



Paulo Egídio Lückman

O Método de Cordas Duplas de Luis Soler Realp:
Análise e Comparação com Publicações Afins.

CAMPINAS
2012



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

Paulo Egídio Lückman

**O Método de Cordas Duplas de Luis Soler Realp:
Análise e comparação com publicações afins.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unicamp como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música na Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva.

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Paulo Egídio Lückman e orientada pelo Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva.

Campinas
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

L459m	<p>Lückman, Paulo Egídio. O Método de Cordas Duplas de Luis Soler Realp: Análise e comparação com publicações afins / Paulo Egídio Lückman. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Esdras Rodrigues Silva. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Realp, Luis Soler, 1920-2011. 2. Violino - Instrução e estudo. 3. Instrumentos de corda. I. Silva, Esdras Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The Double Stop Method by Luis Soler Realp: an Analysis and Comparison with similar publications

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Realp, Luis Soler, 1920-2011

Violin - Instruction and study

Stringed instruments

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Esdras Rodrigues Silva [Orientador]

Emerson Luiz de Biaggi

Luiz Britto Passos Amato

Edson Queiroz de Andrade

Maria Jose Dias Carrasqueira de Moraes

Data da Defesa: 26-11-2012

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação


Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Paulo Egidio Luckman - RA 107550 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva
Presidente



Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi
Titular



Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato
Titular

A Jaqueline, minha
esposa, por ter suportado a
ausência.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por insistir amorosamente em me dar muito mais do que mereço;

Às famílias, minha e da minha esposa, por terem aceitado tão poucas visitas deste filho/irmão/genro/cunhado nos últimos anos, e especialmente a meu pai, Egídio Paulo Lückman, de quem tenho muitas saudades, e que deve estar orgulhoso;

Aos professores de violino que me trouxeram desde os primeiros passos até este ponto: Carlos Alberto Vieira, Nikolas Fidantsef, Luis Soler (centro deste trabalho), Marco Damm e, de modo especial, o grande mestre e inspirador Paulo Bosísio;

Aos professores com quem fiz matérias no IA: Doutores Emerson de Biaggi, Fernando Hashimoto, Tristan Torriani e Maria José Carrasqueira, pela experiência enriquecedora que me proporcionaram;

Ao professor Dr. Esdras Rodrigues, um agradecimento especial pela paciência com um orientando que certamente o fez pensar que queria 100% do seu tempo;

Aos amigos de longa data Claudio Régis e Umberto Frantz Grillo, que zelaram por Luis Soler na sua velhice e, responsáveis por seu espólio, confiaram a mim os documentos pessoais do professor, material valioso para o fechamento deste trabalho;

Aos amigos professores Nichola Dittrich Viggiano e Thiago Correa Freitas, pelo incentivo durante a caminhada, inclusive opinando quanto ao trabalho, e Juarez Bergmann Filho, cuja dedicação à pesquisa foi grande motivação e exemplo no início de minha carreira acadêmica;

A Alisson Berbert e Rafael Graboski, meus alunos no Bacharelado em Música da Universidade Estadual de Maringá, pelo auxílio na formatação dos exemplos musicais.

“Thus, I am addressing myself neither to beginners nor to advanced pupils, but to THINKING violinists and those aspiring to join that category”.

(“Assim, dirijo-me não a alunos iniciantes ou avançados, mas a violinistas PENSANTES e àqueles que almejam pertencer a esta categoria”).

Carl Flesch.

Resumo.

O objeto de estudo deste trabalho é um método de ensino de cordas duplas escrito por Luis Soler Realp (1920-2011), violinista catalão naturalizado brasileiro. O método foi analisado e depois comparado com algumas obras referenciais que trabalham cordas duplas escritas por Sevcik, Flesch, Galamian e Sitt. À luz desta comparação, foram discutidos os méritos do trabalho de Soler, seus fundamentos, e algumas de suas idiosincrasias. Além disso, foram comentados brevemente pontos relacionados ao estudo das cordas duplas no contexto geral da formação violinística.

Palavras-chave: Realp, Luis Soler, 1920-2011; Violino - Instrução e estudo; Instrumentos de corda.

Abstract.

The objective of this paper is a double stops method developed by Luis Soler Realp (1920-2011), a Catalan naturalized Brazilian violinist. The method was analyzed and compared with several references that work with double stops written by Sevcik, Flesch, Galamian and Sitt. In the light of this comparison, the merits of Soler Realp were discussed, as well as his fundamentals and some of his idiosyncrasies. Aspects related to the study of double stops within a general context of violin teaching were also briefly discussed.

Key words: Realp, Luis Soler, 1920-2011; Violin - Instruction and study; Stringed instruments.

Sumário

Introdução.....	1
Capítulo 1 – Visão geral da execução em cordas duplas no violino.....	7
1.1) Definições e considerações gerais sobre as cordas duplas.....	7
1.2) A relevância das cordas duplas no repertório violinístico.....	10
1.3) Algumas dificuldades específicas na execução das cordas duplas.....	30
1.4) A falta de sistematização nos métodos de cordas duplas, e as consequentes dificuldades no seu estudo e ensino.	35
Capítulo 2 – Apresentação de alguns métodos célebres de cordas duplas.	37
2.1) A abordagem de cordas duplas por Sevcik.....	37
A) Cordas duplas no <i>Op. 1, primeira parte</i>	37
B) Cordas duplas no <i>Op. 1, segunda parte</i>	40
C) O <i>Op. 9</i>	43
D) O <i>Op. 1, quarta parte</i>	45
2.2) O <i>Sistema de Escalas</i> , de Carl Flesch, e sua revisão, ampliação e comentários por Max Rostal.....	49
2.3) Os exercícios de cordas duplas de Ivan Galamian.	53
2.4) Os <i>Estudos op. 32, quinta parte</i> , de Hans Sitt.....	57
Capítulo 3 – Luis Soler Realp (1920-2011) e seu método de ensino de cordas duplas.	63
3.1) Luis Soler – esboço biográfico.	63
3.2) Análise do <i>Estudio de la Doble Cuerda en el violín</i>	69
A) Visão geral do método de violino escrito por Luis Soler.	69
B) Análise do método de cordas duplas.....	71
Capítulo 4 – Reflexões sobre o método de cordas duplas de Soler, enfocando algumas de suas ideias pedagógicas.	93
4.1) Os méritos da <i>Introdução às Cordas Duplas</i> de Soler.	93
4.2) A mecanização consciente de cada intervalo e escala.	95
4.3) A otimização do tempo de estudo, tanto do aluno quanto do profissional, e a visão de Soler sobre a questão.	96
4.4) O compositor-arranjador de melodias e estudos.	97
4.5) Os exercícios diretamente ligados à prática violinística.	98
4.6) Os textos explicativos.....	99
4.7) A busca – utópica? – do “exercício perfeito”.....	100

4.8) Uma idiossincrasia técnica de Luis Soler.....	102
4.9) A preocupação com as mudanças de corda e os exercícios de cotovelo esquerdo.....	104
Capítulo 5 – Considerações finais e conclusão.....	107
5.1) Comparações de conteúdo entre os livros analisados – a contribuição de Soler.....	107
5.2) A validade do método de Soler, mesmo para um professor que não adota seus paradigmas técnicos.....	110
5.3) A prática das cordas duplas pensada no contexto do estudo de violino no Brasil e em função do potencial de cada aluno.....	111
5.4) Conclusão – A modernidade do <i>Estudo das Cordas Duplas</i> e da abordagem didática de Soler em geral.....	112
5.5) Epílogo – o legado de Luis Soler.....	115
REFERÊNCIAS.....	121
Anexo 1: Imagem do programa que apresenta um ciclo de recitais de Soler em 1950, com doze sonatas para violino de compositores alemães.....	123
Anexo 2: Programa de um recital de Luis Soler em Detmold, Alemanha, em 29/01/1964.	124
Anexo 3: Início de dois estudos compostos por Soler com os respectivos textos explicativos.	125

Introdução.

Este trabalho é fruto de inquietações pedagógicas originadas em nossas aulas de violino com Luis Soler Realp, Paulo Bosisio e Marco Damm, todos eles fundamentais em nossa formação como instrumentistas. Soler, autor do método analisado neste trabalho, foi nosso professor durante cerca de oito anos, em Florianópolis/SC. Marco Damm tem sido o grande incentivador de nossa carreira pedagógica, em sua classe fizemos a Graduação em Violino na EMBAP (Curitiba/PR) e, além disso, ele é discípulo de Paulo Bosisio, uma das maiores referências brasileiras como violinista e professor, com quem temos feito aulas regulares por vários anos.

De todos eles, ouvimos frequentemente a colocação que acabou por motivar nossa pesquisa: que, dentro do material já publicado sobre técnica de violino, as cordas duplas são a parte menos organizada. Sua frequência no repertório justifica um estudo criterioso, mas a falta de sistematização dos métodos que a trabalham cria empecilhos a professores e alunos.

Luis Soler, violinista espanhol que se radicou no Brasil, escreveu grande volume de material didático, no qual buscou suprir as falhas que via nos métodos anteriormente publicados. Possuímos todo este material, que inclui um volume de cordas duplas. O usamos sempre, no estudo pessoal e como professores. Conhecendo aquelas opiniões a respeito do material “clássico” (uma delas vinda do próprio Soler), e tendo este livro como base de nosso estudo, decidimos analisa-lo e compará-lo com alguns livros *standard* de técnica violinística que abordam cordas duplas.

Queríamos ter entrevistado Soler durante a elaboração desta dissertação para, agora distanciados da condição de alunos, conhecer seus critérios de pesquisa, entender suas motivações e, talvez, estabelecer um cronograma da criação do material. Mas ele já tinha a saúde debilitada (recém tinha completado 90 anos) e logo faleceu. Assim, a análise de seu material e de suas ideias didáticas baseia-se nos textos por ele escritos que, inseridos no método, o interligam e explicam, e também em reminiscências da época em que fomos seus alunos, entre 1985 e 1993.

A relação muitas vezes estreita que professores e alunos de um instrumento constroem ao longo dos anos pode gerar empecilhos às exigências formais de um trabalho científico – como uma dissertação de mestrado –, especialmente no tocante à documentação. A convivência nas aulas, geralmente individuais, acaba por impregnar o aluno com grande parte dos paradigmas do professor, e na elaboração de nosso trabalho nem sempre foi elementar discernir o ensinamento recebido por escrito, que pode ser referenciado, e o aprendido nas aulas, através do que se costuma chamar **tradição oral**, e que nem sempre é facilmente documentável. Sobre a tradição oral, Paulo Bosisio e seu colega da UNIRIO Marco Antônio Lavigne assim falaram:

Apesar de ser uma atividade que ocupa horas e horas de boa parcela dos músicos de um país, o estudo de um instrumento de corda ainda conta com pouco subsídio escrito acerca de sua mecânica, principalmente se considerarmos a extensa bibliografia sobre outras áreas da denominada música erudita. (...) As descrições de técnicas instrumentais – imprescindíveis para a manutenção dos repertórios – não fazem parte de suas tradições. Em última análise, tais técnicas de produção sonora são transmitidas oralmente, através de uma interação professor e aluno, durante aulas e ao longo das gerações (BOSÍSIO e LAVIGNE, 1999, p. 4).

Paulo Bosisio também ensina que a tradição é flexível, um conjunto de ideias que sofre um processo evolutivo com o passar das gerações, sendo continuamente questionada e retrabalhada (neste parágrafo estamos tanto mantendo a tradição, ao falar dela, quanto registrando sua existência). Ele fala em “evolução sem revolução” (BOSÍSIO, 2005, p. 107), e atribui a expressão a Max Rostal, seu professor.

Ao conceito da tradição está associado o de **escola**, definido por Bergmann (2010, p. 51) como “uma linha de pensamento que une professores e discípulos, que por sua vez tornam-se também pedagogos e carregam esta linha para frente, por vezes sofrendo alterações em virtude da evolução e da contemporaneidade da pedagogia em determinado momento”. A semelhança dos conceitos é evidente.

Em um trabalho como o ora apresentado, tradição oral e documentação científica se confundem. Quase todas as páginas poderiam ter uma informação descrita

como “comunicação pessoal” (de Soler, Marco Damm ou Paulo Bosísio), que tornaria explícito como recebemos e processamos a tradição. Ademais, este trabalho focaliza uma inquietação pedagógica que nos foi inculcada por um ensinamento comum das tradições destes nossos professores: a percepção de que as cordas duplas não foram bem sistematizadas nos métodos “clássicos” de violino. Por outro lado, buscamos referenciar e nos certificar de várias das informações que nos foram transmitidas ao longo destas três décadas de contato com o violino.

Assim, este trabalho, que procuramos embasar em pesquisas atendendo às necessárias exigências metodológicas, tem suas origens e conclusões influenciadas por nossos professores, cuja forma de tocar e ensinar violino permeiam a forma com que nós mesmos o tocamos e ensinamos. Eles receberam seus ensinamentos de nobres “genealogias”: a de Soler deriva do violinista Eugène Ysaÿe, enquanto Bosísio é um dos grandes herdeiros da tradição Flesch-Rostal. Hoje seguimos mais a escola de Paulo Bosísio, que procuramos compreender através de seus ensinamentos e de Marco Damm, mas temos mesclado a ela ideias da metodologia de Soler, no (muito) que ambas têm de contato.

A citação que fizemos da apostila de Bosísio e Lavigne também apresenta outro ponto importante: a técnica violinística em si, por ser transmitida oralmente, acaba sendo pouco documentada. Os métodos, material utilizado como ferramenta do aluno no estudo em casa, normalmente não trazem explicações de como devem ser trabalhados, sendo escolhidos pelo professor segundo seus paradigmas e experiência, que (ao menos na maioria dos bons professores) fazem parte da “tradição”.

Aqui reside outra particularidade de Soler: ele explicou por escrito, minuciosamente, os objetivos de cada passagem do seu método. Não pretendeu com isso eliminar a tradição oral, mas sim auxiliar professor e aluno na utilização do material. A relação aluno-professor continua sendo necessária, porque os alunos não são capazes de avaliar integralmente sua própria evolução, necessitando de orientação para ter certeza de estar estudando da forma correta. Mas a descrição dos objetivos de cada exercício, estudo ou melodia, bem como do procedimento para trabalhá-los (feita no método inteiro, não apenas no livro de cordas duplas), corresponde a um registro por escrito de como Soler recebeu, processou, e achou por bem transmitir a tradição de seus professores. (Ouvimos do

próprio Soler, em aulas, toda a explicação deste parágrafo, sobre os papéis do método e do professor – e novamente fazemos aqui um contato entre a tradição oral, que recebemos, e a documentação por escrito sobre seus ensinamentos).

Este trabalho, portanto, tem como objetivo central analisar e apresentar os méritos (junto com algumas dificuldades) do método de cordas duplas escrito por Luis Soler. Também argumentará em torno da necessidade e utilidade do estudo das cordas duplas, independente do nível e objetivos do aluno, e apresentará uma gama razoável de exemplos da literatura violinística (tanto repertório quanto material técnico), para reforçar a importância desse estudo. Ao estudar o método de cordas duplas de Soler, será necessário citar alguns elementos presentes no restante de seu método, que forma um considerável compêndio de técnica violinística.

O capítulo I apresenta um panorama da utilização das cordas duplas, em obras de todos os períodos históricos. Mostraremos que o grau de dificuldade das duplas (e, afinal, dos demais aspectos técnicos) no repertório acompanhou a evolução no domínio do violino por parte dos intérpretes. Ainda no mesmo capítulo, analisamos algumas dificuldades específicas das duplas dentro da técnica violinística.

No capítulo II abordamos os livros mais célebres de técnica violinística publicados em um período de cerca de um século – aproximadamente entre 1870 e 1980 – e apresentamos argumentos para demonstrar que, a despeito de seus grandes méritos, tais métodos não contêm exercícios elementares em cordas duplas, e elas não estão tão bem sistematizadas quanto os demais tópicos de técnica abordados (escalas, arpejos, golpes de arco, mudanças de posição, etc.).

O capítulo III é dedicado a Luis Soler. Fazemos um breve resumo da vida do professor nascido em Barcelona e analisamos seu livro de cordas duplas, contextualizando algumas de suas características.

Após esta descrição de alguns importantes métodos de cordas duplas e da análise pormenorizada do método de Soler, traçamos algumas comparações entre os livros, opinando e refletindo sobre peculiaridades do material do professor espanhol. Os resultados estão no capítulo IV.

Por fim, no capítulo V discutimos de modo mais genérico a validade do material de Soler, mostrando a modernidade de sua metodologia – apesar de ter como fontes, na maior parte, material do século XIX – e expondo alguns argumentos sobre a utilidade do estudo de cordas duplas para violinistas em qualquer nível. A conclusão divide-se em duas partes, tendo a segunda um caráter de depoimento pessoal, baseado em nossa convivência com ele.

Na seleção de exemplos musicais, propositalmente reduzimos nosso campo de busca ao repertório do violino escrito pelos compositores mais consagrados, abrindo mão com isso de um imenso leque de obras, mas incluímos duas pequenas passagens de concertos de Tartini e Beriot, obras que estudamos com Soler e às quais ele dava grande valor.

Precisamos, para finalizar esta introdução, citar um último objetivo de nosso trabalho: ajudar na preservação do nome de Luis Soler, um professor de “extraordinária cultura e inteligência” (MONTEIRO¹, 2002, p. 20) e fina ascendência violinística, que passou quatro décadas ensinando violino em nosso país e está sendo rapidamente esquecido. Paulo Bosísio, que conheceu Soler quando este morava no Recife, tem sido desde o primeiro momento um grande incentivador desta nossa intenção.

Falamos antes que a relação entre professor e aluno em Música costuma ser intensa, e é este o caso de nossa relação com Soler. Somos muito gratos a ele pelo tempo em que fomos seus alunos e pelo que ele nos ensinou, e esta gratidão pode prejudicar a objetividade, também essencial em uma monografia científica. Mas cremos que não tenha sido o caso deste trabalho, e esperamos que ele contribua para que Soler seja reconhecido, pelos seus méritos, como um dos grandes professores recentes de violino no Brasil.

¹ E Monteiro se refere a um livro de etnomusicologia publicado por Soler, assunto que estava longe de ser prioritário nas pesquisas do professor espanhol.

Capítulo 1 – Visão geral da execução em cordas duplas no violino.

1.1) Definições e considerações gerais sobre as cordas duplas.

Nas composições para violino aparecem com certa frequência passagens em que há duas notas, ou duas “vozes”, para serem tocadas simultaneamente. Quando tal acontece, cada nota é tocada em uma corda, e dizemos que o instrumento está sendo tocado em “cordas duplas”. Os violinistas costumam se referir a este modo de tocar simplesmente como “duplas”, ou “dobradas”, e também usaremos tais denominações ao longo deste trabalho.

Existem limitações técnicas e físicas em relação à execução de cordas duplas no violino. Em cada par de notas executado, uma delas não pode ser mais grave do que ré³, que é a terceira corda solta do instrumento. Exemplificamos tal condição na figura 1. Já os intervalos executáveis ficam por regra entre o uníssono e a décima maior, embora intervalos mais extensos sejam viáveis se uma das notas é tocada em corda solta, ou então ao tocar em posições mais agudas do violino, onde ocorre a redução da distância física entre as notas, possibilitando sua digitação.

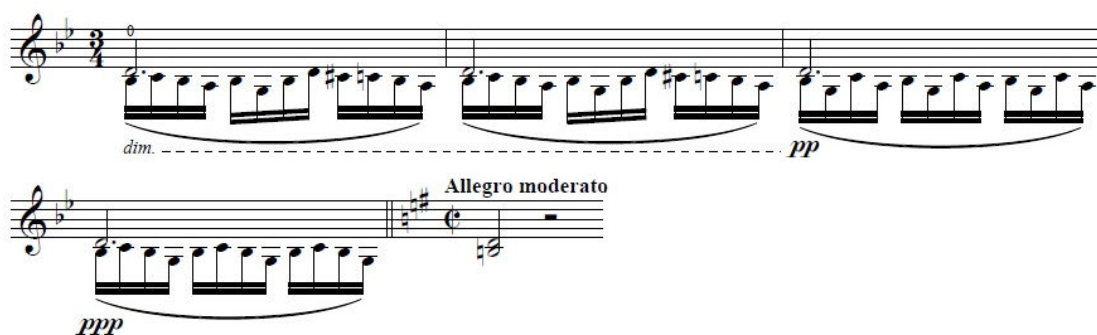


Figura 1: Henryk Wieniawsky (1835-1880): *Legende* op. 17, comp. 64-68.

As figuras 2 a 5 apresentam variadas formas nas quais as duplas foram utilizadas no violino. Temos uma passagem polifônica em uma *Sonata* de Jean-Marie Leclair; uma engenhosa frase, com intervalos variados e extensos, em um *Capricho* de Nicoló Paganini; o acorde inicial do *Concerto para violino* de Stravinsky, no qual a nota

mais grave é tocada em corda solta e as duas notas restantes formam um intervalo de décima-primeira justa; e um trecho particularmente difícil, e rico em intervalos, do *Concerto para violino* de Tchaikovsky.



Figura 2: Jean-Marie Leclair (1697-1764), *Sonata para Violino* op. 9, nº 3, mov. 2, comp. 9-12.



Figura 3: Nicoló Paganini (1782-1840), *Capriccio* op. 1, nº 8, comp. 8-15.



Figura 4: Igor Stravinsky (1882-1971), *Concerto para Violino*, acorde inicial.



Figura 5: Piotr Tchaikovsky (1840-1893), *Concerto para violino op. 35, mov. 1, comp. 176-185.*

As cordas do violino são usualmente afinadas em quintas justas: mi⁴, lá³, ré³, sol²,² (embora existam obras em que o autor pede o instrumento afinado de modo diferente, procedimento chamado tecnicamente scordatura³). Esta uniformidade no intervalo de afinação implica em um importante aspecto técnico no modo de dedilhar as cordas duplas no instrumento: a relação física de cada intervalo é invariável em todo o espelho do violino, com a ressalva de que, à medida que tocamos em regiões mais agudas na corda, as distâncias ficam fisicamente menores. Por exemplo, em uma sexta maior, a nota mais aguda do par fica, em relação à nota mais grave, na corda vizinha mais aguda e a um tom de distância, também para o agudo: portanto ela pode ser tocada com primeiro e segundo dedos (e analogamente com segundo e terceiro, ou terceiro e quarto), o segundo na corda aguda e à distância de um tom “para cima” do primeiro (fig. 6).

² Tomando por referência o dó central do piano como sendo dó³.

³ Empregada particularmente no período barroco, e em especial por Ignaz von Biber (1664-1704), que não só alterava a afinação, mas às vezes também a disposição das cordas no violino, para obter sonoridades particulares para cada obra. A scordatura foi menos usada a partir do classicismo e, no conjunto do repertório do violino e demais instrumentos da família, é pouco comum. Mas, por exemplo, Bach alterou a afinação da primeira corda do violoncelo em sua *Suíte n° 5*, Mozart escreveu na *Sinfonia Concertante* para violino e viola, K. 364, a parte de viola solo para um instrumento afinado meio tom acima em todas as cordas, e Saint-Saëns pede na *Dança Macabra*, para orquestra sinfônica, que o primeiro-violino *spalla* afine a primeira corda em mi bemol ao invés de mi natural.

