repertório dos três primeiros volumes do Método Suzuki.
- Análise desses problemas à luz da tradição violinística Flesch-Rostal-Bosisio e elaboração de procedimentos didáticos segundo essa mesma diretriz.
- Aplicação desses procedimentos didáticos em alunos de violino que estejam utilizando o repertório Suzuki dos três primeiros volumes, no período de 2006-2007.
- Avaliação da eficiência desses procedimentos didáticos, de acordo com os seguintes critérios previamente estabelecidos: paralelismo do arco, utilização das várias regiões do arco e conseqüente adaptação da pega da mão direita, qualidade sonora, colocação da mão esquerda e estabelecimento da sua fôrma no espelho do violino, afinação, elasticidade dos movimentos dos dedos da mão esquerda, domínio dos golpes de arco básicos (*detaché, martelé e spiccato*).
- Sistematização desses procedimentos didáticos.

3 QUESTÕES TÉCNICAS LEVANTADAS AO LONGO DO APRENDIZADO DOS TRÊS PRIMEIROS VOLUMES DO MÉTODO SUZUKI

Ao longo da formação básica do violinista principiante evidenciam-se questões técnicas que são comuns aos alunos. Independente de uma maior ou menor predisposição para o instrumento, certos problemas técnicos costumam ser recorrentes, o que poderia nos levar a pensá-los como uma adaptação natural do corpo ao instrumento. De qualquer maneira, faz-se útil o levantamento dessas questões mais importantes e que podem trazer lacunas na técnica se não observadas.

Nos cursos de treinamento de professores do Método Suzuki é dada ênfase especial à fase de preparação para o primeiro volume, fase Pré-Estrelinha. Segundo Bosisio (informação verbal), essa talvez seja a contribuição mais importante de Suzuki ao ensino moderno do instrumento. Esse trabalho, no entanto, se limita ao material impresso dos volumes 1, 2 e 3 que será analisado a seguir.

3.1 Volume 1

O primeiro volume é composto de 17 peças nas tonalidades de Lá Maior, Ré Maior e Sol maior que introduzem gradativamente elementos técnicos e musicais, sempre no âmbito da 1ª posição. A seguir, alguns desses elementos introduzidos em cada peça:

- 1- Brilha, brilha estrelinha - variações (Suzuki): Uso das cordas lá e mi, padrão de dedos com semitom entre o 2º e o 3º dedos; variações rítmicas proporcionando o uso de diferentes combinações de arcadas e dos golpes de arco *detaché* e *martelé*.
- 2- Remando Suavemente (folclore): intervalos de terça (mi/do#, re/si); trechos com segmentos de escalas e arpejos.
- 3- Canção do Vento (folclore): salto de quinta envolvendo cordas lá e mi com 3º dedo (re/lá); retomada de arco; *ritornello*.
- 4- Vá Dizer à Tia Rhody (folclore): primeira peça que não começa com corda solta; ritmo mais variado com colcheias, semínimas e mínimas.
- 5- Ó Vinde Crianças (folclore): uso mais freqüente de intervalos de 3ª e 4ª ; início em anacruse com arcada para cima e depois a ocorrência de duas arcadas ascendentes seguidas, entre os finais e inícios das frases seguintes; elementos de dinâmica (crescendo, ponto culminante e decrescendo).
- 6- Canção de Maio (folclore): uso de intervalos mais variados; ritmo novo, semínima pontuada mais colcheia, com a quantidade de arco seguindo essa proporção (arcada do raio, assim chamada devido ao movimento que o arco descreve, semelhante ao desenho de um raio); contraste de dinâmica *forte* e *piano* (eco).
- 7- Há Muito Tempo Atrás (Bayly): primeira vez que se faz uso da corda ré (mi com 1º dedo, em intervalo de quinta com o si, 1º dedo da corda lá); arcadas mais longas; elementos de dinâmica (finais de frase, eco).
- 8- Allegro (Suzuki): dedos mais rápidos (colcheias); *martelé*, retomadas de arco mais rápidas, articulação nova: $\overline{\bullet}$ (*detaché lancé*, GALAMIAN, 1962)); novas indicações de dinâmica: *ritardando*, *fermata*, *dolce*.
- 9- Moto Perpetuo (Suzuki): primeira sugestão de uso do 4º dedo; música mais longa (128 notas).

10- Allegretto (Suzuki): primeira peça em Ré Maior, primeira vez que se faz uso da corda sol (lá com 1º dedo); acentos.

11- Andantino (Suzuki): ritmo parecido ao da peça anterior, mas com acentuação diferente; *fermata* na barra de compasso.

12- Etude (Suzuki): primeira peça em Sol Maior e primeira vez que aparece o padrão de dedos com o 1º em semitom com o 2º; primeira vez que aparece o intervalo de 8ª (compasso 10).

13 - Minueto 1 (J. S. Bach): primeira peça com modulação (mistura dos padrões de dedos); introduz a nota mais aguda da primeira posição (si com 4º dedo); arcada nova, um arco para baixo e dois para cima (*staccato*); dinâmica e fraseado mais variados, em função do estilo.

14- Minueto 2 (J. S. Bach): primeira vez que aparece o padrão de dedos com o 3º em semitom com o 4º, intervalo de 3ª Maior entre 1º e 3º dedos; mudanças de corda envolvendo 3 cordas; primeira vez que aparece uma ligadura; ritmo novo: quiáltera.

15- Minueto 3 (J. S. Bach): uso freqüente de ligadura em duas colcheias, seguidas de duas desligadas; *apojatura*.

16- O Fazendeiro Feliz (Schumann): arcada nova: uma semínima pontuada e uma colcheia, ambas para baixo, e outra semínima pontuada e colcheia, ambas para cima.

17- Gavotte (Gossec): a peça mais longa do volume 1, com *da capo al fine*; maior uso de oitavas, *apojaturas* rápidas, muitas mudanças de padrões de dedos; uso do *pizzicato*, o arco pode levantar da corda após as notas com *apojatura* em arcada ascendente.

A primeira questão técnica importante é a definição do movimento de estender e flexionar o antebraço, que vai gerar o *detaché* e outros golpes de arco semelhantes. Esse movimento sempre se mistura com o do braço superior (cotovelo) para a direita, se afastando do eixo central do corpo (movimento circular), prejudicando o paralelismo e a manutenção do ponto de contato do arco com a corda. Isso é uma reação normal do corpo, que parte sempre de movimentos mais amplos, no caso, do braço inteiro a partir do ombro.

Depois das variações da Estrelinha, que usam o arco somente na região central, o movimento se amplia para a metade superior do arco. Suzuki recomenda para o primeiro volume sempre o uso de arcadas curtas e separadas no início do aprendizado de uma peça até que ela esteja dominada pelo aluno (STARR, 1976). Gradualmente as arcadas são alongadas e a separação entre as notas diminui até desaparecer quando o aluno toca a peça em *detaché* simples. Mesmo as tonalizações, exercícios entremeados às peças que usam sempre notas de dois tempos, têm para Suzuki a produção de som como parâmetro primordial, não necessariamente o uso do arco inteiro. O aluno deve tocar com a arcada mais longa que ele puder dominar no momento e, eventualmente, usar todo o arco, do talão à ponta. Muitas das peças iniciais serão mais tarde retomadas com arco mais amplo.

Portanto, embora todo o primeiro volume possa ser feito com pouco arco, na região do meio ou da metade superior, deve-se tocar cada vez mais com a maior quantidade de arco que as possibilidades do momento permitam. Essa é uma questão frequentemente negligenciada por alunos tocando o repertório Suzuki,

geralmente com o arco sempre na mesma região. Lavigne⁴, em suas aulas, usa um termo mais que apropriado para esse problema: “falta de intimidade” do arco com a ponta e mais ainda com o talão.

Quanto à mão esquerda, o primeiro volume usa o primeiro padrão de dedos, com semitom entre o segundo e terceiro dedos, exclusivamente até a peça nº 11. Essa é a posição básica, ponto de partida para outros padrões, por estabelecer o eixo central da mão entre os dedos 2 e 3, como recomenda Bosisio (informação verbal). O 2º padrão, com semitom entre os dedos 1 e 2 está presente a partir da peça 12 até o fim, com todas as peças em Sol Maior. O padrão com semitom entre dedos 3 e 4 acontece ocasionalmente nas peças 14 e 17 e o padrão com todos os dedos em intervalo de tom só vai aparecer no 2º volume. A questão básica nessa fase de aprendizado é manter a fôrma da mão nesse eixo central (Figura 1), com os dedos periféricos (1 e 4) alinhados (Figura 2). O problema mais comum é ver a mão bem colocada para o primeiro dedo, porém virada para fora, formando um ângulo de cerca de 90º com o braço do violino. Isto exige dela constantes reajustes para se atingir o espelho com os outros dedos, principalmente o 4º (Figura 3). Toda essa preocupação em estabelecer a fôrma de mão correta deve incluir também o polegar. Nos alunos iniciantes, quando se usa o 3º dedo, há uma tendência marcante a deslocar simultaneamente o polegar, saindo ele de sua posição habitual para colocar-se de frente a esse 3º dedo (Figura 4).

⁴ Professor de viola da UNIRIO, estudou com Berta Volmer, assistente do professor Rostal.



