



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

PAULA FERREIRA DANTAS

**ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS SISTEMAS DE ESCALAS
PARA VIOLINO DE CARL FLESCH, IVAN GALAMIAN
E SIMON FISCHER.**

João Pessoa

2015



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS SISTEMAS DE ESCALAS
PARA VIOLINO DE CARL FLESCH, IVAN GALAMIAN
E SIMON FISCHER.**

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Paraíba, como parte dos requerimentos do Programa de Pós-Graduação em Música, área de concentração em Práticas Interpretativas, para a obtenção do título de Mestre.

Prof. Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga

João Pessoa

2015

TERMO DE APROVAÇÃO

*Dedico este trabalho ao meu pai Normando.
Aqueles que amamos nunca morrem, se eternizam em
nossos corações e a saudade que sinto é a força
propulsora para vencer todos os desafios.*

Agradecimento

Agradeço a Deus pelo dom da vida e ao meu pai Normando Dantas, cuja partida nesse período encheu meu coração de saudade, fé e esperança;

À minha família pelo apoio e carinho sincero e à Rafael Benício por seu amor, compreensão e paciência;

À minha grande amiga Karina Fonsaca por toda generosidade e disposição sincera em me ajudar e trocar idéias;

Às minhas amigas musicistas Beatriz Drummond, Priscila Ewald, Ana Catarina Leão e Josélia Ramalho por todo incentivo e torcida, a força e alegria de vocês me ajudaram a não desistir durante toda a caminhada;

Agradeço ao professor Hermes C. Alvarenga por todas as orientações e conselhos fornecidos durante os cinco anos de aprendizado e conhecimento que obtive com sua respeitosa e admirável companhia;

E meus sinceros agradecimentos aos amigos da música: Renata Simões, Ronedilk Dantas, Leopoldo Nogueira, Ana Elizabeth Ribeiro, Luiz Carlos Durier e Dona Norma Romano, que além de exímios professores, são profissionais maravilhosos e pessoas inspiradoras, cujos ensinamentos fazem parte de minha história e me impulsionam a seguir sempre adiante valorizando o estudo de qualidade e trabalho honesto.

RESUMO

Com a consolidação do sistema tonal e sua conseqüente formação escalar diatônica, diversas composições e criações musicais para o repertório do violino foram desenvolvidas. E muitas obras musicais da contemporaneidade são como ferramentas de construção que favorecem a aprendizagem técnica padrão e conferem ao estudo de escalas uma considerável importância. Na atualidade, frequentemente a execução de escalas é exigida em testes de admissão para cursos de música em escolas, conservatórios e universidades. Considerando o exposto, o presente estudo pretendeu fazer uma análise descritiva, comparativa e reflexiva entre os sistemas de escalas para o violino de Carl Flesch (1926), Ivan Galamian (1985) e Simon Fischer (2012), verificando suas principais características, semelhanças e diferenças na abordagem e na concepção da metodologia de ensino. Considerando que os trabalhos dos autores citados exerceram e, ainda, exercem influência na prática e técnica de várias gerações de violinistas, buscou-se com a pesquisa bibliográfica, exploratória e descritiva, auxiliar o estudante no seu contato com o sistema de escalas, promovendo um acesso ao conteúdo de ensino e às propostas de estudo. A fim de facilitar a aproximação do aluno com os diversos tipos de abordagens técnicas e dos pontos de vista, identificamos as semelhanças e diferenças em relação à mão esquerda, tais como dedilhados, mudanças de posição, escalas cromáticas, cordas duplas, terças “quebradas”, arpejos, décimas, oitavas, articulação e agilidade dos dedos, assim como os desafios da mão direita, no que diz respeito à produção sonora, diversidade de ritmos e de arcos. Com isso, questionamos a eficiência dos exercícios e compreendemos as reais motivações que conduziram esses autores a escreverem seus respectivos sistemas. As diferenças de abordagens técnicas, distintos estilos e metodologias de ensino também contribuem para o esclarecimento e entendimento das mudanças ocorridas no período em que foi escrito cada método.

Palavras-Chave: Sistema de escalas. Métodos de violino. Carl Flesch. Ivan Galamian. Simon Fischer.

ABSTRACT

Various compositions and violin musical creations were developed with the tonal system and diatonic scale. And many musical contemporary works are like construction tools that favor the technical standard learning and giving considerable importance to scale studies. Currently, the execution of musical works is to get into music courses in schools, conservatories and universities. Considering this, the present study intended to make a descriptive, comparative and reflective analysis of the scale systems of violin from Carl Flesch (1926), Ivan Galamian (1985) and Simon Fischer (2012), checking their main characteristics, similarities and differences of approach and the design of teaching methodology. The above-mentioned authors's works exercised and still influence on practice and on the technique of violinists generations. So the intention of the present work is, with the bibliographical, exploratory and descriptive research, to help the student with his contact to the scale systems, promoting an access to educational content and the study proposals. In order to facilitate the contact of student with the various types of technical approaches and points of view, we identify similarities and differences in relation with the left hand as fingerings, position changes, chromatic scales, double stops, "broken" thirds, arpeggios, tenths, octaves, articulations and the challenges of the right hand, on the subject of sound production, diversity of rhythms and of bowings. With this, we question the efficiency of exercises and the real motivations led these authors to write their systems. The differences of technical approaches, styles and teaching methodologies also contribute to the clarification and understanding of the changes that occurred in the period that each method was written.

Key-words: Scale systems. Violin methods. Carl Flesch. Ivan Galamian. Simon Fischer.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Escala de Dó Maior - Exercício de uma oitava em uma corda com sete tipos de arpejos: menor, maior, relativa menor em 1ª inversão, sub-dominante maior e menor em 2ª inversão, 7ª diminuta e 7ª dominante, além da escala cromática.	29
Figura 2: Escala de Dó Maior - Escala simples, arpejos e escala cromática de três oitavas.....	29
Figura 3: Duas notas ligadas codifica-se B2.	30
Figura 4: Arcadas com quatro notas.	30
Figura 5: Estrutura derivada de figura rítmica com duas notas.....	30
Figura 6: Figuração derivada de três notas.....	30
Figura 7: Escala de Ré Maior - Colocação do primeiro dedo, tônica, relacionando-se com o IV e V grau..	31
Figura 8: Escala de Fá Maior em uma oitava e em uma corda com arco detaché – parte superior (GB Sp) e talão (GB Fr)..	34
Figura 9: Escala diatônica simples de Fá Maior em três oitavas.....	34
Figura 10: Quadro demonstrativo com a sequência dos dedos utilizado por Flesch, diferenciando com a cor cinza o dedilhado utilizado por Galamian.	35
Figura 11: Escalas diatônicas simples da 1ª à 7ª posição fixa.	36
Figura 12: Escala de Sol Maior em uma oitava com a colocação dos dedos a partir da relação da tônica com os demais graus.....	36
Figura 13: Escala em uma corda da primeira à quarta posição. Dedilhado inicial com o primeiro dedo, depois com o segundo e demais.....	37
Figura 14: Escala de três oitavas com os sete tipos de arpejos.	37
Figura 15: Arpejos em posição fixa.....	38
Figura 16: Arpejo em três oitavas.....	38
Figura 17: Arpejo em quatro oitavas.	38
Figura 18: Arpejo escrito para ser praticado nas quatro cordas.....	38
Figura 20: Neste exemplo o autor sugere que o primeiro dedo seja mantido na corda durante a maior duração de tempo possível.....	39
Figura 19: Sequência de arco deve ser alternada e praticada como alternativa de variação.....	38
Figura 21: Escala de Fá Maior de terças quebradas em três oitavas	40

Figura 22: Escala de terças quebradas em uma única posição com dedilhado que deve ser praticado em todas as posições.	40
Figura 23: Escala de terças quebradas em uma única corda. Deve ser executada em todas as tonalidades com os oito tipos de dedilhados sugeridos. Também pode ser aplicada em todas as cordas.....	40
Figura 24: Escala de terças quebradas completa em todas as quatro oitavas. Deve ser executada em todas as tonalidades..	41
Figura 25: Exercício de terças quebradas com uma variação rítmica realizada com o mesmo dedo, a fim de agilizar a mudança de posição.....	42
Figura 26: Escala cromática de lá menor em três oitavas	42
Figura 27: Escala cromática realizada em posição fixa.....	43
Figura 28: Escala cromática em uma corda.....	43
Figura 29: Escala cromática em quatro oitavas.....	43
Figura 30: Escala cromática com os sinais de referência harmônica	44
Figura 31: Fischer também sugere que todos os dedos permaneçam na corda durante o estudo.....	45
Figura 32: Exercício de escalas cromáticas que estimula a independência dos dedos.	45
Figura 33: Nesse exercício o autor sugere que os dedos sejam mantidos na corda.	45
Figura 34: Escala diatônica simples em terças.....	46
Figura 35: Escala diatônica simples em sextas	47
Figura 36: Exercício preparatório para tocar em cordas duplas.....	47
Figura 37: Exercício de terças com dedilhados alternados (dedos ímpares e pares).....	47
Figura 38: Terças	48
Figura 39: Sextas	48
Figura 40: Terças	49
Figura 41: Sextas	49
Figura 42: Terças maiores cromáticas	49
Figura 43: Terças menores cromáticas	49
Figura 44: Sextas menores cromática com seis tipos diferentes de dedilhados	49
Figura 45: Sextas maiores	49
Figura 46: Terças em tons inteiros.....	50
Figura 47: Sextas em tons inteiros	50
Figura 48: Terças alternadas	50
Figura 49: Sextas alternadas	51

Figura 50: Terças com extensões.....	51
Figura 51: Escala diatônica em oitavas simples.....	52
Figura 52: Oitavas consecutivas diatônicas.....	52
Figura 53: Oitavas alternadas	53
Figura 54: Oitavas cromáticas	53
Figura 55: Escala de oitavas em tons inteiros	54
Figura 56: Oitavas alternadas com cordas soltas.....	54
Figura 57: Oitavas simples e dedilhadas com extensões.....	55
Figura 58: Décimas	55
Figura 59: Décimas consecutivas diatônicas.....	55
Figura 60: Décimas alternadas	56
Figura 61: Décimas menores cromáticas	56
Figura 62: Décimas maiores cromáticas	56
Figura 63: Décimas e oitavas combinadas	57
Figura 64: Harmônicos	58
Figura 65: Harmônicos duplos	58
Figura 66: Quartas	59
Figura 67: Quintas	59
Figura 68: Uníssonos.....	59
Figura 69: Sétimas.....	59
Figura 70: Arpejos em quintas e sextas	60
Figura 71: Arpejos em terças e quartas.....	60
Figura 72: Acordes triplos em escala completa.....	61
Figura 73: Acordes triplos	61
Figura 74: Acordes quádruplos.....	61
Figura 75: Exercício para agilidade dos dedos e mudança de posição	62
Figura 76: Notas no topo da escala	63
Figura 77: Colocação do primeiro e quarto dedo	63
Figura 78: Exercício de extensão do quarto dedo	64
Figura 79: Exercício com x-notas (notas fantasmas)	64
Figura 80: Exercício para a independência dos dedos.	65
Figura 81: Exercício de dinâmica.....	65

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. CAPITULO I - OS AUTORES, SEUS MÉTODOS DE ENSINO E SUAS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS	18
2.1 Carl Flesch	18
2.2 Ivan Galamian	22
2.3 Simon Fischer	25
3. CAPÍTULO III – OS SISTEMAS DE ESCALAS DOS AUTORES	27
3.1 Características principais.....	27
3.2 Metodologia dos sistemas	28
3.3 Estrutura dos exercícios	32
3.3.1 Sobre as escalas diatônicas simples	33
3.3.2 Arpejos	37
3.3.3 Terças e sextas “quebradas”	40
3.3.4 Escalas cromáticas.....	42
3.3.5 Escalas em cordas duplas – terças e sextas	46
3.3.5.1 Terças e sextas consecutivas diatônicas	48
3.3.5.2 Terças e sextas alternadas	48
3.3.5.3 Terças e sextas maiores e menores cromáticas	49
3.3.5.4 Escalas de terças e sextas em tons inteiros.....	50
3.3.5.5 Terças e sextas alternadas com cordas soltas	50
3.3.5.6 Terças com extensões praticadas em uma posição.....	51
3.3.6 Oitavas simples e dedilhadas.....	51
3.3.6.1 Oitavas consecutivas diatônicas	52
3.3.6.2 Oitavas alternadas	53
3.3.6.3 Oitavas cromáticas	53
3.3.6.4 Escala de oitavas em tons inteiros.....	54
3.3.6.5 Oitavas alternadas com cordas soltas	54
3.3.6.6 Oitavas simples e dedilhadas com extensões	54
3.3.7 Décimas	55
3.3.7.1 Décimas consecutivas diatônicas	55
3.3.7.2 Décimas alternadas.....	56
3.3.7.3 Décimas menores e maiores cromáticas.....	56

3.3.7.4 Décimas e oitavas combinadas.....	57
3.3.8 Harmônicos	57
3.3.9 Exercícios de quartas, quintas, uníssonos e sétimas.....	58
3.3.10 Exercícios diversos sugeridos por galamian	60
3.3.10.1 Arpejos em quintas e sextas	60
3.3.10.2 Arpejos em terças e quartas.....	60
3.3.10.3 Acordes triplos em escala completa.....	61
3.3.10.4 Arpejos triplos e quádruplos	61
3.3.11 Exercícios auxiliares de Simon Fischer	62
CAPÍTULO IV - CONSIDERAÇÕES	66
ANEXOS	75
APÊNDICE	76

1. INTRODUÇÃO

Considerando que na contemporaneidade surgem novas proposições musicais e que estas exigem do instrumentista uma atitude de conscientização e compreensão dos elementos que constituem a técnica e o auxiliam a construir a performance musical, a análise comparativa dos três sistemas de escalas para violino de Carl Flesch, Ivan Galamian e Simon Fischer, objeto deste trabalho, possibilitará aos violinistas um acesso mais rápido e objetivo a estes importantes textos sobre a pedagogia de escalas para o violino, assim como influenciará no melhor uso desses métodos.

Busca-se promover um acesso rápido e instantâneo ao conteúdo de ensino e propostas de estudo de cada método. Identificar as semelhanças e diferenças contidas em cada um desses sistemas de escalas contribui para o esclarecimento e entendimento das mudanças ocorridas nos últimos tempos, levando em conta o repertório violinístico que contextualizou o período em que foi escrito cada método.

Assim, o presente trabalho pretende auxiliar o estudante no seu contato com o sistema de escalas, facilitando a aproximação do indivíduo com os diversos tipos de abordagens técnicas e pontos de vista. Questionar a eficiência dos exercícios de escalas em responder aos problemas técnicos que surgiram gradativamente e paralelamente ao desenvolvimento do repertório nos instiga a buscar compreender as reais motivações que conduziram esses autores, grandes pedagogos e violinistas, a escreverem esses sistemas, reconhecidos publicamente devido às respostas eficazes que deram às dificuldades técnicas apresentadas durante os anos.

Apesar de serem encontradas cerca de 412 publicações técnicas relacionadas ao estudo do violino, percebe-se que uma análise comparativa entre esses três métodos tão utilizados e reconhecidos no universo (acadêmico e de conservatório) do estudo do violino, contribui objetivamente no que se refere à construção de um quadro que reúna os elementos similares e distintas abordagens de cada um desses sistemas. (OLIVEIRA F. *et al*, 2000)

Ao apresentar as principais informações de cada método e considerando as diferenças filosóficas e históricas, pretende-se com a análise compreender a aplicação das propostas e idéias de cada autor. Oferecer uma pesquisa metódica, a fim de levantar dados sobre as características dos sistemas de ensino e estudo de escalas de Carl Flesch, Ivan Galamian e Simon Fischer, possibilitará ao violinista visualizar as particularidades,

semelhanças e diferenças existentes entre os métodos e a influência destes nas práticas interpretativas passada e contemporânea do violino.

Considerando o atual desenvolvimento da técnica musical e o avanço das experiências educacionais, urge a necessidade de criação de abordagens objetivas, rápidas e eficazes que forneçam soluções aos problemas que surgem no cotidiano dos estudantes.

