



CÓDIGO: 400

1) Aspectos estilísticos e interpretativos dos períodos barroco, clássico e romântico.

Ao longo da dissertação, aponte: Quais são as principais divergências interpretativas na atualidade e exponha quais meios e critérios recomendados para realizar tais escolhas interpretativas.

2) Abordagem do repertório para violino dos séculos XX e XXI no curso de graduação.

Citar obras de referência, justificando suas escolhas. Em que medida você situaria a importância deste repertório na formação do violinista? Por quê?

3) Princípios fundamentais de posicionamento e mecanismos de funcionamento da mão esquerda e do arco.

Além de discorrer sobre o tema, com base na literatura sobre a pedagogia do instrumento, exponha sua abordagem didática sobre estes princípios e mecanismos.

... expressiva, que consistia não só em afinar notas
que não estavam escritas como também variar articulações, durações
e dinâmicas. Em paralelo, a prática francesa do "inegalité", mudava a
duração de figuras iguais, buscando trazer balanço e elegância para
a interpretação. Os tratados de Geminiani e também do violinista
L'Abbé Le fils (1761), ressaltam ainda a importância do " messa di voce"
que evitava que uma nota longa fosse tocada de forma estática.
Essa técnica comum da música barroca, iniciava a nota de forma
suave, crescia até seu meio e decrescia no seu fim. O tratado ^(P)
do violinista francês ainda especifica que havia uma necessidade

QUESTÃO 1

A interpretação musical é o conjunto de decisões técnicas e artísticas feitas a partir do estilo, do caráter e da época da obra estudada. É fundamental que o intérprete, além da resolução das demandas técnicas de cada peça, também adquira conhecimento sobre o compositor e sobre o contexto histórico no qual a música foi concebida para assim, poder "ir além" dos limites da partitura. Segundo o violinista e pesquisador Viggiano (2022), a performance é o resultado desse conjunto de decisões técnicas e artísticas que permeiam a interpretação com a interação do público, formando assim, uma conexão entre a época em que a peça foi escrita e a atualidade.

O período Barroco (1600-1750) é caracterizado pela presença do elemento retórico. Como aconselhado por Leopold Mozart (1756) em seu Tratado, o músico deveria "falar" através de seu instrumento, buscando demonstrar inflexões, acentuações e pontuações, tal qual na oratória. Além da eloquência, o contraste também era um elemento importante na música desse período sendo evidenciado, por exemplo, por formações instrumentais de grandes grupos com uma parte solista (concerto grosso). A improvisação, prática comum na música renascentista e barroca, estava presente no baixo contínuo, que consistia em um acompanhamento harmônico feito geralmente, pelo cravo ou pelo órgão. Ao invés de expressar sentimentos humanos pessoais, a música barroca se baseava em afetos específicos, com cada movimento representado por tópicos como medo, alegria ou fúria. O contraponto e a polifonia atingem um alto grau de complexidade na música de compositores como Bach. Em um tratado de 1751, o violinista Francesco Gemignani recomenda o uso da "ornamentação expressiva", que consistia não só em adicionar notas que não estavam escritas como também variar articulações, durações e dinâmicas. Em paralelo, a prática francesa do "inegalité", mudou a duração de figuras iguais, buscando tizze e elegância para a interpretação. Os tratados de Gemignani e também do violinista L'Abbé Le fils (1761), ressaltam ainda a importância do "messa di voce" que evitava que uma nota longa fosse tocada de forma estática. Essa técnica comum da música barroca, iniciava a nota de forma suave, crescia até seu meio e decrescia no seu fim. O tratado do violinista francês ainda especifica que havia uma necessidade

da corda de tripla não ser atacada bruscamente em notas ongas, pois isso atrapalharia sua vibração. Com essa indicação, nota-se a relação que decisões estéticas e interpretativas podem ter com as limitações técnicas de cada instrumento.