Figura 1 - eixo central da mão entre 2º e 3º dedos



Figura 2 - dedos periféricos 1 e 4 alinhados



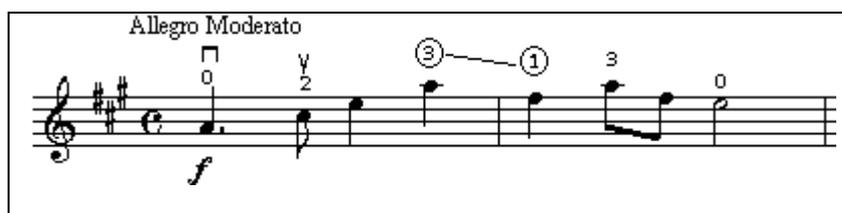
Figura 3 - mão bem colocada para o 1º dedo, mas num ângulo que dificulta o 4º



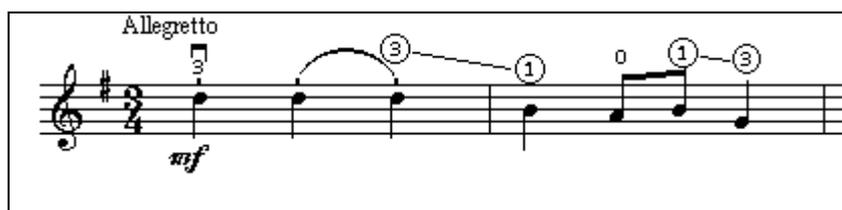
Figura 4 - polegar instável deslocando-se simultaneamente com o 3º dedo

Outro problema digno de nota que observei ao longo de minha experiência e ao qual nunca li referência nesses termos é o da abertura dos dedos 1 e 3 (numa distância de uma terça menor), mesmo a mão estando numa fôrma bem centralizada. Frequentemente quando o dedo 3 está correto e é seguido pelo dedo 1, este último está baixo. Se o dedo 1 está correto, o dedo 3 vindo em seguida está alto. Isto observo acontecer ao longo de todo o volume 1. Por exemplo, no primeiro compasso da peça nº 6, Canção de Maio (Exemplo 1), se o lá, 3º dedo da corda mi, está certo, o fá# que segue, com o dedo 1, costuma ficar baixo. Ou nos dois primeiros compassos do Minueto 1 (Exemplo 2), se o ré com dedo 3 está correto, o si com

dedo 1 costuma ficar baixo; no segundo compasso, se o si está certo, o sol com dedo 3 costuma ficar alto. É como se esses dois dedos fossem “brigados”, querendo sempre se afastar.



Exemplo 1 - Canção de Maio (compassos 1-2)



Exemplo 2 - Minueto 1 (compassos 1-2)

Quanto à introdução prévia de padrões ou escalas que só serão utilizados mais tarde, Suzuki considera que a apresentação de muitas tonalidades diferentes nesse nível de aprendizado pode ser prejudicial para o desenvolvimento do senso de afinação da criança. “Às vezes leva-se com uma criança bem pequena dois anos antes que ela possa tocar Sol Maior bem afinado”, diz ele (STARR, 1976, p. 88-89). Por outro lado, a professora BARBER (2001) não vê problema em introduzir os 4 padrões de dedos tão cedo quanto possível ainda no volume 1. Considerei essa última abordagem mais acertada e é baseada nela que foram elaborados os procedimentos relativos à mão esquerda relatados na seção 4.3: Mão esquerda: padrões de dedos - escalas.

3.2 Volume 2

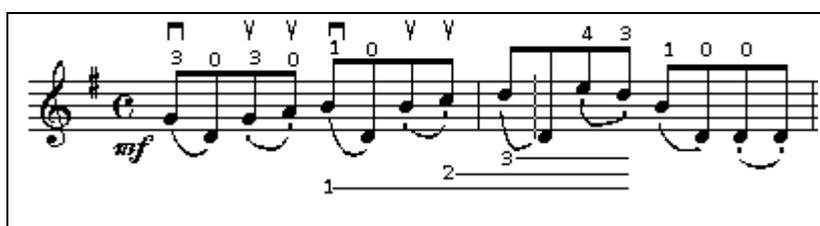
O segundo volume tem 12 peças, ainda em primeira posição, algumas em tonalidades menores, e com ocorrência frequente de modulações. Continuam a serem introduzidos elementos técnicos e musicais como veremos a seguir:

1- Coro do “Judas Macabeus” (Händel): uso do arco inteiro quase o tempo todo; uso de duas notas para cima em *portato*, e não *staccato*; estilo majestoso.

2- Musete (J.S. Bach): muitos intervalos de terça; arcadas muito variadas (2 notas ligadas, 4 ligadas, liga 2 e desliga 2); fraseado e dinâmica seguindo a direção da linha musical.

3- Coro dos Caçadores (C.M. v. Weber): grupos de semicolcheias rápidas; o arco pode levantar nas anacruses; alternância de *detaché* e *martelé*; estilo bem vivo.

4- Há Muito Tempo Atrás - variação (Bayly-Suzuki): dedos ancorados na corda lá (isto é, deixar na corda lá os dedos que já tocaram enquanto se toca a corda ré); ritmo de duas colcheias ligadas para baixo e duas colcheias em *staccato* para cima, na metade superior, ou, mais tarde como revisão, em *collé*, na metade inferior (Exemplo 3).



Exemplo 3 - Há muito tempo atrás - variação (compassos 1-2)

5- Valsa (Brahms): ornamento com duas notas no compasso 3; o ritmo predominante na música requer uma arcada de dois tempos seguida de uma arcada

de um tempo exigindo uso de velocidades, pontos de contato e pesos diferentes no arco; muitas nuances na dinâmica, uso de *rubato* (estilo romântico).

6- Bourrée (Handel): muitas mudanças de padrões de dedos; fraseado com progressões (compassos 5-6 e 29-30) que pressupõem o arco aumentando gradativamente a quantidade e o peso.

7- Os Dois Granadeiros (Schumann): primeira vez que aparece o dedo 1 recuado (fá natural na corda mi e sib na corda lá) e conseqüentemente o intervalo aberto entre os dedos 1 e 3; tonalidade menor; ritmo novo de colcheia pontuada e semicolcheia, ambas para cima; contraste de estilos já que é uma música programática (é um *lied*, com um texto contando uma história que vai influenciar na interpretação⁵); trecho com mudança de andamento (*più mosso*).

8- Dança das Bruxas (Paganini): sib com dedo 4 na corda mi; dois novos padrões de dedos, ambos com semitom entre os dedos 1 e 2 e entre os dedos 3 e 4, sendo que o primeiro (Exemplo 4) tem um intervalo correspondente a uma segunda aumentada entre os dedos 2 e 3 (compassos 3-4,) e o segundo (Exemplo 5) tem um intervalo de segunda maior entre eles (compasso 27), arpejos rápidos e sequência rápida de tercinas no final.



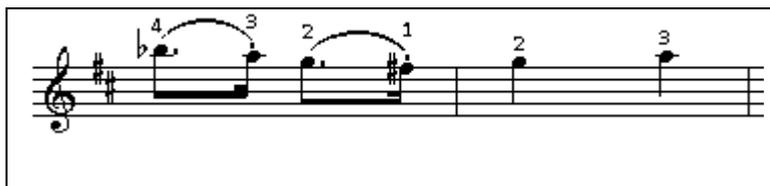
Exemplo 4 - Dança das Bruxas (compasso 3): padrão de dedos embora eles não estejam numa sequência direta mas na ordem 2,1,0,3,4

⁵ Compassos 1-10: os dois soldados voltando da guerra e conversando animadamente sobre os feitos de bravura realizados.

Compassos 11-18: a conversa gira sobre a saudade dos entes queridos.

Compassos 19-22: os soldados animados por já estarem quase chegando em casa.

Compassos 21-38): são recebidos em triunfo na cidade (BARBER, 2002).



Exemplo 5 - Dança das Bruxas (compassos 27-28): padrão com os dedos numa sequência direta 4,3,2,1

9- Gavotte de “Mignon” (A. Thomas): intervalos de 4^a justa em sequência (compassos 37-38); trinado mesurado; estilo jocoso exigindo arcadas leves e muitas vezes saindo da corda; *pizzicato* em acordes.

10- Gavotte (Lully): extensão do 4^o dedo para o dó na corda Mi e uso de duas notas seguidas com o mesmo (dó e si) em articulação empurrada (movimento lateral de dedo), trinado; estilo *grazioso*.

11- Minueto (Beethoven): uso da meia posição; sequência cromática; intervalo de 5^a diminuta entre duas cordas com o 2^o dedo em movimento não paralelo saltando do dó na corda Lá para o fá# na corda Ré (compasso 18:); manter igualdade de som em arcadas muito desiguais (por exemplo, logo nos primeiros compassos seguem uma arcada ascendente de um tempo, uma descendente de 3 tempos, outra ascendente de dois tempos, mais outra ascendente de um tempo, uma descendente de dois tempos etc); *staccato* em 4 notas seguidas; estilo contrastante entre o Minueto e o Trio.

12- Minueto (Boccherini): trinados com terminação; síncopas; pode-se optar pelo uso do harmônico no Trio (compassos 33-36); contrastes de dinâmica e efeitos de eco.

Segundo Suzuki, “ao abordar o estudo do volume 2 o aluno deveria ter ampla experiência (em sua revisão de peças antigas) com o uso de arcadas mais longas, até mesmo arco inteiro e meio arco. (...) Suzuki menciona esses objetivos à medida

que a criança progride no volume 2: desenvolvimento da sensibilidade musical, com atenção aos finais de frase mais suaves; refinamento do som e da afinação; e o uso de mais arco, com movimento mais livre” (STARR, 1976, p. 95).