Os três autores acima citados discorrem em seus livros sobre as principais dificuldades técnicas em relação à mão esquerda, tais como dedilhados, mudanças de posição, escalas cromáticas, cordas duplas, terças “quebradas”, arpejos, articulação e agilidade dos dedos, assim como os desafios da mão direita, no que diz respeito, a produção sonora, diversidade de ritmos e arcadas.

Assim a presente pesquisa pretende fazer uma análise descritiva, comparativa e reflexiva entre três importantes sistemas de escalas para o violino, verificando suas principais características, semelhanças e diferenças na abordagem e concepção da metodologia de ensino. Para tanto, contextualizar o surgimento da escala, assim como compreender sua função, inserção e aplicação no repertório violinístico, é uma etapa inicial de fundamental importância devido à sua influência no desenvolvimento e aprimoramento técnico do instrumento.

Até meados do século IX os cantos proferidos pelos monges eram ensinados de geração em geração e recitados através de memorização. A tradição realizou o papel de transmitir oralmente as melodias. Entretanto, por volta de 1030, um professor de música italiano, Guido d'Arezzo, escreveu um hino a São João Batista em que cada verso iniciasse com uma nota. E assim separando as primeiras sílabas de cada verso, nomeou as notas da escala: ut, ré, mí, fá, sol, lá, sí. (GROUT; PALISCA. 2005, p. 79-80).

Utqueantlaxis

Resonarefibris

Mira gestorum

Familituorum

Solve poluti

Labiireatum

SancteJohannes¹

¹Tradução do hino “Que teus servos estejam aptos a proclamar livremente as maravilhas de teus atos, absolve seus lábios impuros, ó São João”

No século XVII o *ut* passou a ser dó e o *sa*, que havia tido nomes como pa, ba e bi, tornou-se o sí. Até chegar a sequência que atualmente conhecemos: do, ré, mí, fá, sol, lá, sí. Com a criação dos nomes das notas musicais, as pessoas poderiam, a partir de então, cantar uma melodia mesmo sem nunca a terem escutado, apenas lendo as notas.

Ao compreender a escala como uma espécie de escada em que cada degrau é uma nota, conclui-se que a escala não só apresenta intervalos entre notas, mas descreve sua posição, que advém da idéia de espaço, que está relacionado à sua altura. Ex: Quanto mais alta (degrau mais elevado) mais aguda vai ser a nota; e quanto mais baixa, mais grave. Essas características de formação da escala é de fundamental importância para entendermos sua estrutura e diferentes maneiras de execução. Resumidamente as escalas são definidas a partir de uma sequência de notas ascendentes ou descendentes que servem para definir o modo, a tonalidade ou a construção de alguma linha melódica.

A teoria musical européia ocidental apresenta classificações de escalas sendo a escala diatônica a mais conhecida de todas, por se tratar de uma sequência de notas baseadas em uma oitava estruturada com intervalos de cinco tons e dois semitons. Por sua vez, as escalas menores, melódicas e harmônicas, possuem características próprias provenientes da base estrutural que se formam. Enquanto que as escalas cromáticas são constituídas de semitons.

As escalas pentatônicas se caracterizam por ser um grupo de escalas de cinco notas. Os intervalos numa escala pentatônica tradicional são normalmente limitados a tons inteiros e terças menores. Muitos músicos, principalmente os que apreciam o jazz, usam essas escalas relativamente simples apresentando resultados consideráveis.

Estudar os sistemas de ensino de escalas para violino é compreender as estruturas em que essas principais escalas foram constituídas, adquirindo assim a habilidade necessária para tocá-las corretamente. Desmembrando suas particularidades, busca-se aplicar essas escalas com facilidade e desenvoltura no repertório violinístico que porventura as utilizem.

O violino propriamente dito foi adquirindo sua forma ao longo dos séculos. Podemos afirmar que suas origens são muitas, haja vista que cada uma de suas partes é resultado de um processo evolutivo, de maior ou menor complexidade. Antes mesmo do ano de 1500 apareceram diversas combinações de tipos primitivos de instrumentos de arcos e cordas friccionadas, destacando-se três famílias de instrumentos, a saber, a viola

da Gamba, a Lira da Braccio e a Viola da Braccio², e é desta última família que surgiu o violino.

A terminologia permaneceu, durante muito tempo, hesitante e o termo viola era frequentemente usado. A denominação “Violino” (com o sufixo diminutivo “-ino”) apareceu na Itália em 1538 e “Violin” na Inglaterra somente em 1572. Por sua vez, o surgimento do violino em sua forma definitiva se situa entre 1520 e 1550, no norte da Itália, tendo a cidade de Milão como centro.(BOSCH, *et al*, 2012)

Com a consolidação do sistema tonal e sua consequente formação escalar diatônica, avançou-se tecnicamente e estilisticamente nos séculos XVII e XVIII, as composições e criações musicais para o repertório do violino. Diante disso, surgiram os tratados e as escolas violinísticas.

O termo “tratado” derivado do verbo em latim “tractare”, significa “discorrer sobre ou lidar com” (FARLEX, 2006 apud ARNEY, 2006, p.02) e na história são vários os escritores e professores de violino que têm lidado com a ampla variedade e maneiras de tocar desse instrumento.

Dentre esses estudiosos podemos destacar: Leopoldo Mozart (1756) com seu tratado de violino, o *Violin schule*; Pierre Rode e Rodolphe Kreutzer (1803 - *Méthode de Violon*) influenciados pelos ensinamentos de G. B. Viotti; Louis Sphor (1832); Pierre Baillot (1834 - *L'art Du violon*); Leopold Auer (*Violin Playing As I Teach It*, 1921); Carl Flesch (*The Art of Violin Playing*, 1923); e Ivan Galamian (*Principles of Violin Playing and Teaching*, 1962) direcionado à aspectos da técnica e interpretação, dentre outros.

Carl Flesch, Ivan Galamian e Simon Fischer, considerados violinistas e pedagogos modernos, foram os autores de alguns dos principais sistemas de estudo de escalas, que exerceram e ainda exercem influência na prática e técnica de várias gerações de violinistas. Diante da necessidade de uma especialização consciente e de um aperfeiçoamento técnico crítico, esses autores se destacaram por descrever em seus

²A Viola da Braccio resulta da redução do número de cordas da viela (a três ou quatro), da adoção do cavalete, das cravelhas laterais, assim como a afinação em quintas, que são características da rabeca e que melhor convêm a pequenos instrumentos de braço, uma vez que permitem uma melhor maneabilidade e utilização dos quatro dedos da mão, aumentando assim a extensão do instrumento. Percebe-se que as laterais são muito mais baixas que as da Viola da Gamba e suas curvas se tornam mais acentuadas. Quanto aos dois orifícios, que no início eram ainda na forma de “C”, adquirem rapidamente a forma “f”, assim como se vê nos violinos.

métodos elementos fundamentais para a execução das escalas, inserindo-as no contexto atualizado da técnica e do repertório do instrumento.

Suas diferenças de abordagens técnicas, distintos estilos e metodologias de ensino estão intrinsecamente relacionados ao contexto histórico-social e individual de cada autor. Compreender essas particularidades fundamenta o estudo e justifica a importância de cada sistema de escalas no estudo do violino do século XX e XXI.

2. CAPITULO I - OS AUTORES, SEUS MÉTODOS DE ENSINO E SUAS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS

2.1 Carl Flesch

Carl Flesch (1873-1944), violinista e didata húngaro, começou a tocar violino aos sete anos de idade. Aos 10 anos foi levado para Viena, onde estudou com Jakob Grün. Aos 17 anos partiu para Paris, ingressando no Conservatório de Paris. Também residiu em Berlim, e em 1934, em Londres. Ficou conhecido por suas apresentações solo que abarcava um amplo repertório (desde música barroca à contemporânea). Entre seus alunos estavam Edwin Bélanger, Bronislaw Gimpel, Ivry Gitlis, Szymon Goldberg, Ida Haendel, Josef Hassid, Adolf Leschinski, Alma Moodie, Ginette Neveu, Yfrah Neaman, Ricardo Odnoposoff, Eric Rosenblith, Max Rostal (que em 1987 foi responsável por revisar e atualizar o sistema de escalas apresentado por C. Flesch), além de Henryk Szeryng, Henri Temianka, Roman Totenberg e Josef Wolfsthal. Seus alunos alcançaram fama considerável como artistas e pedagogos. (ARNEY, K. 2006)

Através da elaboração de estudos e tratados, Flesch registrou a base da escola violinística moderna. Sua mais conhecida publicação, *The Art of Violin Playing* (1923) apresentou o conceito de violinista como artista, em vez de apenas um virtuoso, além de discorrer sobre questões técnicas e interpretativas na prática do instrumento. Por conseguinte, em 1926, foi publicado na Alemanha o estudo de escalas intitulado *Scale System*, considerado entre os estudiosos, um anexo prático e específico do seu trabalho anterior.

Além de conduzir os problemas técnicos e musicais por um caminho crítico e racional, Flesch também discorre em *The Art of Violin Playing* sobre os elementos estruturantes e fundamentais da interpretação musical. De modo que seu texto não se limita aos princípios teóricos da técnica, mas também destaca e enfatiza aspectos da metodologia do ensino, tais como o manuseio, origem e particularidades do instrumento, e sua influência na elaboração da *performance*. (FLESCH, 2000)

Assim, seus “diagnósticos” teóricos e técnicos, o transformaram em um dos mais importantes professores do século XX. Até hoje seus direcionamentos incentivam à construção de um estudo analítico e interpretação musical consciente.

Para ser um bom violinista, Flesch afirma em *The Art of Violin Playing* (2000, p.1) que é primordial possuir de antemão algumas características, tais como boa produção e qualidade sonora, entonação, proficiência técnica e habilidades auditivas.

Intencionalmente Flesch determinou que seu método não seria direcionado para iniciantes e por isso ofereceu pouca atenção para o ensino de iniciantes e poupou citações e referências históricas que causassem polêmicas ou divergissem demais de suas opiniões. Não porque considerava desnecessário, mas porque achava que o ensino para iniciantes merecia uma abordagem diferente, apresentada talvez em outro trabalho (ARNEY, K. 2006).

Assim, sua obra *The Art of Violin Playing* foi preferencialmente direcionada àqueles que já possuíam relativa experiência na área. Para tanto o autor decidiu abordar três áreas específicas: A técnica geral - que discorre sobre as medidas necessárias para o desenvolvimento de ambas as mãos na produção musical do instrumento. De modo que seu aprendizado pudesse ser considerado também um ofício; técnica aplicada - direcionada para resolver problemas específicos ou dificuldades técnicas pontuais. Os exercícios de técnica aplicada existem para auxiliar o aluno na resolução de determinados problemas, possibilitando que o mesmo adquira habilidades específicas; e a realização artística - que diz respeito ao momento em que a técnica passa a ser utilizada com o objetivo de servir a música, ou seja, para fins artísticos. Após adquirir habilidades técnicas manuseando todos os comandos e utilizando-os apropriadamente, o violinista poderá, enfim, alcançar a liberdade artística para fazer música.

Desta forma, Flesch organiza sua obra *The Art of Violin Playing* em dois volumes. O primeiro contém as bases teóricas da técnica geral e aplicada, sendo a geral considerada pelo autor, como aquela que busca atingir e propiciar o alcance de alguns princípios básicos como a produção de notas claras com boa qualidade sonora, dinâmica necessária e ritmo correto; e o segundo volume que lida com as realizações artísticas e a pedagogia de ensino.

No entanto é a presença descritiva de treze elementos que, segundo Flesch (2000, p.24), devem ser estudados no desenvolvimento da técnica da mão esquerda. E explica que a partir desses elementos surge uma variedade inesgotável de combinações rítmicas e sonoras, são eles:

- 1- Escalas diatônicas simples
- 2- Arpejos

- 3- Terças quebradas
- 4- Escalas cromáticas
- 5- Escalas cromáticas com *glissando*
- 6- Terças
- 7- Oitavas dedilhadas
- 8- Sextas
- 9- Oitavas com 1º e 4º dedos
- 10- Décimas
- 11- Trinados
- 12- Harmônicos
- 13- *Pizzicato*

Assim, em sua abordagem sobre o estudo da técnica do violino, Flesch apresenta um conceito pedagógico amplo, no qual duas metas são propostas: auxiliar os professores guiando-os através de sugestões e orientações que os ajudem a instruir seus alunos no que se refere a todo o desenvolvimento técnico do violino; e também contribuir fornecendo ferramentas técnicas que capacite os estudantes a pensar logicamente e sozinhos, ajudando-os a analisar os problemas em profundidade a fim de que avancem gradualmente até obterem uma experiência conscientemente formada.

De acordo com Flesch (2000), em sua profissão de pedagogo, a voz da teoria só tem o direito de ser ouvida se determinada verdade for provada e confirmada através da experiência, e este caminho é percorrido através de uma completa aplicação prática que ao final será demonstrada através da apresentação (*performance*) pública do trabalho, assim como da transmissão das ideias dos compositores para o público.

No período de desenvolvimento do seu método, a música clássica se encontrava imersa numa produção de composições na linguagem Romântica, seja através das óperas com temas universais carregados de emoções, como obras de apelo nacionalista. Compositores como Tchaikovsky, Wagner, Bizet, Puccini, Weber, os russos Glinka, Rimsky-Korsakov e Rachmaninov; Dvorak e Wieniawski, faziam parte do grupo de compositores nacionalistas que resgatavam temas e melodias folclóricas. Através dos trabalhos de Sibelius, Elgar, Max Bruch, Saint-Saens, Debussy, Villa-Lobos, dentre outros, ocorreu o desenvolvimento e crescimento da música considerada moderna, caracterizada por peças de caráter intenso, com ritmos livres ou fraseados longos e ondulantes, além de dificuldades técnicas até então inovadoras para o violino.

Para Flesch (2000), em sua época, os músicos não só desejavam tocar e se apresentar da maneira mais perfeita possível como também buscavam desvendar todos os segredos intrínsecos no processo de elaboração e construção da *performance*. A rigidez e esquema social de sua época, influenciavam os violinistas a preservarem seu estilo pessoal, fortalecendo a construção de uma espécie de “sigilo” técnico que impedia a transmissão dos elementos e a troca de informações entre os músicos. Nem os professores nem os alunos do seu tempo concordavam em pesquisar o que exatamente seria necessário fazer para se formar um bom violinista, nem procuravam revelar isso, tanto tecnicamente como interpretativamente.

Até o aparecimento dos exercícios de Ševčík em 1880, era grande o número de métodos de violino que reunia coleções de estudos, tais como Kayser, Kreutzer, Rode, e que através de concertos próprios também atendiam o gosto e interesses da época. Interesses esses que se expandiam de acordo com o contexto econômico, social e cultural da classe dominante. (FLESCHE, 2000, p.24)

A partir de Ševčík (1880), pela primeira vez, dentro de certos limites e com o uso apropriado de exercícios, foi possível contribuir para o desenvolvimento das habilidades dos violinistas até o ponto em que os mesmos conseguiam dominar os problemas técnicos, cujas soluções até então eram conhecidas por poucos. A maioria preferia a conveniência do meio mais rápido que garantia sucesso sem precisar adentrar nos assuntos mais profundamente. Era, portanto, raro o interesse por métodos de estudo que identificavam, analisavam e promoviam a superação de obstáculos e dificuldades técnicas pessoais.

De acordo com Flesch (2000), mesmo os consagrados métodos de violino de Baillot, Beriot, Spohr, Leonard e Joachim, contendo valioso material prático e importantes comentários estéticos, não ofereciam nada mais do que respostas breves com representações gerais e impessoais de questões puramente técnicas. Segundo ele, esse rigor de generalizações acabava por excluir e limitar a expansão das informações e influenciava negativamente o desenvolvimento e aprimoramento técnico dos violinistas, profissionais ou iniciantes.