Os exageros da música barroca contribuíram para que a estética posterior buscasse por mais equilíbrio. O Período Clássico (1750 - 1820), sob a influência do iluminismo, passou a priorizar uma linguagem mais clara, natural e acessível. Em contraste à agitação de contraponto e polifonia dos compositores barrocos, a música clássica apresentava uma linha melódica mais definida, acompanhada por uma harmonia mais funcional. Tópicos como marcha militar, dança galante e estilo caçador eram usados de inspiração ao caráter musical enquanto a interpretação valorizava a coerência entre o rigor formal e a expressão emocional. No final do século XVIII, o cravo começa a se tornar obsoleto e perder espaço para o fortepiano, de mecânica mais leve e rápido decaimento sonoro. O novo instrumento, vai influenciar não só as formas composicionais como também as práticas interpretativas, fazendo com que a música da época se caracterizasse por articulações mais definidas.

A transição para o século XIX é marcada pela fundação do Conservatório de Paris e a consequente metodização do ensino musical e pelas transformações morfológicas nos instrumentos. O violino, por exemplo, teve seu espelho alongado e o ângulo entre o braço e a caixa modificado enquanto o arco tornou-se capaz de maior projeção sonora, sustentação e produção de articulações, se difundia. Caracterizada pela subjetividade e pelo rompimento das fronteiras formais estabelecidas no clasicismo, a música do Período Romântico (1810 - 1910) se torna um veículo de expressão íntima e pessoal de cada compositor. Temas como dor, morte, amor impossível e relação do homem com a natureza se tornam usuais enquanto a linguagem técnica composicional apresenta complexidade harmônica, uso de cromatismo, sínkopas, hemiólas e polirritmias. A interpretação explora o rubato, conferindo a impressão de respiração e improviso e o legato extremo se consolida também devido às novas possibilidades técnicas nos instrumentos. A expansão da dinâmica é evidenciada por indicações como "ppp" e "fff" e o avanço da técnica instrumental faz surgir a figura do virtuose, representada por nomes como Liszt e Paganini.

Como mencionado, os aspectos estilísticos que caracterizam um período musical têm uma relação direta ~~com~~ não só a sociedade como ^{também} com os instrumentos da época. Sendo assim, nota-se uma divergência interpretativa na atualidade: como tocar a música de Bach ou Mozart já que não temos a mesma sociedade, a mesma ideologia e, muitas vezes, os mesmos instrumentos daquele contexto?

Durante a década de 1960, começou a emergir o movimento da Performance Historicamente Informada, com músicos buscando por uma interpretação que se aproximasse dos instrumentos e da forma de se fazer e pensar a música do período das obras escolhidas. O estudo e a pesquisa feitas por esses músicos contribuiu para que as gerações seguintes, mesmo com instrumentos modernos, pudesse tomar decisões técnicas e artísticas que dessem um embasamento maior às suas interpretações. Assim, é preciso aproveitar esse conhecimento para que possamos nos aprofundar na prática interpretativa e poder formar estudantes que sejam capazes de se expressar artisticamente e ir além das notas e indicações da partitura.

Ivan Galamian (1962), um dos maiores nomes na pedagogia do violino, afirma que a escolha de repertório na formação do violinista deve ser a mais ampla possível, contemplando obras de gêneros, estilos e períodos diferentes. Em paralelo, a contrabaixista e pesquisadora Sônia Ray (2019) aconselha que professores e alunos estejam abertos a trabalhar repertórios fora da sua zona de conforto em favor de uma vivência musical mais diversa.

Em sua pesquisa sobre sonatas brasileiras para violino e piano, Cavazzoti (2001) aponta que, embora haja um crescimento no número de novas composições para esta formação, os recitais com música brasileira tendem a repetir as mesmas peças. Para o pesquisador, tal fenômeno é decorrente tanto à dificuldade de acesso à novas partituras quanto à uma certa resistência de violinistas, professores e alunos, em trabalhar obras que ainda não tenham se consolidado no cânone violínico.