Geralmente o que se vê são as peças tocadas com o arco sempre na mesma região e sempre na corda quando já se poderia sair dela, embora não se aplique ainda o *spiccato*. Por exemplo, levantar o arco em certas anacruses como a do início do Coro dos Caçadores (Exemplo 6), da Gavotte de Lully (segunda nota) e do compasso 36 da Gavotte “Mignon” (Exemplo 7) ou também nos lás dos compassos 25 e 26 do Coro dos Caçadores (Exemplo 8). Ou ainda usar arcadas retrógradas como entre os compassos 8 e 9 de Os Dois Granadeiros para chegar ao talão no compasso 10 (Exemplo 9).⁶

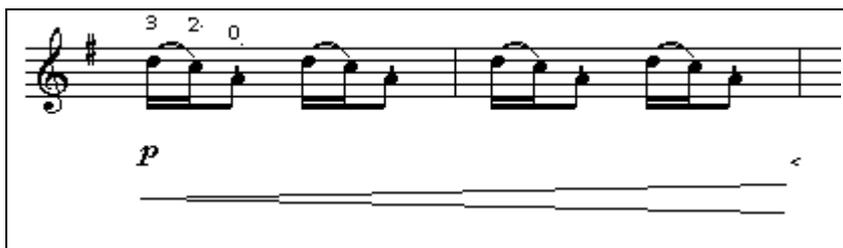


Exemplo 6 - Coro dos Caçadores (compassos 1-4): arco levanta depois da anacruse

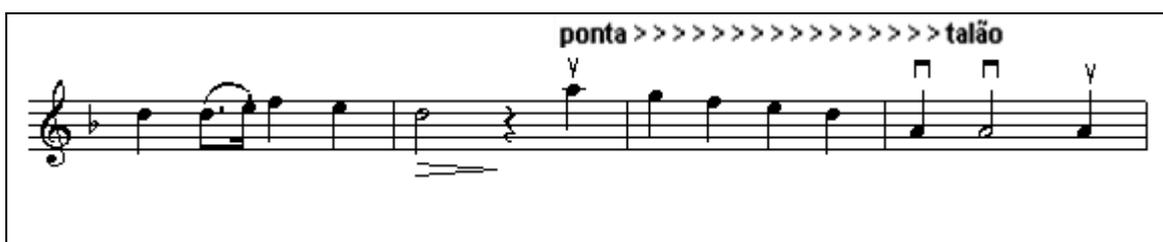


Exemplo 7 - Gavotte “Mignon” (compassos 35-36): arco levanta durante a pausa

⁶ Sobre arco retrógrado, ver seção 4.2 - Exercício de arco: pmtr.



Exemplo 8 - Coro dos Caçadores (compassos 25-26): arco levanta depois de cada nota lá



Exemplo 9 - Os Dois Granadeiros (compassos 7-10): uso do arco retrógrado

Na mão esquerda o revezamento dos padrões vai ser muito maior com as constantes modulações nas peças e o uso também de tonalidades menores. Os problemas mais comuns que acontecem são a falta de intimidade com essas variações pela ausência de um estudo preliminar, ocasionando uma afinação comprometida.

3.3 Volume 3

O terceiro volume é composto de sete peças de maior envergadura, ainda na primeira posição. Exige-se mais da mão esquerda pela multiplicidade de mudanças de padrões de dedos e modulações. O uso do arco é muito mais rico em termos de possibilidades de golpes variados (principalmente saindo da corda) e da combinação deles. E os estilos musicais são bem diversificados.

1- Gavote (P. Martini): peça em estilo leve e com caráter de dança, exigindo golpes de arco mais variados como o *collé* nas anacruses em vez de *staccato*; forma rondó com muitas seções.

2- Minueto (J.S. Bach): recordação do Minueto 3 do primeiro volume com dinâmica mais elaborada (seguindo a agógica), acrescentado de um outro minueto do mesmo autor na tonalidade homônima menor.

3- Gavote (J.S. Bach) em sol menor: distribuição de arco em função da dinâmica (crescendo nas notas ligadas das anacruses e decrescendo nas escalas descendentes); dinâmicas *mf* e *p* súbitas; necessidade de contraste entre as seções diferentes da forma rondó.

4- Humoresque (Dvorák): peça rica em contrastes de caráter, tempo e tonalidade (maior/menor/maior), uso de golpes de arco mais leves (*leggiero*), com ponto de contato perto do espelho; *rubato*.

5- Gavote (J. Becker): passagens cromáticas exigindo articulação empurrada de dedo nos compassos 8 e 11-12; diversas possibilidades de golpes saindo da corda (*collé* no compasso 2, *spiccato volante* nos compassos 11 e 13).

6- Gavote em Ré Maior - Gavote 1 e Gavote 2 (J.S. Bach): apojeturas rápidas; primeira vez que aparece trecho em cordas duplas; muitas dinâmicas diferentes (primeira vez que aparece a indicação *ff*) e contrastes de estilo com possibilidades de combinar *martelé*, *detaché*, *staccato* e ainda *spiccato*s mais leves ou mais pesados.

7- Bourrée (J.S. Bach): acordes de três sons; muitas mudanças de padrões de dedos e mudanças de corda; é preciso realçar trechos com polifonia camuflada; é uma peça que combina as habilidades dos três volumes (BARBER, 2003).

A questão mais importante do terceiro volume é a possibilidade de usar uma variedade de golpes de arco e suas combinações que deve ter sido construída anteriormente. Nesse volume é muito importante a formação do violinista artista, que seja capaz de usar os recursos possíveis para a comunicação mais refinada das idéias musicais, desde que, logicamente, ele possua esse leque de possibilidades disponível. Esse é o problema maior que deparamos com alunos nesse nível, o desconhecimento desses recursos que acarreta uma versão musical geralmente pouco diversificada. Aliada a isso, uma atenção muito voltada (e com uma urgência compreensível) para os problemas de afinação que uma preparação mal direcionada, principalmente das questões de mudanças de padrões de dedos e modulações, não consegue suprir. Tudo isso em detrimento da performance musical, resultado final do aprendizado do instrumento, que o objetivo desse trabalho pode beneficiar.

Como exemplo, podemos citar trechos onde a ligadura com ponto é constantemente interpretada como *staccato* por aqueles pouco familiarizados com uma gama mais rica de golpes de arco (Exemplos 10 a 13). O interesse musical pode ser enriquecido com o uso de *collé*, *spiccato volante*, ou simplesmente levantando o arco em algumas notas isoladas:



Exemplo 10 - Gavotte-Martini (compassos 1-4): possibilidade de uso do *collé* nas duas notas da anacruse e *spiccato* nas colcheias desligadas do primeiro compasso

Poco lento e grazioso

Exemplo 11 - Humoresque (compassos 1-4): arco pode levantar na última pausa e pode ser feito *rubato* nas duas notas subseqüentes

Exemplo 12 - Gavotte-Backer (compassos 1-4) uso do *collé* nas duas colcheias para cima do 2º e do 3º compassos

Exemplo 13 - Gavotte-Becker (compassos 10-14): possibilidade de uso do *spiccato volante* nos compassos 11 e 13 em vez de *staccato preso*

4 CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA BASEADA NO MODELO DIDÁTICO FLESCH-ROSTAL-BOSISIO

Quando se pensa na construção da técnica no violino, a idéia primordial que deveria nortear a busca de caminhos eficazes, segundo Flesch, é dos objetivos finais que se deseja atingir. Uma segunda preocupação importante, principalmente em se tratando de iniciantes, é a de se criar motivação nos alunos para esse trabalho. Tendo em mente essas duas questões, uma maneira interessante de desenvolver um determinado aspecto da técnica é criar um tipo de exercício que não seja estático, mas que parta de um procedimento mais elementar, evolua em complexidade e extensão e depois possa ser condensado, guardando a essência da questão técnica que o originou. É, em sentido figurado, como a idéia de se jogar um grande laço e ir apertando aos poucos. Essa concepção originou-se dos exercícios técnicos específicos criados pelo prof. Bosisio que abrangem a técnica geral e servem de manutenção da mesma para o violinista profissional, ocupando um espaço de tempo razoável. São desenvolvidos com seus alunos em aulas individuais e não foram difundidos por outros meios que não a divulgação oral.

Nesse processo, a cada vez que uma nova etapa do exercício é apresentada, o aluno percebe que está aprendendo um elemento novo que irá elevar o nível de sua técnica. Isso o torna mais consciente da importância do exercício. Não é apenas uma coisa que ele aprendeu em um dia e provavelmente esquecerá em pouco tempo. Segundo minha experiência, essa recorrência do exercício a cada vez renovado direciona o foco do aluno para um determinado objetivo de forma mais

eficiente do que o uso de uma multiplicidade de livros de técnica diferentes. Como última etapa do processo o exercício deverá então ser resumido. Dessa maneira, até chegar ao 3º volume do Método Suzuki, o aluno terá um condensado mínimo de mecanismo viável de ser incluído no estudo diário e de ser cobrado sempre durante a aula, permitindo assim uma interação do conteúdo técnico com o repertório.

Alguns aspectos importantes desses exercícios:

- devem ser abordados no começo de cada aula, o que reforça no aluno a idéia de que algo deve ser construído para se executar qualquer coisa no violino, ou de que ele deve de alguma maneira se “aproximar” do instrumento antes de começar a tocar desabaladamente.
- devem prescindir de qualquer material escrito, ser aprendidos e feitos de cor justamente para que se esteja atento à qualidade da execução, o que vai de encontro ao que é feito também com o repertório no Método Suzuki.
- o aluno deve ser instigado, dentro dos seus limites de compreensão, a pensar sobre o que está fazendo, quais as partes do seu corpo estão envolvidas.
- foram concebidos para serem aplicados a iniciantes de qualquer faixa etária, de acordo com a qual pode-se variar a linguagem verbal empregada na sua apresentação.

4.1 Exercício de arco – construção da arcada inteira

No Método Suzuki, o ponto de partida para o uso do arco no violino é o ritmo idealizado por seu autor para a primeira variação de “Brilha, brilha estrelinha” no primeiro volume (Exemplo 14). A grande importância dessa primeira abordagem do

com a corda e a manutenção do dedo mínimo, sempre em posição curvada. Esses dois exercícios serão mantidos até a música nº 5.