Para o autor, é comum que durante a carreira musical o artista se confronte algumas vezes com obstáculos físicos e psicológicos que à primeira vista pareçam intransponíveis. Entretanto, se formos treinados por professores que nos fazem pensar sobre o que estamos fazendo e nos mostram como devemos analisar nossas próprias dificuldades mecânicas estaremos bem amparados. E se nos equipamos com esses

recursos e nos tornamos nossos próprios professores, seremos sempre obrigados a encontrar um caminho além de nossas dificuldades. (FLESCH, 2000, p. v)

Para exemplificar sua reflexão, Flesch destacou o trabalho do violinista Fritz Kreisler (1875-1962), caracterizado por posturas e escolhas individuais singulares e justificáveis. Flesch explica que mesmo quando Kreisler utilizava pouco arco durante passagens rápidas, imprimia forte pressão com contínuo e intenso vibrato, o que demonstrava sua expressividade individual.

Assim, com o cuidado de não sumarizar determinadas qualidades em características de “talento inato”, Flesch considera que a qualidade e amplitude sonora, assim como, a boa entonação, afinação, proficiência técnica e a prática da audição correta, eram habilidades que poderiam ser adquiridas e melhoradas por todos, virtuosos ou não. (FLESCH, 2000, p. vi)

2.2 Ivan Galamian

O violinista Ivan Galamian (1903-1981) nasceu na cidade de Tabriz no Iran. Mas logo após seu nascimento a família imigrou para Moscou, Rússia. Foi lá que aos 16 anos se graduou e ensinou em conservatório, além da França e Estados Unidos.

Seu método de ensino apresentado em *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962) foi aplicado com sucesso pelos seus sucessores, tal como Margaret Pardee, Dorothy DeLay, Sally Thomas, Pauline Scott, Robert Lipsett, Lewis Kaplan, David Cerone, Elaine Richey, Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, entre outros, tornando-se, portanto um método prático e eficiente com conceitos sólidos bem fundamentados. De acordo com Galamian, colocar no papel um sistema é uma tarefa bastante difícil, haja vista que não é possível transcrever integralmente todas as informações transmitidas no ambiente particular da sala de aula. Para o autor, ninguém poderia ensinar violino através de um livro já que a função do mesmo é de auxiliar e mapear os principais princípios, tentando clarificar os problemas.

Na tentativa de resolver questões da técnica contemporânea, Galamian escreve uma série de estudos composta de três volumes que abrangem exercícios de escalas e arpejos abordados em um livro com exercícios dispostos em duas partes. Com esses exercícios, Galamian não só enfatiza o trabalho de agilidade da mão esquerda como também instiga a capacidade criativa do aluno a partir de um estudo dinâmico, que inclui propostas de variantes rítmicas, além de direcionamentos sobre distribuição de

arco com exemplos que enfatizam a produção de som, controle de velocidade e mudança de posição.

Em *Principles of Violin Playing and Teaching* (1985, p.1), Galamian iniciou seu método sobre técnica e interpretação, destacando em seu discurso a importância dos três elementos básicos da música: som, nota e ritmo. E critica a idéia comum existente entre muitos violinistas de divulgarem certas regras de execução afirmando que são necessárias e que devem ser obedecidas por todos.

Em sua obra, três fatores adicionais são descritos: o fator físico que se refere à anatomia, fôrma da mão, dedos, braços e flexibilidade dos músculos; o fator mental que diz respeito à habilidade da mente em controlar e preparar os movimentos, supervisionando a atividade muscular; e o fator estético-emocional que é a capacidade que o indivíduo tem de entender e sentir o significado da música para só assim poder transmitir a mensagem para os ouvintes. (GALAMIAN, 1985, p.3).

De acordo com Galamian, só depois de estar ciente dessas características, os envolvidos na construção da performance, aluno e professor, conseguirão gradualmente promover uma aproximação sistemática do indivíduo com seu instrumento e a música. Para tanto, o autor sugere que o professor esteja preparado para aplicar uma abordagem pedagógica mais identificada com as características de cada aluno.

Nesta discussão, Galamian define que o “certo” seria aquilo que fosse natural para cada estudante, e o “natural” aquilo que fosse confortável e apresentasse eficiência. Com isso o autor descarta todas as teorias que iam contra a natureza dos movimentos corporais e a relação destes com o controle mental, o que conseqüentemente levava ao distanciamento do aluno com o instrumento.

No primeiro volume de seu caderno de exercícios, *Contemporary Violin Technique* (1962), Galamian coloca inicialmente as escalas e arpejos integrados aos padrões de arcos e ritmos com o objetivo central de otimizar e facilitar a execução dos mesmos. Assim podemos compreender que os padrões devem ser utilizados com as mais variadas formas, de modo que as combinações possam ser modificadas constantemente, estimulando o contínuo interesse do estudante.

Para o autor, a técnica do violino deveria estar fundamentada na busca criteriosa pelo desenvolvimento do som, uma acurada afinação e um controle rítmico preciso. O sucesso da performance se encontra então, na combinação destes elementos com a interpretação musical.

Estes exercícios e combinações, por sua vez, estimulam o controle mental dos movimentos. A partir dos exercícios propostos por Galamian, a importância da relação da mente com os músculos foi difundida e fortalecida. Transcorrendo por problemas simples até os mais complexos, a combinação de estruturas rítmicas com a execução das escalas e arpejos, conduz o violinista a coordenar diferentes elementos tais como o de ritmo, arco e acentuação. E através do princípio da repetição esta coordenação vai se tornando natural, rápida, funcional e eficiente.

A forma de estudo prático e consciente gradativamente estimula a formação de um violinista crítico e criativo, capaz de realizar escolhas e formular seus próprios conceitos de interpretação. Para tanto, Galamian explica que cabe ao professor auxiliar o estudante a elaborar a sequência mental necessária para comandar e criar as respostas físicas corretas. (GALAMIAN, 1985, p. 106)

A fim de contribuir com a construção desta metodologia e atender as necessidades particulares de cada estudante Galamian sugere um planejamento de estudo específico para melhor utilização dos exercícios e realiza a distribuição de tempo de estudo do instrumento a partir de três momentos, que enfatizam progressivamente os problemas técnicos específicos (*building time*); o estudo do repertório (*interpreting time*) e a execução da obra completa com todas as situações inerentes à apresentação musical (*performing time*). (GALAMIAN, 1985, p. 95)

Observamos com isso que essa classificação de tempo contribui de sobremaneira para o desenvolvimento de uma organização pedagógica e instrumental que auxilia o violinista a compreender cada etapa da elaboração de sua *performance*, de modo que a busca pela solução dos problemas técnicos seja encontrada através do esforço individual e crítico. Esse tipo de divisão de tempo possibilita a interlocução de exercícios de escalas com o repertório do instrumento, tornando o estudo técnico-interpretativo uma atividade ampla e relacional, ao invés de subdividida.

O estudante que aspira um nível artístico elevado, capaz de fazer suas próprias escolhas e defender sua própria opinião, necessita de antemão utilizar as ferramentas técnicas que fundamentam, baseiam e possibilitam a construção de todas as idéias musicais.

Não é possível estudar planejando exatamente a impressão de cada emoção ou calculando matematicamente cada nuance musical, apesar de sabermos que perseverança e talento são duas qualidades que auxiliam o aluno a alcançar suas metas. Construir um treinamento consciente de cada etapa contribui para que os

desafios sejam superados durante o aprendizado, não descartando assim o trabalho árduo e cotidiano.

2.3 Simon Fischer

No mesmo período em que ocorria a expansão da aplicação dos métodos de Galamian, ocorreu a elaboração e o desenvolvimento dos estudos de Simon Fischer. Suas publicações estão intimamente relacionadas às mudanças e ao desenvolvimento da música a partir da segunda metade do século XX. Com a propagação de obras de compositores como Schoenberg, Stravinsky, Bartók, Prokofiev, Shostakovich, Webern, Alban Berg, além da fundamentação do serialismo e surgimento do minimalismo que trouxeram inovações para o repertório, dentre as quais, a aplicação e uso de escalas exóticas. A partir de então essas novas e relevantes exigências da técnica violinística são requisitadas dos estudantes e profissionais da contemporaneidade.

Nascido na Austrália, Simon Fischer ainda era criança quando se mudou para a Inglaterra e iniciou os seus estudos de violino. Foi aluno de Christopher Polyblank, Clive Lander, Homi Kanger, Eli Goren, Perry Hart, Sydnese Fixman, Yfrah Neaman e Dorothy Delay, professora mais influente de sua carreira. Atualmente é professor na Escola Yehudi Menuhin e Guildhall School of Music e escreve mensalmente para a revista “The Strad”, da qual é colunista. Através de seus escritos, artigos e métodos, Simon Fischer contribuiu significativamente com o arcabouço científico no que diz respeito ao ensino do violino na atualidade.

Dentre suas produções pedagógicas estão os livros: *Basics*, *Practice*, *Scale Book* e *The Violin Lesson*, além de um DVD sobre produção sonora. Suas contribuições abarcam aspectos técnicos como: escalas, problemas de mão direita e mão esquerda, vibrato, posicionamento e angulação de arco e corpo, afinação, dentre outros. Normalmente seus trabalhos se caracterizam por sugerirem soluções razoavelmente simples e evidentes. Segundo sua opinião, ensinar beneficia o tocar e o contrário também ocorre. (FISCHER, 2012)

Para Fischer alguns elementos são essenciais para o desenvolvimento do aprendizado, como por exemplo as proporções. Considerando que tudo o que existe é caracterizado a partir de determinadas medidas ou proporções podemos compreender que uma estátua, pintura, comida ou música são caracterizadas pela combinação de vários elementos que constroem o seu conteúdo e sua base.

Pensando nisto, Fischer elaborou um método de estudo de escalas que provém de combinações de ações e conceitos, produzindo exercícios originais, baseados em princípios e elementos do violino. O livro *Basics* foi escrito originalmente no início da década de 80, como fruto da reunião de diversas anotações feitas no final de cada aula e orientações realizadas para seus alunos. Na compilação de seus escritos o livro inicialmente reunia vinte páginas de exercícios e tópicos, com o passar do tempo, as anotações foram aumentando de quantidade até serem editadas e publicadas na sua versão original com cerca de 226 páginas. Tanto o *Basics* como o *Practice* foram produzidos a partir da reunião de diversas anotações e lições individuais de suas aulas.

Uma das principais justificativas que Fischer utiliza para fundamentar a criação dos seus exercícios é a de que a maioria dos violinistas não consegue explicar em detalhes os motivos que os levam a fazerem determinadas escolhas técnicas que os auxiliam na resolução de problemas e na hora da execução.

A regularidade do estudo das escalas não deve se tornar, portanto, uma prática mecânica. Ao levar em conta os três elementos básicos da música que são: nota, som e ritmo, o aluno deve considerar que cada escala e arpejo são estruturados com base nesses elementos e que por isso a construção da escala fundamenta-se num estudo intenso de afinação, ritmo e numa produção sonora de qualidade, livre de qualquer ruído, independente da mudança de corda, arco ou posição dos dedos. (FISCHER, 2012, p. vi)

Assim compreendemos que quando os elementos se relacionam entre si trazem características musicais que fazem parte da estrutura das escalas e dos arpejos, e é por isso que o estudo de ambos carrega o caráter musical que lhes fundamentam. Para Fischer (2012), após alcançar o grau mais elevado na produção desses três elementos o aluno deverá tentar tocar com um estado físico e mental livre de tensões indesejada. Essa meta deve ser atingida a partir de um exercício gradual, baseado em resultados parciais que caracterizam conquistas diárias realizadas sempre com um nível menor de esforço.

Dessa forma o estudo da técnica deve estar acoplado ao estudo do repertório. Pois ambas as partes participam do mesmo processo. E o desenvolvimento de uma influencia no progresso da outra. Não é, portanto, possível pensar em fazer música sem conhecer minuciosamente os detalhes técnicos e as proporções necessárias para se tocar o instrumento. Ao mesmo tempo em que focar na técnica sem refletir sobre as idéias musicais é uma atitude que prejudica o desenvolvimento da expressão musical do aluno.

3. CAPÍTULO III – OS SISTEMAS DE ESCALAS DOS AUTORES

3.1 Características principais

Compreender a importância desses três métodos de estudo de escalas e conhecer suas abordagens pedagógicas nos aproxima do entendimento sobre a influência de aspectos relevantes do repertório durante o século XX no desenvolvimento dos diversos métodos para estudo das escalas. Na introdução de cada método, os autores apresentam suas principais características e explicam seus objetivos.

As três metodologias trazem aspectos pessoais de cada autor, como a influência musical vivenciada, as percepções pedagógicas e as habilidades técnicas e também revelam aspectos associados com o contexto histórico e musical em que estavam inseridos. A compreensão desses aspectos nos auxilia a construir um panorama das principais características de cada sistema, contribuindo assim para uma abordagem mais objetiva e eficaz por parte dos violinistas

Dentre as principais características do seu sistema, *Scales System* (1926), Flesch procura apresentar um estudo com formatação ampla a fim de facilitar a execução das escalas, auxiliando o aluno a economizar tempo. Para o autor, os exercícios de escalas estão intimamente relacionados aos aspectos fundamentais do estudo da música e da técnica do violino. O estudo das escalas deve, principalmente, atender as necessidades de aperfeiçoamento técnico do violinista, onde não há como relevar sua função no refinamento da entonação na técnica do violinista, um elemento de importância crucial neste instrumento. (FLESCHE, 2000, p. 91)

Galamian (1985), por sua vez, define as escalas como veículo de desenvolvimento de uma variedade de habilidades técnicas fundamentais para a agilidade das mãos esquerda e direita e, conseqüentemente, para o aprimoramento da prática instrumental. Assim como Flesch, o autor afirma que as escalas não só contribuem para construir uma boa entonação como, também, estabelecem a fôrma da mão e possibilitam o estudo de outros fundamentos, como a produção de som, a divisão de arco, a aplicação das dinâmicas, dentre outros. (GALAMIAN, 1985, p.102) *(Tradução nossa)*.³

³*No original*: "Scales build intonation and establish the frame of the hand; their applicability for the study of all bowings, of tone quality, of bow division, of dynamics, and of vibrato is almost endless."(GALAMIAN, 1985, p.102)

Simon Fischer, em seu recente método para estudo de escalas, *Scales*, fornece uma nova concepção, se comparada com Flesch e Galamian, sobre como abordar e montar a escala durante o estudo. Um dos recursos fundamentais utilizados por Fischer foi a noção de escalas construídas em estágios/níveis com notas adicionadas gradualmente obedecendo a uma ordem harmônica particular:

Scales are built up in stages with notes added in a particular harmonic order [...] in other words, first play perfect fourths starting on the tonic and on the fifth; and then play major or minor thirds starting on the tonic and the fifth. (FISCHER, 2012, p. V)⁴

Para tanto, Fischer parte do princípio advogado por Pablo Casals e Dorothy DeLay⁵, que estruturavam suas escalas baseando-se nos graus e nos intervalos perfeitos entre notas. A escala é formada a partir do intervalo de I e IV grau, concluindo-se com a adição do V e VIII, III e VII e por último II e VI.

3.2 Metodologia dos sistemas

Objetivando o estudo diário das escalas, Flesch explica que no início elaborou seu método exemplificando seus exercícios apenas na tonalidade de Dó Maior. A proposta era deixar por conta do violinista a transposição para as demais tonalidades dos padrões grafados no modelo original. Flesch, entretanto, observou que os alunos se acomodavam e não praticavam as instruções nas demais escalas. Ciente deste fato o autor decidiu, então, apresentar os exercícios de escalas em todas as vinte e quatro tonalidades, maiores e menores. Flesch propõe que o estudo das escalas deve ser feito rotineiramente alternando-se as tonalidades bem como os golpes de arco.

Para Flesch, o refinamento na entonação deve ser um dos benefícios imediatos do estudo de escalas. Uma percepção acurada através da audição permite ao nosso cérebro conscientemente julgar a precisão da entonação⁶ e promover os ajustes na

⁴As escalas são construídas em etapas com notas adicionadas a partir de uma ordem harmônica específica [...] Em outras palavras, primeiro deve-se tocar as quartas justas começando na tônica e na quinta; e só depois tocar as terças maiores ou menores também começando na tônica e na quinta. (*tradução nossa*)

⁵Pablo Casals (1876 —1973) virtuoso violoncelista e maestro, percorreu a Europa e os Estados Unidos da América promovendo concertos e recitais; e Dorothy DeLay (1917-2002) violinista americana, lecionou na Julliard School e Inuversity of Cincinnati, seus ex-alunos incluem muitos violinistas notáveis do final do século XX.