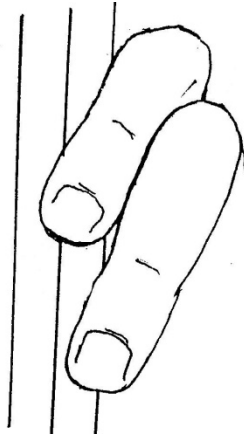


Figura 6: Posição dos dedos no violino em um intervalo de sexta maior.

Além de cordas duplas, também é possível executar acordes de três e quatro sons no violino⁴, embora não se possa prolongar simultaneamente mais do que duas notas. Porém, os acordes têm particularidades em comparação com as cordas duplas, tanto em relação à técnica de arco quanto à de mão esquerda. Por isso, apesar dos exemplos musicais apresentados neste trabalho eventualmente trazerem acordes (ver a fig. 4), eles não serão objeto de análise neste trabalho.

1.2) A relevância das cordas duplas no repertório violinístico.

As cordas duplas são encontradas no repertório do violino em todos os períodos musicais, do barroco até a música escrita em nossos dias. Foram empregadas pelos compositores com diferentes objetivos e intenções artísticas, e seu modo de utilização sofreu influência das características estilísticas do período e da evolução progressiva dos executantes, que foram ampliando as possibilidades técnicas no instrumento.

Citemos algumas destas intenções, não pretendendo esgotá-las e sabendo que em várias passagens as cordas duplas atendem a mais de um objetivo.

⁴ Mais notas são possíveis se os acordes forem “arpejados”, expediente utilizado raramente, mas que aparece, por ex., nas *Sonatas para Violino Solo* de Eugene Ysaÿe (1858-1931).

A) Realçar o violino de modo expressivo ou rítmico, dando a ele brilho e intensidade na passagem. As figuras 7 e 8 apresentam frases predominantemente expressivas; as figuras 9 e 10, mais rítmicas.

Figura 7: Giuseppe Tartini (1692-1770), *Concerto para violino em ré menor, mov. 1, comp. 140-149.*

Figura 8: Johannes Brahms (1833-1897), *Sonata para violino e piano n° 1, op. 78, mov. 2, comp. 68-77.*

Figura 9: Max Bruch (1838-1920), *Conc. para Violino n° 1*, op. 26, mov. 3, comp. 40-58.

Allegro moderato.

Figura 10: Sergei Prokofiev (1891-1953), *Concerto para Violino n° 1*, op. 19, mov. 3, comp. 25-37.

B) Executar duas ou mais vozes no instrumento, uma delas como melodia e a outra acompanhamento. Começamos com um exemplo célebre (fig. 11): o início do *Andante* de uma Sonata de Bach. A seguir, temos duas passagens da *Romanza em Sol Maior* de Beethoven e uma seção do movimento central do *Concerto* de Mendelssohn.

ANDANTE

20

Figura 11: J. S. Bach (1685-1750), *Sonata n° 2 para Violino solo*, BWV 1003, mov. 3, comp. 1-5.

Andante

a) *(dolce)*

b)

Figura 12: Beethoven (1770-1827), *Romanza para Violino op. 40*, (a) início (b) comp. 46-50.

Op.64

mf

p *cresc.*

f

Figura 13: Felix Mendelssohn (1809-1847), *Concerto para Violino op. 64*, mov. 2, comp. 55-61.

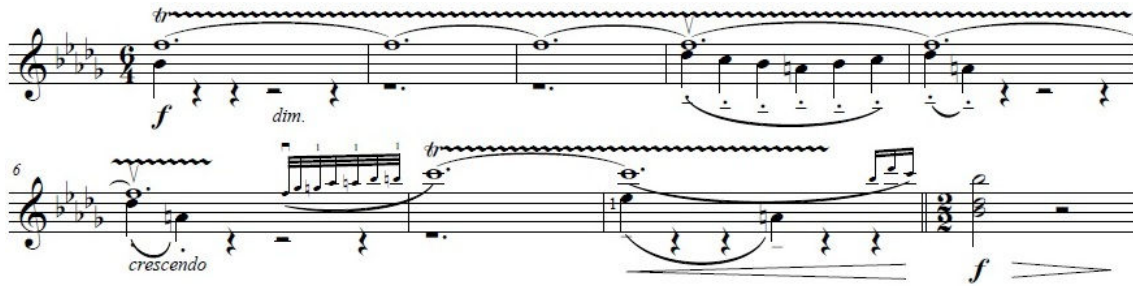


Figura 14: Jean Sibelius (1865-1957), *Concerto para Violino*, mov. 1, comp. 119-127.

Nesta última figura vemos um trinado sendo usado como elemento de conexão da frase. A próxima, também extraída do concerto de Sibelius, apresenta uma polirritmia.

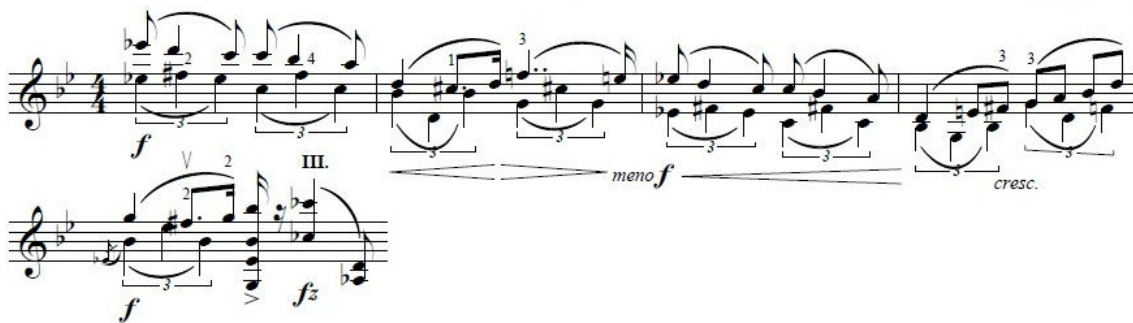


Figura 15: Sibelius, *Concerto*, mov. 2, comp. 32-36.

C) Construir polifonias no violino. Apresentamos inicialmente exemplos em três contextos: uma sonata barroca para violino e contínuo (fig. 16) e dois trechos de música do século XX, para violino e orquestra (fig. 17) e violino solo (fig. 18).

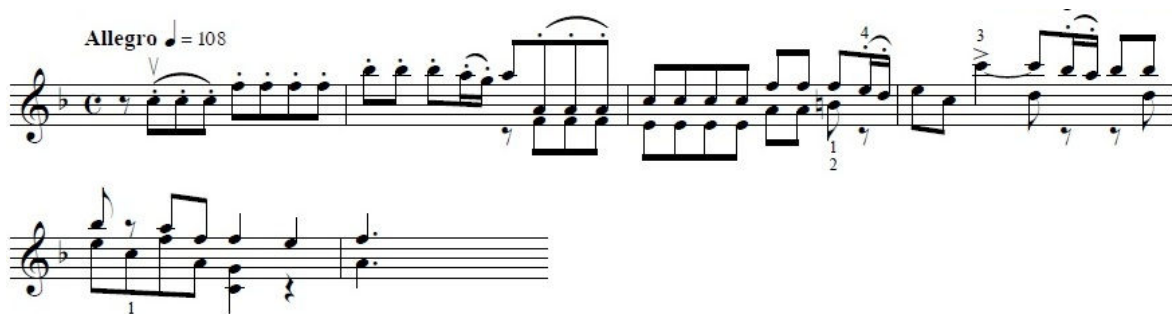


Figura 16: Arcangelo Corelli (1653-1713), *Sonata para violino e continuo op. 5, n° 4, mov. 2, início.*



Figura 17: Prokofiev, *Concerto para violino n° 1, mov. 1, comp. 155-161.*

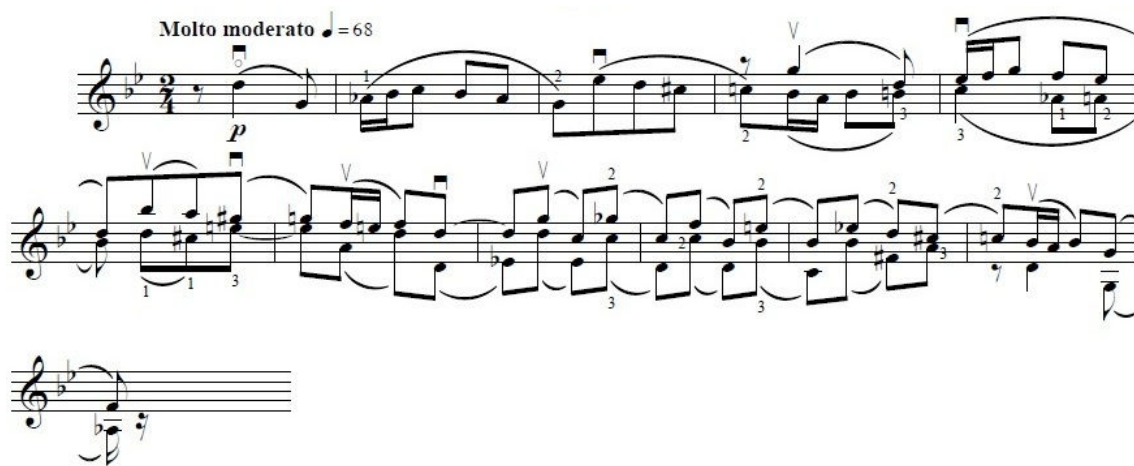


Figura 18: Eugene Ysaÿe (1858-1931), *Sonata 1 para Violino Solo, mov. 2, Fuga, início.*

Naturalmente ao falar em polifonia devemos citar J. S. Bach. Damos a seguir exemplos das suas três fugas para violino solo. Uma comparação entre a fuga da *Sonata n° 2*, BWV 1003, (fig. 21) e sua transcrição para cravo, BWV 964 (fig. 22), ilustra as limitações técnicas do violino para polifonias mais elaboradas.

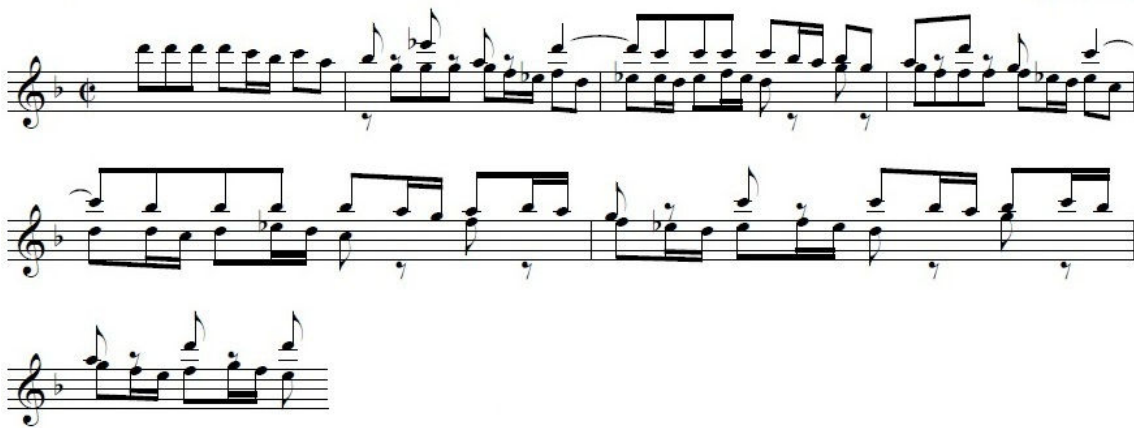


Figura 19: J. S. Bach, *Sonata 1 para violino solo*, BWV 1001, fuga, comp. 14-20.



Figura 20: Bach, *Sonata 3 para violino solo*, BWV 1005, fuga, comp. 111-120.



Figura 21: Bach, *Sonata 2 para Violino Solo*, mov. 2, fuga, comp. 61-69.

Figura 22: Bach, *Sonata para Cravo*, BWV 964, mov. 2, fuga, comp. 61-69.

D) Em passagens de acompanhamento, tocar duas notas para enfatizar o instrumento ou simplesmente preencher a harmonia.⁵ (figuras 23-26).

Figura 23: W. A. Mozart (1756-1791), *Sonata K. 304 para violino e piano*, mov. 1, comp. 57-59.

⁵ As cordas duplas são amplamente utilizadas no repertório orquestral com esse objetivo.



Figura 24: Brahms, *sonata para violino e piano n° 1*, mov. 3, comp. 33-36.



Figura 25: Mendelssohn, *Concerto para Violino*, mov. 1, comp. 97-101.



Figura 26: Edvard Grieg (1843-1907), *Sonata para Violino e Piano n° 3*, mov. 1, comp. 418-423.

As alterações pelas quais o violino (junto com os demais membros da família) passou em fins do século XVIII e início do XIX resultaram em maior intensidade sonora, atendendo às demandas de teatros cada vez maiores, que exigiam instrumentos e orquestras com mais sonoridade. O arco teve seu comprimento aumentado e ganhou mais flexibilidade, pela alteração das madeiras utilizadas na sua confecção e da sua curvatura, e aprimoramento na forma de fixar as crinas. O braço do violino teve o ângulo modificado em relação ao corpo, que também sofreu reforços estruturais. Resultou daí um instrumento diferente e com novas possibilidades sonoras, que exigia alterações na técnica de execução.

Giovanni Battista Viotti (1755-1824) provavelmente influenciou as pesquisas, especialmente as relacionadas ao arco, que resultaram nessas mudanças⁶. Virtuose italiano que residia na época em Paris, ele foi um dos primeiros a aproveitar este “novo” instrumento e criou as bases da moderna escola de violino.

⁶ KOLNEDER, p. 236, citado em BERGMANN, 2010, p. 46-7.

Viotti foi professor, dentre outros, de Pierre Baillot (1771-1842), e influenciou outros importantes violinistas da época, como Rodolphe Kreutzer (1766-1831) e Pierre Rode (1774-1830)⁷, que escreveram séries de estudos para o violino. Baillot, Kreutzer e Rode são coautores do *Método de Violino* do Conservatório de Paris e considerados os fundadores da escola francesa de violino. Os *42 Estudos* de Kreutzer e os *24 Caprichos* de Rode são ainda hoje considerados, por grande quantidade de professores, uma ferramenta valiosa na pedagogia do instrumento, e as cordas duplas são tema de vários estudos nestes livros, em diversas configurações⁸.

Uma geração mais tarde, Jakob Dont (1815-1888), violinista e professor austríaco, também escreveu estudos. Uma de suas coletâneas foi publicada como *op. 35*, e é tradicionalmente utilizada logo após os *Caprichos* de Rode; outro grupo de estudos foi publicado como *op. 37* e definido pelo próprio autor como preparatório para os *42 Estudos* de Kreutzer. Assim, os dois livros célebres da geração anterior tornaram-se o centro desta coleção com início e final compostos por Dont. Em ambos, da mesma forma que no livro de Kreutzer, há estudos inteiramente em cordas duplas.

Na mesma época do lançamento destes estudos, o famoso virtuose Nicoló Paganini (1782-1840) levava a outro patamar todos os aspectos técnicos do violino, inclusive as cordas duplas, em seus *Concertos* para violino e orquestra, nos *Temas con Variazioni* e em alguns dos *Capricci op. 1* para violino solo⁹. Estes contêm numerosas passagens em terças (figuras 27-31), sextas (fig. 32), oitavas (fig. 33-36) e décimas (fig. 37-38), além de trechos com intervalos “mistos” (fig. 3, p. 8).

⁷ Não há documentação segura que comprove se Kreutzer e Rode foram ou não alunos de Viotti, embora haja evidente influência deste sobre aqueles (Paulo Bosísio, comunicação pessoal).

⁸ Kreutzer e Rode publicaram outras coleções de estudos, que não atingiram o mesmo grau de universalidade. A abordagem dos dois autores às cordas duplas é diferente: Kreutzer dedica um conjunto de estudos especificamente a elas na segunda metade do livro, que antes aparecem apenas em duas pequenas passagens de dois estudos. Já Rode tem apenas um estudo inteiramente “de duplas”, mas elas aparecem de vários modos em outros.

⁹ Os *Estudos* de Kreutzer apareceram em 1796, os *Caprichos* de Paganini foram compostos pouco antes de 1810 e os de Rode, entre 1814 e 1819. Os livros de Dont foram publicados em 1849 (*op. 35*) e 1852 (*op. 37*).

Figura 27: Paganini, *Capricho op. 1, n° 13*, comp. 9-16.

Figura 28: Paganini, *Capricho n° 4*, comp. 33-34.

Figura 29: Paganini, *Capricho n° 24*, início da var. 6.

Figura 30: Paganini, *Capricho n° 8*, comp. 19-23.

Allegro.

p

Figura 31: Paganini, *Capricho n° 18*, comp. 17-25.

Amoroso.
IIIª e IVª

con espressione

Figura 32: Paganini, *Capricho n° 21*, comp. 3-9.

Figura 33: Paganini, *Capricho n° 7*, início.

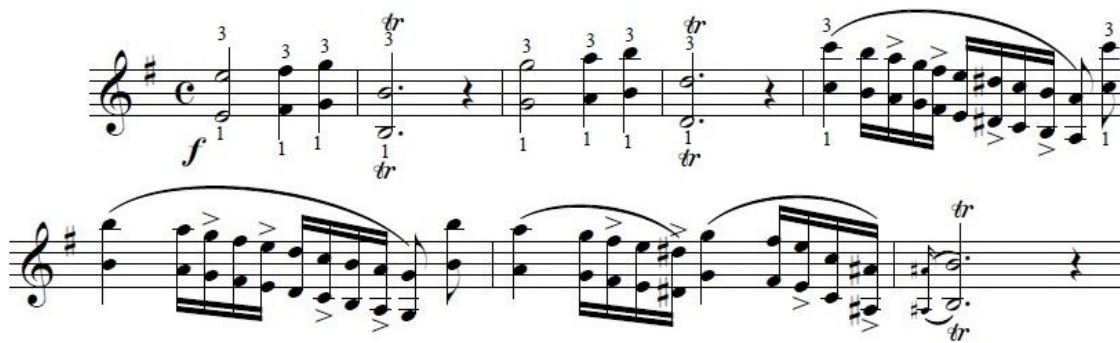


Figura 34: Paganini, *Capricho n° 3*, início.

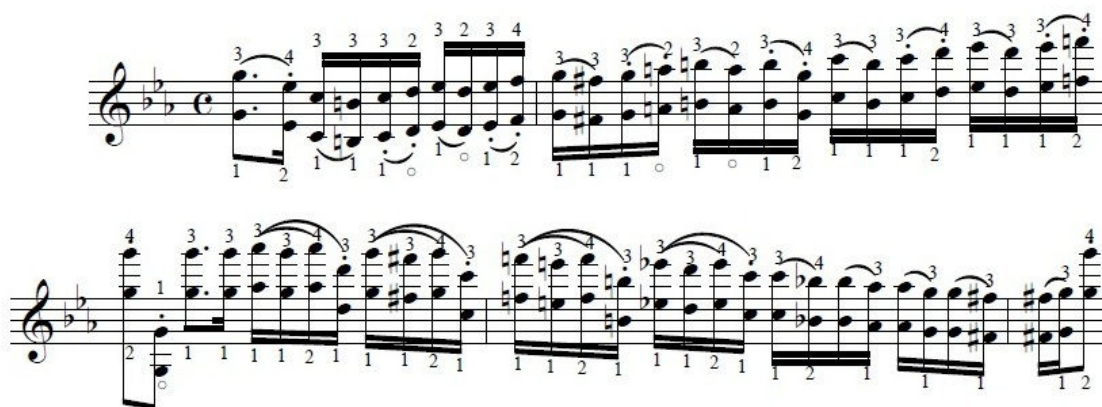


Figura 35: Paganini, *Capricho n° 17*, comp. 23-27.



Figura 36: Paganini, *Capricho n° 24*, var. 3.

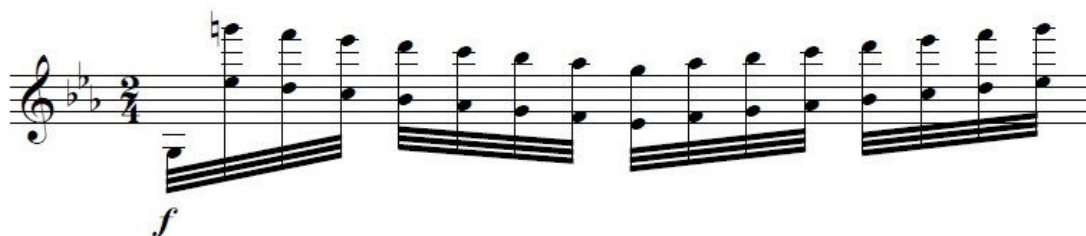


Figura 37: Paganini, *Capricho n° 4*, comp. 107.

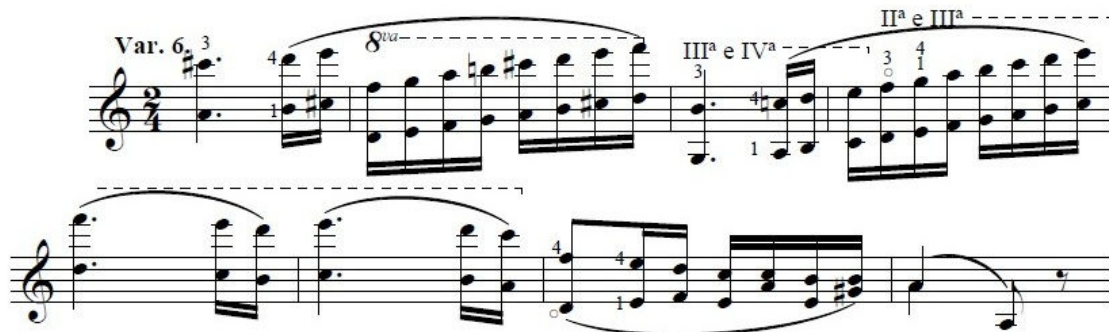


Figura 38: Paganini, *Capricho n° 24, var. 6, comp. 5-10.*

A estruturação da técnica do violino feita nesta época do “novo instrumento” ampliou notavelmente os limites dos intérpretes, permitindo aos compositores maior ousadia. As cordas duplas foram parte importante deste crescimento técnico e da liberdade dos autores. Por exemplo, passagens em oitavas não eram comuns antes, mesmo nos estudos e obras compostos por Tartini e Locatelli, dois grandes violinistas barrocos (a figura 39 apresenta um raro exemplo de oitavas no classicismo, da *Sonata K. 304* de Mozart), isto porque para tocar uma sequência de oitavas o violinista tem que mudar de posição em cada alteração de nota, calculando ao mesmo tempo a mudança e as novas distâncias entre os dedos. Com o aprimoramento técnico vemos que a partir do século XIX, especialmente após Paganini, as oitavas aparecem com mais frequência e em grau maior de dificuldade¹⁰ (fig. 40-43).