A terceira etapa consistirá da mistura das metades: começando no meio do arco, duas semínimas com a metade superior seguidas de uma pausa de semínima e mais duas semínimas com a metade inferior, também seguidas de pausa. Repete-se o esquema completando-se então oito notas. Essa pausa é essencial para o aluno pensar na transição do movimento que ele fez para o próximo que ele fará. Essa etapa será acrescentada às outras durante o aprendizado da música nº 6.

Ao chegar à música nº 7 o exercício será completado adicionando-se a última etapa: a arcada inteira propriamente dita. Serão executadas 4 mínimas, totalizando oito tempos. Passa a receber, então, o nome de JOGO DE METADES.

Etapa 1- Só metade superior (antebraço)
Etapa 2- Só metade inferior (braço)
Etapa 3- Mistura das metades parando no meio para “pensar”
Etapa 4- Todo arco sem parar
Indicação metronômica: ♩ = 72

Figura 5 - JOGO DE METADES

Até aqui o enfoque foi, basicamente, na construção dos movimentos e na observância do paralelismo e do ponto de contato corretos. A partir de agora deverá ser enfatizada a questão da sonoridade, introduzindo-se a noção do uso do peso do braço no arco: JOGO DE METADES COM SONORIDADE.

A utilização de corda solta para a execução desse exercício visa dispensar o máximo de atenção ao arco. Mas nas últimas músicas do primeiro volume ele já poderá ser feito sobre uma escala ascendente que comece com uma corda solta, tocando-se duas semínimas para cada grau da escala nas etapas de 1 a 3 e uma mínima na etapa 4. Está pronto um exercício que pode ser mantido ao longo do 1º e 2º volumes e que demanda aproximadamente um minuto.

4.2 Exercício de arco – regiões do arco: pmtr

Concluído o primeiro volume do Método Suzuki, o aluno já deverá ter dominada a arcada inteira observando o paralelismo, o ponto de contato e a boa sonoridade. O JOGO DE METADES deve ser mantido concomitantemente com o próximo exercício que será proposto: REGIÕES DO ARCO.

Conforme diretrizes propostas por Max Rostal (BOSISIO 1999, p. 6-7), podemos considerar 3 regiões básicas do arco em relação ao instrumento: ponta, meio e talão (abreviadas daqui por diante por: **pmt**), cada qual exigindo uma adaptação específica da mão direita. A posição básica da mão no arco é aquela utilizada na região do meio (Figura 6), onde os dedos ficam inclinados em pronação e o dedo mínimo permanece na vareta. Na região da ponta (Figura 7), os dedos ficam mais inclinados ainda (maior pronação) e o dedo mínimo sai da vareta (na verdade é a vareta que se afasta do dedo mínimo). No talão (Figura 8), os dedos assumem uma posição mais verticalizada devido ao movimento de supinação que acontece, fazendo com que o indicador perca um pouco o contato da sua segunda articulação com a vareta do arco, cujo peso é controlado então pelo dedo mínimo.



Figura 6 - posição de meio



Figura 7 - posição de ponta



Figura 8 - posição de talão

Estando o aluno consciente de todas essas informações, pode então iniciar um treinamento com o exercício descrito a seguir, que começa de maneira simples, vai se avolumando, até ser condensado novamente numa fórmula simples. Para tanto utilizaremos as três primeiras frases do Moto Perpétuo de Suzuki (volume 1), cuja forma é ABCA. Cada frase é composta de oito grupos de 4 notas. Será adotada, no entanto, a variação proposta pelo autor em que cada nota é dobrada. Seguem-se as etapas do exercício, que deverão ser abordadas uma a cada semana (ou mais, de acordo com a necessidade do aluno):

1- A frase A (Exemplo 15) é tocada com um *détaché* curto uma vez inteira em cada região do arco, começando pela ponta, depois meio e por fim no talão. O aluno deve

observar, constantemente, a qualidade do *détaché*: boa sonoridade, ponto de contato e pressão adequados à velocidade, regularidade do golpe, flexibilidade de pulso e dedos e descontração geral do membro superior direito. O exercício chama-se, então, **pmt na 1ª frase do Moto Perpétuo dobrado**.



Exemplo 15 - pmt na 1ª frase do Moto Perpétuo dobrado

2- O mesmo procedimento na frase B (Exemplo 16): **pmt na 2ª frase**.

Exemplo 16 - pmt na 2ª frase do Moto Perpétuo dobrado

3- O mesmo procedimento na frase C (Exemplo 17): **pmt na 3ª frase**.



Exemplo 17 - pmt na 3ª frase do Moto Perpétuo dobrado

4- Agora, além de tocar a 1ª frase na ponta, no meio e no talão, acrescentar o **mudando**, isto é, tocar cada grupo de 2 tempos em uma região diferente do arco, com uma pausa entre cada um para permitir a readaptação necessária da mão (Exemplo 18). Seguir a ordem: p, m, t, m, p, m, t, m, p etc. O exercício passa a se chamar **pmt e mudando na 1ª frase**

Exemplo 18 - pmt e mudando na 1ª frase

5- O mesmo procedimento na frase B: **pmt e mudando na 2ª frase**

6- O mesmo procedimento na frase C: **pmt e mudando na 3ª frase**

7- Agora a música inteira tocando cada grupo em uma região, seguindo a mesma ordem: **mudando no Moto Perpétuo inteiro.**

frequentemente alternado com o jogo de metades.

4.3 Mão esquerda: padrões de dedos – escalas

A armação da fôrma e a noção de intervalos de tom e semitom são praticamente as primeiras coisas a serem ensinadas no que se refere à mão esquerda. O procedimento ideal, segundo Rostal é o da construção dessa fôrma partindo do quarto para o terceiro dedo. Mas, de acordo com Bosisio, este procedimento complexo não é viável no caso de um iniciante, sendo mais adequada a construção a partir do eixo central da mão (formado pelo terceiro dedo em semitom com o segundo), seguido pela colocação dos dedos “periféricos” (o primeiro e mais tarde o quarto). Assim é mais fácil se atingir o objetivo de usar os quatro dedos com a mesma angulação da mão esquerda. O primeiro dedo, portanto, a ser colocado no violino deveria ser o 3º, seguido pelo 2º e 1º. O 4º podendo ser postergado devido ao fato dele trabalhar em extensão. Quanto à questão dos padrões de distribuição de tons e semitons, Barbara Barber, professora americana que ministrou recentemente no Brasil cursos de treinamento de professores pela American Suzuki Association, propõe um sistema visual para a compreensão dos quatro padrões básicos (e mais tarde de outros padrões mais complexos) baseado em cores (Figura 9) (Barber 2001). Este sistema se mostrou de grande eficácia didática, tanto por sua fácil compreensão mental quanto por sua realização prática.⁷

Ela começa a introduzi-lo a partir da terceira ou quarta peça do volume I. Os padrões são executados como exercício utilizando o mesmo ritmo básico (Exemplo 20) e

⁷ Esse sistema de reconhecimento dos padrões em qualquer trecho musical, estando as notas dispostas ou não de maneira consecutiva ou em acordes, em qualquer posição do espelho do violino foi desenvolvido pelo violinista Robert Gerle em *The Art of Practising the Violin* (1983). A professora Barber adaptou essa idéia com o uso de cores em sua prática didática.

seguido paulatinamente a seguinte ordem (exemplificaremos para nossos propósitos apenas os 4 padrões básicos, embora o trabalho da professora Barber inclua ao todo 15 padrões):