⁶Neste trabalho optamos por utilizar o termo “entonação”, em substituição ao termo afinação, frequentemente usado na língua portuguesa, por compreender que entonação abarca um conceito amplo que melhor descreve a atitude de tocar afinado em relação à uma tonalidade específica.

colocação dos dedos até se alcançar a sensação positiva da correta entonação.(FLESCH, 2000, p. 07)

Assim, seu sistema de escalas apresenta como exercício inicial o estudo de escalas e arpejos de uma oitava, executados em cada corda individualmente para, em seguida, executar o estudo de três oitavas. Notemos os exemplos abaixo:



Figura 1: Escala de Dó Maior - Exercício de uma oitava em uma corda com sete tipos de arpejos: menor; maior, relativa menor em 1ª inversão, subdominante maior e menor em 2ª inversão, 7ª diminuta e 7ª dominante; além da escala cromática. Fonte: FLESCH, 1926, p 01.

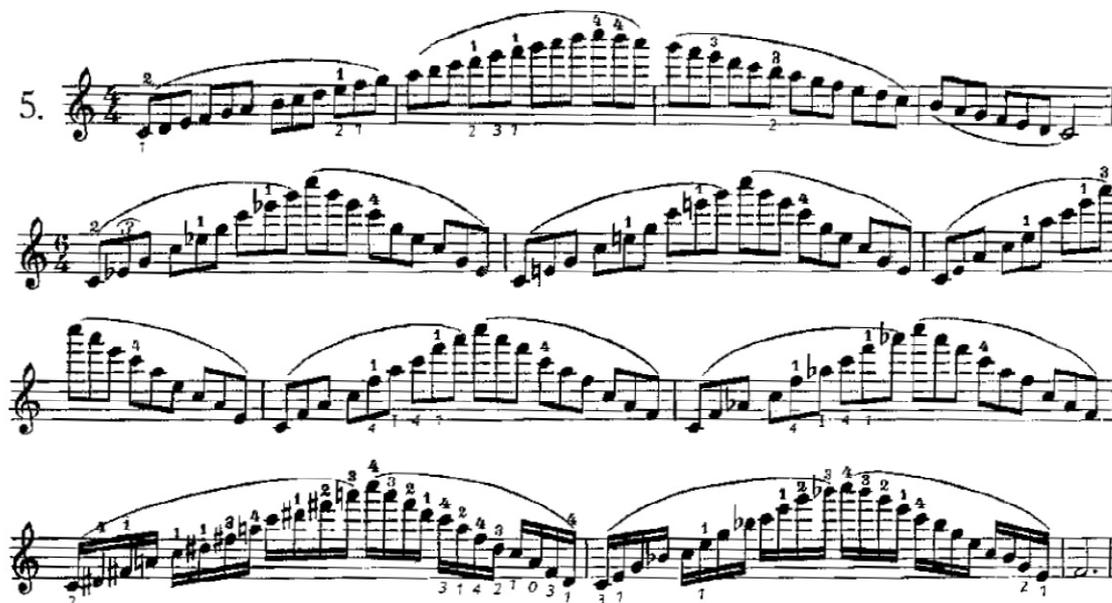


Figura 2: Escala de Dó Maior - Escala simples, arpejos e escala cromática de três oitavas. Fonte: FLESCH, 1926, p 05.

Galamian, entretanto, procura outra forma de abordagem inicial, ao fazer combinações de exercícios a fim de construir uma rotina de estudos para otimizar o tempo de forma eficiente. Percebe-se que os exercícios propostos por Galamian buscam produzir maior desenvolvimento da técnica comprometendo o mínimo de tempo possível. Galamian apresenta seu método em um formato novo para o período. A

notação musical registra somente cabeça das notas, portanto, sem as hastes características. Exemplo:



Dessa maneira não há grafia de ritmo ou arcadas para orientar o violinista. Em contrapartida, o autor sugere padrões de ritmo e de arcada que são apresentados em fórmulas próprias para serem empregadas nas escalas. Cada fórmula tem sua própria codificação, sendo B para arcadas (Figura 03 e 04) e R para ritmo (Figura 05 e 06). (GALAMIAN; 1985, p II).



Figura 3: duas notas ligadas codifica-se B2.
Fonte: GALAMIAN; 1985, p II.



Figura 4: arcadas com quatro notas- B4.
Fonte: GALAMIAN; 1985, p II.



Figura 5: estruturaderivada de figura rítmica com duas notas- R2.
Fonte: GALAMIAN; 1985, p II.



Figura 6: figuração derivada de três notas- R3.
Fonte: GALAMIAN; 1985, p II.

A forma como Galamian apresenta seu método é certamente inovadora, entretanto, a idéia básica remete aos métodos de Ševčík (1880) que faziam uso de fórmulas diversas, baseadas em um fundamento específico, e aplicadas a um determinado estudo ou exemplo escrito na grafia musical tradicional. Embora Galamian exponha a fórmula de menos tempo para mais resultado, o contato inicial com seu método parece conflitar essa fórmula. Galamian também faz uso de um número de variantes em seus padrões de ritmos e arcadas que chega a ser intimidador em um primeiro contato. Como ocorre nos métodos de Ševčík, somente uma abordagem cuidadosa e metódica trará benefícios reais e importantes para o violinista.

Simon Fischer (2012), por sua vez, inicia sua abordagem das escalas fazendo o leitor perceber na escala maior a existência de dois tetracordes idênticos. Dessa forma, estabelece a compreensão de que as escalas diatônicas são formadas por dois tetracordes, embora não necessariamente iguais como no caso da escala menor.

Essa simetria permite a Fischer desenvolver a teoria herdada de sua professora, Dorothy DeLay, sobre como montar a escala durante seu estudo prático. Na “Introdução” ao seu método, *Scales*, Fischer aponta essa herança da seguinte maneira:

We are taught that major scale is made up of the series tone-tone-semitone-tone-tone-tone-semitone. But this obscures the true symmetry of the scale, which is revealed if you think of it as two groups of four notes (tetrachords), each comprising tone-tone-semitone, which are joined by a tone. (FISCHER, 2012, p. v)⁷

Fischer chama a atenção para percebermos que na escala maior cada tetracorde tem sua própria sensível, a qual deve ser tratada com atenção. No primeiro tetracorde o III grau da escala faz essa função e, no segundo, o VII grau.

Desta feita, quando combinadas na escala, a terça e a sétima da escala maior são ligeiramente elevadas em sua afinação para contemplar a entonação desejada. Por isso, a primeira sugestão que o autor faz aos alunos é a de iniciar os estudos de escalas maiores e menores treinando a relação do IV grau com a tônica e com a quinta, para depois praticar as terças, maiores ou menores, aplicando as mesmas referências. (FISCHER, 2012, p. 27). Como no modelo a seguir:



Figura 7: Escala de Ré maior - Colocação do primeiro dedo, tônica, relacionando-se com o IV e V grau.
Fonte: FISCHER, 2012, p 30.

⁷Aprendemos que a escala maior é composta pela série tom-tom-semitom-tom-tom-tom-semitom. Essa forma de perceber a escala esconde sua real simetria, que é de fato formada por dois tetracordes idênticos (tom-tom-semitom), unidos por um tom. (Tradução nossa)

Organizados em tópicos, os exercícios propostos no método de escalas de Fischer são formulados para serem executados em pequenas durações de tempo. A prática desses exercícios deve, portanto, ser delimitada por tempo e organizada de acordo com suas características e suas funções. Com o passar do tempo o aluno tende a progredir na execução dos exercícios e, conseqüentemente, percebe melhoria no desempenho da resolução dos problemas musicais do repertório. Através do desenvolvimento resultante do domínio das demandas técnicas, espera-se avanço em sua proficiência técnica e musical.

Percebemos que Fischer incorpora a ideia de oferecer soluções que sejam abordadas em módulos compactos direcionados para um determinado propósito pedagógico. Esse princípio atende ao mesmo desejo encontrado em Galamian de que o ganho com o estudo seja alcançado com o menor gasto de tempo possível.

Pedagogos modernos, como DeLay e Gaylord Yost, já defendiam a necessidade de implementar a produtividade do estudo com técnicas que privilegiem a abordagem de aspectos práticos em pequenos módulos para estudo diário, o que torna possível praticar de forma regular e constante. Portanto, é com a regularidade da prática de um fundamento que se espera alcançar seu domínio. O dispêndio de maior tempo em um determinado fundamento em detrimento de outros, via de regra, promove desequilíbrio na técnica do violinista. Embora essa metodologia não seja tão simples como pode parecer, se bem conduzida, mostra-se bastante eficiente. A mesma é perfeitamente compatível com os tempos modernos onde o gerenciamento do tempo para a preparação de repertório e aprendizado técnico é de fundamental importância.

3.3 Estrutura dos exercícios

Nos métodos em análise observamos que cada autor elabora uma sequência de exercícios que considera primordial para o aperfeiçoamento técnico através do estudo de escalas. Embora haja similaridades no propósito de cada método, cada abordagem se diferencia uma da outra de maneira específica e singular por enfatizar determinados elementos. Organizados de maneira distinta em vários pontos, esses sistemas de escalas trazem em si características particulares que qualificam e potencializam o desenvolvimento técnico através do estudo diário do instrumento.

Flesch (1926) sugere que no estudo de escalas o violinista deve mudar de tonalidade diariamente e também executar exercícios de arco nas escalas. O estudo

integrado desses elementos deve contribuir com a precisão e independência das técnicas das mãos direita e esquerda, aspecto fundamental que estrutura e consolida o desempenho musical do instrumentista.

Galamian (1985), por sua vez, coloca as escalas e os arpejos integrados aos padrões de arcos e ritmos com o objetivo central de otimizar a execução. Assim como Flesch, o autor estimula o uso de variantes destacando a eficiência e eficácia produzida através do treino articulado e independente de ritmo e arco.

Simon Fischer (2012), por fim, sugere ao estudante o estudo de cada exercício em todas as tonalidades e variações ou a abordagem oposta, ao escolher uma determinada tonalidade e com ela realizar todos os exercícios propostos. Esse tipo de metodologia não só acelera o processo de aprendizado, como permite que o violinista, ao se deparar com desafios técnicos do repertório, encontre as devidas soluções a partir da realização de exercícios específicos ou da combinação entre eles. Dessa maneira, mesmo definindo a tonalidade que será exercitada, ainda há opções de estudar as demais, aperfeiçoando sua prática e leitura.

Assim, notamos que as propostas dos autores se diferem entre si em seu aspecto organizacional. A objetividade presente nos exercícios de Flesch revela que o autor não se preocupa em expandir e detalhar os elementos preparatórios. O grau de dificuldade de seus exemplos demonstra a qualidade técnica exigida para a execução.

Já os exercícios de Galamian estimulam a capacidade criativa do violinista a partir da combinação dos elementos técnicos. Seus exemplos estabelecem uma organização metodológica baseada no avanço gradativo do nível de dificuldade, que deve estar associado aos padrões de ritmo e de arco estabelecidos inicialmente na introdução do seu sistema. Cabe, portanto, ao instrumentista escolher individualmente os exercícios que auxiliam sua prática.

Em contrapartida, Fischer propõe uma ordem de exercícios cujos resultados são alcançados de acordo com as escolhas individuais do violinista associadas à observação e à realização do passo-a-passo sugerido. A dificuldade técnica dos exercícios se desenvolve gradualmente e a diversidade dos exemplos demonstra a relação estrutural que existe entre todos.

3.3.1 Sobre as escalas diatônicas simples

Flesch utiliza inicialmente as escalas monódicas nas formas, diatônica e cromática, acrescidas de arpejos, executando-as em uma oitava e em cada corda individualmente:



Figura 8: Escala de Fá Maior em uma oitava e em uma corda com arco detaché –Parte superior (Sp) e talão (Fr).Fonte: FLESCH, 1926, p 11.

Em seguida, Flesch apresenta a mesma sequência em três oitavas com três tipos de dedilhados para iniciar as escalas, utilizando o primeiro ou o segundo dedo ou corda solta, que dependerão da tonalidade escolhida:



Figura 9: Escala Diatônica Simples de Fá Maior em três oitavas.
Fonte: Flesch, 1926. p 12.

Através desses exercícios, percebemos a importância do estudo de mudança de cordas adicionado ao controle e à coordenação entre mão esquerda e mão direita. Flesch alerta para a prática das mudanças de posições nos semitons e para a opção de permitir corda solta na escala descendente quando a tonalidade admitir. Todas essas diretrizes visam uma performance fluente das escalas em sua totalidade.

Alguns questionamentos podem ser levantados sobre a sequência de dedilhados proposta por Flesch, dentre as indagações, o motivo de começar as escalas na corda Sol, ao invés de fazer tudo em uma corda. Objetivamente percebemos que a execução das escalas a partir da quarta corda corresponde ao fato de só ser possível tocar as três oitavas iniciando-se na corda Sol, aspecto resultante do movimento melódico e harmônico dos acordes, que naturalmente se iniciam do grave para o agudo.

Além disto, questiona-se também o porquê do autor não usar sempre o primeiro dedo no início de cada escala como meio de alcançar a uniformidade sugerida. Quanto a isto, ressaltamos a importância que existe em considerar os limites estruturais e os elementos técnicos que indicam as características das extensões e possíveis dedilhados.

G major:	0 2 1 0 1 2 3 4	1 2 3 4	1 2-1 2 3 4	1 2-1 2 3 4	4-4 3 2 1-4 3 2 1 0	3 2 1 0 3 2 1 0 2 1
g minor: (melodic)	0 2 1 0 1 2 3 4	1 2 3 4	1 2-1 2 3 4	1 2-1 2 3 4	4-4 3 2-3 2 1-3 2 1	4 3 2 1 0 3 2 1 0 2 1
A ^b major: (see A major)	1 3 2 1 2 3 4	1 2 3 4	1 2-1 2 3 4	1 2-1 2-1 2 3	4-4 3 2 1-3 2 1-2 1	4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2
g [#] minor: (see g minor)	1 3 2 1 2-2 3 4	1 2 3 4	1 2-1 2 3 4	1 2-1 2 3 4	4-4 3 2-3 2 1-3 2 1	4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2-2 1 3 2
A major:	1 3 2 1 2 3 4	1 2 3 4	1 2-1 2 3 4	1 2-1 2-1 2 3	4-4 3 2 1-3 2 1-2 1 0	3 2 1 0 3 2 1 0 3 2 1 3 2
a minor:	1 3 2 1 2 3 4	1 2 3 4	1 2-1 2 3 4	1 2-1 2-1 2 3	4 3 2-3 2 1-4 3 2 1	4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2
B ^b -G ^b maj: ¹	2 4 3 2 3 4	1 2 3 4	1 2-1 2 3 4	1 2-1 2-1 2 3 4	4-4 3 2 1-3 2 1-3 2 1	4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 4 3
b ^b -f [#] min:	2 4 3 2 3 4	1 2 3 4	1 2-1 2 3 4	1 2-1 2-1 2 3 4	4-4 3 2-3 2 1-3 2 1	4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 4 3

Figura 10: Quadro demonstrativo com a sequência dos dedos utilizado por Flesch, diferenciando com a cor cinza o dedilhado utilizado por Galamian no início e final de cada escala. Fonte: <<http://fidler.com>>

Como apresentado no quadro acima (dedilhados cinzentos) Galamian apresenta um dedilhado para o início e final de escala que se difere de Flesch por promover um movimento circular contínuo, de subida e descida, impedindo assim a interrupção sonora entre as mudanças de tonalidades.

Inicialmente o autor apresenta uma sequência de exercícios de escalas em posições fixas, da primeira até a sétima posição com grupos de oito notas, e a sugestão de serem praticadas em todas as tonalidades. Assim como ocorre em todo seu método, Galamian adiciona os padrões de arco e de ritmo para que sejam praticados nessa seção. Esse exercício de abertura do método visa primariamente fortalecer a fôrma da mão esquerda nas sete posições e promover a familiaridade com todas as tonalidades maiores e menores.