Figura 39: Mozart, *Sonata para violino K. 304, mov. 2, comp. 81-86.*

¹⁰ E, com o advento da figura do virtuose romântico, as cordas duplas passam a destacar mais uma função: contribuir na exibição de destreza por parte do intérprete.



Figura 40: Tchaikovsky, *Concerto para Violino*, mov. 3, comp. 376-383.



Figura 41: Brahms, *Concerto para Violino*, op. 77, mov. 3, comp. 57-64.



Figura 42: Sibelius, *Concerto para Violino*, mov. 3, comp. 235-242.



Figura 43: Ysaÿe, *Sonata para Violino Solo n° 6*, comp. 11-12.

Trechos de obras exclusivamente em sextas (fig. 44) ou terças (fig. 45) também aparecem, mas estes intervalos aparecem mais combinados entre si (fig. 46-8), e com oitavas e décimas (fig. 49-50). Novamente, em Paganini encontramos alguns dos primeiros exemplos de maior nível de dificuldade destas combinações intervalares (fig. 51-2).



Figura 44: Tchaikovsky, *Concerto para Violino*, cadência do primeiro movimento.

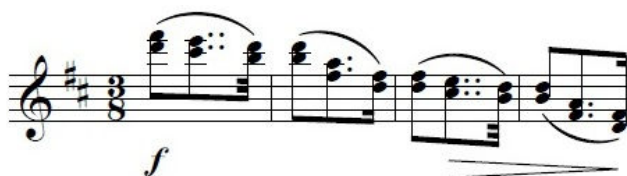


Figura 45: Brahms, *Sonata para violino e piano n° 3*, op. 108, mov. 2, comp. 59-62.

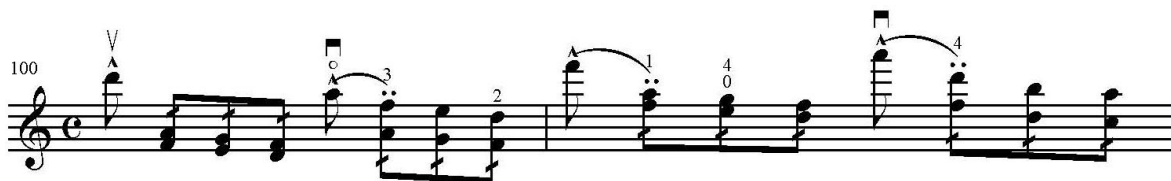


Figura 46: Antonin Dvorak (1841-1904), *Concerto para Violino*, mov. 1, comp. 100-101

559 *animato*

f

Figura 49: Brahms, *Concerto para Violino, mov. 1, comp. 559-567.*

262

ff

ff

dim. espressivo

sf

Figura 50: Saint-Saëns, *Concerto para Violino n° 3, op. 61, mov. 1, comp. 262-269.*

Allegretto

Sulla tastiera imitando il Flauto

2
4

4

1

1

1

1

1

1

1

1

1

5

1

1

1

1

2
4

Figura 51: Paganini, *Capricho n° 9, início.*

Figura 52: Paganini, *Capricho n° 22*, início.

No século XX, com a Música se emancipando progressivamente da tonalidade, os compositores adotam com grande frequência combinações intervalares mais variadas e complexas (figuras 53-4).

Figura 53: Alban Berg (1885-1935), *Concerto para Violino "À Memória de Um Anjo"*, comp. 106-112.

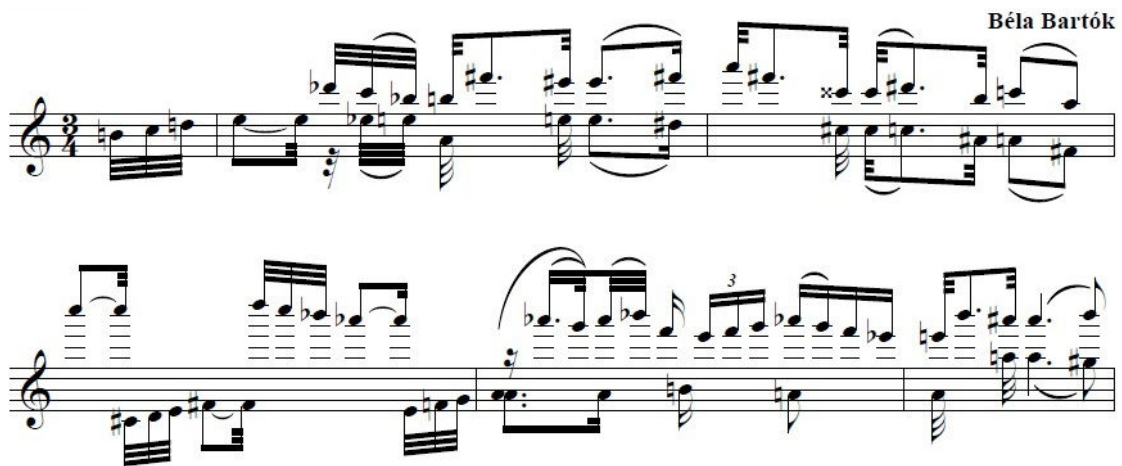


Figura 54: Bela Bartok (1881-1945), *Sonata para Violino Solo*, mov. 1, comp. 9-13.

Na Sonata de Bartok para violino solo (fig. anterior) também há passagens em intervalos que se tornam mais frequentes no século XX: quartas e segundas.

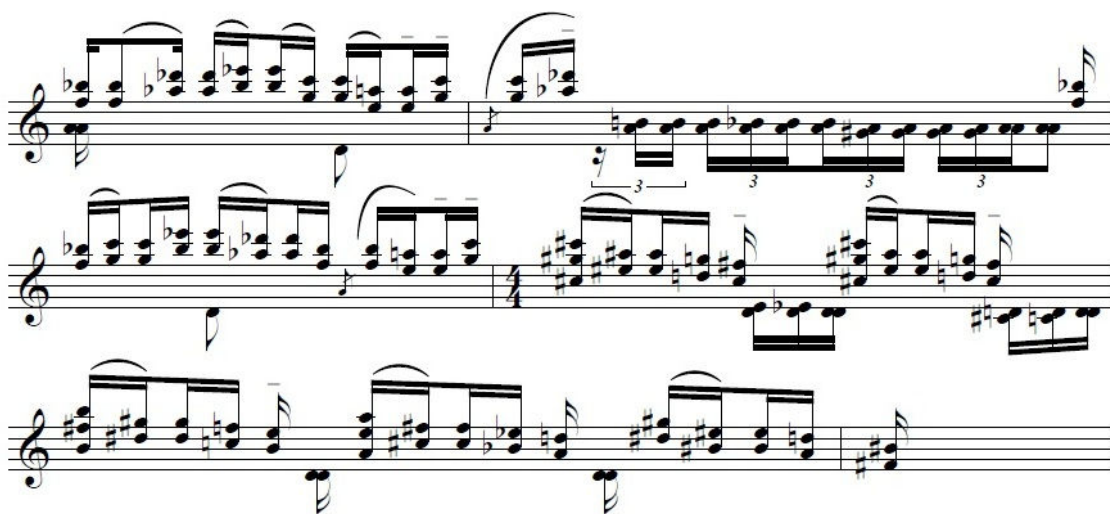


Figura 55: Bartok, *Sonata para Violino Solo*, comp. 79-84.

Na música contemporânea a utilização das cordas duplas, bem como de todos os demais recursos técnicos do violino, continua em processo de transformação. Apresentamos dois exemplos extraídos do *Solilóquio III* (2006), de Harry Crowl¹¹, que exploram sonoridades e timbres inusitados – especialmente o primeiro trecho, com a combinação difícil tecnicamente de uma nota *ré* corda solta com harmônicos artificiais em posições altas da quarta corda do violino.

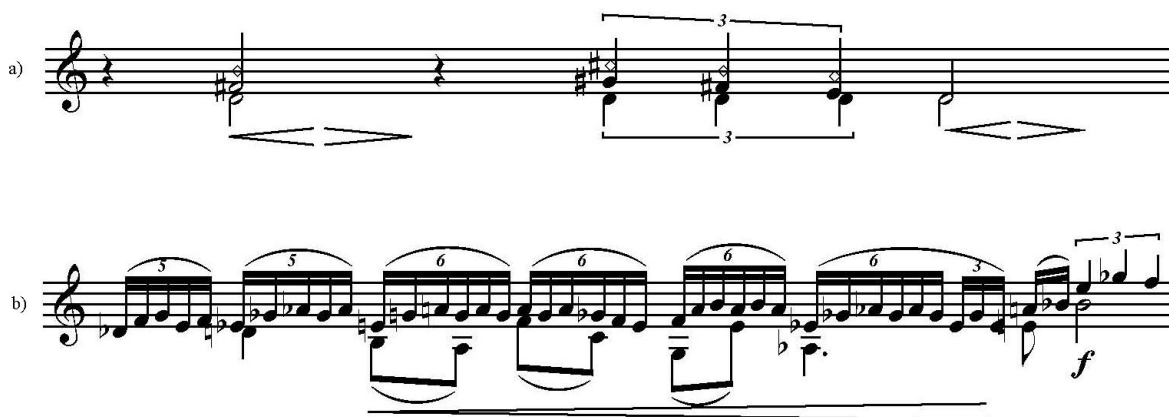


Figura 56: Harry Crowl, *Solilóquio III* para violino solo (2006), fragmentos.

1.3) Algumas dificuldades específicas na execução das cordas duplas.

A execução em cordas duplas no violino apresenta especificidades técnicas em relação a tocar uma só corda. Vamos colocar agora algumas delas.

A) Quanto à mão direita

O desafio mais evidente das cordas duplas com respeito ao arco é a manutenção da qualidade e continuidade do som em ambas as cordas, independente de golpes e região do arco utilizados na passagem, dinâmica, etc. Quando se está tocando em uma só corda, não é necessário manter o arco sempre no mesmo plano. Já em duas cordas é necessário manter o mesmo plano sempre, ou uma das notas deixará de soar em algum momento. Esta

¹¹ Harry Crowl (n. 1958) é natural de Belo Horizonte e reside em Curitiba, onde leciona na EMBAP.

necessidade de maior precisão gera riscos, como o de tensionar mão e braço direito, produzindo um som de pior qualidade.

Ao tocar duplas, em geral temos alturas diferentes em cada corda, o que cria uma dificuldade extra no cálculo do ponto de contato, especialmente nos intervalos de oitavas e décimas. A solução mais comum conforme Bosísio e Lavigne (p. 58) é adotar o ponto de contato “médio” entre aqueles ideais para cada nota.

As mudanças de par de cordas – tanto desligadas quanto no meio de uma ligadura – também devem ser mais precisas do que já é necessário quando se toca em uma só corda. A própria mudança de cordas simples, ou seja, tocando em uma corda de cada vez, foi tratada por vários professores com especial atenção. Luis Soler, violinista cujo método de cordas duplas é o tema central deste trabalho, trabalhava a questão com cuidado desde a iniciação violinística, explicando em pormenores como braço direito e esquerdo, no seu entender, devem agir nas mudanças de corda. Em cordas duplas, a precisão e o equilíbrio da mudança de corda deverão ser ainda maiores. O peso sobre as cordas, bem como a alteração do plano do arco, têm que ser realizados com grande exatidão. Bosísio e Lavigne (1999, p.54) ponderam que a mudança de par de cordas, no caso específico de um *legato*, deverá ser feita “através da corda do meio”, ou seja, a corda central da mudança não deixa de soar, dando apoio à continuidade sonora.

Há outros fatores na sonoridade da corda dupla que exigem atenção específica do violinista. Novamente recorreremos a Bosísio e Lavigne (*idem*) que citam que, ao se tocar duplas com uma corda solta e outra dedilhada em alturas variáveis (fig. 57-8), há a tendência de a corda solta soar mais, dificultando a manutenção da qualidade e clareza do som da corda dedilhada.

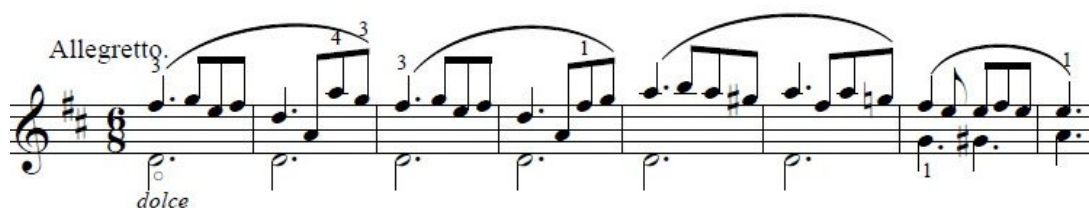


Figura 57: Paganini, *Capricho 20*, início.



Figura 58: Leclair, *Sonata para Violino op. 9, n° 3, mov. 4, "Tambourin", comp. 38-53.*

B) Quanto à mão esquerda

Ao se tocar cordas duplas, quase todo o tempo são usados simultaneamente dois dedos da mão esquerda, com o que há uma maior atividade muscular da mão, elevando o risco de tensões e prejudicando a flexibilidade dos movimentos. Além disso, a afinação se torna ainda mais complexa, porque precisa se estudar corretamente a colocação de dois dedos, muitas vezes simultânea.

Devido ao modo que seguramos o violino e posicionamos a mão esquerda, os dedos ficam posicionados de forma oblíqua às cordas, ou seja, nem paralelos, nem perpendiculares. Graças a isso, cada intervalo apresenta uma tendência diferente de desafinação, e o trabalho para eliminá-las deve ser ainda mais criterioso do que em uma só corda.

Luis Soler desenhou a figura 59. Seu objetivo era ajudar o aluno a visualizar como a obliquidade afeta a afinação. Há uma falha no desenho: ele está com as cordas paralelas umas às outras, como em um violão. Em todo caso, isto não afeta a argumentação.

Há outra dificuldade relacionada com a mão esquerda que influi diretamente na produção de som: ao colocar os dedos em duas cordas vizinhas corremos o risco de que um

deles esbarre na outra corda que está sendo tocada, dificultando sua vibração e prejudicando a sonoridade. Tal dificuldade varia conforme formatos de mão, espessura dos dedos e situações específicas relacionadas com certas passagens musicais. Há algumas soluções possíveis para tal problema técnico: alguns violinistas tocam com a mão muito “alta”, ou seja, o polegar muito elevado, com a falange visível do outro lado do braço do instrumento, e um ponto de apoio do indicador, no outro lado do braço, na falange que o liga à mão. Outra possibilidade consiste em efetuar um traslado da mão esquerda. Os violinistas em geral descrevem este movimento como sendo feito “pelo cotovelo esquerdo”, quando na verdade ele é resultante da rotação, externa ou interna, do ombro¹².

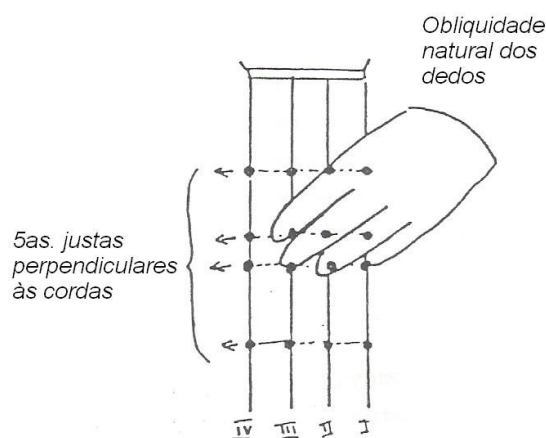


Figura 59: Obliquidade dos dedos da mão esquerda em relação às cordas do violino.

Por último queremos citar que na música escrita para violino há passagens que, embora não sejam efetivamente de cordas duplas – pois o arco não toca simultaneamente em duas cordas –, a mão esquerda trabalha como se fosse tocada em cordas duplas, ou seja, mantém dedos colocados ao mesmo tempo em duas cordas. Geralmente isso acontece porque o trecho da composição obriga a uma rápida oscilação entre duas ou até três cordas. As dificuldades de cordas duplas relacionadas à mão esquerda que mencionamos estão

¹² Estamos tão acostumados a usar a expressão “movimento do cotovelo” que podemos nos surpreender com esta informação. Uma descrição abrangente dos movimentos envolvidos no ato de tocar violino pode ser encontrada em ALVES, 2008. Neste trabalho, ao se observar em particular as ilustrações 7 e 8 (p. 14), é possível visualizar que tal movimento realizado pelo braço esquerdo ao tocar violino principia no ombro.

presentes em tais passagens. Nos compositores barrocos elas são frequentes, particularmente em Bach (fig. 60-62), mas também são encontradas em obras de outros períodos, utilizando oitavas (fig. 63), terças, sextas e combinações de intervalos (fig. 64).

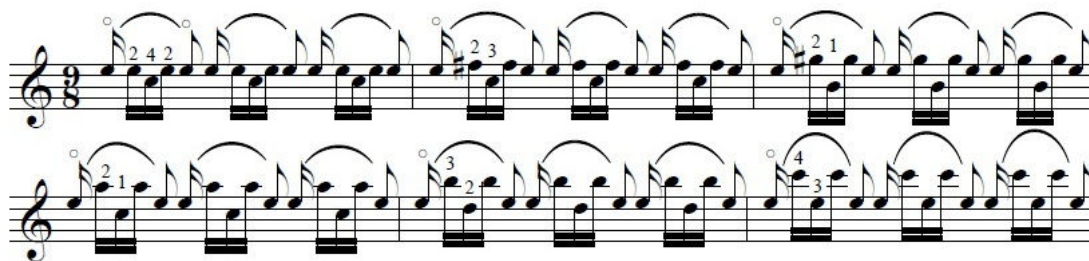


Figura 60: Bach, *Concerto para Violino em lá menor, BWV 1041, mov. 3, comp. 105-110.*

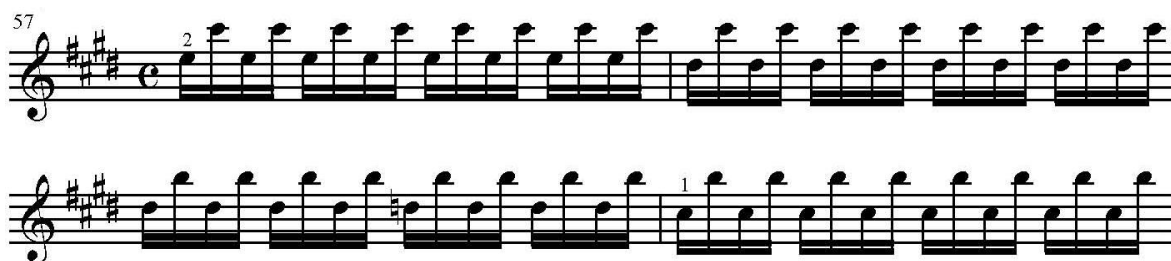


Figura 61: Bach, *Concerto em Mi Maior, BWV 1042, mov. 1, comp. 57-60.*

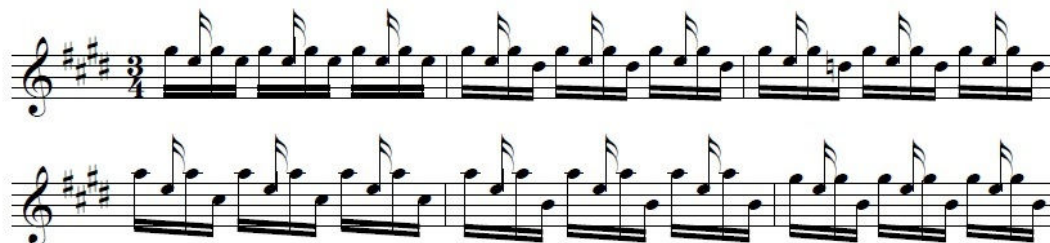


Figura 62: Bach, *Partita 3 para Violino, BWV 1006, mov. 1, Prelúdio, comp. 17-22.*



Figura 63: Beethoven, *Concerto para Violino, op. 61, mov. 1, comp. 89-90.*

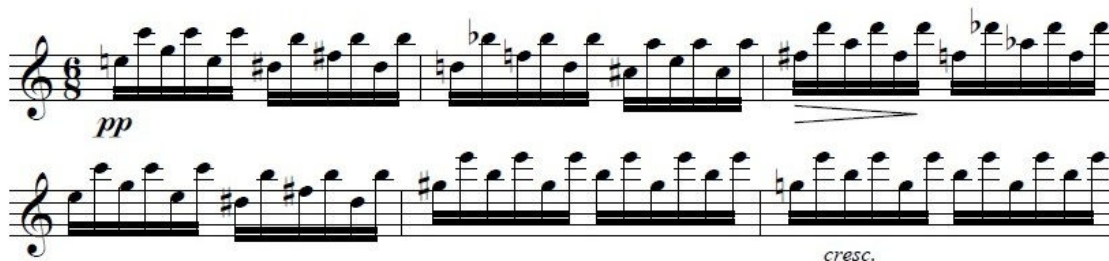


Figura 64: Charles Beriot (1802-1870), *Concerto para Violino n° 9, mov. 1, comp. 110-115.*

1.4) A falta de sistematização nos métodos de cordas duplas, e as consequentes dificuldades no seu estudo e ensino.

Como demonstramos na seção 2 deste capítulo, as cordas duplas têm sido um recurso amplamente utilizado no violino, em todas as épocas e com objetivos artísticos diversos. Aparece em intervalos fixos ou combinados; com diversos golpes de arco: *spiccato*, *martelé*, *sautillé*, *legato*, ou combinações destes; lento, exigindo *vibrato*, ou rápido, cobrando do executante destreza e independência digital; tanto nas posições baixas quanto altas. O violinista terá maior êxito diante de tantas possibilidades se amparado por um bom sistema de estudo. Mas, especificamente em cordas duplas, o material disponível está longe de ser tão bem sistematizado. Ao pesquisarmos o material didático “clássico” escrito e publicado, não encontramos nele um esquema progressivo (ou seja, que exercite as duplas de modo organizado do básico ao avançado) e coerente (que não tenha grandes saltos técnicos). Na maior parte das vezes encontramos os exercícios num estágio que pressupõe que o violinista já venceu etapas anteriores de dificuldade. Isso obriga os professores que adotam este material a planejar abordagens para trabalhar com os alunos. Quando há exercícios elementares, entre eles e os mais difíceis há grandes lacunas que em geral não podem ser preenchidos dentro do mesmo material.

O violino tem seu estudo e ensino ainda fortemente enraizados na tradição oral, ou seja, na transmissão do conhecimento e embasamento técnico através da relação aluno-

professor, que se estende normalmente por muitos anos. Ainda assim, vemos que o material editado de técnica do instrumento é muito abrangente: temos exercícios publicados em métodos para ajudar a resolver os aspectos de formação mais variados: condução e distribuição do arco, golpes de arco, afinação, escalas, arpejos, técnica combinada de mão direita e esquerda, em qualquer estágio do aprendizado, do básico ao virtuosístico, e de modo organizado. Existem também coletâneas de estudos, “pontes” entre exercícios e repertório do instrumento, suficiente para contemplar qualquer estágio do aprendizado de um estudante. Mas especificamente em cordas duplas o material editado, tanto exercícios quanto estudos, não está tão bem organizado.