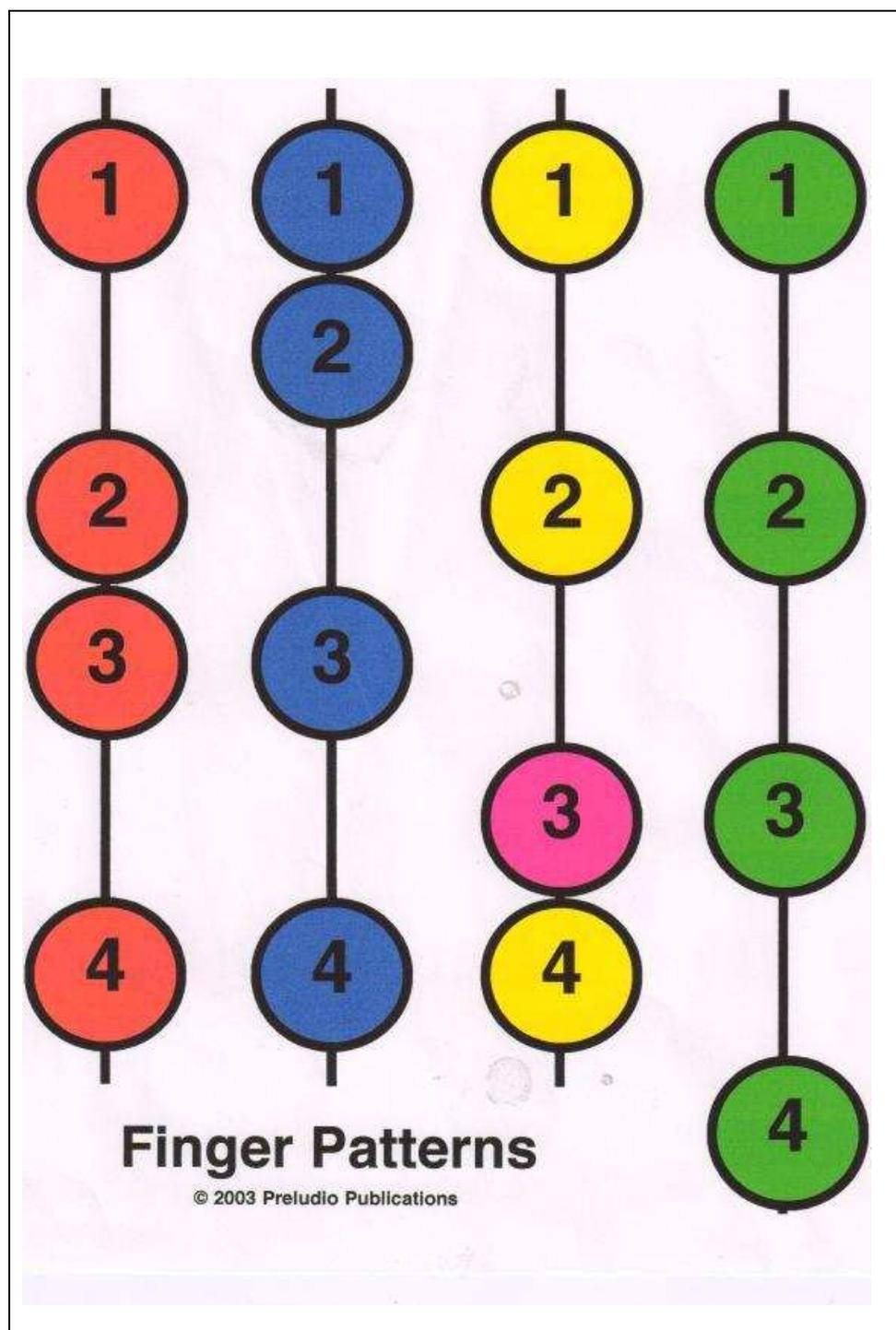


Figura 9 - padrões de dedos da professora Barbara Barber

Padrão vermelho



Padrão azul



Padrão amarelo



Padrão verde



The image displays four musical staves, each representing a different fingering pattern. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The patterns are: 1. Padrão vermelho: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. 2. Padrão azul: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. 3. Padrão amarelo: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. 4. Padrão verde: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.

Exemplo 20 - ritmo básico elaborado pela professora Barber para o trabalho com os padrões de dedos

As escalas são parte fundamental na técnica de qualquer instrumento, principalmente nos de corda, onde, a não ser pelas 4 cordas soltas, cada nota deve ser “construída” pelo executante. LAVIGNE (s.d.), nas sua apostila *Notas sobre o estudo das escalas maiores para violino e viola* (baseadas na edição do *Sistema de Escalas* de Carl Flesch revista e ampliada por Max Rostal) enfatiza a importância de sua prática diária para uma sólida formação dos instrumentistas:

"A maior parte do material sonoro básico do repertório solístico, orquestral e camerístico tem como sistemas subjacentes escalas dos modos maiores e menores.(...) As técnicas instrumentais para a execução de escalas podem ser racionalizadas, padronizadas e adquiridas através do estudo diário. Tais técnicas implicam em movimentos físicos bem objetivos. Esses movimentos - principalmente no que diz respeito às técnicas do membro superior esquerdo - devem ser comandados pelo cérebro e não pelo ouvido. Tal conduta requer treinamento, que leve a mente a determinar os movimentos físicos necessários para realização de determinada passagem, antes da ação propriamente dita.(...) Sugerimos que, em um primeiro momento, a escala seja tocada lentamente sem variação rítmica, repetindo-se cada nota e ligando-as duas a duas, para que a estrutura das escalas e respectivos padrões de movimentos físicos necessários para sua execução possam ir sendo conscientizados e comandados pelo cérebro. Posteriormente, devem ser estudadas com diversos ritmos e diferentes golpes de arco, segundo o método aplicado por cada professor" (LAVIGNE, s.d., p. 3).

O Método Suzuki não prevê nenhum estudo sistemático de escalas, apresentando, ao longo dos 3 primeiros volumes apenas as escalas de Ré Maior, Sol Maior e sol menor. O professor fica livre para definir o sistema que achar pertinente. Sugiro então, a introdução do conceito de escala e arpejo logo a partir da primeira música do volume 1. A escala de Lá maior em uma oitava na corda lá e o respectivo arpejo podem ser executados a princípio com o ritmo da primeira variação de Brilha Brilha Estrelinha. Logo ao chegar à segunda música, o ritmo básico para as escalas passa a ser o de duas semínimas para cada grau da escala. Essa repetição de cada nota, como sugere Lavigne, porém sem o uso de ligaduras (muito difícil para um iniciante), propicia sempre a comparação pelo ouvido de cada grau com o próximo. Tal procedimento mostrou ser uma maneira eficaz de saber se uma nota está afinada.

A afinação do violino em quintas permite que tudo que se toca em uma corda possa ser tocado em outra com a mesma digitação, provocando uma modulação de tom. Fazer o aluno perceber isso facilita o trabalho com as escalas maiores em uma oitava. Assim, em termos de distribuição de tons e semitons elas podem ser reduzidas a 4 tipos básicos, a saber, os quatro padrões "coloridos" da professora

Barber. As escalas que começam com a corda solta (ou o quarto dedo) usam o padrão vermelho; as que começam com o primeiro dedo usam o amarelo; as que iniciam com o segundo dedo são verdes; e finalmente o padrão azul corresponde às iniciadas pelo terceiro dedo. Essa associação com os padrões se mostrou de grande utilidade para desmistificar o estudo das escalas, não criando falsos temores quanto ao número de sustenidos ou bemóis que ela tenha, mas levando em conta o dedo com que ela inicia.

Entendido esse processo, a organização desse estudo ao longo dos três primeiros volumes se dará da seguinte maneira: ao longo de volume 1, cujas peças são todas em tonalidade maior, nos ocuparemos da construção de todas as escalas maiores na primeira posição, já que seu domínio é mais importante nessa fase e elas utilizam um padrão só. Usaremos a extensão de uma oitava, para manter o mesmo padrão de dedos, e o ritmo básico de 2 semínimas para cada grau. Começando pelas escalas de corda solta, elas serão reproduzidas em todos os pares de cordas possíveis. A partir do Moto Perpétuo, o domínio mecânico e auditivo do aluno já permite a introdução de outras escalas com padrões diferentes. Como a leitura musical ainda não estará suficientemente desenvolvida para acompanhar o grau de complexidade das escalas e suas armaduras de clave, é importante que o aluno tenha por escrito o nome das notas das escalas que está fazendo. Pelo menos no começo, antes de decorá-las (o que será inevitável e desejável), pode acompanhar essa leitura enquanto toca. O professor pode mesmo mostrar um modelo em uma corda e pedir ao aluno que escreva o nome das notas das outras escalas correspondentes nas outras cordas. É muito importante não cair no erro de decorar as escalas por memória digital apenas. Saber a nota que se está tocando é a forma

de poder conhecer o espelho do violino como um mapa, o que dará independência ao aluno mais tarde, principalmente na leitura.

Por razões anatômicas (escalas mais cômodas para a mão) e práticas (necessidades do repertório), sugiro a sequência a seguir, agrupando as escalas por grupos de mesmo padrão nos pares de cordas possíveis:

ESCALAS MAIORES DE CORDA SOLTA

DEDILHADO	0	1	2	3	0	1	2	3
IIª CORDA	LA	SI	DO#	RE	MI	FA#	SOL#	LA
IIIª CORDA	RE	MI	FA#	SOL	LA	SI	DO#	RE
IVª CORDA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA#	SOL

Figura 10

ESCALAS MAIORES DE DEDO 1

DEDILHADO	1	2	3	4	1	2	3	4
IIª CORDA	SI	DÓ#	RÉ#	MI	FÁ#	SOL#	LÁ#	SI
IIIª CORDA	MI	FÁ#	SOL#	LÁ	SI	DÓ#	RÉ#	MI
IVª CORDA	LÁ	SI	DÓ#	RÉ	MI	FÁ#	SOL#	LÁ

Figura 11

ESCALAS MAIORES DE DEDO 3

DEDILHADO	3	0(4)	1	2	3	0(4)	1	2
IIIª CORDA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA#	SOL
IVª CORDA	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO

OBS: usar corda solta na subida e quarto dedo na descida.
Figura 12

ESCALAS MAIORES DE DEDO 1 BEMOL

DEDILHADO	1	2	3	4	1	2	3	4
IIª CORDA	Slb	DO	RE	Mlb	FA	SOL	LA	Slb
IIIª CORDA	Mlb	FA	SOL	LA#	Slb	DO	RE	Mlb
IVª CORDA	LA#	Slb	DO	RE#	Mlb	FA	SOL	LA#

Figura 13

ESCALAS MAIORES DE DEDO 2

DEDILHADO	2	3	0	1	2	3	4	4
IIª CORDA	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
DEDILHADO	2	3	0	1	2	3	0	1
IIIª CORDA	FA	SOL	LA	Slb	DO	RE	MI	FA
IVª CORDA	Slb	DO	RE	Mlb	FA	SOL	LA	Slb

Figura 14

ESCALAS MAIORES DE DEDO 2#

DEDILHADO	2	3	4	1	2	3	4	4
IIª CORDA	DO#	RE#	MI#	FA#	SOL#	LA#	SI#	DO#
DEDILHADO	2	3	4	1	2	3	4	1
IIIª CORDA	FA#	SOL#	LA#	SI	DO#	RE#	MI#	FA#
IVª CORDA	SI	DO#	RE#	MI	FA#	SOL#	LA#	SI

Figura 15

ESCALAS MAIORES DE DEDO 4b

DEDILHADO	4	1	2	3	4	1	2	3
IIIª CORDA	LA ^b	SI ^b	DO	RE ^b	MI ^b	FA	SOL	LA ^b
IVª CORDA	RE ^b	MI ^b	FA	SOL ^b	LA ^b	SI ^b	DO	RE ^b

Figura 16

Com esse trabalho desenvolvido foi possível a alunos de um limite mínimo de sete anos de idade completar toda a série ao longo do volume 1 ou pelo menos até o início do volume 2, tocando-se ainda duas vezes cada nota. As escalas podem agora ser agrupadas em sequência em uma corda só, ou seja, todas as escalas de uma oitava possíveis de se fazer começando em uma determinada corda.