Figura 11: Escalas diatônicas simples da 1ª à 7ª posição fixa.
 Fonte: Galamian, 1985, p. 02.

Fischer também vê na estruturação da fôrma da mão esquerda um elemento fundamental da técnica. Entretanto, sua abordagem introdutória visa à montagem da escala diatônica seguindo a orientação de DeLay como já demonstrado anteriormente. O autor trabalha com a vertente da entonação melódica em sua abordagem inicial quando orienta a sequência desejada do dedilhado na montagem da escala, seguindo os graus de I a VII.

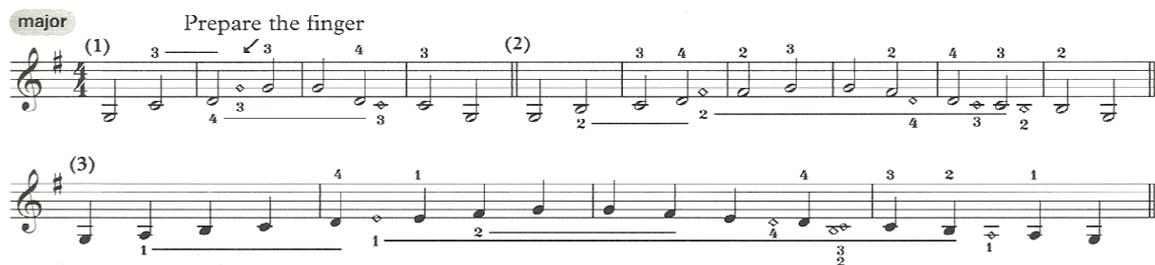


Figura 12: Escala de Sol Maior em uma oitava com a colocação dos dedos a partir da relação da tônica com os demais graus. Fonte: Fischer, 2012, p 06.

Galamian (1985), por sua vez, propõe um exercício de escala abordando o fortalecimento individual de cada do dedo. Através de uma colocação gradual dos mesmos, o aluno organiza e fortalece a estrutura da mão até realizar a escala completa em uma corda, com até três oitavas. Quando o violinista adquirir segurança e agilidade na execução de uma oitava troca-se os dedos de posição. A escala em uma corda auxilia essa prática, pois exercita potencialmente a delimitação das distâncias entre os dedos e favorece o relaxamento da mão, necessário para o deslocamento da mesma durante a mudança de posição.

Ainda sobre arpejos, Fischer sugere outro tipo de exemplo cuja variação de arco e subdivisão de notas exercita a mão direita e estimula o estudo de produção sonora, segundo o autor:

Play exactly on time, shifting to the new note so that the arrival of the finger is perfectly co-ordinated with the bow. Do not wait with the bow for the finger. The bow must play on regardless, and the shifting finger must get there on time. The aim is for it to sound the same as if you were playing across the strings in one position without shifting. (FISCHER, 2012, p.50)⁸

Neste estudo o uso das ligaduras, relacionado com os movimentos ascendente e descendente, contribui para a observação do direcionamento melódico. Além disto, a manutenção do primeiro dedo, como é sugerida pelo autor, fortalece a estrutura da mão, enfatizando sua proposta de combinação dos exercícios com as duas mãos.



Figura 20: Neste exemplo o autor sugere que o primeiro dedo seja mantido na corda durante a maior duração de tempo possível. Fonte: Fischer, 2012, p 102.

Assim, percebemos que a proposta de exercícios de Galamian muito se assemelha a abordagem metodológica de Fischer, pois ambos sugerem a montagem progressiva da estrutura dos arpejos, detalhando o passo a passo dessa construção, que ocorre inicialmente em posições fixas até alcançar as demais posições. Em contrapartida, Flesch não elabora esse processo gradual e apresenta os arpejos completos com as devidas mudanças de posições.

⁸Toque exatamente em tempo, mudando para a nova nota de modo que a chegada do dedo seja perfeitamente coordenada com o arco. Não espere com o arco o movimento do dedo. O arco deve tocar independentemente e o dedo fazendo a mudança deve chegar em tempo. O objetivo é para que o som seja o mesmo, como se você estivesse tocando em todas as cordas sem mudar de posição. (Tradução nossa)

3.3.3 Terças e sextas “quebradas”

Com o estudo das terças e sextas “quebradas” em uma e/ou duas oitavas, Flesch exercita a desenvoltura e a agilidade dos dedos ao contribuir com o desenvolvimento da velocidade e do controle dos movimentos, bem como o aprimoramento das distâncias necessárias entre os dedos e a afinação do conjunto de intervalos. O estudo das terças “quebradas” está presente em todos os tipos de escalas sugeridos pelo autor, com exceção do estudo das décimas.



Figura 21: Escala de Fá Maior de terças quebradas em três oitavas. Fonte: Flesch, 1926. p 02.

De modo comparativo, Galamian sugere um exercício de terças “quebradas” que deve ser praticado em todas as tonalidades. A princípio em uma posição, em seguida em uma corda e depois na escala completa. Com isto, o autor não só enfatiza a importância do estudo de mudança de posição como destaca a proposta de seu sistema em abordar todos os elementos básicos da técnica do instrumento, desde a mudança de cordas até o estudo harmônico das tonalidades, em seus modos maiores e menores.



Figura 22: Escala de terças quebradas em uma única posição com dedilhado que deve ser praticado em todas as posições. Fonte: Galamian, 1985, p 55.



Figura 23: Escala de terças quebradas em uma única corda. Deve ser executada em todas as tonalidades com os oito tipos de dedilhados sugeridos. Também pode ser aplicada em todas as cordas. Fonte: Galamian, 1985, p 55.

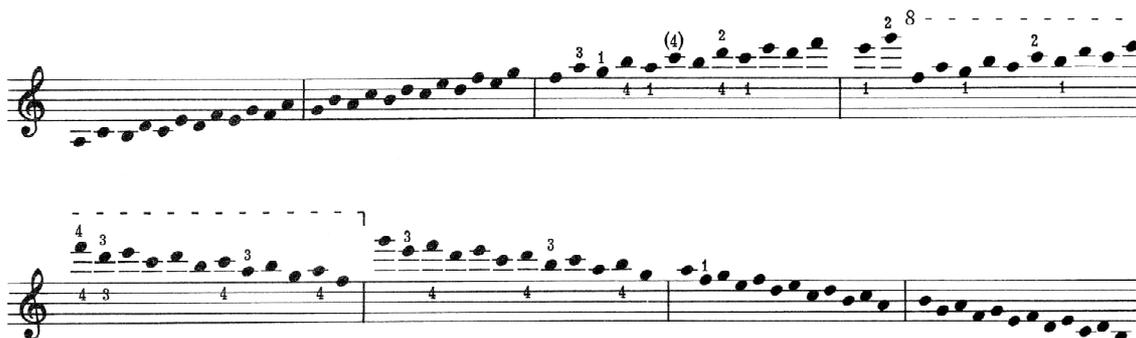


Figura 24: Escala de terças quebradas completa em todas as quatro oitavas. Deve ser executada em todas as tonalidades. Fonte: Galamian, 1985. p 56.

Enquanto isso, Fischer aborda esse tipo de exercício de uma maneira diferente. As terças “quebradas” são aplicadas na corda Mi nos modos maiores e menores melódicos, com destaque para a mudança de posição realizada com um único dedo. Dessa forma, o estudo das terças se expande também para o estudo da mudança de posição gradativa, com destaque para o deslocamento e a agilidade individual dos dedos. Nesse exercício, o violinista exercita a dimensão visual, auditiva e sensitiva do movimento das mudanças, pois:

This method produces an immediate feeling of easy and accuracy, and perfect timing, in each shift. Play the groups of chromatics strictly in time so that the pulse is not disturbed. Shift with the whole hand, not just by sliding the finger. Practice with a metronome. (FISCHER, 2012, p.143)⁹

O autor adiciona no exercício padrões rítmicos que estimulam a velocidade e precisão dos movimentos, além da utilização de notas cromáticas auxiliares para a realização da mudança, cuja afinação da nota-alvo é antecipada em seu aspecto mental-sonoro.

⁹Este método produz uma sensação imediata de facilidade e precisão, e mudanças no tempo certo. Toque os grupos cromáticos estritamente no tempo de modo que o pulso não seja perturbado. Mude com a mão inteira, não apenas deslizando o dedo. Pratique com metrônomo. (Tradução nossa)



Figura 25: Exercício de terças quebradas com uma variação rítmica realizada com o mesmo dedo, a fim de agilizar a mudança de posição. Fonte: Fischer, 2012, p 181.

3.3.4 Escalas cromáticas

De acordo com as propostas que Flesch recomenda, entende-se que o autor sugere o estudo de escalas cromáticas em todas as tonalidades, com o intuito de que a prática variada facilite a execução dos movimentos de mudanças. E nos explica que esses movimentos exigem do instrumentista um relaxamento muscular associado à exatidão e à precisão de descolamento dos dedos para que não ocorram interrupções sonoras, de forma que o estudante não exerça força nem contração na mão esquerda. Nele, o estudo das escalas cromáticas não foi aplicado com décimas e com harmônicos.



Figura 26: Escala cromática de lá menor em três oitavas
Fonte: Flesch, 1926, p 07.

Combinado a um exercício de velocidade (aceleração), Galamian apresenta um estudo de escala cromática que se inicia nas posições baixas até as posições altas, sendo aplicável numa única corda, com quatro tipos de dedilhados até alcançar as quatro oitavas. Com isso, o autor propõe o exercício de deslocamento e agilidade de um único dedo, associado ao estudo de afinação dos demais, a partir da mudança e articulação dos

dedos, juntamente exercitada com a mudança de cordas, que deverá soar sutilmente, sem ruídos e em velocidade adequada ao metrônomo.

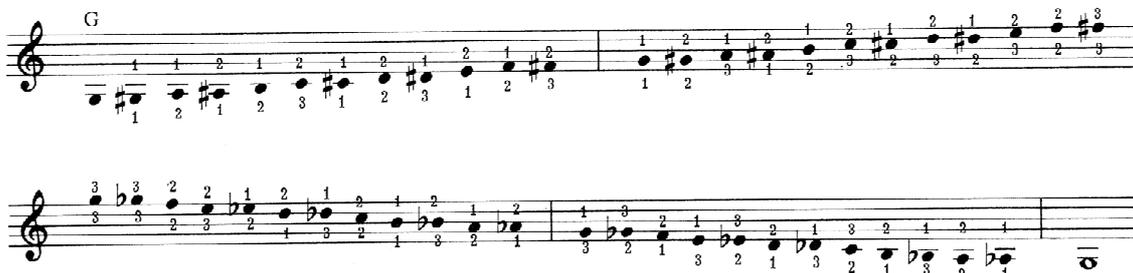


Figura 27: Escala cromática realizada em posição fixa.
Fonte: Galamian, 1985, p 62.



Figura 28: Escala cromática em uma corda.
Fonte: Galamian, 1985, p. 62.



Figura 29: Escala cromática em quatro oitavas
Fonte: Galamian, 1985, p 62.

No que se refere ao estudo das escalas cromáticas Fischer traz, em suas observações, explicações de como essas escalas devem ser executadas e ele justifica o

porquê da utilização e variação de sinais acima das notas, sinais esses que não encontramos nos métodos anteriores. Também explica como essas mudanças influenciam no posicionamento do dedo e, conseqüentemente, na afinação:

This simple exercise helps the hand learn the spacing of each tone-semitone pattern in each position. Once you have become fluent with the exercise there is a feeling of the entire hand being in tune, each finger knowing exactly where to go in each position, rather than a sense of having to aim each finger in tune one at a time. (FISCHER, 2012, p.4).¹⁰

Observemos o significado dos sinais colocados acima das notas:

- ⊕ Afinação exatamente igual com a corda solta
- ↑ Colocação do dedo um pouco mais alta, afinar em relação à nota seguinte.
- ↓ Colocação do dedo um pouco mais baixa, em relação à nota anterior.
- ↕ Colocação do dedo em igual relação com as notas vizinhas exatamente no meio

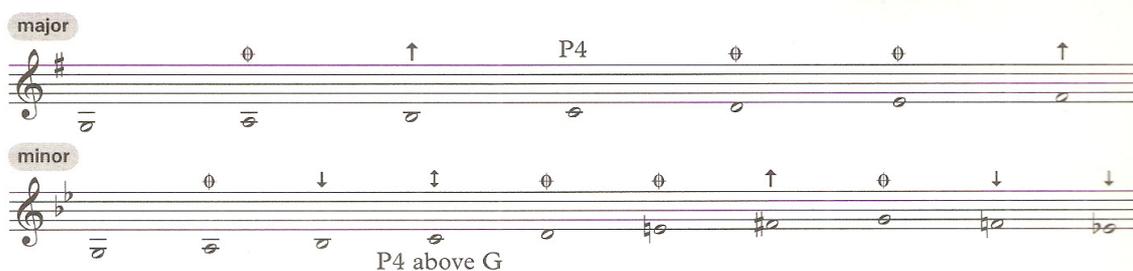


Figura 30: Escala cromática com os sinais de referência harmônica
 Fonte: Fischer, 2012, p 66.

Com esses sinais Fischer busca explicar, influenciado pelos ensinamentos de sua ex-professora Dorothy De Lay, que para efeito de uma entonação precisa, devemos observar quando os semitons apresentam-se com nomes diferentes, por exemplo: C(Dó) e Db (Ré bemol) ou (Mi) e D# (Ré sustenido), pois nestes casos, o dedos deverão ser colocados próximos um do outro. Em contrapartida, se os semitons vierem com nomes iguais, porém comos acidentes, sustenido ou bemol, a exemplo de C (Dó) e C# (Dó sustenido) ou E (Mi) e Eb (Mi bemol), a execução dos mesmos requererá que os dedos sejam colocados um pouco mais distantes um do outro. (FISCHER, 2012, p.03)

¹⁰ Este simples exercício auxilia a mão a apreender o espaçamento do padrão de tom-semitom em cada posição. Uma vez que este exercício se torna fluente, há uma sensação de que toda a mão está afinada com cada dedo sabendo exatamente para onde deve ir em cada posição, ao contrário de ter-se a sensação sobre precisar afinar cada dedo isoladamente. (tradução nossa)

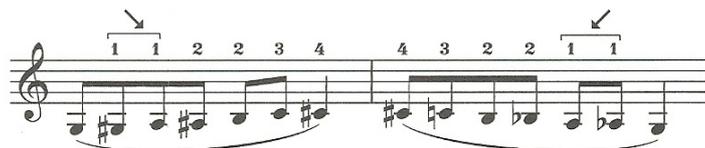


Figura 31: Fischer também sugere que todos os dedos permaneçam na corda durante o estudo
 Fonte: Fischer, 2012,p 22.

Ao analisarmos e considerarmos essas observações percebe-se que elas fundamentam a escrita de muitos compositores que, ao colocarem em sua obra um sustenido ao invés do bemol, levam em conta o contexto harmônico em que essas particularidades são construídas. Daí a importância de respeitarmos a diferenciação dos acidentes em passagens cromáticas de obras musicais distintas.

Por isso, Fischer inicia o estudo das escalas cromáticas com exercícios em cada corda e propõe que se utilize duas cordas, em uma delas ocorra a manutenção de três dedos, enquanto que na outra, o dedo livre execute os movimentos necessários. Além de incentivar a independência dos dedos, esse exercício auxilia na afinação dos semitons.



Figura 32: Exercício de escalas cromáticas que estimula a independência dos dedos.
 Fonte: Fischer, 2012, p 22.

Depois dessa prática, Fischer sugere a coordenação dos dedos da mão esquerda com o trabalho de arco, destacando a execução de notas longas e curtas, de modo que a variação rítmica auxilie a mudança de dedo de maneira acurada e pontual.



Figura 33: Nesse exercício o autor sugere que os dedos sejam mantidos na corda.
 Fonte: Fischer, 2012, p 23.