Vamos analisar agora alguns exercícios de cordas duplas presentes em importantes métodos de violino escritos por Otakar Sevcik, Carl Flesch (com complementos de Max Rostal), Ivan Galamian e Hans Sitt. Os comentários que faremos sobre o material não devem ser tomados de modo depreciativo: afinal, tais métodos têm sido adotados há décadas por violinistas no mundo todo, e as classes de violino destes professores não permitem questionar seus méritos.

Dois pontos, complementares entre si, orientam esta análise: primeiro, o quanto cedo um estudante bem orientado pode começar a estudar duplas baseado nos métodos analisados? Segundo, o quanto este material, para ser vencido por um violinista, depende de práticas prévias, preparações, ou exercícios mais simples, cujo formato não está explícito no próprio material?

A quantidade e variedade de exercícios criados pelo primeiro autor, Sevcik, nos obriga a estender um pouco sua descrição em relação aos outros autores abordados (Flesch, Galamian, Sitt).

Após falar sobre estes métodos, provavelmente os principais editados desde o fim do século XIX, apresentaremos o método de prática e ensino de cordas duplas que é o tema deste trabalho: ele foi elaborado por Luis Soler Realp (1920-2011), violinista que residiu no Brasil durante várias décadas e produziu um extenso material didático, que permanece quase desconhecido.

Capítulo 2 – Apresentação de alguns métodos célebres de cordas duplas.

2.1) A abordagem de cordas duplas por Sevcik.

Otakar Sevcik (1852-1934), violinista e pedagogo tcheco, lecionou em alguns dos maiores conservatórios da época. Entre seus mais famosos alunos podemos citar Marie Hall, Efrem Zimbalist, Erica Morini e Jan Kubelik¹³, e ele ocupa um lugar especial na história do ensino de violino pelos métodos que editou. Sevcik publicou grande quantidade de material técnico, abordando desde técnica “pura” – em todos os níveis, do básico ao altamente virtuosístico – até sistemas de exercícios para estudo de obras específicas, como os Concertos de Mendelssohn, Brahms e Tchaikovsky. Nos livros de técnica pura, apresentou em cada conteúdo variações de notas, arcos, ritmos e dinâmica de toda ordem.

O mérito de seu trabalho é largamente aceito, com discussões quanto à utilidade de certas seções¹⁴. Mas, de um modo geral, seus livros ainda são bastante utilizados: citamos especialmente seu op. 1, (intitulado em inglês *School of Violin Technics*) dividido em quatro partes; o op. 2 (*School of Bowing Technics*) de técnica de mão direita, dividido em seis partes; o op. 3, um tema com variações para exercitar diferentes golpes de arco; o op. 7, para trilos; o op. 8, que trabalha mudanças de posição; e o op. 9, exclusivo para cordas duplas. Sendo o tema do nosso trabalho, vamos analisar este último e, além dele, o op. 1, quarta parte, também quase integralmente dedicado às cordas duplas, e alguns exercícios sobre elas presentes no op. 1, partes 1 e 2.

A) Cordas duplas no Op. 1, primeira parte.

Este livro (SEVCIK, 1905, v. 1) apresenta exercícios em primeira posição. O primeiro exercício onde aparecem cordas duplas é o de número 12, de escalas. Cada uma

¹³ No início de sua carreira, Kubelik foi aclamado “sucessor de Paganini”, e elevou Sevcik instantaneamente à condição de professor mundialmente reconhecido (**Obituary – Jan Kubelik**, *The Strad*, 1941, p.221).

¹⁴ Ver informações a respeito, por exemplo, em GRANAT, Endre: **Playing Concertos the Sevcik Way**, *The Strad*, dez/2009, p.38-9.

delas é finalizada com dois compassos em cordas duplas (fig. 65). Mas não há um padrão definido de digitação ou intervalo nestas duplas, e não entendemos tais passagens como um “exercício” do tema.

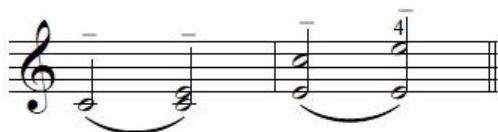


Figura 65: Sevcik, *op. 1, parte 1, ex. 12, fragmento.*

O primeiro exercício que aborda específica e exclusivamente cordas duplas é o de número 17. Com o anterior, ele tem em comum a sequência tonal, que é recorrente em Sevcik e o será em outros métodos (inclusive Flesch, do qual falaremos em seguida): partindo de Dó Maior, tonalidade sem alterações, segue-se a relativa lá menor, e vai-se “descendo” pelo ciclo de quintas: um bemol, depois dois, três, etc. Como a tonalidade de seis bemóis é enarmônica à de seis sustenidos, a tonalidade de cinco sustenidos segue após seis bemóis, prosseguindo até finalizar o ciclo em um sustenido, Sol Maior-mi menor.

O exercício (fig. 66) é formado de desenhos ascendentes e, como as duplas do exercício 12, não tem um padrão intervalar definido: os arpejos não iniciam sempre da mesma forma nem possuem alguma passagem que seja igual em todos os tons. Peculiaridades do violino: nem toda combinação de duas notas pode ser tocada em primeira posição. O exercício, portanto, não trabalha nenhum movimento de mão direita ou esquerda de modo sistemático.

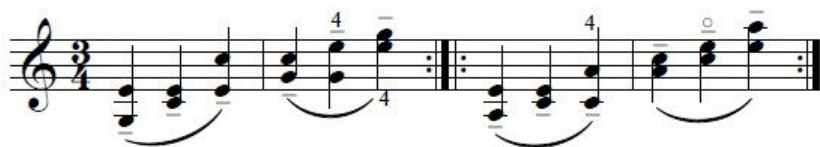


Figura 66: Sevcik, *op. 1, parte 1, ex. 17, início.*

Os exercícios 23 a 26 são os principais em cordas duplas do livro. No ex. 23 (fig. 67) há um padrão: em cada compasso temos uma nota fixa (nunca corda solta) em uma

das cordas e notas diversas na outra, utilizando-se apenas as duas cordas centrais. Mas a sequência não é progressiva; há exercícios bastante difíceis no meio de alguns elementares, e o fato de haver sempre um dedo fixo (frequentemente o quarto) em uma das cordas potencializa tensões significativas – e prejudiciais – na mão esquerda.

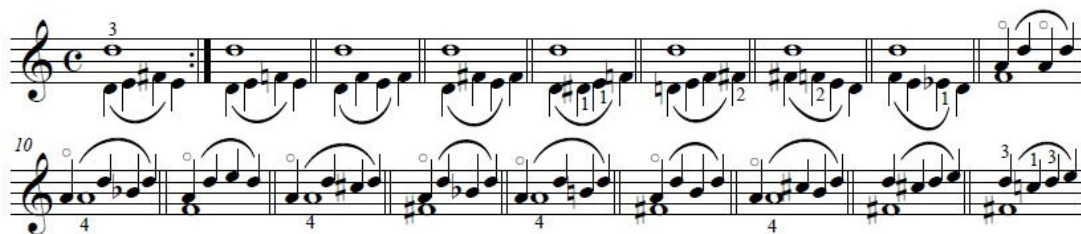


Figura 67: Sevcik, *op. 1, parte 1, ex. 23, seleção.*

O exercício 24 (fig. 68) tem células em todos os pares de cordas, com ritmos aleatórios e certa complexidade de combinações na mão esquerda.



Figura 68: Sevcik, *op. 1, parte 1, ex. 24, seleção.*

Há uma paridade entre os exercícios nº 23 e 25: este (fig. 69) também contém uma nota fixa numa corda e desenhos diversos na outra, mas agora com um trabalho mais vivo da mão esquerda, com semicolcheias em uma corda e mínimas na outra. Analogamente, o exercício 26 (fig. 70) remete ao 24.



Figura 69: Sevcik, *op. 1, parte 1, ex. 25, primeiro compasso.*



Figura 70: Sevcik, *op. 1, parte 1, ex. 26, dois primeiros compassos;*

Após examinarmos com atenção estes exercícios podemos concluir que o *Op. 1, primeira parte*, de Sevcik, material consagrado no ensino do violino há mais de um século, não possui material de cordas duplas no mesmo nível elementar que outros aspectos técnicos, por ex., exercícios de afinação e articulação em cada corda, escalas, etc. As cordas duplas partem no livro de um patamar mais alto do que os demais pontos.

B) Cordas duplas no *Op. 1, segunda parte.*

O *Op. 1, segunda parte* de Sevcik (SEVCIK, 1905, v. 2), trabalha posições fixas – da segunda à sétima – e traz alguns exercícios com mudanças entre primeira e quarta posições. O que há em cordas duplas neste livro pode ser classificado em grupos.

1) Em todas as posições há exercícios similares ao n° 17 da primeira parte: sequências de arpejos em cordas duplas e posições fixas, da segunda à sétima. São os de número 2, 14, 22, 31, 37 e 40. A fig. 71 mostra o início dos exercícios (a) 2 e (b) 22.

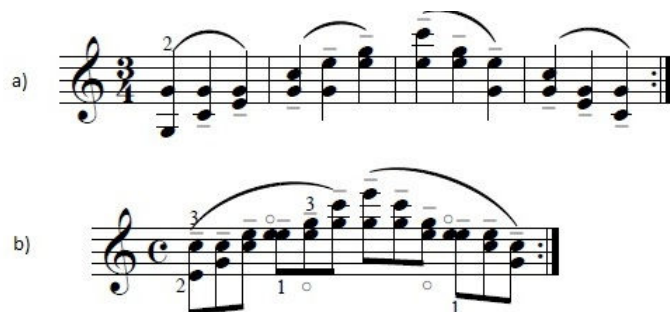


Figura 71: Sevcik, *op. 1, parte 2*, início dos exercícios 2 e 22.

2) Da segunda até a quarta posições há exercícios que remetem ao 26 do primeiro volume: são os de n° 10, 19 (fig. 72) e 28.



Figura 72: Sevcik, *op. 1, parte 2*, início dos exercícios 10 e 19.

Observe-se que as fig. 71 e 72 ilustram os exercícios predominantes de duplas do op. 1, segunda parte, e eles são equivalentes ao material do primeiro volume que segue o ciclo das quintas.

3) Além dos exercícios que listamos, há cordas duplas na primeira metade do exercício 12 (início na figura 73, (a)), que introduz a terceira posição no método. Aqui, desconsiderando o quarto dedo fixo em uma corda, a similaridade é com o exercício 1 deste livro (fig. 73, (b)), e o exercício 6 do op. 1, primeira parte (fig. 73, (c)). Observa-se em todos eles o mesmo padrão de intervalos em cada compasso, apenas, neste exercício específico, com o quarto dedo fixo em outra corda. O início do op. 1, segunda parte trabalha o mesmo padrão, em segunda posição e sem a corda dupla.

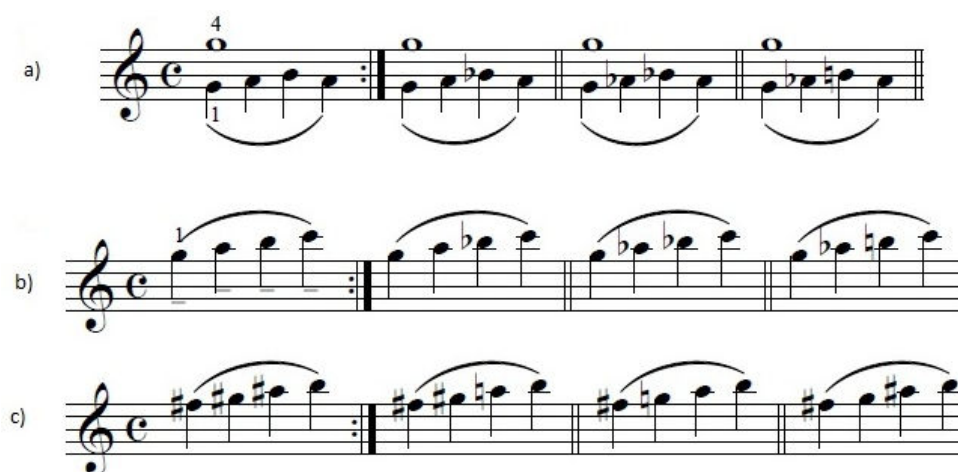


Figura 73: Sevcik, op. 1: (a) parte 2, ex. 12; (b) parte 2, ex. 1; (c) parte 1, ex. 6.

4) Como última citação deste volume, boa parte do exercício 21, que inicia a quarta posição, está em cordas duplas, e a associação é com o exercício 25 do Op. 1, primeira parte.

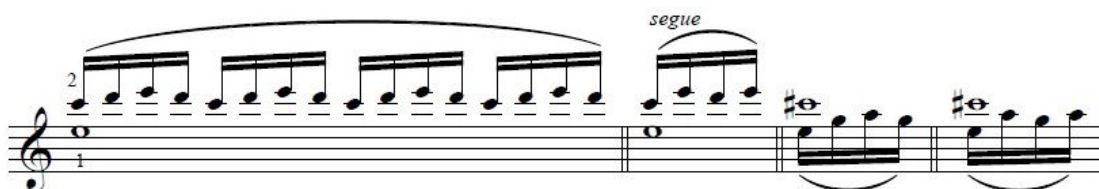


Figura 74: Sevcik, op. 1, parte 2, ex. 21, fragmento.

Fica claro que Sevcik usa neste volume para as cordas duplas, basicamente, variações em posições agudas de exercícios do op. 1, primeira parte.

A terceira parte do op. 1 não trabalha cordas duplas. Veremos agora o op. 9, que costuma ser usado como preparatório para o op. 1, quarta parte.

C) O Op. 9.

Este livro é intitulado *Exercícios Preparatórios em Cordas duplas*¹⁵ (SEVCIK, 1939) e formado por 58 exercícios, sendo o último de harmônicos artificiais¹⁶. Todos mudam de posição continuamente; não há nenhum em posição fixa. E não há uma regra para determinar qual a posição mais aguda atingida por cada exercício.

Alguns exercícios têm um único intervalo (ou seja, apenas terças, ou oitavas, ou quartas), mas, na grande maioria, em cada compasso há uma nota fixa em uma das cordas enquanto na outra são tocadas notas variadas, ao redor de um intervalo-padrão. Podemos exemplificar este formato – que predomina na maior parte do livro – pelos dois primeiros números (fig. 75), que Sevcik indica como sendo de oitavas.

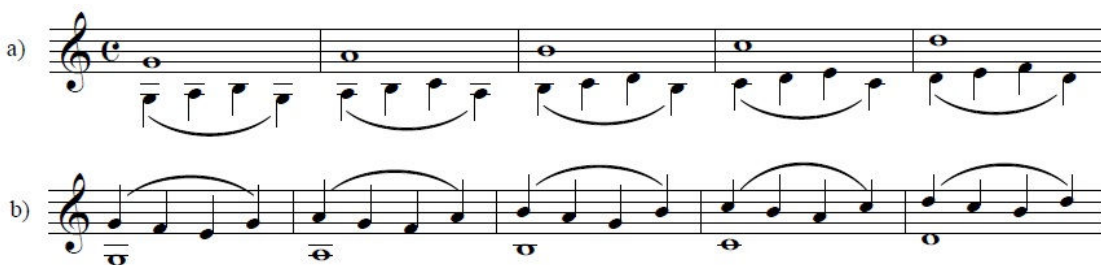


Figura 75: Sevcik, op. 9, início dos exercícios (a) 1 e (b) 2.

De fato, ambos os exercícios estão baseados na oitava: é este intervalo que inicia e finaliza cada compasso, e é trabalhado nas mudanças de posição, visto que estas coincidem com as de compasso.

¹⁵ Em inglês: *Preparatory Exercises in Double-Stopping*.

¹⁶ Com certa frequência encontramos métodos de violino que associam exercícios de harmônicos às cordas duplas, provavelmente por ambos envolverem, por regra, dois dedos na mão esquerda.

O quarto exercício (fig. 76) é similar ao segundo, mas indicado como “em sextas”, e cada compasso realmente inicia e finaliza em sextas. Se observarmos exclusivamente as mudanças de compasso veremos uma escala em sextas, que neste caso foi de alguma forma preparada no exercício anterior.



Figura 76: Sevcik, *op. 9, ex. 4, início.*

Assim, existe uma lógica no modo de designar cada exercício, mesmo os que apresentam intervalos variáveis, pelo intervalo que é especialmente trabalhado nele¹⁷. Esse modo de organizá-los obedece a um critério bem claro¹⁸. Por outro lado, numa primeira passada de olhos no livro não se encontra um critério na disposição dos exercícios. Os intervalos trabalhados parecem estar dispostos de modo aleatório.

Um padrão pode ser encontrado, porém, ao examinarmos o livro como um todo: ele pode ser formado por uma série de ciclos, cada um iniciado pelos exercícios de oitavas. Nesta hipótese, os ciclos começariam nos exercícios de número 1, 9, 19, 29, 40 e 50, sendo esse último substancialmente diferente dos anteriores.

Cada um destes ciclos contém oitavas, sextas e terças, em geral nessa ordem, e a partir do terceiro eles são finalizados com décimas. Complementam cada ciclo exercícios de segundas ou quartas. Além disso, vemos que em todos eles cada intervalo está agrupado (ou seja, em números consecutivos), exceto entre os exercícios 40 e 50: neles, as sextas estão nos números 42, 43 e 49. Além disso, há uma sequência oitavas-sextas-terças em cada ciclo, quebrada uma vez já no último ciclo, que é como que um “apêndice”: entre os nº 50 e

¹⁷ As segundas são uma exceção no modo de designar e exercitar os intervalos no livro, porque, dissonantes, são trabalhadas como intervalo de passagem, iniciando cada compasso e não aparecendo no final deste. Alguns dos últimos exercícios também fogem ao padrão de igualar primeiro e último tempo do compasso, mas de modo coerente em relação ao conjunto do livro.

¹⁸ Mas no op. 1, quarta parte, Sevcik usou um critério diferente.

52, respectivamente de oitavas e sextas, há um exercício em quartas. Nos ciclos anteriores que propomos, a sequência é respeitada.

Portanto, há uma ordem no op. 9¹⁹, e junto com ela pode-se vislumbrar uma progressividade técnica, que não se encontra numa análise dos exercícios um a um. Dito de outro modo: eventualmente podemos achar um exercício que seja mais simples do que o imediatamente anterior, mas ao visualizar o livro globalmente vemos, através destes ciclos, uma progressão de dificuldade.

D) O Op. 1, quarta parte.

De todos os livros de Sevcik apresentados, este (SEVCIK, 1905, v. 4) é o que apresenta o material mais complexo de cordas duplas. Aprofunda os intervalos mais importantes (terças, sextas e oitavas) e acrescenta décimas e oitavas dedilhadas.

Os intervalos são sequenciados de modo diverso ao op. 9: Os quatro primeiros exercícios focalizam oitavas, (o quarto, oitavas dedilhadas); seguem-se cinco exercícios para terças, dois para sextas e um para décimas. Depois temos quatro exercícios que apresentam arpejos em cordas duplas. O primeiro destes (nº 13 no livro, fig. 77, (a)) utiliza basicamente intervalos de quintas e sextas, e o segundo (nº 14, fig. 77, (b)) se movimenta através de terças e quartas. Ambos seguem o ciclo de quintas, atingindo a extensão de duas oitavas em cada arpejo.

O terceiro destes exercícios mantém um desenho semelhante, mas com uma sequência modulatória fora do padrão de Sevcik, iniciando com três arpejos baseados em dó: menor, maior e maior com sétima. Este prepara o arpejo seguinte, fá menor, que inicia uma série análoga, e assim percorre-se o ciclo das quintas (fig. 78). O último exercício de arpejos (fig. 79) é inteiramente baseado em sétimas diminutas²⁰.

¹⁹ Não pretendemos que esta ordem que visualizamos seja definitiva; certamente pode haver outras formas de organizar o op. 9. Além disso, e apesar de não termos encontrado referências a uma análise semelhante, não acreditamos que seja uma descoberta nossa.

²⁰ O livro continua com exercícios que trabalham acordes em três e quatro cordas, pizzicato de mão esquerda e harmônicos, tanto simples como duplos. Este material, por estar fora dos objetivos deste trabalho, não será analisado.

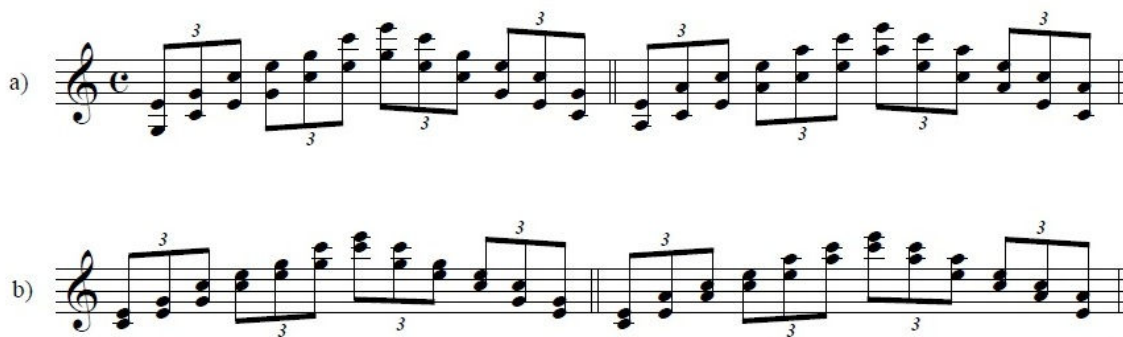


Figura 77: Sevcik, op. 1, parte 4, início dos ex. 13 (a) e 14 (b).

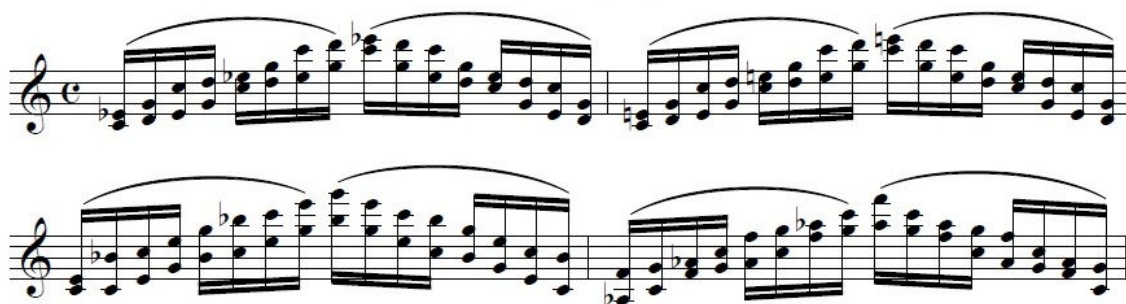


Figura 78: Sevcik, op. 1, parte 4, ex. 15, início.