Além de Cavazzoti se referir à música brasileira, sua crítica também pode ser aplicada ao repertório para violino dos séculos XX e XXI. Um outro entrave com relação à música desse período, é o fato de que muitas obras foram concebidas para profissionais, apresentando uma exigência técnica que pode, muitas vezes, se distanciar do escopo didático de um curso de graduação.

Ainda assim, é fundamental que o professor de violino conheça bem os repertórios modernos e contemporâneos para que possa, como defensor, atuar pedagógico e pesquisador, proporcionar uma formação ampla e diversa aos alunos de graduação. A seguir, apresenta-se uma organização do repertório para violino dos séculos XX e XXI, considerando aspectos como qualidade composicional, diversidade de estilos, valor pedagógico, compatibilidade com os estudantes, imeditismo e consolidação na tradição violínica.

No início do século XX, o violinista e compositor austriaco Fritz Kreisler escreveu um ciclo de "Velhas melodias vienenses". Entre elas, destaca-se o "Liberleid", em forma de valsa, com uma melodia marcante

e constituindo uma boa oportunidade para trabalho de vibrato contínuo, mudança de posição e controle de arco. Ainda do mesmo compositor, o já dito "Prelúdio e Allegro" trabalha spiccato e cordas duplas. Ambas as obras, escritas para violino e piano, são recomendáveis para alunos no início da graduação.

A "Sonata em Sol menor para violino e piano" (1917) de Debussy, foi escrita sob o impacto da Primeira Guerra Mundial e da doença que o levava à morte no ano seguinte. Explorando linguagem modal e escalas simétricas que caracterizariam o impressionismo francês, devido à sua exigência técnica e de maturidade musical, esta sonata é recomendável aos alunos mais avançados.

Em 1923, o compositor judeu Ernst Bloch publicou sua suite "Baal Shem" para violino e orquestra, também com versão para violino e piano. Dentre os três movimentos, destaca-se o "Nigun" de caráter dramático e evidenciando as influências judaicas do compositor. Como uma boa oportunidade para sustentação sonora na corda Sol e vibrato amplo, a peça pode ser trabalhada com alunos em meio de curso.

As "Seis Sonatas para violino solo" (1924) de Ysaïe são um marco no repertório violinístico pela mistura de influências e preferência de recursos não convencionais, acordes extremos e contrastes extremos. Apesar de exigirem alto nível técnico, tanto a "sonata 4" quanto alguns movimentos específicos podem ser acessíveis aos alunos mais avançados.

Do compositor Ravel, há sua peça "Tzigane" (1924) e a "Sonata N. 2 para violino e piano" (1929) que também podem atender aos alunos mais avançados.

Os "44 Duos para dois violinos" (1931) de Bartók, formam um ciclo interessante de peças curtas de caráter pedagógico que exploram o folclore do leste europeu. Ideal para alunos em início de curso, os duos podem ser uma oportunidade do trabalho camerístico além da formação tradicional de violino e piano.

Ainda de caráter pedagógico, há a "Sonata para violino solo" (1947) de Prokofiev que, apesar de não exigir virtuosismo, requer precisão rítmica e maturidade musical que a tornam compatível com diferentes níveis. (P)

No âmbito dos concertos para violino e orquestra, há as obras de Barber e Kachaturian, que se consolidaram como marcos do repertório estadunidense e soviético na era moderna. Ambos são ideais para alunos mais avançados.

No repertório brasileiro do século XX, destacam-se sonatas para violino e piano e obras solo. Entre as sonatas, a "Sonata-Fantasia" e a "Sonata N.º 4" de Villa-Lobos e Guarneri são recomendáveis aos alunos avançados enquanto as sonatas 4 de Guarneri e 2 de Guerra-Peixe podem servir aos alunos mais intermediários. No repertório solo, os "26 Prelúdios" de Fláudio Vile apresentam uma diversidade técnica que pode atender a diversos níveis e trazer um enorme valor pedagógico devido à presença de técnicas específicas.