3.3.5 Escalas em cordas duplas – terças e sextas

Sobre as escalas diatônicas simples em terças, Flesch sugere também a execução das terças quebradas e cromáticas e destaca as mudanças de posições que devem coincidir com os tempos fortes - 1º e 3º - muito mais do que os 2º e 4º tempos. Partindo deste pressuposto, o autor dá relevo ao processo de acentuação harmônica, elemento intrínseco ao estudo teórico e prático do direcionamento melódico.

Muitos violinistas, principalmente iniciantes, relevam a importância do desenho melódico. Essa “distração” técnica torna a execução musical mecânica e incompleta; e acaba por prejudicar as funções, resoluções e demonstrações das idéias musicais. O uso das ligaduras facilita a percepção desse “desenho” e auxilia o violinista a desenvolver suas habilidades direcionando-as ao fornecimento de respostas concretas e reais para os problemas.



Figura 34: Escala diatônica simples em terças.
Fonte: Flesch, 1926, p 07.

Em relação as sextas, Flesch utiliza a escala diatônica simples, assim como as terças “quebradas” e cromáticas, mas explica que em escalas de duas oitavas é preferível que se utilize os mesmos dedos nas posições altas. Essa proposta visa promover uma execução facilitada e precisa, evitando mudanças bruscas e desnecessárias. Nas escalas cromáticas prefere-se que se mantenham os mesmos dedos, quando da coincidência da mudança de corda com a de arco. Com essas articulações e gestos coordenados, pretende-se evitar atrasos e produções sonoras desequilibradas, frutos de excessivos movimentos corporais. (FLESCH, 2000, p. 24)



Figura 35: Escala diatônica simples em sextas
 Fonte: Flesch, 1926, p 08.

Em relação às escalas em terças, Galamian sugere que devem ser praticadas inicialmente sem o estudo das cordas duplas, a fim de que seja possível definir os dedilhados principais, começando com a tônica. Em seguida, outras combinações de dedilhados aplicam-se e, por sua vez, serão associados aos padrões rítmicos e melódicos propostos nos exercícios anteriores. Intui-se, desta maneira, que o autor sugere o avanço gradativo dos níveis de complexidade dos dedilhados. Para tanto destaca a importância de exercícios preparatórios que enfatizem a execução simultânea dos dedos coordenados com o envolvimento das duas cordas.



Figura 36: Exercício preparatório para tocar em cordas duplas
 Fonte: Galamian, 1985, p v.

Galamian defende inicialmente o estabelecimento de um padrão de dedilhados, caracterizado pela colocação dos dedos ímpares seguido dos pares, para depois, ser executado conjuntamente com uma variedade de ritmos, arcadas e acentuações.

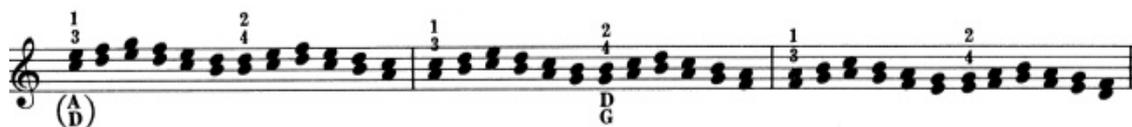


Figura 37: Exercício de terças com dedilhados alternados (dedos ímpares e pares).
 Fonte: Galamian, 1985, Vol. 2. p 07.

Em seguida, Galamian constrói uma sequência de exercícios de terças e sextas baseada em escalas diatônicas simples, escalas com terças “quebradas”, cromáticas, escalas em tons inteiros e escalas de terças e sextas alternadas com cordas soltas, além do estudo de terças com extensões, exercício este que não foi encontrado nos sistemas de escalas dos demais autores.

Practice in all keys



Figura 40: Terças

Fonte: Galamian, 1985, Vol 02. p03.

Groups of 8 notes

Practice in all keys.

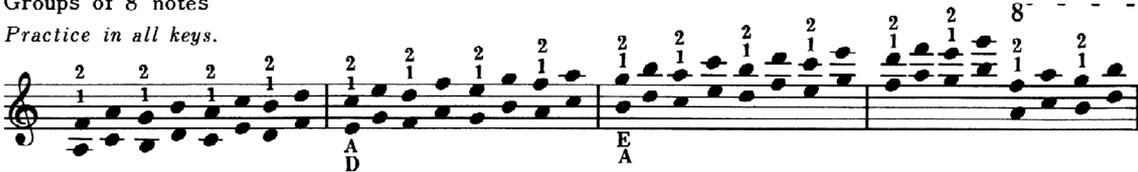


Figura 41: Sextas

Fonte: Galamian, 1985, Vol 02. p 11.

3.3.5.3 Terças e sextas maiores e menores cromáticas



Figura 42: Terças maiores cromáticas

Fonte: Galamian, 1985, Vol 02. p 05.



Figura 43: Terças menores cromáticas

Fonte: Galamian, 1985. Vol 02. p 04.



Figura 44: Sextas menores cromática com seis tipos diferentes de dedilhados

Fonte: Galamian, 1985. Vol 02. p 12.



Figura 45: Sextas maiores

Fonte: Galamian, 1985. Vol 02. p 12.

3.3.5.4 Escalas de terças e sextas em tons inteiros

De modo singular, este exercício chama atenção para a distância entre os dedos na execução do intervalo de um tom. O grau de dificuldade presente é demonstrado a partir da colocação simultânea dos dedos e do deslocamento preciso dos mesmos, que deve ocorrer de maneira exata preservando a afinação.



Figura 46: Terças em tons inteiros
Fonte: Galamian, 1985, Vol 02. p 05.



Figura 47: Sextas em tons inteiros
Fonte: Galamian, 1985, Vol 02. p 13.

3.3.5.5 Terças e sextas alternadas com cordas soltas

Galamian sugere que todos os exercícios que envolvem as quatro cordas soltas devem ser praticados nas tonalidades maiores de Dó, Ré, Fá, Sol e suas relativas menores harmônicas. Com essas tonalidades é possível utilizar todas as quatro cordas em suas alternâncias. Também propõe vários tipos de dedilhados que envolvem conjuntamente os dedos e possibilitam suas variações de modo a estruturá-los melhor, associando-os um ao outro.

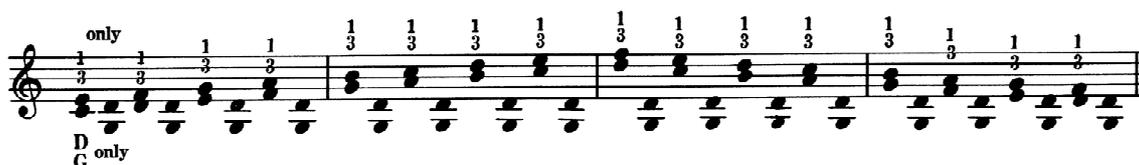


Figura 48: Terças alternadas
Fonte: Galamian, 1985, Vol 02. p 06.



Figura 49: Sextas alternadas
 Fonte: Galamian, 1985, Vol 02. p 13.

3.3.5.6 Terças com extensões praticadas em uma posição

Neste exercício, as extensões se desenvolvem em uma determinada posição fixa através da execução progressiva de três movimentos ascendentes e descendentes. À medida que o violinista obtiver êxito com a execução da extensão na primeira posição fixa, avança para as posições seguintes. Esse aperfeiçoamento gradual garante segurança ao músico na hora da execução musical das extensões, com um ou dois dedos, no repertório violinístico.



Figura 50: Terças com extensões
 Fonte: Galamian, 1985, Vol 02. p 06.

Ressaltamos aqui que Simon Fischer não escreveu em seu livro “*Scale System*” (2012) exercícios direcionados a escalas em cordas duplas. Isso porque, segundo contato via e-mail com o próprio autor (texto na íntegra em anexo), a abordagem das escalas em duplas será o tema do seu próximo livro, que já está em produção e será publicado em breve.

O estudo de oitavas simples e dedilhadas, como também o de décimas e harmônicos, não existe no livro de escalas de Simon Fischer. A seguir continuaremos a apresentar as propostas de Flesch e Galamian sobre esses exercícios.

3.3.6 Oitavas simples e dedilhadas

Nesses exercícios Flesch destaca o uso de notas intermediárias em escalas ascendentes, haja vista que em altas posições os dedos ficam cada vez mais próximos um do outro. Nessas ocasiões o autor enfatiza a importância dos segundo e terceiro

dedos que auxiliam nessa proximidade e facilitam a afinação e sugere que os mesmos não sejam pressionados ou estendidos.(FLESCH, 2000, p.29)

O autor destaca que os dedilhados das oitavas são semelhantes ao usado nas terças e, por isso, as regras são similares. (FLESCH, 2000, p.27). As dificuldades encontradas na execução desses intervalos são bastante parecidas e, resumidamente, esses problemas estão conectados a quatro tipos de movimentos: o movimento de queda dos dedos, o alongamento desses movimentos, a mudança de posição e a mudança de cordas. Coordenar esses elementos e estudá-los separadamente são pré-requisitos fundamentais para a execução dos mesmos.

Para tanto, Flesch sugere que no primeiro mês de estudo, o aluno pratique a queda e colocação dos dedos sem aplicar mudança de posição ou de corda. No segundo mês, por conseguinte, adicionam-se as mudanças de posição e no terceiro a mudança de cordas. Só após o estudo individual desses elementos é que é possível executá-los como sugere o *Scale System*.(FLESCH, 2000, p.28-29)

No estudo de oitavas simples e dedilhadas, Flesch constrói uma série de exercícios que abordam as escalas diatônicas simples, arpejos, terças “quebradas” e escalas cromáticas.



Figura 51: Escala diatônica em oitavas simples
Fonte: Flesch,1926, p 08.

Por sua vez, Galamian aplica com as oitavas a mesma sequência de exercícios que realizou com as terças e sextas, a começar pela escala simples diatônica, depois as escalas alternadas, cromáticas, em tons inteiros, alternadas com cordas soltas e por fim, com extensões. Com isto, além de demonstrar a similaridade existente entre as terças, as sextas e as oitavas, o autor destaca a semelhança estrutural entre elas.

3.3.6.1 Oitavas consecutivas diatônicas

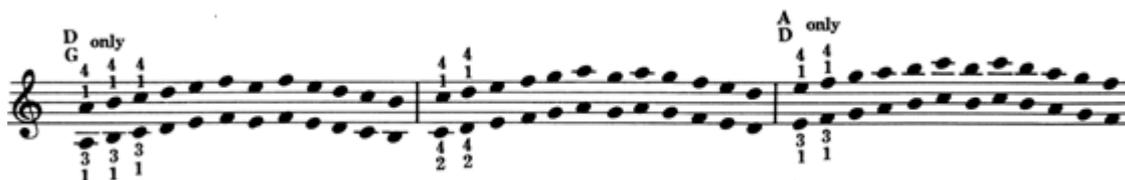


Figura 52: Oitavas Consecutivas Diatônicas
Fonte: Galamian, 1985, Vol 2. p 14.

3.3.6.2 Oitavas alternadas

Em seu exercício de oitavas alternadas, quatro tipos de dedilhados são fornecidos ($4/1 \Leftrightarrow 4/1$; $3/1 \Leftrightarrow 3/1$; $4/2 \Leftrightarrow 4/2$; $3/1 \Leftrightarrow 4/2$) e devem ser praticados regularmente. A utilização de diferentes dedos possibilita o estudante ter opções na hora da execução do intervalo. Em algumas obras musicais, a dificuldade técnica associada aos dedilhados sugeridos, torna necessário ao violinista variar com a colocação dos dedos. Induzindo-o a buscar um dedilhado que seja mais confortável e o auxilie a poupar energia quanto à realização das mudanças de posições. A prática regular dessas opções auxilia no desenvolvimento da mobilidade da mão, contribuindo para uma mudança ágil dos mesmos ou para a manutenção da mão fixa



Figura 53: Oitavas Alternadas
Fonte: Galamian, 1985, Vol 2. p 15.

3.3.6.3 Oitavas cromáticas

Groups of 8 notes



Figura 54: Oitavas Cromáticas
Fonte: Galamian, 1985, Vol 2. p 16.

A distância dos dedos na escala cromática implica num deslocamento mínimo que requer do violinista controle mental e muscular preciso dos dois dedos que são tocados simultaneamente. As mudanças de dedilhados fortalecem esse paralelismo e auxiliam na fixação dos dedos, que devem ser tocados levemente, porém com determinação.



Figura 57: Oitavas simples e dedilhadas com extensões
 Fonte: Galamian, 1985, Vol 02. p 17.

3.3.7 Décimas

Apesar das inúmeras dificuldades apresentadas nesse aspecto da técnica violinística da mão esquerda, Flesch destaca a importância do estudo e enfatiza a necessidade de praticar o exercício do intervalo na escala diatônica simples.

Dentre os desafios que permeiam o exercício, destacamos a extensão dos dedos e diminuição da distância dos mesmos à medida que avança para posições agudas; além da diferença de movimentos dos dois dedos principais, relacionados ao tipo de décima, menor ou maior. O exercício também auxilia na promoção da velocidade do arco, através do uso de ligaduras. Assim, mesmo consciente dos problemas enfrentados, a superação dos mesmos é fundamental, considerando a concreta e emergente necessidade de tocá-los de acordo com as composições existentes.



Figura 58: Décimas
 Fonte: Flesch, 2000, p 10.

3.3.7.1 Décimas consecutivas diatônicas

Deve-se praticar em todas as tonalidades

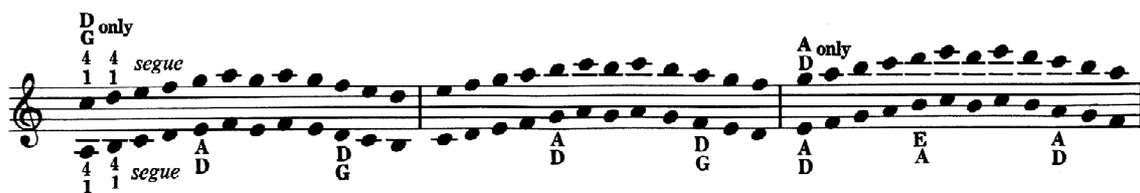


Figura 59: Décimas consecutivas diatônicas
 Fonte: Galamian, 1985, Vol 02. p 18.

3.3.7.2 Décimas alternadas



Figura 60: Décimas alternadas
Fonte: Galamian, 1985, Vol 02. p 18.

Considerando que a maior parte das obras musicais para violino existente, apresenta esporadicamente a execução de décimas, mas que com a produção artística contemporânea esse intervalo emerge de maneira mais recorrente, neste exercício o movimento de alternância (ascendente e descendente) tende a promover uma “liberdade” de deslocamento que deverá facilitar a execução de difíceis passagens rítmicas em alta velocidade.

3.3.7.3 Décimas menores e maiores cromáticas



Figura 61: Décimas menores cromáticas
Fonte: Galamian, 1985, Vol02. p 19.



Figura 62: Décimas maiores cromáticas
Fonte: Galamian, 1985, Vol 02. p 19.

Ao estruturar a colocação dos dedos em elevadas posições, cujo grau de dificuldade é elevado, o estudo dos intervalos cromáticos com décimas, apesar de ser incomum, tende a exercitar a busca por uma afinação segura. Além disto, o exercício contribui para o desenvolvimento mental e sensitivo que o instrumentista precisa adquirir em relação às distâncias existentes.



Figura 64: Harmônicos
 Fonte: Flesch, 1926, p 10.

Por outro lado, encontramos em Galamian apenas uma referência de harmônicos duplos em escalas de terças. O surgimento eventual desse tipo de harmônico faz com que muitos violinistas raramente executem esse tipo de exercício. No entanto, a presença do harmônico duplo em composições modernas nos faz reconhecer sua relevância, e exige uma prática consciente e treino preciso, ainda que raro, mas que não pode ser subestimado.