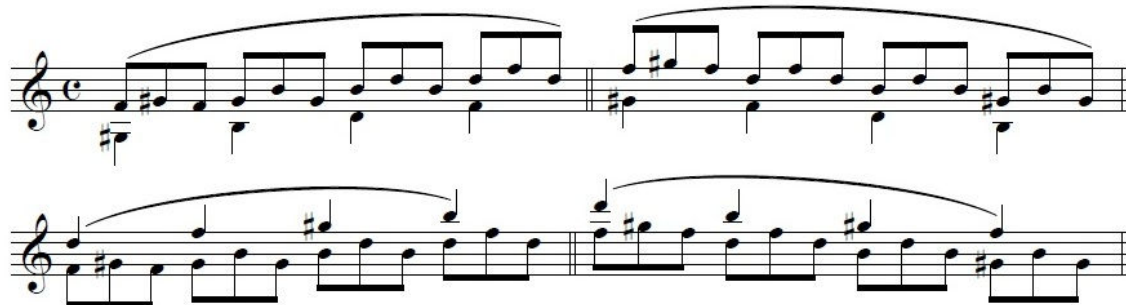


Figura 79: Sevcik, op. 1, parte 4, ex. 16, início.

Se por um lado os doze primeiros exercícios deste livro estão agrupados por intervalos, por outro a classificação destes não está baseada nos mesmos critérios do op. 9, o que podemos exemplificar com o início do exercício 2 (fig. 80). Pelo op. 9, a parte ascendente do exercício seria chamada “em oitavas” e a descendente, “em sextas”.



Figura 80: Sevcik, *op. 1, parte 4, ex. 2, início.*

O primeiro exercício é formado simplesmente de escalas e arpejos em oitavas, cada uma com uma extensão de duas oitavas. Não é utilizado o ciclo de quintas, provavelmente porque algumas tonalidades, ao atingirem notas agudas demais, seriam inexequíveis. As escalas vão cromaticamente de sol (maior e menor) até ré.

O exercício 2 (do qual acabamos de mostrar o início) utiliza um modelo que irá balizar o livro até iniciar o material de arpejos que descrevemos antes: é baseado em oitavas, combinando outros intervalos. Cada tonalidade tem um fragmento rítmico-melódico distinto, repetido na extensão de uma oitava (fig. 81). Desenho melódico e par de cordas são escolhidos de modo a nunca se atingir a região extrema aguda do violino.

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a single staff. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values and phrasing. The first system is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and shows a melody with eighth-note runs and slurs. The second system continues this style with similar rhythmic patterns. The third system changes to a key with three sharps (F#, C#, G#) and features a more melodic line with slurs. The fourth system continues in the same key with similar phrasing. The fifth system is in a key with three sharps and shows a more rhythmic, eighth-note pattern. The sixth system continues in the same key with similar rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs, indicating a technically demanding piece.

Figura 81: Sevcik, *op. 1, parte 4, ex. 2, seleção.*

2.2) O Sistema de Escalas, de Carl Flesch, e sua revisão, ampliação e comentários por Max Rostal.

Carl Flesch (1873-1944) foi um dos professores de violino mais influentes do século XX. Teve uma brilhante classe de alunos incluindo, em uma lista incompleta, Max Rostal, Henryk Szeryng, Ivry Gitlis, Ginette Neveu, Szymon Goldberg, Ida Haendel, Josef Hassid, Alma Moodie, Norbert Brainin, Bronislaw Gimpel, Ricardo Odnoposoff, Eric Rosenblith, Henri Temianka, Joseph Wolfstahl e Roman Totenberg.

Já professor consagrado, publicou alguns livros nos quais deixou registradas as bases de sua visão técnico-pedagógica, e opiniões acerca do violino e de violinistas. *The Art of Violin Playing (Die Kunst des Violinspiels*, no original alemão)²¹, em dois volumes, é sua obra-prima. O Dicionário do Conservatório de Paris citou o livro como a obra mais importante para violino desde *Art du Violon* de Baillot, lançado um século antes²². Fritz Kreisler²³ saudou-o como o mais significativo escrito para o instrumento, e Sevcik disse que Flesch havia provido aos violinistas “uma Bíblia, que seria consultada para referência enquanto o violino continuasse sendo tocado”²⁴.

Na metade do primeiro volume de *Die Kunst*, Flesch apresenta um Sistema de Escalas, descrevendo-o como um conjunto de exercícios desenvolvido para exercitar diariamente e de modo organizado aspectos essenciais da técnica violinística, de modo a dispender o mínimo de tempo nesta tarefa. O Sistema foi apresentado no livro em Dó Maior, com a instrução de que os exercícios fossem transpostos (inclusive para tons menores), alterando diariamente a tonalidade de estudo. Posteriormente, constatando que a maioria dos alunos não tinha a necessária paciência (e disciplina) para transpor as escalas, Flesch publicou o *Sistema de Escalas* (FLESCH, 1990, v. 1, apêndice) em todas as tonalidades maiores e menores como um complemento ao primeiro volume de seu livro,

²¹ FLESCH, 1990, na nova tradução para o inglês feita por Eric Rosenblith.

²² TEMIANKA, Henri: **Carl Flesch**. The Strad, set/1934, p.210.

²³ Famoso violinista e compositor austríaco (1875-1962).

²⁴ Sobre o comentário de Sevcik, a recíproca de Flesch era parcialmente verdadeira: ele se referiu ao material técnico de Sevcik como um marco no ensino e estudo do violino (FLESCH, 1990, vol. 1, prefácio e pág. 91), mas era bastante crítico às suas publicações para estudar obras específicas, chegando a registrar em seu diário que este material demonstrava que Sevcik estava com “sintomas de senilidade” (GRANAT, op. cit., p.39).

com um prefácio onde desenvolveu as ideias para estudo do material que já apresentara anteriormente.

Cada tonalidade do *Sistema* é iniciada com escalas de uma oitava sobre uma corda, em todas as cordas: após a escala, vem uma sequência de sete arpejos, amplamente difundida na prática violinística²⁵, escalas em terças quebradas e cromáticas. O passo seguinte apresenta os mesmos exercícios em três oitavas. Após isto, temos uma série de escalas em cordas duplas, cada uma delas em um intervalo fixo: terças, sextas, oitavas “deslizadas” ou “paralelas” (com dedilhado 1-4) e dedilhadas, décimas. As duplas são estudadas em “serpentinhas”, ou seja, com idas e vindas dentro da escala (fig. 82).

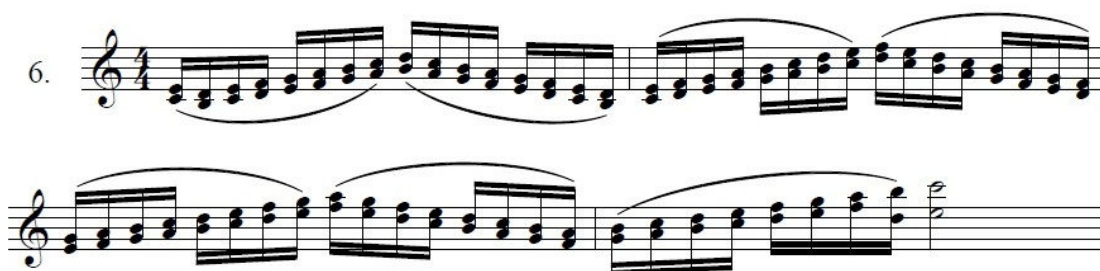


Figura 82: Flesch, *Sistema de Escalas*, início das escalas em terças em Dó Maior.

Ao examinar os exercícios do *Sistema* de Flesch, constata-se que eles são apresentados num grau já razoavelmente alto de dificuldade, geralmente em semicolcheias, tercinas, ou variações rítmicas em torno delas, além de diversos golpes de arco e ligaduras. Cada tonalidade é apresentada com um padrão de arcada, e no prefácio é explicado que arcadas e tonalidades são intercambiáveis.

Especificamente nas cordas duplas, Flesch propõe um modo de preparação (fig. 83) que certamente auxilia na execução da escala, mas também não pode ser considerado elementar, dada a dificuldade do exercício em si.

²⁵ Segundo Flesch, Sevcik criou a sequência, que aparece em primeira posição fixa no op. 1, primeira parte, ex. 22. Em uma corda, ela aparece no op. 1, terceira parte, ex. 3 (uma oitava) e ex. 7 (três oitavas). Luis Soler a adotava com uma alteração; falaremos a respeito no próximo capítulo.



Figura 83: Flesch, *Sistema de Escalas*, prefácio, modo de preparar duplas.

Pouco tempo depois de publicar *Die Kunst*, Flesch lançou outro livro, cujo título em português seria *Problemas de Produção de Som no Violino*²⁶ (FLESCH, 1934), no qual rediscute vários pontos de seu livro anterior em dois volumes. Nele, é apresentado um interessante conjunto de exercícios em cordas duplas que, igualmente, não é um exercício “básico” (figura 84). Ele também propõe, em ambos os livros, uma variante (fig. 85) para estudar as escalas de uma oitava sobre uma corda.



Figura 84: Flesch, exercício em cordas duplas.

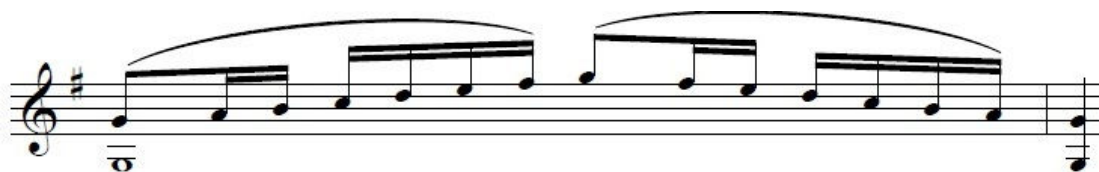


Figura 85: Flesch, variante de estudo para escalas em uma corda.

Max Rostal (1905-1991) atuou por algum tempo como assistente de Flesch, e é apontado por muitos como seu grande sucessor pedagógico. Lecionou em Berlim antes da Segunda Guerra Mundial, e durante a Guerra refugiou-se em Londres. Lá foi responsável pelas estreias inglesas do concerto de Kachaturian (logo após a première de David Oistrakh, a quem a obra foi dedicada) e do segundo concerto de Bela Bartok²⁷, e realizou algumas gravações célebres. Após a Guerra deu aulas em Colônia e Berna.

²⁶ Na edição inglesa: *Problems of Tone Production on Violin Playing*.

²⁷ POTTER, Tully. **Max Rostal: Tribute**, *The Strad*, fev/1992, p.45.

Provavelmente seus mais famosos alunos foram os membros do Quarteto Amadeus, grupo que foi criado sob sua orientação: Norbert Brainin, primeiro-violino (que fora também aluno de Ricardo Odnoposoff e do próprio Flesch); Sigmund Nissel, segundo-violino; e Peter Schidlof, viola. Mas pela classe de Rostal passaram vários outros grandes violinistas e professores de renome mundial, como Edith Peinemann, Uto Ughi e Igor Ozim (seu sucessor em Colônia). Além disso, vários professores importantes do panorama brasileiro passaram pela sua classe, como Nathan Schwartzman²⁸, Cecilia Guida, Erich Lehninger, Maria Vischnia e inclusive Paulo Bosisio, seu aluno por quase 10 anos.

Rostal fez uma importante revisão e ampliação do *Sistema*, acrescentando novos dedilhados, adicionando exercícios em um posfácio e redigindo um novo prefácio onde sugere, entre outras ideias, a manutenção de cada tonalidade por uma semana – ao invés de trocá-la todo dia, como preconizava Flesch –, fazendo a cada dia um grupo arbitrário e bem justificado de exercícios, de modo a passar mais tempo nos mais importantes e ao mesmo tempo estudar os demais. Esta sugestão engloba também o material de duplas, que é organizado dentro da semana.

Envolvendo diretamente cordas duplas, os acréscimos de Rostal ao *Sistema* (além de alguns novos dedilhados) foram: escalas de tons inteiros em terças e oitavas; escalas em quintas, quartas, segundas, sétimas e uníssonos (portanto, estabelecendo uma rotina de trabalho com todos os intervalos até a oitava, além da décima); e a proposta de estudar os intervalos presentes no método original também sem as “serpentinhas”, apenas com desenhos ascendentes e descendentes em cada grupo.

Segundo Berta Volmer, assistente de Rostal por muitos anos, ele se referia às alterações que efetuou no trabalho de Flesch – inclusive no *Sistema* – como uma “evolução, e não revolução” dentro da escola violinística²⁹. Os exercícios incluídos no *Sistema de Escalas* representam a contribuição deste importante professor para atender, dentro da proposta original de Flesch, às demandas trazidas pelas posteriores mudanças no discurso musical.

²⁸ Que anteriormente fora aluno de Galamian, professor de quem falaremos em seguida.

²⁹ BOSISIO, 2005, pág. 107.

Flesch foi um dos maiores professores de violino de sua época, assim é natural pressupor que ele conhecia exercícios mais simples de cordas duplas do que as escalas do *Sistema* para utilizar com seus alunos. Sabe-se, pelos seus livros e por depoimentos de alunos, que ele utilizava o material de Sevcik, mas acabamos de apontar também nele a ausência de exercícios elementares de duplas.

Portanto, mesmo com o valor perene destes livros de Flesch e Sevcik, precisamos manter nossa questão: é suficiente para nós, estudantes e profissionais do violino, começar a estudar duplas apenas quando tivermos nível técnico para enfrentar este material do modo que foi escrito, seja ele o *Sistema* de Flesch ou mesmo os exercícios de Sevcik? Não seria possível (e válido) termos um método organizado de exercícios em cordas duplas que pudesse ser abordado em etapas mais iniciais do violino?

2.3) Os exercícios de cordas duplas de Ivan Galamian.

Ivan Galamian (1903-1981) nasceu no Irã, estudou violino na Rússia e na França e emigrou para os EUA em 1937, onde teve uma brilhante classe de violino. Entre seus principais alunos podemos citar Kyung Wha-Chung, Glenn Dicterow, Dorothy DeLay, Eugene Fodor, Itzhak Perlman, Michael Rabin e Pinchas Zukerman.

Da mesma forma que o livro de Flesch citado anteriormente, o tratado de Galamian intitulado *Principles of Violin Playing and Teaching* (GALAMIAN, 1985) teve grande repercussão no lançamento, sendo aclamado por diversos grandes violinistas e professores. Já *Contemporary Violin Technique* (GALAMIAN, 1966), recebido com impacto semelhante, é material técnico, dividido em dois volumes: o primeiro com exercícios de escalas e arpejos, trabalhados em variados modelos, e o segundo se dedicando a cordas duplas, acordes de três e quatro notas e harmônicos duplos.

Assim como Flesch e Sevcik, Galamian se preocupou em prover seus exercícios com variantes de ritmo e arqueio, com o que são aproveitados mais plenamente. O modo de Galamian, porém, foi original: nos exercícios do livro, as notas musicais são escritas sem haste, sendo apenas assinaladas na pauta. As barras de compasso dividem as

notas em “grupos”, e as combinações de ritmo e arcadas são propostas à parte, em séries organizadas conforme a quantidade envolvida de notas em cada caso.

Na primeira parte deste segundo volume Galamian trabalha escalas, ordenadas em terças, sextas, oitavas (“paralelas” e “dedilhadas” em um só exercício), décimas, quartas, uníssonos e sétimas³⁰. Os primeiros intervalos têm mais exercícios do que os últimos.

O método também trabalha escalas e arpejos de tons inteiros (não apenas no segundo volume, de cordas duplas, mas já no primeiro) em terças, sextas e oitavas. Como vimos, Rostal também incorporou tal prática ao *Sistema* de Flesch.

Queremos frisar dois outros aspectos: a orientação para que várias escalas sejam estudadas “em todas as tonalidades maiores ou menores”, e a presença de exercícios que alternam uma escala no intervalo que está sendo trabalhado com cordas soltas.

Com relação às tonalidades, Galamian trabalha dedilhados específicos em certas escalas, particularmente algumas menores melódicas, mas propõe diversos exercícios para todas as tonalidades, tanto em escalas divididas em pequenos fragmentos (fig. 86) quanto tocadas de modo direto (fig. 87).

The image shows musical notation for exercise 1. Part (a) is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains three measures of music. The first measure has a chord of D major (D, F#, A) with a '1' above the D and a '3' below the F#. The second measure has a chord of D major with a '1' above the D and a '3' below the F#. The third measure has a chord of D major with a '2' above the D and a '4' below the F#. Part (b) is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains three measures of music. The first measure has a chord of D major (D, F#, A) with a '1' above the D and a '3' below the F#. The second measure has a chord of D major with a '1' above the D and a '3' below the F#. The third measure has a chord of D major with a '2' above the D and a '4' below the F#.

Figura 86: Galamian, *Contemporary Violin Technique*, ex. em terças, início.

³⁰ Após estes intervalos, Galamian trabalha harmônicos duplos e acordes, que fogem aos objetivos de nosso trabalho e por isso não serão analisados.

3.

A
D
 E
A
 (E)
A
D
D
G

Figura 87: Galamian: escala em terças.

No op. 9 de Sevcik já havia exercícios em cordas duplas para serem feitos em diversas tonalidades. Mas a alternância de cordas duplas em escalas com as respectivas cordas soltas (fig. 88) não se encontra nos métodos anteriormente citados neste trabalho, e ao propor este modelo de exercício Galamian atendeu a um modo muito frequente das duplas aparecerem no repertório do violino (como exemplificamos na fig. 89).

1.

only
D
G
 only

Figura 88: Galamian, terças alternadas com cordas soltas.

f
p
cresc.
f

Figura 89: Beethoven, *Concerto para Violino*, mov. 3, comp. 64-75.

O prefácio do segundo volume traz as sugestões de Galamian sobre como estudar cada exercício. Ele aponta três modos básicos, um deles representado na fig. 90.



Figura 90: Galamian, modelo de como estudar cordas duplas.

Os arpejos, na segunda parte deste volume, são iniciados pelas oitavas. Trabalham-se arpejos maiores, menores e diminutos em uma só sequência (fig. 91). Depois são feitos os aumentados e, por fim, sétimas de dominante com suas inversões, este em dois exercícios, um no par de cordas grave, outro no par agudo.

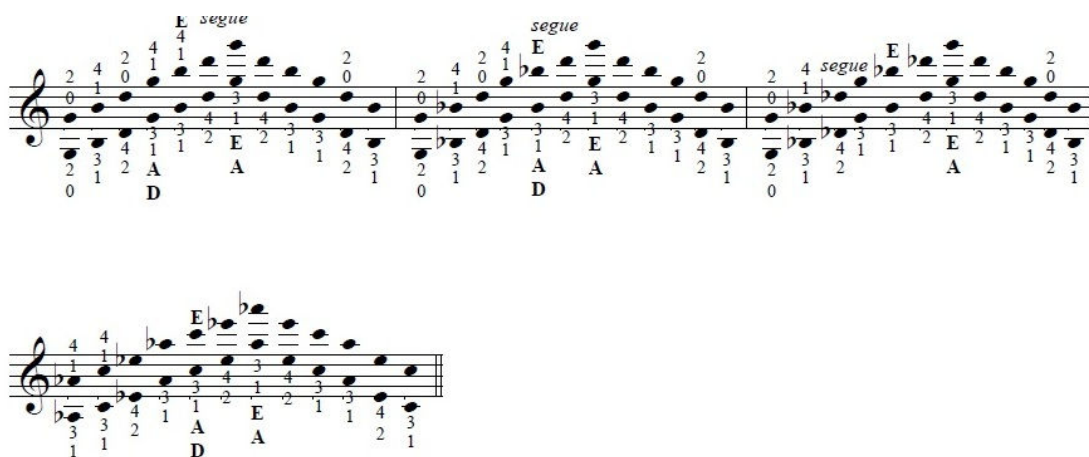


Figura 91: Galamian, arpejos em oitavas, início.

Depois temos arpejos “em intervalos variados”, trabalhados de modo muito semelhante aos exercícios 13 a 16 do op. 1, quarta parte de Sevcik (op. cit., 1905, v.4): baseados em quintas e sextas (fig. 92 (a)), depois em terças e quartas (fig. 92 (b)), depois com “tonalidades de passagem” (fig. 92 (c)), sétimas diminutas (em diferentes padrões de intervalo), arpejos aumentados em intervalos de sextas (fig. 92 (d)) e sétimas de dominante em intervalos de sextas e sétimas (fig. 92 (e)).

Figure 92 consists of five musical exercises, labeled a) through e), each presented on a single staff in treble clef. The exercises focus on double stops (two notes played simultaneously) and are annotated with fingerings and accents. Exercise a) begins with a triplet of three notes on the G string (G4, A4, B4) and continues with various double stops. Exercise b) starts with a triplet of four notes on the G string (G4, A4, B4, C5) and includes a circled '1' under a double stop. Exercise c) features an 'E' chord marking above a double stop. Exercise d) includes a triplet of four notes on the G string and a circled '1' under a double stop. Exercise e) starts with a triplet of three notes on the G string and includes a circled '(3)' under a double stop.

Figura 92: Galamian, seleção de arpejos.

Contemporary Violin Technique apresenta, em linhas gerais, exercícios com objetivos e nível de dificuldade semelhante ao *Sistema* de Flesch, com acréscimos relacionados à evolução do discurso musical e uma abordagem em muitos pontos original. Assim, continua válido nosso questionamento sobre a ausência, nestes grandes métodos, de uma abordagem elementar às cordas duplas.

2.4) Os Estudos op. 32, quinta parte, de Hans Sitt.

Nascido em Praga, filho de um luthier, Hans Sitt (1850-1922) lecionou violino e viola em Leipzig e foi violista do Quarteto Brodsky, cujo líder, Adolph Brodsky, foi responsável pela estreia do concerto para violino de Tchaikovsky.

Escreveu concertos e métodos para violino e viola, e seu op. 32, *100 Estudos* (SITT, 1981, 5 v.), é utilizado até hoje por muitos professores como um dos primeiros passos dos alunos de violino no universo dos estudos.

O volume inicial é todo escrito em primeira posição. O segundo volume tem estudos da segunda à quinta posições fixas (cinco em cada), e o terceiro trabalha mudanças de posição, igualmente entre a primeira e a quinta. O quarto volume se dedica à sexta e sétima posições, fixas na primeira metade, e com mudanças na segunda.

As cordas duplas são trabalhadas no quinto volume, numerado de 81 a 100. Nos volumes anteriores elas aparecem apenas como exceção, em cadências finais de algum estudo, e com mais frequência como acordes.

Os primeiros três estudos estão bem organizados. O nº 81 pode ser visto mais como um exercício, visto sua monotonia rítmica (fig. 93). Mas deste modo ele ajuda um iniciante em cordas duplas a ajustar a afinação nos diferentes intervalos e pares de cordas apresentados. O estudo 82 é formado quase integralmente por cordas duplas com uma delas solta (fig. 94), e as poucas exceções são de fácil execução.

81. **Adagio**

Figura 93: Hans Sitt, *100 Estudos*, op. 32, estudo 81, início.

82. **Andante**

Figura 94: Sitt, estudo 82, início.

O estudo 83 é uma “releitura” do estudo 6 do primeiro volume (fig. 95). Naquele, são tocadas simultaneamente as notas que neste aparecem de modo alternado, entre uma corda e outra.