Já no século XXI, a "Suite Brasileira para violino solo" (2017) de Dmitri Cervo pode atender alunos intermediários e traz o interesse do uso da sordatura (corda sol afinada em f_2 surtendo) enquanto os "24 Caprichos Latino-Americanos" (2020) de Arthur Barbosa podem ser trabalhados com os alunos avançados.

Por fim, os "24 Prelúdios para violino e piano" de compositor russo Lev Averbach são peças curtas, expressivas e acessíveis e constituem uma oportunidade de trabalhar com um repertório mais recente e de incluir compositoras femininas na formação do violonista.

QUESTÃO 3

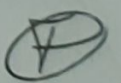
A técnica do violino consiste em um conjunto de habilidades físicas, psicológicas, cognitivas e auditivas, que envolvem não só as mãos, mas todo o corpo, e permitem ao violinista desenvolver controle sonoro e poder se expressar artisticamente. O ensino dessa técnica acompanha a evolução do instrumento, indo desde o seu surgimento no século XVI até a atualidade. Em todos esses séculos, a pedagogia violinística foi contemplada com várias publicações, em formatos distintos e que refletiam as convergências e divergências sobre o ensino do instrumento em cada época.

No século XVIII, os tratados de Geminiani (1751), Leopold Mozart (1756) e L'Abbé Le fils (1766) contribuíram para uma primeira padronização da técnica violinística. Contudo, como afirma Pereira (2019) em "Fundamentos da Técnica Violinística", muitos desses preceitos, com as transformações sofridas pelo violino e pelo arco no século XIX, se tornaram distantes do que veio a se consolidar como a técnica moderna de violino.

Em seguida, vieram os tratados de Kreutzer, Rodé e Baillot (1803), Spohr (1832), Baillot (1835), David (1863) e Bériot (1870) como reflexo das três grandes escolas de violino que emergiram no século XIX: Francesa, Germânica e Franco Belga. A pedagogia do violino é marcada assim como pelos trabalhos de Moser/Jochim (1905), Auer (1921), Downis (1921) e Flesch (1923). Posteriormente, as publicações de Galamian (1962, 1964) e Fischer (1997) vão contribuir para a consolidação da técnica moderna.

A seguir, discutem-se os preceitos fundamentais da técnica do violino com base nos trabalhos mencionados.

Sobre a postura corporal, os tratados do século XIX costumavam recomendar que, devido à colocação do violino do lado esquerdo, o peso do corpo deveria se concentrar sobre a perna esquerda.



Flesch e Fischer irão defender, posteriormente, na distribuição equilibrada entre ambas as pernas. Já Galamian adverte que, antes de tudo, deve haver um cuidado com tegras rígidas sendo que o professor deve ser flexível e estar atento ao bom estar de cada aluno. Acrescento que nem sempre o que parece mais confortável pode ser o mais saudável. Portanto, acredito na distribuição do peso de forma equilibrada e assim como Flesch, aconselho a alternância entre o estudo em pé e sentado a fim de não sobrecarregar o corpo.

Sobre o posicionamento do violino, os métodos antigos indicavam que a borda inferior do fundo do instrumento fosse posicionada sobre a clavícula esquerda, abolindo a prática anterior de colocar o violino abaixo do ombro como ainda é mantido pela tradição da tabeca no Brasil. Com esse "novo" posicionamento, recomendava-se que o violino fosse sustentado pela pressão entre o maxilar e a clavícula, deixando a mão direita livre. A necessidade de um telatório tornava-se com mais e, mais tarde, David recomendasse a Spalliera. Entre os pedagogos do século XX, Galamian e Fischer argumentaram que a mão esquerda não causar tensionamento. Apesar de queixita ter se consolidado na era moderna, o uso do acessório no fundo do violino dividiu opiniões. Enquanto Flesch e Galamian defendem que o uso de queixita devia estar condicionado ao bom estar do aluno, Dounis argumentava que sua ausência era benéfica por trazer liberdade ao braço direito e promover um maior contato com o instrumento. Estou de acordo com Flesch e Galamian nesse quesito.