- 2- Sequências de escalas ligando as notas duas a duas com arco inteiro.
- 3- Sequências de escalas ligando as notas quatro a quatro com arco inteiro.

Prevendo-se uma semana em cada um dos três pares de cordas para cada uma desses três estágios, pode-se consumir no mínimo nove semanas mantendo o estudo de escalas sempre renovado, de acordo com nossa idéia apresentada no capítulo sobre CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA. Ainda seguindo esses princípios, uma última etapa que condensa todo esse processo e também funciona como um excelente treino para o ouvido é a execução das escalas no sistema que denominamos “VAI E VOLTA”. Nesse sistema, utilizado pelo professor Bosísio para o trabalho com as escalas de três oitavas e que adaptamos para o uso com alunos dessa fase iniciante, subimos a escala numa tonalidade e descemos em outra meio tom acima. Por exemplo:

VAI E VOLTA NA CORDA RÉ

VAI	VOLTA
0 RÉM	1 MibM
1 MIM	2 FÁM
2 FA#M	3 SOLM
4 LÁbM	0 LÁM

Figura 18

VAI E VOLTA NA CORDA SOL

VAI	VOLTA
0 SOLM	1 LÁbM
1 LÁ	2 SIb
2 SI	3 DÓ
4 RÉb	0 RÉ

Figura 19

VAI E VOLTA NA CORDA LÁ

VAI	VOLTA
0 LÁ	1 SIb
1 SI	2 DÓ
2 DÓ#	

Figura 20

Não é necessário esperar chegar a essa última fase para iniciar o estudo das escalas menores. Logo que forem montadas as sequência de escalas maiores numa corda só, elas podem ser introduzidas, no modo melódico, seguindo o mesmo esquema de estudo até a condensação final. É importante o aluno perceber que a escala menor melódica vai usar três padrões diferentes, ao contrário da Maior, que usa apenas um na ida e na volta. Por exemplo, a escala de lá menor melódica:

0	1	2	3	0	1	2	3	3	2	1	0	3	2	1	0
LÁ	SI	DÓ	RÉ	MI	FÁ#	SOL#	LÁ	LÁ	SOL	FÁ	MI	RÉ	DÓ	SI	LÁ

Figura 21 - escala de lá menor melódica

Mais tarde, outras formas de condensação e novamente de excelente treino para o ouvido seriam o VAI E VOLTA variando apenas o modo na VOLTA (ex: vai Ré Maior e volta Ré menor ou vice versa) ou variando o tom e o modo (ex: vai Ré Maior e volta Mib menor ou vai Ré menor e volta Mib Maior).

4.4 Relacionamento

Como foi visto anteriormente, uma questão vital para o violinista que está iniciando sua formação é a armação da fôrma de mão esquerda. Estando bem compreendido o princípio que envolve essa armação (eixo central da mão e dedos periféricos), uma preocupação constante deve ocupar o estudo do instrumento: a manutenção dessa fôrma à medida que o grau de complexidade do repertório aumenta. O problema mais comum é a mão com ângulo muito aberto em relação ao braço do violino, estando muito confortável para o 1º e 2º dedos, mas obrigando o 3º e principalmente o 4º dedo a um estiramento desnecessário para atingir sua posição ou a uma readequação constante no ângulo da mão, num vai e volta que só causa instabilidade à afinação (Figura 3, p. 12).

Outra questão é a da distribuição dos dedos dentro da fôrma, ou seja, as combinações possíveis de dedos dentro desse âmbito. Sendo 4 os dedos que ponteiam no espelho do instrumento, é possível fazer intervalos de segunda, de terça e de quarta sem utilizar extensões fora da fôrma em qualquer posição no violino, ou ainda intervalos de quinta, se considerarmos a corda solta e o 4º dedo na primeira posição. E o ideal é poder-se fazer qualquer intervalo sem alterar o ângulo da mão em relação ao braço do violino.

O professor Paulo Bosisio tem pesquisado essa questão desde sua volta ao Brasil e começo de sua atividade como professor. Ele criou uma série de exercícios técnicos específicos a que deu o nome de **Relacionamentos**. Esses exercícios são de uso exclusivo em suas aulas e não foram publicados porque vêm inseridos no bojo de um conjunto de conceitos e procedimentos técnicos e mesmo estéticos que uma transcrição para o papel não traduziriam e, portanto, não seriam devidamente compreendidos, ou então usados de forma deturpada de seus objetivos. Como seu aluno e tendo acesso a esse material, senti, há cerca de seis anos, a utilidade de adaptar o primeiro exercício dessa série ao âmbito da fase de iniciação instrumental de que esse trabalho trata, isto é, os 3 primeiros volumes do Método Suzuki. E recentemente tivemos conhecimento de que outros alunos seus têm feito o mesmo, como o professor Erasmo Carlos Fernandes em Volta Redonda (RJ), com notável êxito segundo o próprio Bosisio.

A idéia que se mostrou mais eficaz foi utilizar o ritmo básico do exercício e delimitá-lo à primeira posição no violino e a uma corda só (a princípio à lá, por ser mais central e cômoda para o plano do arco, e mais tarde às outras). Com esse ritmo são trabalhados todos os pares de dedos possíveis, abarcando os intervalos de segunda, terça, quarta e quinta dentro da tonalidade maior correspondente à corda usada (Exemplo 22). Esse ritmo idealizado pelo professor Bosisio tem dois momentos: um de repouso (tempo suficiente da semínima e da mínima para preparar mentalmente a próxima ação) e outro de articulação (movimento repetido de dedos em colcheias para fixar o intervalo).

Indicação metronômica: ♩ = 72

Exemplo 22 - Relacionamento (em uma corda)

A concepção desse exercício vai além da mera articulação de dedos, manutenção da fôrma e definição de intervalos. Nas aulas do professor Bosisio é a primeira atividade e, segundo ele, uma maneira de “chegar” ao instrumento em vez de começar a tocar desabaladamente. É o momento de preparar mentalmente a posição do corpo, desde os pés à cabeça, o ângulo dos dedos, a sensação do toque (sentir a pele dos dedos, como diz Bosisio), o relaxamento em geral com uso da tonicidade apenas necessária para a ação em curso. Por todas essas implicações, verificou-se ser mais adequado ao aluno a partir do segundo volume, quando a coordenação motora para essa articulação junto com o *legato* no arco já está mais desenvolvida. Como foi dito, a princípio na corda lá e mais tarde nas outras cordas, observando sempre o ajuste do ângulo de cotovelo para o plano de corda utilizado.

A partir do terceiro volume, uma outra adaptação pode ser feita, mais próxima do original, envolvendo as quatro cordas, na tonalidade de Sol Maior. Nessa segunda

etapa do exercício, o Relacionamento em intervalos de segunda permanece o mesmo do exercício de origem. No Relacionamento que utiliza intervalos de terça e no de quarta criamos notas intermediárias para fazer a conexão entre as mudanças de corda, já que ainda estamos limitados à primeira posição do violino. Essas notas visam também manter o fluxo da linha melódica. Tanto o original como essa última adaptação podem ser visualizados nos Anexos A e B.

4.5 Czerny

Depois de considerar exercícios que trabalham mais especificadamente questões da mão direita e questões da mão esquerda, embora sempre a predominância da atenção num ponto não implique negligência no outro, senti a necessidade de uma interação entre as duas mãos. Isso quer dizer, algo que trabalhasse a combinação de diversos golpes de arco que o terceiro volume exige com um trabalho proveitoso também para a mão esquerda. Isso poderia ser feito, por exemplo, utilizando o Moto Perpétuo, como no **pmtr**. Mas um exercício transcrito da Coletânea de Estudos de Carl Czerny op 261 nº 1 pelo professor Alberto Jaffé⁸ em seu método de ensino coletivo para instrumentos de corda nos pareceu ideal para esse propósito (Exemplo 23). Nele estão todos os intervalos (exceto a quinta) que o Relacionamento trabalha. Enquanto nesse último esses intervalos aparecem de forma repetitiva, vertical, no estudo de Czerny eles estão em forma linear, horizontal, o que permite o trabalho com todos os golpes de arco que pretendíamos.

⁸ Alberto Jaffé, violinista brasileiro que também estudou com Rostal, trabalhou com Paul Roland nos Estados Unidos e desenvolveu no Brasil, na década de 70, o Método Jaffé para ensino coletivo e simultâneo de toda a família dos instrumentos de cordas. Trabalhei como monitor do prof. Jaffé quando lecionou na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Indicação metronômica: ♩ = 72

Exemplo 23 - Czerny

Por sua complexidade esse estudo pode ser introduzido também a partir do segundo volume do Método Suzuki, mas só depois do aluno ter assimilado o Relacionamento. Ele se mostrou muito eficaz ao ser trabalhado em toda aula como sequência e complemento deste. Seguindo o princípio apresentado no capítulo CONSTRUÇÃO DA TÉCNICA de renovar sempre o estudo acrescentando novas dificuldades e desenvolvendo novas habilidades, sugiro a sequência de trabalho a seguir, que durará todo o período do segundo volume do Método Suzuki. Ao chegar ao terceiro volume, todo o domínio de arco e de mão esquerda desenvolvido nesse processo será de grande utilidade:

- 1- A princípio e durante certo tempo, até ser obtido um domínio razoável, apenas em *detaché* e mais tarde em forma “liga-desliga” (duas semicolcheias ligadas e duas desligadas). A partir daí o *spiccato* pode começar a ser ensinado ao aluno, em corda solta ou aplicado a escala ou outro material, mas não ainda no Czerny.
- 2- Enquanto o *spiccato* vai sendo desenvolvido, a fluência no Czerny também o será, a princípio ligando-se quatro notas e mais tarde ligando-se oito.
- 3- Aí então o aluno já terá flexibilidade e andamento suficientes para aplicar o *spiccato* ao estudo, do mesmo modo que trabalhava Rostal esses golpes de arco cíclicos: no início repetindo quatro vezes cada nota, depois duas (nessas repetições

pares todas as notas novas terão arcadas descendentes), três vezes e finalmente uma vez cada nota (as notas novas irão agora alternar arcadas descendentes e ascendentes).