The image displays two musical excerpts. The top excerpt, labeled '83.', is titled 'Moderato' and is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The melody consists of quarter notes and half notes, with some slurs. The bass line consists of quarter notes, some with slurs, and some with fingerings like '4' and '1'. The bottom excerpt, labeled '6.', is also titled 'Moderato' and is in G major and 3/4 time. It features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The melody consists of eighth notes, with some slurs and fingerings like '4'. The bass line consists of eighth notes, with some slurs and fingerings like '0', '4', and '0'.

Figura 95: Sitt, início dos Estudos 83 e 06.

Quando examinamos com atenção a continuação dos estudos de duplas, encontramos certa falta de progressividade, que exige atenção do professor. Do estudo 83 para o 84 encontramos um salto técnico já não tão elementar, tanto pela presença neste de um arco um tanto incômodo, combinando staccato com legato em compasso $\frac{3}{4}$ e em consequência exigindo acomodações frequentes da região de arco a ser utilizada, quanto intervalos diversos, cobrando certa destreza de mão esquerda (fig. 96).

Moderato

29

33

Figura 96: Sitt, estudo 84, início.

O estudo 85 (fig. 97) retorna ao legato e a ritmos mais regulares, o que poderia facilitar um pouco para o arco. Mas a peça tem quase total ausência de cordas soltas, o que, associado às arcadas muito longas, torna o estudo candidato a gerar grandes tensões em ambas as mãos. Já o estudo 86 apresenta notas “fixas” em vários de seus compassos, mas as combinações digitais envolvidas o tornam um estudo não tão elementar (fig. 98).

85.

Figura 97: Sitt, estudo 85, início.

Allegro Moderato

86.

Figura 98: Sitt, estudo 86, início.

O estudo 87 (fig. 99) é polifônico, mas com pausas frequentes em uma voz ou outra, o que facilita um pouco mais o trabalho de ambas as mãos.

Figura 99: Sitt, estudo 87, início.

O estudo 88 (fig. 100) poderia vir após o 83. Ele é muito mais simples, tanto de arco quanto de digitação, do que os quatro estudos anteriores.

Figura 100: Sitt, estudo 88, início.

Poderíamos mostrar outros exemplos de falta de progressividade no livro, e especialmente alguns pontos onde, a nosso ver, o salto técnico entre os estudos é grande demais.

O quinto volume do *op. 32* de Sitt é o material mais elementar de cordas duplas dentro dos grandes métodos “históricos” que selecionamos. Seus méritos são evidenciados pela universalidade que ele atingiu, mas uma análise do livro ajuda a identificar situações em que uma revisão na sequência, e mesmo a complementação do material, podem ajudar

os professores a aplica-lo melhor. Eles não são complexos de se executar, mas há certos obstáculos: além de saltos técnicos, temos alguns estudos relativamente simples que possuem um ou dois trechos excessivamente complicados, fora do contexto global do estudo.

Capítulo 3 – Luis Soler Realp (1920-2011) e seu método de ensino de cordas duplas.

3.1) Luis Soler – esboço biográfico.



Figura 101: Luis Soler Realp, em foto provavelmente da década de 1960 ³¹.

Luis Soler Realp nasceu em Barcelona, a 03 de maio de 1920. Atuou amplamente como violinista na juventude, especialmente – mas não apenas – na Catalunha. Chegou ao Brasil em 1957 e aqui desenvolveu uma sólida carreira como professor do seu instrumento, especialmente no Recife e em Florianópolis, e continuou aparecendo como solista e camerista até quase os 70 anos. Foi compositor, arranjador e maestro, conduziu uma pesquisa etnomusicológica enquanto morava em Pernambuco e escreveu poemas em português e catalão, além de traduzir autores de sua Catalunha natal para o português.

³¹ Foto do arquivo pessoal de Soler, material que está sob a responsabilidade do autor.

Ainda jovem, foi atingido pelas convulsões políticas de seu país e sua época. Miguel Soler Realp, seu irmão mais velho, pereceu na Guerra Civil Espanhola (1936-1939) onde Luis, jovem estudante de Medicina, foi oficial-médico responsável por um batalhão que lutava contra Franco. Perdida a guerra, refugiou-se por alguns anos na ilha mediterrânea de Menorca, situada entre a costa leste espanhola e a ilha da Sardenha³². Após esse período retornou a Barcelona e prosseguiu os estudos de violino, que iniciara aos sete anos.

Seus principais professores no instrumento foram dois violinistas catalães: Eduardo Toldrà e Joan Massià. Toldrà (1895-1962) liderou um quarteto de cordas em Barcelona, responsável pelas primeiras execuções espanholas do Quarteto de Ravel (em 1915) e da integral dos Quartetos de Beethoven (em 1916)³³. Ele fundou o quarteto em 1911, com 16 anos, ainda antes da I Guerra já atuara em toda a Europa, e foi compositor e maestro de grande prestígio na Catalunha. Já Massià (1890-1969) foi um garoto-prodígio, tendo sido aceito aos 12 anos na classe de Alfred Marchot no Conservatório de Bruxelas. Aos 16, deu um concerto em Barcelona como solista, tocando em uma só noite o *Concerto* e a *Romanza em Sol* de Beethoven, a *Chacona* de Bach e *I Palpiti* de Paganini. Trabalhou de modo regular com duas pianistas: Blanche Selva e Marie Carbonell. Dedicou-se ao ensino, priorizando sua Catalunha e chegando a declinar um convite em 1929 para assumir como professor de violino no Conservatório de Lausanne. Ainda existe em Barcelona a *Associação de Amigos de Joan Massià e Marie Carbonell*, fundada pelo casal e mantida pelos seus descendentes e alguns ex-alunos³⁴.

O professor de Massià em Bruxelas, Alfred Marchot (1861-1939), foi aluno de Eugene Ysaÿe (1858-1931), um dos mais célebres violinistas da história³⁵. Marchot era também um pianista talentoso, auxiliando Ysaÿe em suas aulas e no estudo de novas

³² A ilha de Menorca, com as mais famosas Ibiza e Maiorca, forma o arquipélago das Baleares.

³³ Fonte: http://ntic.educacion.es/w3//tematicas/paginamusical/2005_08/2005_08_01.html e páginas seguintes (Acesso em 28/09/2012)

³⁴ Todas as informações deste parágrafo estão disponíveis em <http://www.joanmassia.com> (Acesso em 28/09/2012).

³⁵ A importância de Ysaÿe pode ser medida pelas obras que lhe foram dedicadas, como a *Sonata para violino e piano* de C. Franck, o *Poème* de Chausson e o *Recitativo e Scherzo-Capricho* de Kreisler.

obras³⁶. O op. 11 de Ysaÿe, *Lointain Passé*, é dedicado a Marchot. Além disso, Ysaÿe teve um quarteto de cordas³⁷, originalmente com Crickboom³⁸ como segundo-violino, que Marchot substituiu em 1899³⁹.

Soler foi aluno de Massià entre 1944 e 1949⁴⁰, assumindo uma posição nesta nobre genealogia que remonta de modo muito próximo a Ysaÿe, maior expoente da escola franco-belga de violino. Mostraremos mais tarde que o material didático de Soler está amplamente baseado nesta ascendência violinística.

Soler teve uma ampla atividade como violinista na juventude: dentre as informações que temos, destacamos que em 1944 estreou em recital, em 1947 solou um concerto de Tartini⁴¹ e o *Concerto n° 1* de Max Bruch, op. 26, em 1947 com a Orquestra Filarmônica de Barcelona, e em 1950 deu um ciclo de três recitais (nos dias 03, 10 e 18 de junho) intitulado *A Sonata para violino na Alemanha*, tocando 12 sonatas para violino e piano de autores diferentes (Bach, Telemann, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Richard Strauss, Max Reger e Hindemith), explanando sobre cada uma delas e sobre o desenvolvimento, pelos compositores alemães, da sonata na história da música⁴².

No Uruguai, para onde se mudou em 1952 como fugitivo da ditadura franquista, Soler tocou na Orquestra Sinfônica Municipal de Montevideu, além de se apresentar em cassinos e bares (uma foto de seu arquivo pessoal está na fig. 102). No período uruguaio conheceu também a Argentina e o Chile e, curiosamente, usou algumas vezes em apresentações o pseudônimo de *catalá*.

³⁶ STOCKHEM, 1990, p. 119.

³⁷ Um dos mais importantes da época. Estreou o *Quarteto* de Debussy (IDEM).

³⁸ Mathieu Crickboom foi um dos grandes alunos de Ysaÿe, que lhe dedicou a *Sonata n° 5* para violino solo. Ele residiu em Barcelona durante alguns anos e teve lá um quarteto de cordas, com Pablo Casals no violoncelo.

³⁹ STOWELL, 2003, p. 52. Crickboom deixou o quarteto quando mudou para Barcelona.

⁴⁰ A maior parte das informações apresentadas neste trabalho sobre a vida de Soler se baseia em documentos pessoais dele, que estão sob nossa responsabilidade.

⁴¹ Presumivelmente trata-se do *Concerto em ré menor*, do qual apresentamos um trecho na fig. 7; estudamos esta obra com Soler, que demonstrava especial apreço por ela. Violinistas famosos a gravaram, como Zino Francescatti e Joseph Szigeti.

⁴² Nos anexos, incluímos cópia do programa deste ciclo de recitais.

Em 1957 veio para o Brasil, permanecendo em Porto Alegre até 1960. Tocou na OSPA (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre) e tocou em recitais, alguns deles com Roberto Szidon⁴³. Do RS mudou para o Recife, para lecionar violino na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), passando a atuar prioritariamente como professor. Na UFPE ministrou também as disciplinas de Música de Câmara, Harmonia Superior e Estética Musical, e afastou-se da Universidade em duas oportunidades até sua aposentadoria em 1985: em 1966 para, por um semestre, dar aulas de Violino e Música de Câmara na UnB, e em 1975 para tocar na Orquestra de Câmara da USP⁴⁴.



Figura 102: Soler (centro) em um cassino de Montevideú. Seu nome aparece na flâmula.

Conciliou suas atividades na UFPE com uma participação na Orquestra Armorial de Pernambuco entre 1972 e 1974, foi também professor na UFPB e spalla da Orquestra de Câmara da PB entre 1974 e 1975, coordenou a seção de Recife do *Projeto*

⁴³ Pianista brasileiro falecido em dezembro de 2011, aos 70 anos.

⁴⁴ Segundo Soler, por um convite pessoal de Camargo Guarnieri.

Espiral, da FUNARTE, entre 1979 e 1984, e fundou em 1980 a Orquestra de Câmara da UFPE, que regeria até 1985.

Apesar de suas atividades pedagógicas estarem em primeiro plano neste período, Soler continuou aparecendo como violinista: deu recitais em 1964 na Alemanha e em 1966 na Espanha (onde a imprensa saudou sua “brilhante reaparição”) e Portugal. Ainda na década de 1960 gravou no Recife um LP de música espanhola com a pianista Dolores Portela, e em 1978 realizou a estreia mundial de uma das mais significativas obras brasileiras para violino, o *Desafio III para violino e cordas*, de Marlos Nobre, sob a regência do compositor⁴⁵.

Sua ligação com a Orquestra Armorial, onde tocou por algum tempo e ensinou violino a vários integrantes, estimulou-o a pesquisar o folclore musical do Nordeste, o que resultou em um estudo etnomusicológico, publicado com prefácio de Ariano Suassuna – coordenador do Movimento Armorial – e intitulado *As Raízes Árabes, na Tradição Poético-Musical do Sertão Nordestino* (UFPE, 1978). Mais tarde Soler escreveu um novo prefácio, acrescentou algumas informações e reeditou o livro como *Origens Árabes no Folclore do Sertão Brasileiro* (UFSC, 1995). Este livro, pelo qual MONTEIRO (2002, p. 20) saúda Soler como dono de “extraordinária cultura e inteligência”, é hoje a principal referência que encontramos no meio acadêmico sobre o professor espanhol.

O *Projeto Espiral*, desenvolvido entre 1979 e 1984, foi uma atividade idealizada pela FUNARTE no fim dos anos 1970, objetivando a formação de instrumentistas profissionais de cordas. Soler coordenou o projeto no Recife e conseguiu bolsas de estudos para os alunos mais talentosos, através de um convênio com a Secretaria de Educação de Pernambuco. Este convênio deu a ele respaldo para buscar estudantes de potencial nas periferias do Recife – que, sem um incentivo financeiro, não poderiam estudar música – e lá veio a encontrar e formar alguns de seus melhores alunos, vários deles

⁴⁵ A versão para violino e piano do *Desafio* seria estreada poucas semanas depois por Ayrton Pinto e Sônia Muniz. As informações encontram-se disponíveis no site do compositor (acesso em 18/04/2013): http://marlosnobre.com.br/index.php/pt_br/catalogo-completo/7-catalogo/51-works-for-solo-instruments-and-string-orchestra-instrumentos-solo-e-orquestra-de-cordas

hoje violinistas profissionais em diversos lugares do Brasil e da península ibérica⁴⁶. Em diversas oportunidades o autor ouviu-o falar com grande orgulho e alegria deste trabalho.

Em 1985 mudou para Florianópolis, indicado por Edino Krieger⁴⁷ para lecionar na Universidade para o Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina (UDESC)⁴⁸. Lá foi responsável pelos alunos de violino e pela orquestra de cordas.

Seguindo a tradição de seus professores⁴⁹, Soler escreveu uma significativa quantidade de composições e arranjos. Musicou poemas (com texto em português) para canto e piano, criou uma nova parte de piano para a *Romanza Andaluza*, de Sarasate⁵⁰, adaptou músicas de diversos estilos e períodos para orquestra de cordas, incluindo valsas de Brahms, movimentos de suítes de Bach, canções de Frederico Mompou e miniaturas de Debussy, desenvolveu para violão o baixo cifrado de uma sonata para violino e contínuo de Vivaldi – além de adaptar para violino e violão outras composições para violino e piano – e compôs doze *Descantes sobre Toadas Populares Brasileiras* para dois violinos (que recebeu um elogioso prefácio de Paulo Bosísio), entre outras obras.

Também publicou livros de poemas: *Um Olhar, Dois Tempos* (1985) e *Búzios de Aquário* (1999) são autorais. Já em *Quatro Poetas da Catalunha* (1982, republicado em 2010) ele oferece uma seleção de obras da sua terra, situa-as cronologicamente e traduz, além de apresentar no prefácio um panorama histórico do idioma catalão.

Nos últimos anos em Florianópolis, Soler dedicou boa parte de seu tempo escrevendo um livro que tratou sempre de modo misterioso. Dele, mostrou apenas pequenos trechos a poucas pessoas, e o assunto do livro era explicado sempre de forma superficial. Pela descrição que Soler fazia, o autor deste trabalho (que quase concluiu um

⁴⁶ Há referências sobre o Projeto no currículo de Soler do qual temos uma cópia, e ele é citado em uma página no site da Sec. de Educação de Pernambuco, inclusive falando de Soler, embora com o nome grafado incorretamente: <http://www.educacao.pe.gov.br/recifes/?pag=1&cat=34&art=232> (acesso: 18/04/2013).

⁴⁷ Compositor e maestro catarinense, nascido em 1928.

⁴⁸ Conhecemos Soler em maio de 1985, logo que ele chegou a Florianópolis.

⁴⁹ Todos na “linhagem” de Soler compuseram. Ysaÿe foi célebre também neste campo, especialmente com as *Seis Sonatas para Violino Solo*; Marchot compôs obras para violino de alguma repercussão em sua época, incluindo uma cadência para o *Concerto* de Brahms; Massià escreveu para violino, mas também para piano solo, e canto e piano.

⁵⁰ E gravou-a com esta parte de piano no disco com Dolores Portela. Soler justificou-se dizendo de que o próprio Sarasate passava a seus pianistas a tarefa de compor o acompanhamento para suas obras e, sob esse ponto de vista, a obra de Sarasate é exclusivamente a parte de violino, não havendo a obrigação de usar a parte de piano “original”.

curso superior em Matemática) supõe que o conteúdo envolveria relações físico-matemáticas entre os números e a série harmônica, com conceitos de Acústica, Teoria dos Números, e talvez uma dose de esoterismo, assunto que muito interessava a Soler. Este livro acabou não sendo finalizado ou, se o foi, permanece inédito. A nós, Soler se referiu em mais de um momento a este livro como sua “maior descoberta”.

Esoterismo e ocultismo eram temas frequentes em seus poemas e conversa certa em algum momento nos eventos sociais – reuniões com alunos e seus familiares, especialmente. Nestas reuniões Soler também gostava de mostrar o pendor culinário – era fino cozinheiro – e vez por outra fazia mágicas com cartas de baralho, para alegria dos seus alunos.

Não deixa de ser paradoxal que, dentre esta respeitável produção, Luis Soler seja conhecido fundamentalmente por um assunto – etnomusicologia – no qual trabalhou apenas alguns anos, focalizado exclusivamente no assunto que gerou o livro. Na sua vida, foi ao ensino de violino que Soler mais se dedicou, e para esta tarefa escreveu um método extenso e organizado, que permanece ignorado. Sobre ele, passamos a falar agora.

3.2) Análise do *Estudio de la Doble Cuerda en el violín.*

A) Visão geral do método de violino escrito por Luis Soler.

Durante sua carreira pedagógica Soler procurou organizar tudo que fosse relevante para o estudo e ensino do violino. Compilou exercícios já escritos, separou-os em tópicos afins, acomodou cada grupo em uma sequência progressiva e criou exercícios, estudos e melodias para complementar aquilo que ele julgava ter uma abordagem deficiente.

Deixou explicado por escrito, minuciosamente, o papel de cada exercício, indicando para que e como deveria ser trabalhado, para orientar tanto professores, que futuramente quisessem usar o método, quanto alunos, para estudarem em casa com mais segurança.

Por fim esse material foi organizado em cadernos temáticos, resultando em um compêndio considerável, composto pelos seguintes livros⁵¹: 1) Estudo Racional do Violino – a iniciação violinística; 2) Mecanismo Básico do Violino [dividido em dois volumes: arco e mão esquerda]; 3) Mecanismo Superior do Violino [igualmente dividido em arco e mão esquerda]; 4) Prática das Posições no Violino [abarcando o estudo da segunda à quinta posições]; 5) Escalas e Arpejos no Violino – Estudo Racional. 6) Grandes Mestres do Violino: Estudos Abreviados [em três volumes]. 7) Estudo das Cordas Duplas no Violino.

Haveria ainda outro volume, *Ginásticas Violinísticas*, que seria o início do método e continha exercícios físico-posturais e movimentos de braço direito e esquerdo, que facilitariam o acesso aos movimentos inerentes ao ato de tocar violino. Este livro é citado esporadicamente nos outros e também no último *curriculum vitae* que ele escreveu, além de ser citado em uma matéria de jornal de 1982, que abordava seu trabalho no *Projeto Espiral*. Mas ou Soler decidiu não concluí-lo ou ele foi extraviado.

Dos volumes listados acima, os três últimos foram publicados na Espanha em 1993, pela Editora Real Musical, de Madri. Tiveram pequena tiragem, a ponto do livro de cordas duplas estar esgotado⁵², e repercussão nula no Brasil, o que também se deve ao fato de que Soler já estava aposentado quando da publicação. Os demais livros citados – além de mais algum material disperso em folhas soltas – permanecem inéditos, circulando em forma de apostilas nas mãos de alguns ex-alunos e admiradores do trabalho de Luis Soler.

Estudo Racional do Violino, título que aparece explicitamente no volume introdutório e no livro de escalas e arpejos, seria geral para o método, segundo Soler. *A iniciação violinística*, material introdutório, foi encadernado em três volumes, mas não sabemos se seria editado desta forma; pode ter sido apenas para facilitar o manuseio.

Soler deixou indicações por escrito, nos próprios volumes, sobre como usar todo o método, e os livros são autoexplicativos: cada exercício é contextualizado e uns

⁵¹ Soler não atribuiu uma numeração aos livros; adotamos esta como referência.

⁵² Achamos possível que, na verdade, o livro de cordas duplas não tenha sido efetivamente impresso. Existe um número de catálogo (121018) dele pela Editora Real Musical, mas o autor não o possui em sua versão publicada nem conhece ninguém que o tenha. Soler mais de uma vez nos disse que não recebera nenhuma cópia e que ele teria sido publicado com pequena tiragem. A análise feita para este trabalho baseia-se em cópias, feitas quando éramos alunos de Soler, do material que ele enviou para publicação. Temos três versões, cada uma com pequenas correções e diferenças.

levam naturalmente aos outros; o método todo é interligado. Ademais, a partir dos títulos apresentados e do alcance dos exercícios intui-se que Soler procurou abranger toda a técnica violinística, dos primeiros passos aos mais avançados, e quis fazê-lo de modo completo e suficiente: não seria necessário qualquer outro exercício técnico ou método além dos que ele compilou e/ou criou (Ao autor, Soler deu a entender algumas vezes esta intenção, quando éramos seus alunos).

Não é nosso objetivo neste trabalho defender ou contrapor a pretensão de Luis Soler nem demonstrar se ela foi atingida ou não. Com o tempo, através de Paulo Bosísio e Marco Damm, fomos conhecendo outras abordagens pedagógicas para o violino. Consequentemente, sempre com um olhar sobre os ensinamentos de Luis Soler (de quem fomos alunos por oito anos) e sob a influência perene de seu modo de trabalhar, fomos adaptando vários exercícios seus a estes paradigmas, por serem bem próximos, e substituindo alguns, nem tão próximos assim.

Mas temos usado com especial interesse seu livro de cordas duplas, exatamente por algumas lacunas com que os métodos clássicos abordam este tópico e pelo rigor com que Soler tentou supri-las, notadamente nos estágios iniciais de sua prática. Pelas dificuldades em se utilizar o material consagrado⁵³, pela nossa experiência no uso deste livro, e pelo desconhecimento a respeito dele no Brasil, país que Soler adotou e onde passou a maior parte de sua vida e escreveu seu método, decidimos que ele fosse objeto deste trabalho.

B) Análise do método de cordas duplas.

O método de cordas duplas de Luis Soler se desenvolve basicamente em exercícios do que ele chamou *Cordas Duplas Sistemáticas*, ou seja, o estudo de cordas duplas em um intervalo fixo: terças, sextas, oitavas, quartas, décimas, etc. Soler quis dar um nome geral a este modelo de exercícios que, como podemos concluir a partir dos métodos anteriormente apresentados, é consensualmente tratado como essencial.

⁵³ Dificuldade sempre enfatizada pelo próprio Soler em nossas aulas, e da qual temos ouvido Paulo Bosísio falar frequentemente em aulas e palestras.

Na primeira parte do método – composta toda em primeira posição – os intervalos sistemáticos são trabalhados na seguinte sequência: terças, sextas, combinações entre elas, quartas (justas e aumentadas), oitavas, segundas e quintas justas.

Antes disso há uma seção introdutória na qual as dificuldades técnicas básicas das cordas duplas são apresentadas uma a uma, de modo planejado e gradativo. Já no fim do primeiro volume, há algumas sequências de arpejos e pequenas “melodias acompanhadas” em cordas duplas.