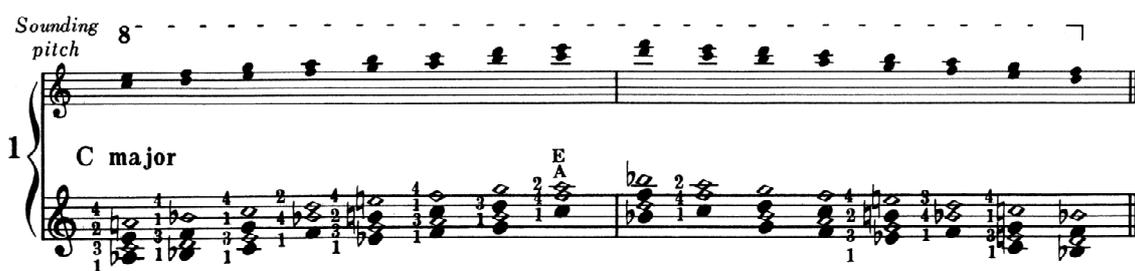


Figura 65: Harmônicos Duplos
 Fonte: Galamian, 1985, Vol02. p 24.

3.3.9 Exercícios de quartas, quintas, uníssonos e sétimas

Galamian apresenta exercícios em intervalos de quartas, quintas, uníssonos e sétimas para serem praticados em todas as tonalidades. Diferentemente de Flesch, Galamian aborda esses intervalos com a mesma variedade de combinações dos anteriores e demonstra com isso o que permeia a prática desses intervalos em escalas.

mesma desenvoltura e precisão, coordenadamente associadas ao movimento do arco, cujo estudo deve ser realizado levando em conta os padrões rítmicos sugeridos na apresentação do sistema.

3.3.10.3 Acordes triplos em escala completa



Figura 72: Acordes triplos em escala completa
 Fonte: GALAMIAN, 1985, Vol 02. p 25

Para a realização dos acordes triplos, Galamian não introduz nenhuma preparação dos dedos, ao invés disso, apresenta os acordes completos, sugerindo apenas que sejam exercitados na escala completa, seja qual for a tonalidade. Dessa forma, subentende-se que o estudante é livre para escolher a escala que lhe for conveniente, como também deve possuir o discernimento técnico-teórico de melhor realizar a execução do bloco de notas, seja estudando em duplas, notas inferiores e notas superiores, seja desacoplando a tríade em uma nota seguida de duas ou vice-versa.

3.3.10.4 Arpejos triplos e quádruplos

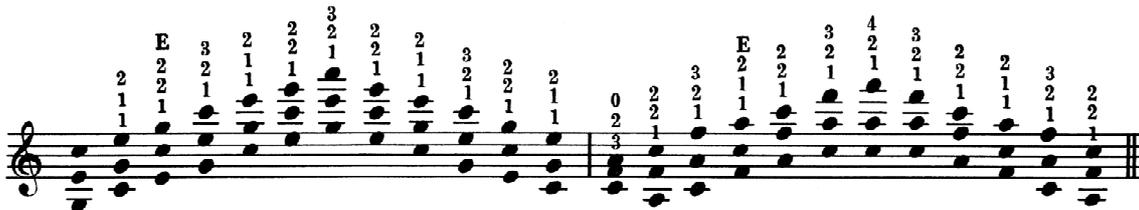


Figura 73: Acordes triplos
 Fonte: Galamian, 1985, Vol 02. p 39.



Figura 74: Acordes quádruplos
 Fonte: Galamian, 1985, Vol 02. p 41.

A mesma ausência de informação preparatória existente no tópico anterior igualmente ocorre sobre o estudo dos acordes quádruplos e sua execução em arpejos. Galamian não faz nenhuma menção de como devem ser construídos esses acordes, mas levando em conta a estrutura de exercícios sugeridos em todo o material do sistema de escalas, percebemos que para a execução dos acordes quádruplos, o estudo de quintas acoplado aos exercícios de sextas poderá auxiliar o violinista a compreender a base estruturante do acorde e, por conseguinte, influenciar a maneira de como deve executá-lo.

3.3.11 Exercícios auxiliares de Simon Fischer

O estudo de oitavas simples e dedilhadas, assim como o de décimas e harmônicos, como já explicamos, não existe no livro de escalas de Simon Fischer, entretanto, o autor ressalta a importância de outros exercícios, que podemos denominá-los como exercícios auxiliares, haja vista que contribuem para a promoção e desenvolvimento da independência das mãos, mudança de posição, dinâmica e velocidade, dentre outros. Colocaremos a seguir exemplos desses exercícios que se distinguem da abordagem dos outros dois autores.



Figura 75: Exercício para agilidade dos dedos e mudança de posição
 Fonte: Fischer, 2012, p 113.

Com este exercício, Fischer pretende promover a agilidade dos dedos para a realização da mudança de posição. A variação de ritmos estimula o aumento da velocidade e também exercita o movimento da mão direita que deve ocorrer coordenadamente com a mudança de dedos da mão esquerda. A alternância de dedos (2-1, 4-4, 1-4, 1-3 ou 2-1), descrito com as fusas, é responsável pela preparação da

mudança de posição que ocorre repetidamente de forma progressiva tanto em movimento ascendente e descendente.

Assim, de maneira criativa, Fischer estimula o aluno a verificar toda a estrutura melódica e rítmica, impulsionando-o a combinar exercícios que envolvam as duas mãos e incentivando-o a aperfeiçoar elementos significativos como a entonação.

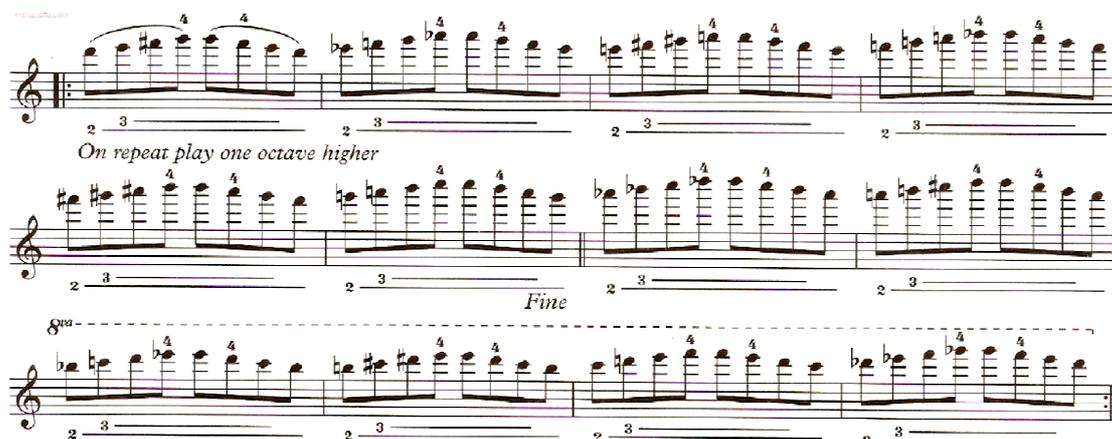


Figura 76: Notas no topo da escala
 Fonte: Fischer, 2012, p 82.

Por sua vez, o exercício acima foi elaborado para exercitar o fortalecimento das notas presentes no topo da escala. Considerando a dificuldade que os violinistas possuem em manter a afinação e assegurar um posicionamento firme dos dedos nas posições mais agudas, este exercício não só pretende fortalecer os dedos, mas, também, almeja desenvolver a elasticidade dos mesmos, aspecto fundamental para a realização dos deslocamentos.

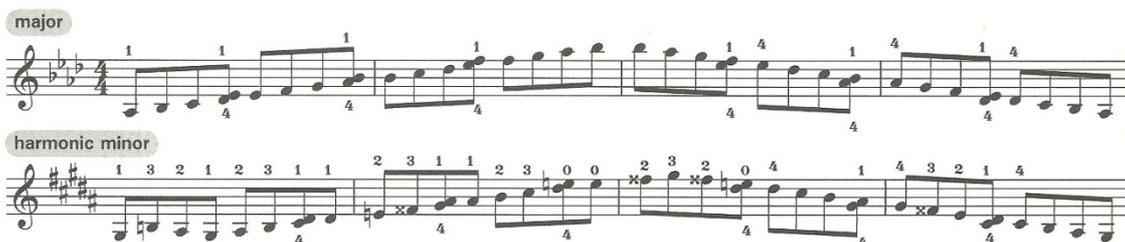


Figura 77: Colocação do primeiro e quarto dedo
 Fonte: Fischer, 2012, p 68.

Ao se referir aos exercícios de afinação e estrutura da mão, Fischer apresenta um exercício que se distingue dos demais por destacar a colocação do primeiro e quarto dedos. O autor exercita essa colocação gradual e conjunta dos dedos em escalas de duas

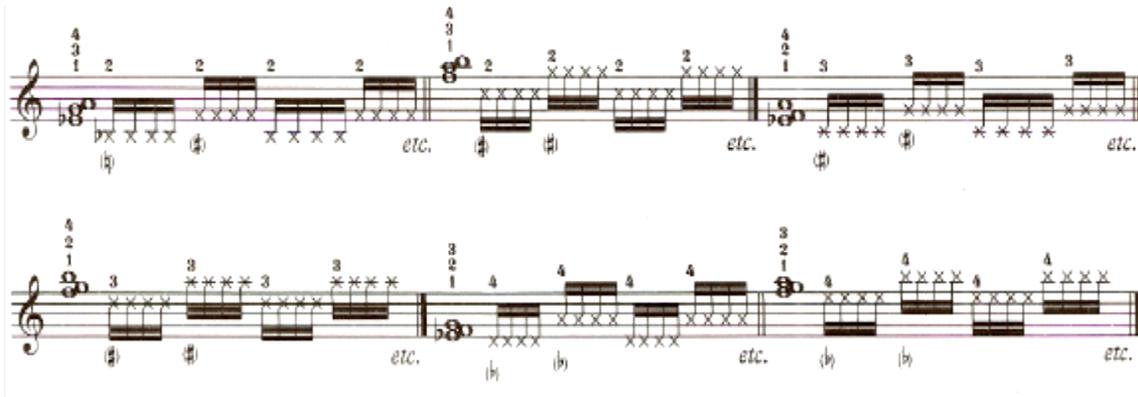


Figura 80: Exercício para a independência dos dedos.
 Fonte: Fischer, 2012, p 90.

O exercício de dinâmica apresentado por Fischer é um grande diferencial em relação aos outros métodos, haja vista que em seu exemplo o autor aponta pontos interessantes: quanto à arcada, o uso das ligaduras não só promove o estudo de arco mas influencia no aperfeiçoamento da leitura dinâmica que considera o desenho melódico; em relação ao dedilhado, o autor destaca a utilização do quarto dedo tanto no movimento ascendente (aspecto diferente de Flesch que utiliza corda solta) como no descendente, essas considerações no dedilhado também influenciam o exercício de afinação e velocidade; além disto, a utilização dos sinais de dinâmicas (*crescendo*, *diminuendo*, *forte e piano*) contribuem, sobremaneira, com a percepção de movimentos e controle de arco.

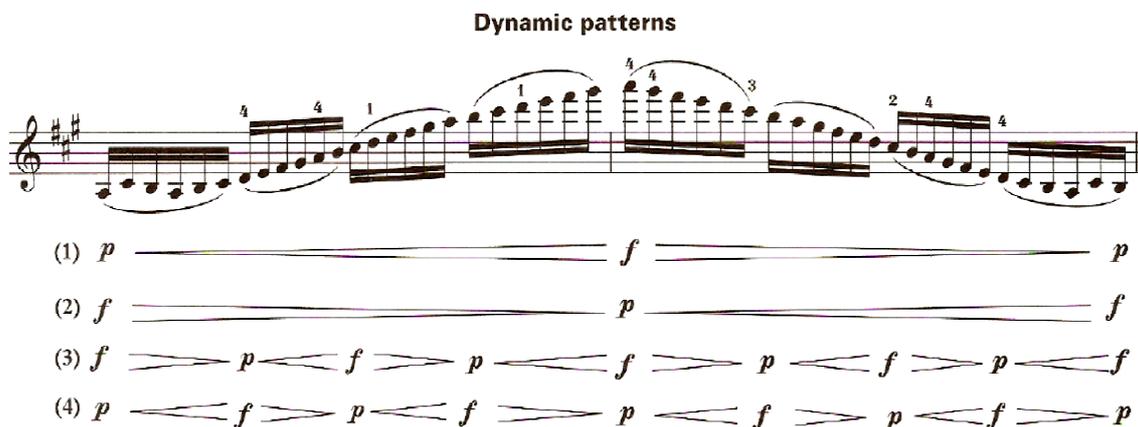


Figura 81: Exercício de dinâmica
 Fonte: Fischer, 2012, p 123.

CAPÍTULO IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Flesch declara que busca, com a apresentação de seus exercícios de escalas, diminuir a lacuna de conhecimento existente, em seu contexto histórico musical, entre as realizações individuais da maior parte dos violinistas e as superações técnicas alcançadas por poucos, representados respectivamente, pela atuação do músico amador (aquele violinista que confiava apenas em seu talento inato e encontrava soluções baseadas em suas próprias intuições) e o violinista talentoso que expressava virtuosamente sua técnica, fundamentando-a.

Era comum em seu tempo, professores propagarem ideias e conceitos particulares como verdades imutáveis. Por isso, uma de suas principais preocupações era combater a divulgação de resultados específicos e pessoais como regras gerais, pois isso aumentaria o número de insatisfações provenientes desses princípios amplos e variados.

Notamos, entretanto, que não só é exposto esse objetivo específico, mas também existe implicitamente um desejo de aprofundar a abordagem técnica sobre o uso de escalas, haja vista o desenvolvimento das dificuldades musicais resultantes das inovações presentes no repertório do seu tempo.

Assim como Flesch, Galamian não concorda com o fato de determinadas regras serem assumidas como verdades absolutas. Para tanto, defende que qualquer arte deve possuir um arcabouço de princípios que ajuda a solucionar problemas específicos e, por isso, precisa ser flexível para auxiliar os inúmeros casos particulares. (GALAMIAN, 1985, p. 93)

Ao discorrer sobre esses problemas e sugerir soluções, Galamian esclarece que a obsessão por rígidas regras acaba por desconsiderar o princípio de naturalidade. E que o fundamento principal da técnica deve ser o de considerar esses elementos pessoais, compreendendo que tudo funciona de uma forma orgânica, mútua e interdependente. Ou seja, os dedos, mãos, pulsos se correlacionam e se correspondem de uma forma orgânica, que leva a um movimento específico, porém natural. Portanto, os ajustes a serem realizados são pessoais e não podem ser formulados a partir de regras rígidas e gerais.

Para Galamian à medida que o aluno consegue adquirir domínio sobre a técnica básica geral, novos problemas serão reconhecidos e analisados de modo que outras

combinações rítmicas serão introduzidas a fim de que novos questionamentos sejam solucionados. Deste modo, o principal objetivo de seu método é de conciliar a produção técnica com o máximo de resultados usando o mínimo de tempo possível, como também fazer combinações de exercícios, construindo um esquema prático de hábitos diários a fim de usufruir do tempo de maneira útil e organizada.

Ao enfatizar a importância do estudo mental e a relação que existe entre os aspectos psicológicos e físicos e destaca a necessidade da objetividade na hora do estudo, Galamian expande a noção de aprendizagem no sentido de transferir a responsabilidade do êxito ou do fracasso para a capacidade criativa e mental do próprio estudante. Sistematizando um quadro de combinações de exercícios, o autor estimula o violinista a tomar suas próprias decisões, assumindo as consequências positivas ou negativas provenientes de suas escolhas.(GALAMIAN, 1985 p. 95)

Diferentemente da concepção sucinta e pragmática de Galamian, Fischer defende que o principal objetivo do aluno deve ser a execução de escala em três oitavas e, por conseguinte, em quatro oitavas, de uma maneira fluente, com boa qualidade sonora, afinação e sem esforço. Para o autor, o aluno só atingirá esse objetivo se tocar perfeitamente e naturalmente a escala de uma oitava em todas as tonalidades e em todas as cordas, com as melhores condições possíveis. Para tanto, ele coloca como sugestão de estudo duas opções viáveis. A primeira seria a de tocar cada exercício em todas as tonalidades e variações ou escolher uma determinada tonalidade e com ela realizar todos os exercícios propostos.(FISCHER, 2012, p. vii)

Dessa forma, Fischer adverte que não se perde tempo praticando escalas e arpejos, ainda que isso talvez exija uma quantidade relativa de horas de estudo. Pois o princípio fundamental que deve reger a prática de estudos é o de fazer mais do que se necessita para que após os excessos exista apenas a facilidade de se executar o que é necessário e suficiente.