4- Dominado o golpe, podem ser aplicadas as variações de *spiccato* que o professor Bosisio sistematizou e trabalha sempre com seus alunos em estudos ou mecanismo:

a) Primeira variação: o arco levanta após a terceira semicolcheia, ou seja, após a mudança de arco para cima.



Exemplo 24 - Czerny: primeira variação do *spiccato*

b) Segunda variação: o arco levanta após a segunda semicolcheia, ou seja, após a ligadura.



Exemplo 25 - Czerny: segunda variação do *spiccato*

c) Terceira variação: é mais uma espécie de *ricochet*, conhecida como *arcada de Rostal*. Mistura duas notas ligadas para cima e dois *ricochets* para baixo.



Exemplo 26 - Czerny: terceira variação do *spiccato*

5- Arcadas mistas, por exemplo, 4 notas *detaché* e 4 *spiccato*, ou 4 *spiccato* e 4 ligadas etc.

6- Arcada de Viotti: duas notas em *staccato*, sendo a primeira na parte fraca do tempo e a segunda na parte forte ou meio forte. Essa segunda nota é acentuada com uma quantidade maior de arco, o que leva a uma distribuição desigual e alternada deste. Segundo Rostal, a nota sem acento pode ser um reflexo da acentuada (BOSISIO, 1999). Sugiro para nossos propósitos a aplicação clássica dessa arcada na metade superior, embora também possa ser estudada na metade inferior ou em todo arco (BOSISIO, 1999).



Exemplo 27 - Czerny: arcada de Viotti

7- Arcada de Paganini: alterna uma nota para baixo e duas para cima, articuladas aqui em forma de *martelé*, mas com a mesma quantidade de arco para baixo ou para cima. Também será considerado suficiente sua aplicação na metade superior, embora possa ser treinada como exercício na metade inferior ou com todo arco (BOSISIO, 1999).



Exemplo 28 - Czerny: arcada de Paganini

5 CONCLUSÃO

Na minha atividade didática, tive sempre conhecimento do Método Suzuki pelo seu repertório. Depois de ter a oportunidade, de 2001 a 2004, de fazer o treinamento específico do Método com a professora americana Barbara Barber, credenciada pela *Suzuki Association of the Americas*, pude constatar a diferença entre usar o Método como repertório apenas e usá-lo como aplicação da filosofia Suzuki embutida nele. Após essa experiência, pude concluir dois pontos que são comuns a essas duas maneiras de trabalhar. Primeiro, a eficiência do Método, o prazer que os alunos obtêm desde o início já formando um repertório viável e agradável. Segundo, a constatação de que o repertório do Método tem lacunas técnicas e que tocar somente as músicas sem nenhum outro trabalho específico pode ser um caminho mais demorado (e talvez perigoso) para o domínio do instrumento. Ora, o próprio treinamento para professores traz um conjunto de procedimentos técnicos não mencionados no livro impresso, o que me levou a concluir que também podemos incluir aqueles que achamos mais convenientes, segundo nossa formação.

O curso de Mestrado em Música da UFMG proporcionou a oportunidade de fazer uma grande revisão das questões técnicas relacionadas ao repertório Suzuki e de sistematizar os procedimentos técnicos que foram adotados. Observando alunos com os quais trabalho atualmente e de maneira regular, constatei os resultados satisfatórios obtidos na performance em geral e mais especificamente nas questões técnicas pertinentes, segundo critérios estabelecidos na metodologia. Como professor há sete anos de cursos de curta duração, verifiquei que os alunos que não passam pelo treinamento proposto diferem dos que passam.

Ao final do primeiro volume foi constatado um nível elevado de domínio do arco no que diz respeito ao paralelismo, ao uso do arco inteiro e à produção de som. Foi constatada uma redução significativa dos problemas de afinação em geral e em especial da afinação do 4º dedo.

No segundo volume, o trabalho com a afinação nas constantes modulações que aparecem no repertório foi facilitado, principalmente em trechos críticos como: compasso 13 de Judas Macabeus (ré#), compasso 3 de Os Dois Granadeiros (fá natural), compasso 27 de Dança das Bruxas (sib, fá#) e 29 (volta do fá natural), compassos 36-46 de Gavote de “Mignon” (modulação para sib maior), compassos 25-26 de Gavote de Lully (extensão para o dó na corda mi, com 4º dedo, e intervalo de 2ª aumentada entre sol# e fá), compasso 5 de Minueto de Beethoven (si com 2º dedo, em meia posição). Foi significativo o ganho em flexibilidade no arco, e no domínio das suas várias regiões, com melhora na expressão da musicalidade, dinâmica, *rubatos* e finais de frase.

No 3º volume constatei que o resultado positivo na performance foi ainda mais evidente. A conjugação de uma afinação mais sólida com um domínio consistente dos golpes de arco, principalmente aqueles fora da corda, aliada a uma elasticidade dos movimentos de ambas as mãos, tornou possível um grau de expressão musical mais refinado. Como consequência, os alunos nesse estágio conseguiram um maior poder de convicção na performance das peças, atingindo um nível artístico mais elevado.

Nessa pesquisa, pude reafirmar minha preferência pelo Método Suzuki como um caminho vantajoso para a iniciação ao violino. Sobre os três primeiros volumes abordados, considero o 1º como o que estabelece os fundamentos básicos da

técnica, sobretudo fôrma de mão e uso do arco; o 2º como o que expande o uso da mão esquerda em novos padrões e modulações e amplia a ação do arco; o 3º como aquele que proporciona um uso mais refinado do arco permitindo ao professor visualizar o potencial artístico do aluno. Com a sistematização dos procedimentos e dos exercícios de apoio realizada nessa pesquisa, foi possível antecipar as exigências do repertório e elaborar um esquema de manutenção constante das aquisições técnicas.

Há mais de quinze anos tenho me dedicado ao ensino do violino. Desde o início dessa atividade até hoje tenho mantido como propósito nesse caminho a vontade de acertar, de ser útil. Isso implica um não conformismo constante e a capacidade de manter a mente alerta para captar qualquer idéia nova que possa ajudar em uma determinada questão, em um determinado momento. Essa busca se confunde também com a trajetória pessoal como instrumentista, procurando sempre o melhor caminho para a solução dos problemas técnicos, musicais e de outra qualquer natureza que possa auxiliar o desempenho final. É pretensioso achar que se vai chegar à perfeição, mas é o que nos move.

Como instrumentista, encontrei no professor Paulo Bosisio um porto seguro para o aprimoramento, um conhecimento sólido sobre o violino baseado numa tradição que inclui dois grandes pedagogos do século XX: Carl Flesch e Max Rostal. Após uma convivência de vários anos como aluno, constatei que a razão de seu sucesso como professor está ligada a sua capacidade de dar cunho pessoal a essa tradição, através de uma pesquisa constante de procedimentos didáticos, sempre considerando as exigências estéticas e científicas de nossa época. Essas

qualidades fizeram dele uma referência nacional no ensino do instrumento. Sua grande contribuição além do plano violinístico é nos fazer entender esse sentido de “evolução” e nos inculcar também esse vigor.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Edson Queiroz. Entrevista com o Professor e Violinista Paulo Bosisio. *PER MUSI: Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v.12, p. 111-113, 2005.

BARBER, Barber. *Curso de violino Método Suzuki: nível 1B*. Santa Maria: Centro Suzuki de Santa Maria, 2001. Apostila de curso.

. *Curso para professores de violino Método Suzuki: nível 2*. Santa Maria: Centro Suzuki de Santa Maria, 2002. Apostila de curso.

. *Curso de capacitação de professores Método Suzuki: nível 3*. Santa Maria: Centro Suzuki de Santa Maria, 2003. Apostila de curso.

BLONDET, Caroline Fraser de. *Filosofia e metodologia Suzuki: nível 1A*. Santa Maria: Centro Suzuki de Santa Maria, 2001. Apostila de curso.

BOSISIO, Paulo. 100 anos de Max Rostal. *PER MUSI: Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v.12, p. 105-110, 2005.

BRONSTEIN, RAPHAEL. *The Science of violin playing*. Neptune City. NJ: Paganiniana Publications, 1979.

CRUZ, Carla, et al. *TCC - Trabalho de Conclusão de Curso: a excelência como diferencial*. Belo Horizonte: Editora New Hampton Press Ltda, 2006.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2004.

FLESCH, Carl. *L' Art du Violon*. Tradução de S. Joachim Chaigneau, Paris: Max Eschig & Cie Éditeurs, 1926.

GALAMIAN, Ivan. *Principles of violin playing and teaching*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1962.

GERLE, Robert. *The art of practising the violin*. 2ª ed. London: Stainer & Bell Ltda, 1985.

LAGE, Guilherme Menezes, et al. Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. *PER MUSI: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 5/6, p. 14-37, 2002.

LAVIGNE, Marco Antônio. *Notas sobre o estudo das escalas maiores para violino e viola*. Rio de Janeiro: não publicado, [199-].

LAVIGNE, Marco Antônio; BOSISIO, Paulo Gustavo. *Técnicas fundamentais de arco para violino e viola*. Rio de Janeiro: não publicado, 1999.