A segunda parte do método inicia com exercícios de cordas duplas sistemáticas em posições além da primeira, enfocando oitavas, terças, sextas, décimas e oitavas dedilhadas, nesta ordem, e incluindo exercícios focando a mudança de par de cordas em cada um destes intervalos. A seção central apresenta 35 estudos selecionados e, na maior parte, resumidos, organizados de um modo que Soler entendeu como progressivos, e a última seção mescla exercícios (apresentando diversas combinações de cordas duplas) com mais alguns estudos e melodias. Esta segunda parte contém um guia, sugerindo uma sequência para os exercícios e aqueles que devem ser feitos simultaneamente.

Queremos fazer uma descrição mais pormenorizada do início do método, porque vemos nele uma sequência coerente de exercícios para o primeiro acesso de um estudante às cordas duplas, e consideramos este o grande mérito – embora não o único – do material. O restante dele será visto de modo mais geral, sem tantos detalhes.

B.1) Primeiro volume.

B.1.1) Parte introdutória.

Antes de apresentar qualquer exercício com notas, Soler propõe um “exercício preliminar”, que vem a ser simplesmente sonorizar cordas duplas soltas, e alerta para pontos sobre os quais o aluno deverá se preocupar: evitar o abandono eventual de uma das notas, controlar a flexibilidade de pulso e dedos (ele alerta que é comum, na sonorização das duplas, um enrijecimento destes, como colocamos anteriormente) e cuidar do ponto de contato do arco com as cordas.

Após este “pré-exercício”, surgem dois exercícios numerados (1 e 2), ambos com uma melodia em semínimas na segunda corda e arcadas de quatro tempos, juntamente com uma corda solta (ré no primeiro exercício, mi no segundo) (fig. 103):



Figura 103: Luis Soler, *Estudo das Cordas Duplas*, introdução, início dos exercícios (a) 1 e (b) 2.

Os exercícios são apresentados junto com diversas variações (dez para o primeiro, oito para o segundo) e, embora algumas sejam parecidas num e noutro, não há duas iguais. Sugere-se no método que o ritmo de cada variação seja tocado previamente em cordas soltas e depois, com o padrão de arco dominado, tocar-se a variação em si.

Quando estudamos com Luis Soler, o exercício 1 era diferente do que ao fim foi publicado. Tinha uma linha melódica semelhante, mas noutra tonalidade (considerando o pedal de ré, seria modal), sequência diferente de notas e terminava em cordas soltas. Soler revisou diversas vezes todo o material, sempre em busca da figura que conforme seu ponto de vista atenderia da melhor forma possível todo o aprendizado que aquele fragmento deveria contemplar. Guardamos ainda, do tempo em que estudamos com ele, fragmentos de várias versões de seu método.

Nos exercícios 1 e 2 há uma corda dedilhada e outra solta, do início ao fim. O passo seguinte do método é, mantendo este padrão de dedilhar apenas uma corda por vez, variá-la, sem ainda mudar de par de cordas. Este é o exercício 3, composto, na verdade, de quatro pequenas melodias indicadas de a) até d), e todas escritas por Soler (fig. 104). Elas diferem em fórmula de compasso, caráter, dinâmica e modo de utilizar o arco, e tudo está indicado nas partes. A seguir temos um dos *44 Duos* de Béla Bartók (*Canção do Soldado*, fig. 105); e um *Pequeno Estudo* de Joachim (fig. 106).

a) *mf*

b) *mp*

c) *mf*

d) *f* *p cresc.*

Figura 104: Luis Soler, exercício 3, melodias de (a) até (d).

p *mp* *mp*

Figura 105: Béla Bartók, *Canção do Soldado*, dos 44 Duos para dois violinos, início.

Allegretto.

p dolce

Figura 106: Joseph Joachim, *Pequeno Estudo*, início.

Soler indica no método que, no duo de Bartók, o aluno deve tocar o primeiro violino e o professor, o segundo. Cabe ressaltar que a peça tem mudanças de par de cordas na primeira voz, ponto técnico que só terá seus primeiros exercícios logo em seguida. Pode ter sido uma falha na revisão, ou ele julgou que nesta melodia a mudança era suficientemente simples para já ser colocada. Mas trazer uma nova questão técnica diretamente numa melodia sem exercitá-la previamente é incomum em seu material, e contraria os princípios que ele deixou por escrito no método.

A mudança de par de cordas é trabalhada inicialmente com cordas soltas, mas já com numerosas variantes: golpes de arco, ritmos, regiões do arco e sequências de pares de cordas (fig. 107). Aqui, pela primeira vez neste livro, aparece um modelo de exercício corriqueiro no trabalho de Soler: pequenas células, distintas, razoavelmente progressivas e independentes entre si. Elas devem ser estudadas separadamente, cada qual sendo repetida tantas vezes quanto necessário. Para indicar esta repetição arbitrária, deixada a cargo do estudante, Soler usava um símbolo, um X alongado, no lugar da barra de compasso, e colocava barras duplas onde iniciava uma nova etapa nessa sequência de exercícios, ou onde eram necessárias interrupções na execução destes.

Logo após, temos dois exercícios com notas dedilhadas e duas melodias de Joachim, ainda conjugando uma corda solta com outra dedilhada (fig. 108).

a)

b)

Figura 107: Soler, mudança de par de cordas: (a) com cordas soltas, seleção (b) com notas variadas, início

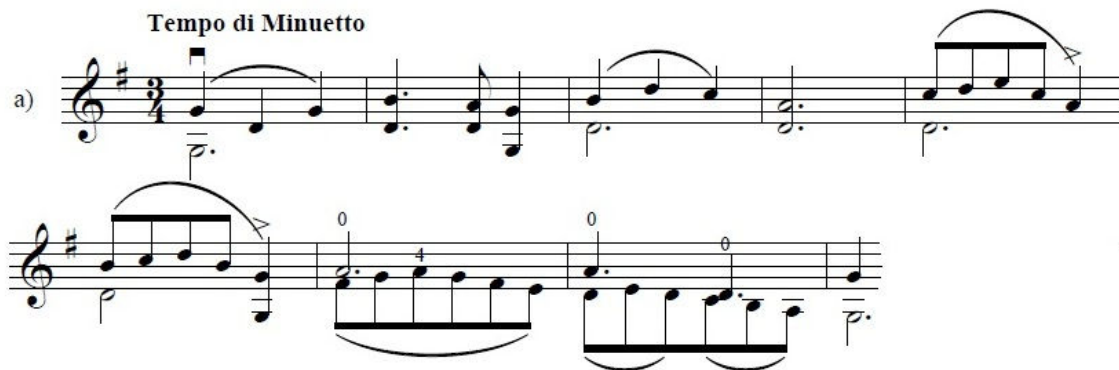


Figura 108: Joachim/Realp, *Tempo de Minueto*.

Estas melodias estão apresentadas desta forma: *Joachim-Realp*, indicando que o professor espanhol fez alterações no material original. Soler com frequência apresentou de modo resumido (ele preferia usar o termo *abreviado*) material de outros autores (em particular com estudos), e defendia que, desta forma, o aluno poderia fazer mais estudos simultaneamente, cada qual resolvendo um problema técnico diferente, ao invés de passar aquele tempo em um único estudo, mais longo e por vezes cansativo.

O próximo passo técnico sugerido é tocar cordas duplas dedilhando ambas as cordas, ainda que, nesse momento, mantendo uma das cordas com uma nota fixa e a outra com dedilhado variado. Mais uma vez são propostos dois conjuntos de exercícios formados por células e, em seguida, dois estudos melódicos de Joachim (fig. 109).



Figura 109: Joachim, dois estudos.

Temos a seguir uma linha de exercícios “celulares” com mudanças de pares de cordas dentro de uma ligadura, e um estudo, composto pelo próprio Soler (fig. 110), para trabalhar melodicamente esta tarefa.



Figura 110: Soler, *Pequeno Estudo*.

Como já dissemos anteriormente, Soler pesquisava e selecionava o que julgava relevante para cada aspecto técnico do violino e, se não encontrasse nada na literatura que trabalhasse um ponto que para ele era necessário, escrevia algo que suprisse tal lacuna. Neste método, a partir daqui, vários pequenos estudos e melodias foram compostos ou arranjados por ele.

A partir deste ponto e até o fim da introdução as melodias tornam-se a regra, havendo apenas três exercícios. Temos agora um deles, que Soler indica Mazas-Realp: “Prática de algumas cadências harmônicas em cordas duplas” (fig. 111). E, como ele fazia frequentemente, apresenta o exercício também com variações de ritmo.



Figura 111: Mazas/Realp, *cadências harmônicas, início*.

Em seguida aparece um título, *Dobles cuerdas variadas en versiones musicales*. Esta seção funciona como um pequeno apêndice do volume, aplicando em pequenas melodias o conteúdo já trabalhado. Inicia com um estudo de Enrico Polo, abreviado (fig. 112), e *Dois melodias do folclore alemão*, adaptadas pelo próprio Soler:

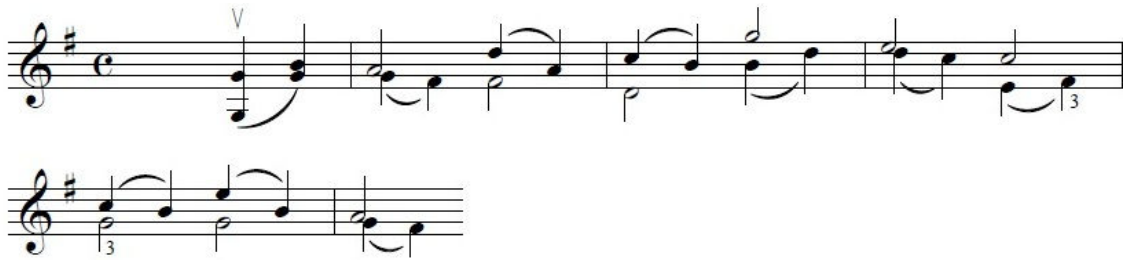


Figura 112: Enrico Polo/Realp: Estudo.

Logo após temos outro estudo de Polo, também abreviado, e uma versão de Soler para uma melodia natalina de Mendelssohn (fig. 113). Nesta, Soler explica que a voz superior deve ser executada bem *cantabile*, enquanto a inferior tem pausas que a interrompem e “dão fisionomia rítmica”.

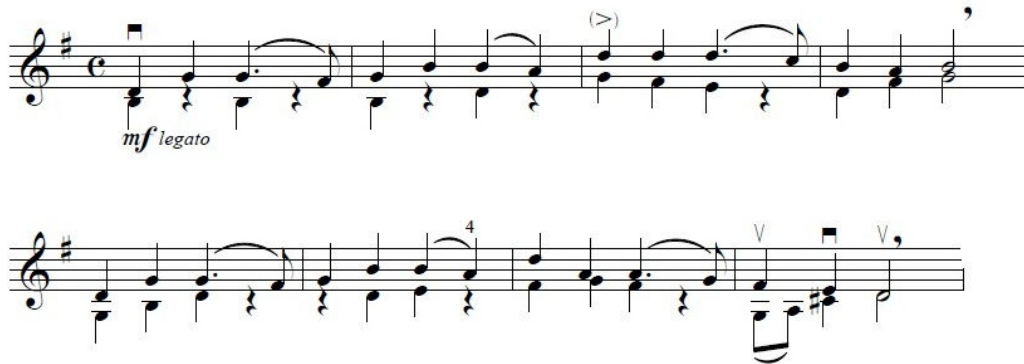


Figura 113: Mendelssohn/Realp, canção natalina.

A seguir aparece novo exercício, baseado em um de Campagnoli⁵⁴, que trabalha cromatismos os quais Soler afirma serem “pouco utilizados” (ele se refere a alguns cromatismos que fogem ao padrão modulatório mais convencional). Por fim o exercício seguinte, último do volume (fig. 114), foca um cromatismo mais comum em cordas duplas, que é o que combina a quinta diminuta com a resolução na terça (a quarta aumentada, intervalo equivalente à quinta diminuta que tem sua resolução na sexta, será exercitada na próxima seção).

⁵⁴ Autor que, a partir deste ponto, torna-se frequente no primeiro volume. Bartolomeo Campagnoli (1751-1827), violinista e compositor italiano, escreveu importantes métodos para o instrumento.



Figura 114: Campagnoli/Realp: exercícios para resolução da quinta diminuta.

Entre os dois exercícios citados, aparecem dois arranjos de Soler (um deles para *Auld Lang Syne* – como Soler escreveu o título –, Fig. 115), além de outro estudo de Polo:



Figura 115: Início do arranjo de Soler para *Auld Lang Syne*.

Após o último exercício, há um estudo de Campagnoli, outro de Joachim, e um arranjo de Soler sobre uma *Canção popular russa* de Leopold Auer.

O índice escrito por Soler para o método apresenta estas últimas melodias como o término de uma primeira parte do volume, que seria uma introdução às cordas duplas – embora a palavra “introdução” não seja utilizada – e as *Cordas Duplas Sistemáticas*, estudo que se inicia agora, recebe um título em maiúsculas.

B.1.2) **CORDAS DUPLAS SISTEMÁTICAS em primeira posição.**

No início desta parte, Soler define *Cordas Duplas Sistemáticas* como o estudo de cordas duplas articulando um só tipo de intervalo. Ele também sustenta que os intervalos mais frequentes são terças, sextas e oitavas⁵⁵ e os apresenta nesta ordem. Antes das oitavas ele acrescenta exercícios de quartas, tanto justas quanto aumentadas, afirmando que as justas são usadas com frequência no repertório do século XX, e que a quarta aumentada, como regra, se resolve numa sexta, maior ou menor conforme a tonalidade. Aqui ele

⁵⁵ Coerente dentro de um contexto tonal, e em concordância com todos os métodos anteriores.

trabalha esta resolução, que citamos ao falar do exercício que resolvia a quinta diminuta para a terça.

Após as oitavas é apresentado um pequeno exercício de segundas, também apresentado como um intervalo de “passagem”, que normalmente é resolvido numa terça, e por fim trabalham-se as quintas justas.

As terças, sextas e oitavas são iniciadas de modo muito semelhante⁵⁶: exercitam-se dois graus consecutivos do intervalo, primeiro mudando uma nota por vez, para ajustar a afinação, e depois simultaneamente (fig. 116)⁵⁷. Os exercícios iniciais destes intervalos são apresentados em todos os pares de cordas, e para cada exercício são sugeridas diversas tonalidades, de modo a cobrir várias possibilidades de digitação.



Figura 116: Soler, início dos exercícios de terças (a) e sextas (b) sistemáticas.

Os exercícios de terças e sextas prosseguem com o reconhecimento do que Soler chamou “seis esquemas digitais” possíveis dentro do intervalo, sendo que se pode associar cada terça (Fig. 117) com sua inversão correspondente na sexta⁵⁸.



Figura 117: Soler, "seis esquemas digitais" das terças.

⁵⁶ Os exercícios estão agrupados por intervalo, mas vamos apresentar estes simultaneamente, comparando o modo com que Soler trabalhou cada um.

⁵⁷ Flesch (1990, pág. 28) sugere o mesmo procedimento para um iniciante trabalhar terças.

⁵⁸ As décimas podem ser analisadas sob o mesmo critério.

Dentro da primeira posição as oitavas são limitadas a apenas dois “degraus”, assim não cabe uma análise de “combinações possíveis”, como nas terças e sextas. Por isso Soler optou nesta segunda etapa do intervalo por apresentar apenas exercícios de cromatismos, e em seguida um estudo de Campagnoli (Fig. 118).



Figura 118: Campagnoli/Realp, *Estudo*.

Nas terças, após os “esquemas digitais” nas combinações 0-2/1-3 e 1-3/2-4, aparecem dois “pequenos estudos”, um de Soler (Fig. 119), outro de Auer, nos quais aparecem eventuais “notas simples” junto com as terças. Soler explica que tal combinação é comum no repertório do violino.

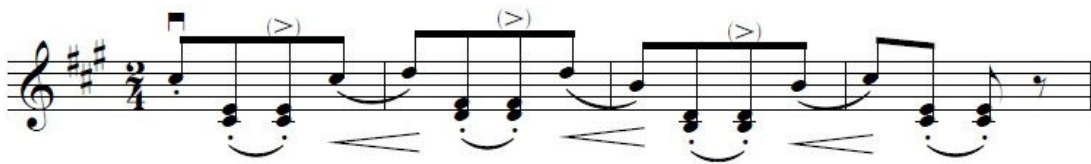


Figura 119: Soler, estudo combinando terças com notas soltas, início.

Logo após, as terças sistemáticas em primeira posição são encerradas com três outros estudos de Campagnoli (o segundo é o da fig. 120).



Figura 120: Campagnoli, *Tempo di Marcia*.

Dentro dos intervalos sistemáticos mais frequentes, só é possível fazer escalas em primeira posição fixa com o intervalo de sextas (e, ainda assim, não em todas as tonalidades). Por isso, seus exercícios são diferenciados a partir deste ponto, para se preparar a escala em sextas em primeira posição.

Após os “seis esquemas digitais”, Soler trabalha exercícios para aprimorar a sonoridade das sextas (fig. 121). Ele dá a elas atenção especial neste aspecto devido à sua digitação, que nas escalas envolve em cada passo mudanças de dedos entre as cordas, que geram com frequência problemas na continuidade sonora⁵⁹.

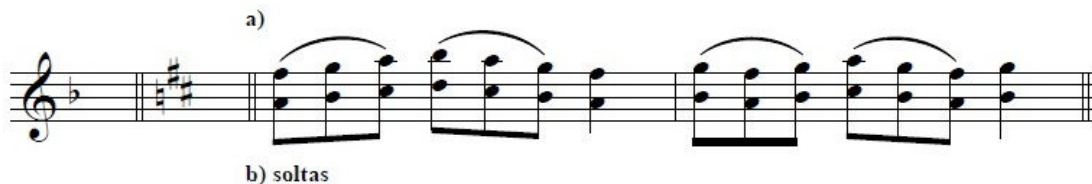


Figura 121: Soler, *exercícios para aprimorar a qualidade sonora das sextas*.

Preparando as escalas, o material segue com um pequeno exercício de mudança de par de cordas, mais um estudo de Campagnoli e um estudo melódico, intercalando alguns outros intervalos entre as sextas.

Por fim temos as escalas, em uma e duas oitavas. Atendendo a um conceito ao qual Soler dava muita atenção, a primeira começa pela descendente e a segunda, pela

⁵⁹ FLESC, 1990, pág. 121-122, fala a respeito desta dificuldade das sextas.

ascendente⁶⁰. Elas são apresentadas de modo similar ao utilizado por Galamian em seu método: notas sem haste, e diferentes sugestões de ritmo para estudar.

Após as escalas em sextas, há três estudos – dois de Polo (o segundo é a fig. 122), ambos abreviados, e um de Campagnoli – que trabalham simultaneamente terças e sextas, combinação que acontece com frequência no repertório do violino.

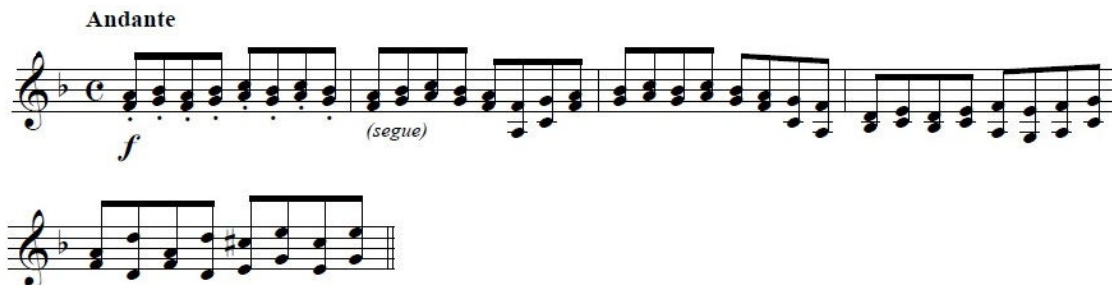


Figura 122: Polo/Realp: Estudo combinando terças e sextas.

Finalizados os exercícios de cordas duplas “sistemáticas” em primeira posição, Soler novamente apresenta uma seção de Cordas Duplas em “versões musicais”, em que aparecem melodias dele, de Joachim e três pequenas peças de Campagnoli.



Figura 123: Campagnoli, *Fanfarrá*, início.

Encerrando o primeiro volume do método, há uma seleção dos desenhos arpejados do exercício 17, primeiro volume, de Sevcik, do qual falamos anteriormente na figura 66, e depois temos algumas cordas duplas em forma de “melodia acompanhada”. Soler selecionou os arpejos de Sevcik simplesmente limitando-os a até três alterações, sustenidos ou bemóis, e dispensando algumas tonalidades menores.

⁶⁰ Ele dizia que o aluno precisava praticar cada exercício de muitos pontos de vista, porque na Música nos são exigidos vários modos de aplicar a técnica.

Chama a atenção este fato: a introdução às cordas duplas proposta por Soler é finalizada com o exercício que, ao descrever o material de cordas duplas de Sevcik, definimos como seu exercício “introdutório” no tema.

B.2) Segundo volume

O segundo volume do método trabalha cordas duplas em outras posições e está dividido em três seções, que Soler recomenda que sejam trabalhadas de modo concomitante: sua proposta é iniciar a primeira parte simultaneamente nos exercícios de oitavas, terças e sextas. Paralelamente devem ser trabalhadas a coletânea de estudos e a terceira parte, esta com muito mais calma. As décimas e oitavas dedilhadas, mais desafiadoras, serão iniciadas quando todas as outras partes do método estiverem adiantadas.

B.2.1) Primeira parte: Cordas duplas sistemáticas em posições

Na primeira parte deste segundo volume são aprofundadas as cordas duplas sistemáticas, com exercícios em oitavas, terças, sextas, décimas e oitavas dedilhadas (as oitavas com dedilhado 1-4, que Galamian chama “paralelas”, são denominadas por Soler como “deslizadas”).

O objetivo dos exercícios em cada intervalo é preparar o que Soler chamou “escala única”. Ele utiliza a sistemática de Galamian (e não a de Flesch, que inicia sempre na tônica): cada intervalo tem uma escala (ou duas, partindo de notas muito próximas) que deve ser estudada em várias tonalidades. Esta “escala única” (na fig. 124, a escala em sextas) passa por todos os pares de cordas.



Figura 124: Soler, "Escala Única" em sextas.

A exceção no conceito são as décimas, que Soler só desenvolveu em um par de cordas de cada vez, e de modo diferente dos demais intervalos: devido às dificuldades relacionadas tanto com a extensão da mão quanto com a afinação das décimas maiores e menores, a escala é desmembrada em partes e, depois, “unida” pouco a pouco.

Como na primeira parte do método, Soler fornece exercícios diferenciados para cada um dos intervalos, conforme suas respectivas dificuldades técnicas. Assim, os exercícios de oitavas trabalham a precisão das mudanças de posição e incluem notas “não simultâneas”, pois tal modo de tocar oitavas é frequente no violino. Já as terças têm como foco as dificuldades de digitação e afinação de cada um dos diferentes “esquemas digitais” em posições, e as sextas são centradas na sonoridade.