De acordo com Fischer, por esses motivos, é de extrema necessidade reconhecer a importância e valorização do ensino que enfatiza a explicação lenta e minuciosa. Sem levar em conta a duração do processo, Fischer então justifica o que chama de “*packet information*”, ou pacotes de informação, que não só descreve os tópicos resumidamente e de forma objetiva, como também explica “como, por que, quando e para quê fazer” determinados exercícios.

Observamos então que a técnica dos sistemas de escalas para violino está intimamente relacionada às idéias fundamentais sobre música. A concepção de música

determinada pelo mundo antigo da Idade Média que a considerava não como uma combinação de sons no vácuo espiritual e social da arte pela arte, mas antes como um sistema bem ordenado capaz de afetar o pensamento e a conduta do homem, fez com que a técnica de estudo de escalas exercesse forte influência no processo de criação- interpretação do instrumentista (GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V, 2005).

O sistema escalar diatônico foi importante para o desenvolvimento da música ocidental, não só pelos resultados obtidos, mas também porque outra sucessão diferente poderia ter sido adotada, como fizeram os árabes, os chineses, entre outras etnias. Portanto, ao analisar de forma comparativa os sistemas de ensino de escalas para violino de Carl Flesch, Ivan Galamian e Simon Fischer, percebemos a importância de cada método no estudo e ensino contemporâneo do violino.

A identificação de elementos e a comparação de metodologias dos estudos podem ajudar os violinistas e professores a se aproximarem cada vez mais dos sistemas de escalas. Muitas obras musicais da contemporaneidade são como ferramentas de construção que favorecem a aprendizagem técnica padrão e confere ao estudo de escalas uma considerável importância. Na atualidade, frequentemente a execução de escalas é exigido em testes de admissão em cursos de música em escolas, conservatórios e universidades.

Concluimos, portanto, que esses sistemas de escalas são objetos de referência, porque oferecem soluções práticas, bem como apresentam princípios fundamentais da execução do instrumento. Os alunos realmente podem utilizar esses estudos em sua prática cotidiana, conforme as suas necessidades pessoais, identificando assim a peculiaridade de cada método como também suas funções e público alvo.

Diante das diferenças de abordagens técnicas, foi preciso levar em consideração o contexto histórico específico e individual dos autores. Ao elaborarmos uma caracterização histórica e filosófica de cada método, fornecemos elementos estruturantes fundamentais para a construção de uma *performance* e pedagogia contextualizada e conceitualizada.

De acordo com ARNEY, K. (2006) vários autores e pedagogos apresentam material técnico sobre escalas com ou sem conteúdo textual, enquanto que outros enfatizam o lado técnico, através de exemplos de escalas, demonstrando em formas e imagens detalhadas, os elementos fundamentais da prática violinista.

Quando Ševčík, a partir de 1880, começou a publicar seus trabalhos técnicos, revelou o uso de práticas tonais do século XIX que ajudou a fundar o movimento sobre

estudo e técnica de escala, material este que serviu como base para outros livros. Por sua vez, atualmente a metodologia moderna de Kurt Sassmannshaus (1953), ao incluir como ferramenta de seu método de ensino o uso de *web site*¹¹, modernizou esses estudos, colaborando assim com a abrangência dos métodos.

Diante das mudanças históricas que ocorreram na primeira metade do século XX como a ruptura com a música do século anterior, a ampliação da música impressionista, desenvolvimento de obras com escalas pentatônicas e o surgimento do neoclassicismo, o trabalho de Galamian emerge como um sistema que com a introdução de novos tipos de exercícios atualizou a maneira de se estudar escalas.

Mesmo assim, em 1987 foi feita uma revisão do trabalho de Carl Flesch, realizada por um de seus discípulos, o pedagogo Max Rostal que publicou uma nova edição do sistema de escalas de Carl Flesch apresentando prefácio, observações e comentários atualizados sobre o sistema.

Apesar das idéias fundamentais de Carl Flesch serem válidas até os dias de hoje, entre a publicação original de seu sistema de escalas e a nova edição, passaram-se sessenta anos, e nesse período surgiram muitas e novas demandas na prática do violino e que por isso novas respostas técnicas eram necessárias.

Paralelamente à publicação e à expansão do trabalho de Galamian, originado e utilizado principalmente no continente americano, Rostal resgatou o sistema de escalas de Flesch e fez acréscimos com sugestões de exercícios e dedilhados, além de consideráveis observações, a fim de atender as demandas mais atualizadas da área.

Com essa “atualização”, mesmo diante dos avanços e surgimentos de novas dificuldades técnicas do repertório violinístico, Rostal consegue preservar o prestígio e a utilidade do sistema de Carl Flesch, principalmente entre as escolas européias, conservando a tradição e mantendo-o entre os principais e mais importantes sistemas de escalas.

Por sua vez, o sistema contemporâneo de Simon Fischer traz em suas particularidades o fato de abordar pedagogicamente cada elemento estruturante das escalas. Apesar de parecer algo lógico e até aparentemente simples, tanto Flesch como Fischer concordam em seus trabalhos que para um violinista interessado em alcançar determinados objetivos e níveis de crescimento, é fundamental que o mesmo tenha consciência de “como” e “por que” tomou certas decisões durante o processo de

¹¹ Endereço eletrônico: <http://www.violinmasterclass.com/>

construção de sua performance, e para isso o músico precisa ter acesso aos fundamentos dos conceitos e princípios teórico-técnicos de seu instrumento.

Assim, de uma forma minuciosa, Fischer elabora seu sistema apresentando aspectos formais e movimentos básicos da mão esquerda de modo que tanto o violinista iniciante como o instrumentista de nível avançado possa organizar sua prática de estudos diários a partir de exercícios fundamentados na concepção de nível (degrau), construídos gradualmente de acordo com o nível de dificuldade técnico. Ao apresentar uma metodologia que enfatiza o passo a passo, Fischer transmite uma aproximação pedagógica entre aluno e professor, de modo que sua explanação escrita, muito se parece com sua explicação oral, comparação esta que pode ser confirmada através dos vídeos de suas aulas transmitidas na *internet*.

Sua disponibilidade em promover uma comunicação acessível com os estudantes, através do uso de diferentes meios, como *sites*, vídeo-aulas, artigos, *master classes* e publicações, agiliza o esclarecimento de dúvidas e possibilita um desenvolvimento mais rápido no que se refere à solução de problemas técnicos. Apesar de afirmar que a economia de tempo não é sua prioridade, através de sua metodologia, Fischer contribui com o desenvolvimento inteligente e organizado da prática do instrumento, de modo que o estudo cotidiano torna-se sucinto e eficaz com o passar do tempo, pois como afirma o próprio autor, à medida que se faz mais do que o necessário, o que resultará é uma execução musical sem excessos que preserva o necessário e primordial para uma interpretação honesta.

Antes de serem ilustríssimos pedagogos, os autores pesquisados eram grandes instrumentistas, e seus métodos demonstraram que o desenvolvimento da técnica fundamenta a execução do instrumento. Assim, os métodos de estudo e ensino de escalas tendem a serem referências que oferecem soluções práticas, bem como os princípios fundamentais. Abaixo apresentamos um quadro sucinto que descreve objetivamente as diferenças encontradas durante a pesquisa sobre cada método:

	FLESCH	GALAMIAN	FISCHER
OBJETIVOS	Preencher a lacuna técnica existente entre o considerado músico amador e àquele denominado pelo autor de violinista talentoso que expressa virtuosamente sua técnica fundamentando-a.	Conciliar a produção técnica com o máximo de resultados usando o mínimo de tempo possível como também fazer combinações de exercícios construindo um esquema prático de hábitos diários a fim de usufruir do tempo de maneira útil e organizada	Principal objetivo do aluno deve ser a execução de escala em três-oitavas e, por conseguinte, em quatro-oitavas, de uma maneira fluente, com boa qualidade sonora, afinação e sem esforço.
JUSTIFICATIVA	Combater a propagação de resultados específicos e pessoais como leis gerais, pois isso aumentaria o número de insatisfações provenientes desses princípios amplos e variados.	Defendia que qualquer arte deveria possuir um arcabouço de princípios que ajudassem a solucionar problemas específicos e por isso precisavam ser flexíveis para auxiliar os inúmeros casos particulares.	Pacotes de informação que não só descrevem os tópicos resumidamente e de forma objetiva, como também explicam “como, por que, quando e pra quê fazer” determinados exercícios.

Cada autor, considerando suas especificidades, fornece significativas soluções para pensar logicamente sobre os problemas técnicos e musicais que circundam o assunto. Através das metodologias e dos objetivos bem determinados e diferenciados esses estudos enfatizam o "como praticar" possibilitando os violinistas obterem em ferramentas técnicas básicas, de modo que possam incluir a variedade de opções em sua prática de exercícios diários.

Comparativamente, pudemos analisar e concluir que o livro de Flesch é mais acessível para estudantes avançados, que desejam rever os exercícios completos, pois os mesmos enfatizam mais o aperfeiçoamento da afinação e agilidade dos dedos. O material de estudo de Galamian, mesmo podendo ser recomendado para jovens estudantes, foi expandido com foco na coordenação das mãos esquerda e direita, através da introdução de exercícios de estilos e ritmos de arcos. Mas, também, seu sistema pode e deve ser direcionado para estudantes avançados, com vistas a responder às exigências e necessidades da música do século XX.

Respeitando a singularidade e a personalidade dos autores, esses sistemas devem ser devidamente adaptados a cada violinista, levando em consideração seus limites e contextos individuais. A adoção de um método específico deve, sobretudo, responder às necessidades do profissional ou estudante, auxiliando-o a desenvolver sua proficiência técnica e musical.

São inúmeras as necessidades e as alternativas para atendê-las, no entanto se considerarmos o elevado grau técnico “exigido” para a execução dos exercícios propostos por Flesch, compreenderemos que seus exemplos enfatizam a objetividade e o ganho de tempo, tornando-se então, uma ferramenta ideal para o violinista de nível avançado que deseja sempre manter a rotina de estudos diários em um nível elevado de qualidade e aprimoramento.

Por sua vez, a consulta dos sistemas de Galamian e Fischer deve ser realizada com vistas a conhecer o passo-a-passo de cada estrutura técnica. Considerando o processo lento de estudo que objetiva o conhecimento profundo e detalhado de cada elemento. Seus exemplos respondem à problemas específicos, sendo portanto, bastante úteis para a solução de dificuldades em passagens musicais do repertório.

Tudo isso confirma a importância desses sistemas, semelhantes entre si no propósito de lidar com elementos artísticos e técnicos que envolvem o estudo do instrumento e que acabam por auxiliar no desenvolvimento dos métodos sobre escala, assunto abordado desde o final do século XIX até os dias atuais.

REFERÊNCIAS

ARNEY, Kelley M. A Comparison of the Violin Pedagogy of Auer, Flesch and Galamian: Improving Accessibility and use through characterization and indexing. The University of Texas, 2006.

BOSCH, A. *et al.* Instrumentos Musicais, 2ª Ed. São Paulo, Brasil. 2012

CARDOSO, Cláudio, org. Guia Analítico de Estudos Seleccionados para violino e viola. FAPEMIG, Belo Horizonte, 2000.

COMOTTI, Giovanni. La música em la cultura griega y romana. Edición española, coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona. Traduzido por Rubén Fernández Piccardo. V.1. Madri:Turner Livros, 1999.

FLESH, Carl. Scale System. 1926.

FLESH, Carl in ROSTAL, Max. Das Skalensystem. 1987

FLESH, Carl. The Art of Violin Playing: Book One. New York: Carl Fischer, 2000.

FLESCHE, C. Three-octave scales, Carl Flesch fingering. Disponível em <<http://phidler.com/strings/FleschFingerings.pdf>> Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

FISCHER, Simon. Scales and scale studies for the violin.Peters Editions Ltd. London, 2012.

FISCHER, Simon. Some thoughts on practicing. European String Teachers Association, 1996.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. História da Música Ocidental.Tradução: Ana Luísa Faria. 3º edição. Lisboa: Gradiva, 2005.

GALAMIAN, Ivan. Principles of Violin Playing and Teaching. 3º edição. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1985.

HEEJUNG, Kim. Violin scale book from late 19th Century to the present focusing on Ševčík, Flesch, Galamian and Sassmanshaus. The University of Cincinnati, 2006.

SABATELLA, Marc. Uma tradução à improvisação no jazz. Edição brasileira. Tradução: Cláudio Brandt. 2005

SALLES, Mariana Isdesbski. Arcadas e golpes de arco. 2^o edição. Brasília: Thesaurus, 2004.

ŠEVČÍK, Otakar. School of Violin Technics (Scule der Violin technik, four parts), 1880.

ANEXOS

Abaixo segue a transcrição enviada por e-mail da resposta de Simon Fischer ao nosso questionamento sobre a ausência de exercícios de “Double stops” em seu livro:

“There are no double stops because this is only Volume 1. Volume 2 is the double stop scale book, which is already half-written, and is meant to have been finished by now, but I have been too busy with other things. Once the second volume is ready the current book will have 'Volume 1: Single-note scales' on the front cover. This was how I gave it to my publisher, but they wanted to wait until the second volume was ready to be published before adding that to the cover.

I would have liked both books to be in a single, complete volume, but it would have been twice the size and therefore too big. It will be at least a year from now, or possibly two years, before the double-stop book is ready, and of course it would not have made sense to delay publication of the first volume meanwhile.”

(Fischer, Simon. 28 de outubro de 2014 às 13:11h)

APÊNDICE

Paula Dantas
Violinista

Universidade Federal da Paraíba
Margareth de Fátima Formiga Melo Diniz
Reitora
Eduardo Ramalho Rabenhorst
Vice-reitor

Coordenação da Pós-Graduação em Música
Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Coordenador
Prof. Dr. José Orlando Alves
Vice-coordenador

Apoio
 UFPA

Recital DE
MESTRADO
PAULA DANTAS
Violinista

**Hermes Cuzzuol
Alvarenga**
Orientador

Regiane Yamaguchi
Pianista

Repertório

SONATINA III.
Op. 137 de Franz Schubert

Allegro giusto
Andante
Menueto & Trio
Allegro Moderato

SONATA para Violino e Piano
Op. 14 de Leopoldo Miguez

Allegro
Andante espressivo
Scherzo
Vivace

CONCERTO para Violino
Op. 64 de Felix Mendelssohn

Allegro molto appassionato
Andante
Allegro molto vivace

AGRADECIMENTO

Grata a Deus pelo dom da vida e à minha família pela constante paciência. Aos meus generosos professores, há muito tempo desejava lhes dizer "obrigada", tocando. Dedicarei cada nota e pausa ao meu querido pai Normando. Pertencerei a ele toda e sincera emoção. E ofereço a vocês o som que sai de mim, repleto de gratidão. É virtude divina deixar a música sair, entrar e descansar em nós.

Paula Dantas
Violinista

Iniciou os estudos no Centro de Ensino Suzuki e no Conservatório de Música Anthonor Navarro. Participou da Orquestra Infantil da Paraíba, da Camerata Abdon Milanez (UFPA) e de concertos com a Orquestra Sinfônica da Paraíba, AMUSA e OSUFPB, além de gravações musicais com artistas locais e nacionais. Hoje, é integrante da OSJPB sob a regência do maestro Luiz Carlos Durier. Teve como professores de violino Ana Elizabeth, Leopoldo Nogueira, Roneditik Dantas, Renata Simões, Hermes Cuzzuol e master classes com Netanel Draiblate (ISR), Andrea Dawson (EUA) e Laurent Breuninger (ALE). Todos esses mestres são co-responsáveis pela noite de hoje.

Prof.ª Dr.ª Regiane Yamaguchi
Pianista

A pianista Regiane Yamaguchi, doutora em Música pelo Cleveland Institute of Music no EUA, especializada na Alemanha na Staatliche Hochschule Für Musik Karlsruhe e mestre pela Pennsylvania State University, realizou diversos recitais na Europa e nos EUA, além de apresentar-se frequentemente por todo o Brasil.