NADIEN, David. *Suzuki violin school vol. 1*. Tokyo: Zen-On Music Company Ltd, 1986. 1 CD.

. *Suzuki violin school vol. 2*. Tokyo: Zen-On Music Company Ltd, 1986. 1 CD.

. *Suzuki violin school vol. 3*. Tokyo: Zen-On Music Company Ltd, 1986. 1 CD.

ROLLAND, Paul. *The Teaching of action in string playing*. Urbana: Illinois String Research Associates, 1974.

SAA (Suzuki Association of the Américas, Inc). *Toda criança pode*. Tradução de Bia Yordi. Boulder: não publicado, [200-]

SALLES, Mariana Isdebski. *Arcadas e golpes de arco*. Brasília: Thesaurus, 1998.

STAR, William. *The Suzuki violinist*. Knoxville, TN: Kingston Ellis Press, 1976.

SUZUKI, Shinichi. *Educação é amor*. Tradução de Anne Corinna Gottber. Santa Maria: Palloti, 1994.

. *Suzuki violin school, vol. 1*. Miami, FL: Summy-Birchard Inc., [s.d.].

. *Suzuki violin school, vol. 2*. Miami, FL: Summy-Birchard Inc., [s.d.].

. *Suzuki violin school, vol. 3*. Miami, FL: Summy-Birchard Inc., [s.d.].

VUILLEMIN, Dominique. *L' apprentissage de la musique*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

ANEXOS

ANEXO A

RELACIONAMENTO
PROF. PAULO BOSISIO

RELACIONAMENTO INTERVALOS DE SEGUNDA

A musical score for guitar, consisting of ten staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The exercise is titled "RELACIONAMENTO INTERVALOS DE SEGUNDA". The notation includes various rhythmic patterns and fingerings:

- Staff 1: Measures 1-6. Fingerings 0, 1, and 2 are indicated above the notes.
- Staff 2: Measures 7-12. Fingering 3 is indicated above the first measure, and 0 is indicated above the fifth measure.
- Staff 3: Measures 13-18. Continuation of the rhythmic patterns.
- Staff 4: Measures 19-24. Continuation of the rhythmic patterns.
- Staff 5: Measures 25-30. Continuation of the rhythmic patterns.
- Staff 6: Measures 31-36. Continuation of the rhythmic patterns.
- Staff 7: Measures 37-42. Continuation of the rhythmic patterns.
- Staff 8: Measures 43-48. Continuation of the rhythmic patterns.
- Staff 9: Measures 49-56. Continuation of the rhythmic patterns.
- Staff 10: Measures 57-62. Continuation of the rhythmic patterns, ending with a double bar line.

RELACIONAMENTO
INTERVALOS DE TERÇA

The image displays a musical score for guitar, consisting of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is a sequence of eighth-note chords, each spanning a third interval. The chords are: G2 (0 2), A2 (1 3), B2 (2 4), C3 (1 3), D3 (2 4), E3 (0 2), F#3 (1 3), and G3 (2 4). The first four staves show the initial sequence of chords with their respective fret numbers. The fifth staff begins with the word "etc" and continues the sequence. The sixth and seventh staves show the sequence continuing with the same fret numbers. The eighth staff shows the sequence continuing with the same fret numbers. The music is written in a single treble clef.

Musical score for guitar, page 59, measures 41-76. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eight staves of notation. Measures 41-45 show a sequence of eighth-note chords with slurs. Measure 46 includes a fret number '0' above the first measure and '2' above the second measure. Measures 51-55 include fret numbers '2' and '4' above the first measure, and the word 'etc' above the second measure. Measures 56-60 show a sequence of eighth-note chords with slurs. Measures 61-65 show a sequence of eighth-note chords with slurs. Measures 66-70 show a sequence of eighth-note chords with slurs. Measures 71-75 show a sequence of eighth-note chords with slurs. Measure 76 shows a sequence of eighth-note chords with slurs.

RELACIONAMENTO
INTERVALOS DE QUARTA

The image displays a musical score for guitar, titled "RELACIONAMENTO INTERVALOS DE QUARTA". The score is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 4/4 time. It consists of eight staves of music, each containing a sequence of chords and intervals. The first staff (measures 1-5) features a sequence of chords: 0 3, 1 4, 1 4, 1 4, and 1 4. The second staff (measures 6-10) continues with 1 4, 1 4, 1 4, 1 4, and 1 4. The third staff (measures 11-15) features 0 3, 1 4, 1 4, 1 4, and 1 4. The fourth staff (measures 16-20) features 1 4, 1 4, 1 4, 1 4, and 1 4. The fifth staff (measures 21-25) features 0 3, etc, etc, etc, and etc. The sixth staff (measures 26-30) features etc, etc, etc, etc, and etc. The seventh staff (measures 31-35) features etc, etc, etc, etc, and etc. The eighth staff (measures 36-40) features etc, etc, etc, etc, and etc.

Musical score for guitar, page 61, measures 41-76. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eight staves of notation, each containing five measures. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings.

Measures 41-45: Five measures of music, each starting with a slur over four eighth notes. Measure 41 has a finger number '1' above the first note. Measure 42 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 43 has a finger number '1' above the first note. Measure 44 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 45 has a finger number '1' above the first note.

Measures 46-50: Five measures of music. Measure 46 has a finger number '1' above the first note. Measure 47 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 48 has a finger number '1' above the first note. Measure 49 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 50 has a finger number '0' above the first note and a finger number '3' above the third note.

Measures 51-55: Five measures of music. Measure 51 has a finger number '1' above the first note and a finger number '4' above the fourth note. Measure 52 has a finger number '1' above the first note. Measure 53 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 54 has a finger number '1' above the first note. Measure 55 has the word 'etc' above the first note.

Measures 56-60: Five measures of music. Measure 56 has a finger number '1' above the first note. Measure 57 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 58 has a finger number '1' above the first note. Measure 59 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 60 has a finger number '1' above the first note.

Measures 61-65: Five measures of music. Measure 61 has a finger number '1' above the first note. Measure 62 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 63 has a finger number '1' above the first note. Measure 64 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 65 has a finger number '1' above the first note.

Measures 66-70: Five measures of music. Measure 66 has a finger number '1' above the first note. Measure 67 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 68 has a finger number '1' above the first note. Measure 69 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 70 has a finger number '1' above the first note.

Measures 71-75: Five measures of music. Measure 71 has a finger number '1' above the first note. Measure 72 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 73 has a finger number '1' above the first note. Measure 74 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 75 has a finger number '1' above the first note.

Measures 76-80: Five measures of music. Measure 76 has a finger number '1' above the first note. Measure 77 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 78 has a finger number '1' above the first note. Measure 79 has a finger number '4' above the fourth note. Measure 80 has a finger number '1' above the first note.

ANEXO B

RELACIONAMENTO

ADAPTAÇÃO PARA 1ª POSIÇÃO

INTERVALOS DE TERÇA

A musical score for guitar, titled "INTERVALOS DE TERÇA". The score is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 4/4 time. It consists of ten staves of music, with measure numbers 0, 6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, 42, and 47 marked at the beginning of each staff. The music features a variety of rhythmic patterns and intervals, primarily focusing on thirds. Fingerings are indicated by numbers 0-4 above or below notes. Some measures include slurs and accents. The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

0 2 1 3 2 4
3 4 0 2 etc
4 3 1 4 etc
0 2

INTERVALOS DE CUARTA

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number. The exercises are as follows:

- Staff 1 (Measures 1-4):** Quarter notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 0, 3, 1, 4. Slurs connect the pairs (G-A), (B-C), and (A-B).
- Staff 2 (Measures 5-8):** Quarter notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 2, 3, 0, 3. Slurs connect the pairs (G-A), (B-C), and (A-B). The word "etc" is written above the final measure.
- Staff 3 (Measures 9-12):** Quarter notes G4, A4, B4, C5, with slurs connecting the pairs (G-A), (B-C), and (A-B).
- Staff 4 (Measures 13-16):** Quarter notes G4, A4, B4, C5, with slurs connecting the pairs (G-A), (B-C), and (A-B).
- Staff 5 (Measures 17-20):** Quarter notes G4, A4, B4, C5, with slurs connecting the pairs (G-A), (B-C), and (A-B).
- Staff 6 (Measures 21-24):** Quarter notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 3, 2, 1, 4. Slurs connect the pairs (G-A), (B-C), and (A-B).
- Staff 7 (Measures 25-28):** Quarter notes G4, A4, B4, C5, with slurs connecting the pairs (G-A), (B-C), and (A-B). The word "etc" is written above the first measure.
- Staff 8 (Measures 29-32):** Quarter notes G4, A4, B4, C5, with slurs connecting the pairs (G-A), (B-C), and (A-B).
- Staff 9 (Measures 33-36):** Quarter notes G4, A4, B4, C5, with slurs connecting the pairs (G-A), (B-C), and (A-B).

ANEXO C

PROGRAMA DO RECITAL

RECITAL DE MESTRADO

AURELIANO AFONSO ARAÚJO

violino

VALÉRIA GAZIRE

piano

SEGUNDA FEIRA, 10 DE DEZEMBRO DE 2007 - 12h30
Auditório Fernando Mello Vianna - Campus Pampulha

Sonata para violino e cravo em Dó menor, BWV 1017

Johann Sebastian Bach

Siciliano - Largo

Allegro

Adagio

Allegro

Três Dansas Brasileiras Antigas

Oswaldo Lacerda

I Chote - moderado, com elegância

II Lundú - gracioso

III Valsa - tempo de valsa rápida dansante

Sonata para piano e violino em Sol Maior, op13

Edvard Grieg

Lento Doloroso - Allegro vivace

Allegretto tranqüilo

Allegro animatto

Orientador: Professor Doutor Edson Queiroz de Andrade