A respeito do posicionamento de cabeça, percebe-se um consenso entre os autores de que esta deve ser orientada em direção ao espelho e aos dedos da mão esquerda. Um outro ponto convergente é de que o braço do violino deve repousar entre a parte mais alta do polegar e mais baixa do indicador, evitando-se que o instrumento caia na parte que une esse dois dedos, pois isso atrapalharia a mobilidade dos demais. Segundo Flesch e Fischer, a lateral do dedo indicador

tende a ficar em contato com o braço até aproximadamente 9
a terceira posição enquanto Spohr ressalta que a região mais
baixa do dedo mínimo deve se manter próxima do espelho, deixando
os dedos perpendiculares às cordas. Estou de acordo com esse posicio-
namento por acreditar que ele favorece o funcionamento da mão
esquerda.

Sobre a elevação dos dedos da mão esquerda, Flesch e Galamian
recomendam uma elevação moderada e Fischer afirma que os dedos
devem "flutuar" sobre as cordas, estando sempre prontos a pressionar
as notas. Galamian ainda ressalta um posicionamento relaxado, com
o polegar a atuar fazendo um contr-peso, de modo a facilitar as
múltiplas funções dos dedos.

Outro ponto convergente na pedagogia é a necessidade de se
manter o pulso esquerdo sempre alinhado ao antebraço e evitando
curvas, exceto em alguns acordes e posições mais altas. Já o ângulo
do cotovelo esquerdo deve sempre ser perpendicular à corda e
à posição, sendo que, na corda Sol está mais para a direita e na
corda Mi, para a esquerda. A medida em que se sobe de posição,
esses ângulos vão se acentuando. Reforço que esses ajustes devem
ser feitos levando-se em conta a anatomia de cada aluno e
evitando dores e desconfortos.

Downis distingue as funções da mão esquerda entre: ação dos
dedos, vibrato e mudança de posição. O pedagogo critica o ensino
tradicional por atrasar o uso do quarto dedo e do vibrato. Para ele,
no primeiro caso, há um malefício do quarto dedo ficar separado e
de ter que se fazer ajustes no ângulo do pulso ao empregar-lo
e, no segundo, de falta de vibrato contribuir para uma mão mais
rígida. Concordo com o autor de que a introdução cuidadosa e precoce
do estudo do vibrato e do quarto dedo podem favorecer a constru-
ção de uma técnica mais sólida.

No geral, sobre a ação dos dedos, vibrato e mudança de posição,
nota-se uma preocupação dos autores de que essas funções estejam
sempre coordenadas, relaxadas e evitando-se tensões e pressões
necessárias.

A técnica do membro superior direito envolve os seguintes elementos: pega do arco, produção sonora, ângulo do braço para cordas simples e duplas, troca de cordas, distribuição do arco, golpear de arco, ritmos e ligaduras. Embora haja divergências entre as antigas escolas de violino, a técnica moderna convencionou que o dedo indicador do arco pela falange distal, Flexor e Resulta que Polegar e dedo médio formam um ponto de equilíbrio para o arco e que polegar e dedo mínimo também se estão flexionados no talão e enfiados na ponta. O dedo indicador é o responsável pela colocação do peso e o dedo mínimo pelo seu alívio. Devem reforçar a importância de uma pega livre de tensões.

Outro aspecto unânime entre os autores é a necessidade de que o arco esteja sempre paralelo ao cavalete para a busca da máxima qualidade sonora. Sobre a inclinação da crina, costumam-se recomendar que ela esteja "para dentro", com a vareta levemente em direção ao espelho. Galzamin e Fischer preconizam a crina plana em favor de maior projeção sonora, embora reconheçam a possibilidade de variações de acordo com a interpretação artística.

Galzamin ainda acrescenta que a boa sonoridade depende da combinação entre: ponto de contato, velocidade, pressão e o sistema (ombro, cotovelo, pulso e dedos) e artíficiais (resistência da crina e flexibilidade da vareta).

A técnica moderna também defende que o pulso direito mantenha-se alinhado ao antebraço e evite curvaturas excessivas.