Nas décimas e oitavas dedilhadas, sua grande preocupação são as extensões. Soler inclusive inicia sua prática ao redor da terceira posição, e não pela primeira, por causa da redução das distâncias físicas entre as notas, e sugere uma página de exercícios preparatórios para as décimas (fig. 125), para serem feitos antes de sua prática “sistemática”, e planeja as oitavas dedilhadas (fig. 126) de modo semelhante, partindo da digitação 1-4 para chegar a um par de oitavas 1-3/2-4.



Figura 125: Soler, preparação para as décimas, seleção.

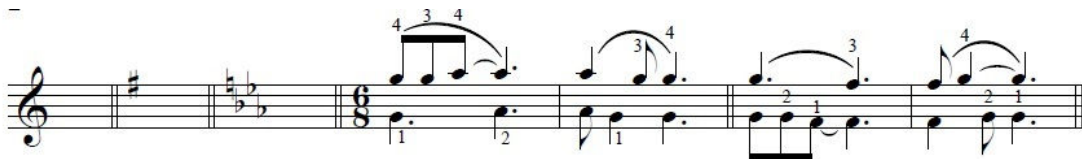


Figura 126: Soler, oitavas dedilhadas, preparação.

Para preparar a escala única de cada tonalidade, Soler constrói separadamente as mudanças de posição e de par de cordas. As mudanças de posição dentro de um mesmo par de cordas são estudadas de diversas maneiras, para dar destreza ao movimento, e ao fim dá-se prioridade àquelas que serão utilizadas na própria escala. O professor exercitava cada escala estudando, em primeiro lugar, a respectiva mudança de posição, para depois “preenche-la” com as demais notas. Exemplificamos com uma escala sobre o par de cordas graves em terças (fig. 127) e outra sobre o par agudo em sextas (fig. 128).



Figura 127: Preparando uma escala em terças.



Figura 128: Preparando uma escala em sextas.

As mudanças de par de cordas nas escalas contêm uma das ideias mais interessantes de todo o método. Para Soler, as mudanças através de posições mais agudas (especialmente entre terceira e sexta, e mesmo que não pareça o caminho mais óbvio) são mais fáceis, pelo fato das distâncias entre os dedos serem menores. Em especial, ele exercita as escalas em oitavas (fig. 129) e terças por esse “trajeto” diferenciado.

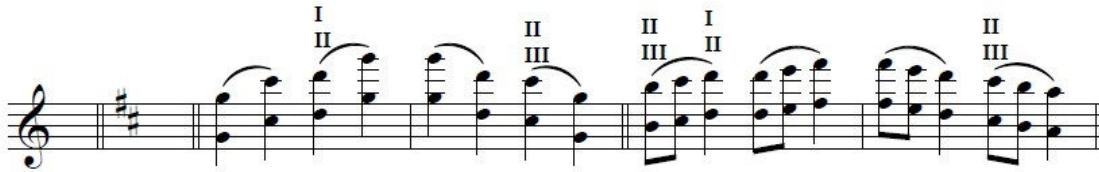


Figura 129: Preparação de mudança de par de cordas para a escala em oitavas.

Em oitavas (tanto “deslizadas” quanto “dedilhadas”) e terças (curiosamente, não em sextas) também há exercícios de escalas cromáticas.

B.2.2) Segunda parte: Estudos selecionados e abreviados

Os estudos, “*composições escritas com o objetivo específico de trabalhar uma ou mais partes isoladas da técnica violinística*” (BERGMANN, 2010, p. 59), são “pontes” entre os exercícios técnicos e o repertório, e ocupam lugar fundamental na construção do violinista. Soler também deu grande importância a estas pequenas obras no desenvolvimento do aluno.

O conjunto de estudos que um professor usa prioritariamente diz muito sobre sua escola. Sob esse prisma, Luis Soler conseguiu ser um universalista, por usar grande diversidade de autores, sem qualquer pré-conceito contra nenhum, e por outro lado original, por não seguir nenhuma coletânea específica na íntegra e, além disso, abreviar os estudos, com o que pretendia extrair o melhor de cada um deles e acelerar o desenvolvimento dos alunos. Os estudos que ele selecionou, abreviou e publicou na Espanha em três volumes formam uma coleção com dezenas de autores diferentes. Evidentemente boa parte deles são nomes consagrados: Kayser, Laoureux, Dont, Kreutzer, Sitt, Fiorillo, Mazas. Mas a seleção contém muitos nomes pouco conhecidos, e de vários deles é difícil encontrar referências. O material não contém estudos em cordas duplas, que ficaram separados e são a parte central desse volume que estamos analisando.

Os estudos em duplas selecionados por Soler são 35 no total. Incluem quatro das *Variações Barucabà*⁶¹, de Paganini, um conjunto de 60 variações em todas as

⁶¹ Nome de uma canção genovesa.

tonalidades, composto pelo mestre italiano em 1835 com fins didáticos. Soler dava grande importância a este ciclo⁶². Também têm autores pelos quais o professor espanhol mostrava especial predileção: Beriot (cinco estudos de duplas) e Leonard (três), além dos já citados Dont (cinco), Mazas (quatro), Kreutzer (quatro), Fiorillo (três), Laoureux (dois), Kayser (um), e outros menos conhecidos: Pestel, Adelburg, Rovelli e Maureer (um cada). A coletânea é quase toda abreviada: apenas as variações *Barucabá* e dois dos estudos de Fiorillo são apresentados na íntegra.

Quando olhamos o início e o fim da série, imediatamente vemos que o primeiro estudo (fig. 130) é lento, com cordas duplas simples, quase sempre com a presença de uma corda solta, enquanto o último (fig. 131) é pirotécnico.



Figura 130: Beriot-Soler, *Estudo n° 1 de cordas duplas*.

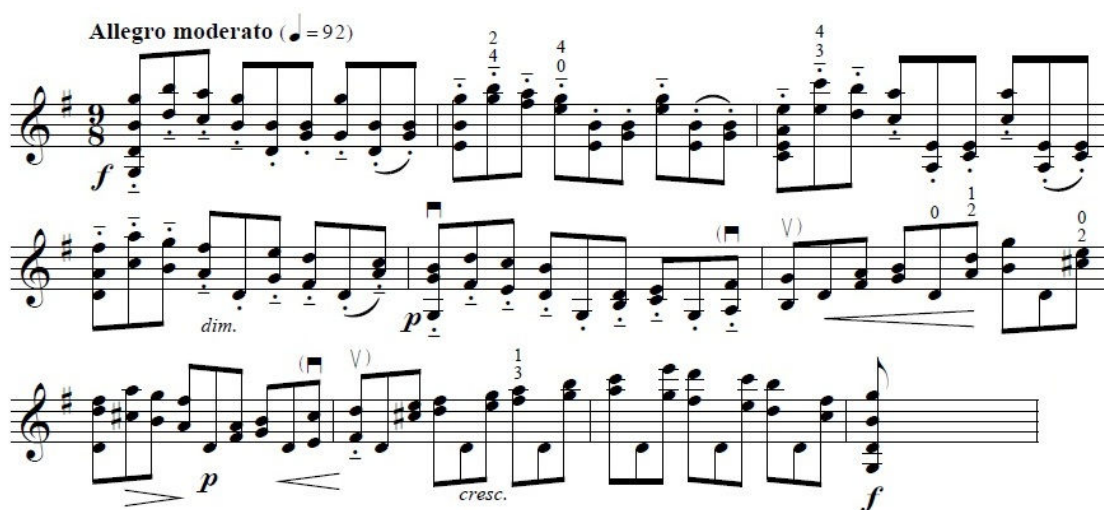


Figura 131: Beriot-Soler, *Estudo n° 35 de cordas duplas*.

⁶² O autor estudou algumas das variações com Soler.

Soler planejou esta coletânea para ser percorrida pelo aluno em um prazo razoavelmente longo de tempo, concomitante aos *Estudos Abreviados* e aos demais exercícios de duplas deste segundo volume.

É importante apreciarmos, nesta visão panorâmica dos estudos em duplas, a riqueza de autores selecionados e quais os mais preponderantes. Em primeiro lugar, o próprio Beriot (1802-1870), um dos preferidos de Soler, que aplicava aos alunos diversos de seus estudos e considerava seu Concerto nº 9, em lá menor, de grande importância pedagógica no violino⁶³.

Beriot é considerado o fundador da escola franco-belga de violino. Foi aluno de dois discípulos de Viotti, um deles Pierre Baillot. Entre seus principais alunos figuram Hubert Leonard (1819-1890), (sucessor de Beriot como principal professor no Conservatório de Bruxelas; é outro autor muito valorizado por Soler, presente com três estudos no volume de cordas duplas e também em diversos números de seus *Estudos Abreviados*), e Henri Vieuxtemps (1820-1881), que foi professor de Ysaÿe, de quem, como já vimos, Soler é “descendente” violinístico.

Portanto, existe claramente uma relação “de escola” na seleção de estudos de Soler (e aqui nos referimos a sua seleção global de estudos, e não apenas aos estudos de cordas duplas). Apenas dele extrair sua seleção do máximo de fontes, as principais são os autores mais célebres: além de Kreutzer, fundador da escola francesa de violino, de onde descendem todas as demais, e Dont, que escreveu livros que preparam e complementam Kreutzer e Rode⁶⁴, há muitos estudos de Mazas (1782-1849), aluno de Baillot, e de Beriot, Leonard e Laoureux⁶⁵, grandes expoentes da escola franco-belga, origem de Ysaÿe e, em consequência, da escola de Soler. Também há material de Crickboom nos *Estudos Abreviados*, embora não nesta seleção de duplas.

O único autor que está muito representado nas seleções de estudos de Soler e foge a esta relação mais direta com as escolas francesa e franco-belga é Fiorillo (1755-

⁶³ Ver fragmento do concerto na fig. 64, p. 35. Estudamos esta obra com Soler.

⁶⁴ Soler estava fazendo uma revisão de alguns dos Caprichos de Rode no fim do período em que o autor deste trabalho fez aulas com ele; chegamos a estudar os primeiros Caprichos com Soler, mas ele não finalizou a revisão nem deixou registrado qual o papel que daria a este livro dentro do método.

⁶⁵ Laoureux é autor de um método de violino publicado no final do século XIX e adotado como oficial pelo Conservatório de Bruxelas.

1823). Mas ele, violinista alemão de origem italiana, foi contemporâneo à transição para a escola moderna de violino e seus *36 Estudos* tornaram-se célebres, sendo amplamente utilizados por professores em todo o mundo.

B.2.3) Terceira parte: última seleção de exercícios.

A última seção do método de cordas duplas de Soler é uma grande colagem de exercícios, estudos e melodias, que ele denominou *Cordas Duplas Sistemáticas, adotando múltiplas combinações, também sistemáticas, e sucessivamente aplicadas em várias posições*.

No índice do segundo volume, ao apresentar suas diferentes seções, Soler redigiu uma observação sobre esta, explicando que boa parte é selecionada do op. 1, quarta parte de Sevcik, mas acrescentando (com alguma ironia) que ele buscou no material a técnica apta para abordar o repertório, “sem insistir em malabarismos gratuitos que o violinista não aproveitará em sua atividade como intérprete”.

Primeiramente temos uma sequência de exercícios que apresenta diferentes combinações de intervalos, sendo transportados a diferentes posições e pares de cordas, do mesmo modo que o op. 9 de Sevcik. Soler propõe que eles sejam estudados, como preparação, com pausas entre as figuras, e também apresenta variantes rítmicas. A figura 132 apresenta três fragmentos de uma seleção de 15 exercícios, ao qual o professor acrescenta um segundo grupo aparentemente composto por ele mesmo.

Depois, as dificuldades técnicas de cada intervalo sistemático (nesta ordem: oitavas, terças, sextas, décimas e combinação de oitavas com décimas) são aprofundadas através de uma combinação de exercícios e trechos selecionados de estudos e peças. Em seu conteúdo destacamos: em oitavas (fig. 133), passagens da segunda Polonaise de Wieniawsky (a) e de um Estudo de Beriot (b); em terças (fig. 134), o Estudo op. 35, n° 8 de Dont (a), e um trecho do *Capricho Vienense*, de Fritz Kreisler.

Figura 132: Soler, seleção dos exercícios "combinando diversos intervalos de modo sistemático".

Figura 133: (a) Fragmentos (a) da Segunda Polonaise de Wieniawsky e (b) de um estudo de Beriot.

The image shows two musical excerpts for guitar. Part (a) is the beginning of 'Capricho op. 35, n° 8' by Dont, marked 'Allegro' and 'f sempre'. It consists of two staves of music in 7/8 time, with various fingering and fretting instructions. Part (b) is a section from 'Capricho Vienense' by Kreisler, marked 'dolce e vibrato' in 3/4 time, also with fingering and fretting instructions.

Figura 134: (a) Início do *Capricho op. 35, n° 8* de Dont; (b) trecho do *Capricho Vienense*, de Kreisler.

Na conclusão do método são combinadas décimas com outros intervalos, com atenção especial às oitavas. Por fim, as duas últimas páginas do material contêm exercícios com sétimas diminutas em diferentes combinações intervalares e oitavas dedilhadas. Em toda esta parte final, a partir das décimas, aparecem apenas exercícios, sem estudos nem melodias.

Assim se encerra o método de cordas duplas de Luis Soler, objeto deste trabalho. Prosseguiremos discutindo parte das ideias de Soler sobre técnica e o pensamento didático-pedagógico no qual seu livro se fundamenta, refletindo sobre sua utilidade e alcance. Para isso faremos algumas comparações entre esse método e os demais analisados neste trabalho, e rerepresentaremos de modo organizado certas considerações que fizemos sobre seu material.

Capítulo 4 – Reflexões sobre o método de cordas duplas de Soler, enfocando algumas de suas ideias pedagógicas.

4.1) Os méritos da *Introdução às Cordas Duplas* de Soler.

Desde o seu volume de *Iniciação Violínica*, Soler examina a mecânica do violino de modo minucioso. Boa parte dos livros está organizada em uma sequência ordenada de aspectos técnicos, que ele chamou *temas*, e cada um deles é primeiro trabalhado em exercícios simples, em grande parte no formato que anteriormente chamamos “celulares”, e depois, em melodias que aplicam o material que acaba de ser trabalhado, juntamente com o que era previamente conhecido. Ele evita deliberadamente que um passo novo surja diretamente em uma peça ou estudo sem ter sido preparado por exercícios (daí nossa suposição de que a *Canção do Soldado* de Bartok foi antecipada inadvertidamente no livro de cordas duplas).

Para atingir esse nível de organização, Soler compôs ou arranjou quase todo o material de iniciação. Nas cordas duplas – e em quase todo o restante do método – ele trabalha da mesma forma, e vemos particularmente um grande mérito em sua introdução. Já a apresentamos detalhadamente e, observando o todo, vê-se uma sequência lógica:

- 1) Exercitar cordas duplas soltas, um par de cada vez.
- 2) Dedilhar uma corda de cada vez, sem mudar de par de cordas, explorando variações do arco.
- 3) Ainda mantendo fixo o par de cordas, alternar a corda a ser dedilhada, sem dedilhar duas cordas simultaneamente.
- 4) Começar a exercitar mudanças de cordas.
- 5) Dedilhar duas cordas simultaneamente, mas mantendo uma delas a maior parte do tempo sobre notas fixas, e mudando de par de cordas com parcimônia.
- 6) Somente a partir daí, depois de entendidos os obstáculos puramente mecânicos das cordas duplas, ir buscando patamares progressivamente mais altos.

Soler aplicava esta sequência introdutória de modo gradual, ao longo de um bom prazo de tempo. Na verdade, os três primeiros exercícios de cordas duplas também são

apresentados em seu livro de *Iniciação Violinística*, demonstrando a importância que Soler dava para o trabalho em duplas desde estágios muito iniciais do aprendizado (e balizando em que ponto, para ele, poderia se introduzir cordas duplas aos alunos). O restante do método era aplicado durante um bom tempo, concomitante aos exercícios contidos nos seus livros de *Mecanismo Básico* (e, em seguida, *Superior*) do Violino.

A lógica da sequência de tópicos nesta introdução escrita por Soler fica evidenciada ao analisarmos alguns livros de iniciação violinística. BERGMANN (2010) comparou alguns deles (Suzuki, Laoureux, Maia Bang e Hohmann), encontrando padrões na forma de abordar os primeiros pontos de técnica, e se referiu a eles como *linhas-guia*, abordados de modo semelhante em todos os métodos, com diferenças nos pormenores. Seu trabalho cita a seguinte sequência de linhas-guia: 1) Cordas soltas, sem mudança de corda; 2) Cordas soltas, com mudança de corda; 3) Colocação do primeiro dedo; 4) Colocação dos demais dedos.

Embora a iniciação violinística de Soler siga uma ordem diferente na colocação dos dedos da mão esquerda em relação a estes métodos (ele inicia a colocação pelo terceiro dedo⁶⁶) e desenvolva um pouco o trabalho de mão esquerda antes de propor mudanças de corda, sua introdução às cordas duplas apresenta evidentes similaridades com o padrão encontrado por Bergmann, o que evidencia a preocupação, por parte dos autores de tais métodos, de que a iniciação ao violino seja mecanicamente o mais simples possível⁶⁷ e novos movimentos acrescentados cuidadosamente, um a um, e enfatiza a percepção de Soler de que as duplas, por suas dificuldades particulares, devem ser analisadas com o máximo rigor técnico. Portanto, vemos um grande mérito nesta introdução às cordas duplas, como fruto de uma pesquisa realmente “racional”.

⁶⁶ Soler apresentava duas razões para a iniciação da mão esquerda no violino pelo terceiro dedo: 1 - A facilidade de conferir a afinação a partir da corda solta imediatamente inferior, cujas notas formam um intervalo de oitava; 2 - O fato de que o primeiro dedo pode (mais facilmente) ser mal colocado e ainda assim soar afinado, entendendo-se por “posição mal colocada” aquela em que a nota soa afinada, mas a mão fica mal postada para a colocação dos demais dedos (eventualmente o terceiro, e especialmente o quarto). Já a correta queda do terceiro se dá muito mais facilmente se o braço esquerdo se colocar em atitude de supinação, com o que se prepara a colocação adequada dos demais dedos. É interessante compararmos tal proposta com a de Max Rostal, que preconizava a estruturação da mão esquerda a partir do quarto dedo (BOSISIO, 2005, apresenta ideias pedagógicas de Rostal), para balizar a colocação da mão a partir do dedo menos favorável.

⁶⁷ O violino é um instrumento particularmente difícil de ser iniciado. Uma boa explanação a este respeito pode ser encontrada na introdução do trabalho de BERGMANN (2010, p. 13-17).

4.2) A mecanização consciente de cada intervalo e escala.

Detalhamos de modo especial a introdução às cordas duplas de Soler e acabamos de explicar porque a vemos como altamente meritória: os demais livros analisados neste trabalho partem já de estágios tecnicamente muito avançados na técnica de duplas ou as apresenta com uma sistematização um tanto incompleta.

Uma leitura global do método nos leva a outro aspecto positivo: a abordagem diferenciada para cada intervalo.

Vimos que, nas suas escalas em duplas, tanto Galamian como Flesch propõem como preparação simplesmente a execução separada das notas para controle de afinação. Galamian também faz outra recomendação, que Soler referenda em alguns exercícios: que eles sejam feitos com a mão esquerda “tocando” as duplas e o arco tocando alternadamente em uma e outra corda, também para ajuste de afinação, mas inclusive para evitar tensões em ambas as mãos. Flesch propõe uma primeira abordagem de afinação muito semelhante à que Soler apresenta no início das terças sistemáticas (fig. 116 (a), p. 80).

Certamente, tais modelos “genéricos” de preparação bastam para estudantes já avançados ou especialmente talentosos.

Todavia, Soler exercita cada intervalo a partir de suas dificuldades específicas e, ao fazê-lo, fornece subsídios para que os alunos iniciem as duplas muito mais cedo. Ele insiste em exercícios de sonoridade para as sextas, que podem ter problemas de fluência pelo modo que são dedilhadas. Com as terças e oitavas, enfatiza as dificuldades envolvidas nas constantes mudanças de posição. Prepara as extensões das décimas e oitavas dedilhadas. Enfim, aborda cada intervalo em função das particularidades fisiológicas que surgem pela forma que são tocadas no violino.

Depois, ele constrói as escalas estudando em separado os movimentos que as constituem: o dedilhado em cada posição fixa; as mudanças de posição; e as mudanças de par de cordas. Soler aborda da mesma forma as escalas simples (ou seja, que não são em corda dupla): desmembra sua estrutura e analisa os movimentos do corpo responsáveis por cada parte. Estudados os movimentos separados, ao juntá-los a escala resulta mais fácil.

4.3) A otimização do tempo de estudo, tanto do aluno quanto do profissional, e a visão de Soler sobre a questão.

Citamos algumas vezes que Soler por vezes “abreviava” um estudo ou melodia de outro autor. Inclusive, ele frequentemente reescrevia trechos ou compunha algo novo sobre aquele tema.

Ele dizia que na época em que os grandes livros de estudos foram compostos os autores se sentiam obrigados a fazê-los grandes por influências de estilo, mas que os alunos “hoje” – isso há 30 anos ou mais – não deviam gastar tempo amadurecendo estudos tão longos, e que era mais produtivo dividir o tempo entre estudos menores e, em consequência, trabalhar simultaneamente vários problemas técnicos. Sua seleção de *Estudos Abreviados* é baseada nestes critérios.

Flesch, no *Sistema de Escalas*, frisou a importância de ajudar a organizar o tempo do aluno evitando que ele, inadvertidamente, negligencie algo tecnicamente importante. Por motivos semelhantes ele também escreveu *Urstudien – Basic Studies* (FLESCH, 1970), com o objetivo de oferecer a violinistas de orquestra e amadores de bom nível um conjunto de exercícios que lhes permitissem manter-se tecnicamente.

Max Rostal, um dos grandes pedagogos dentre os discípulos de Flesch, ao ampliar e reeditar o *Sistema*, também discutiu esta necessidade de otimizar o tempo de prática do estudante, inclusive propondo que, ao invés de se fazer uma tonalidade completa do Sistema a cada dia, que tal tonalidade seja dividida ao longo de uma semana, de modo bem justificado.

Assim, podemos detectar em todos estes professores uma preocupação comum sobre o tempo de prática no instrumento. E vemos que Soler, ao empreender esse esforço em selecionar e “abreviar” quase três centenas de estudos⁶⁸ com o objetivo de tornar mais produtivo o tempo do aluno, mostrou-se sintonizado à sua maneira com uma preocupação comum a vários grandes didatas do violino. Pode-se não concordar com a atitude do professor espanhol (e pensar que não se deve “mutilar” estudos, que tal atitude é um

⁶⁸ Ver a lista de volumes do método de Soler na p. 70.

desrespeito ao compositor do material original), mas ainda assim vemos seu modo de trabalhar esta similaridade de objetivo com vários colegas.

Os estudos abreviados por Luis Soler nos remetem a outra característica de seu método: o material, tanto estudos quanto melodias, composto pessoalmente por ele.

4.4) O compositor-arranjador de melodias e estudos.

Todo o método de Soler foi concebido para ser uma evolução do que já havia sido escrito; sua pesquisa abrangeu o máximo de fontes, em busca de tudo que ele considerasse válido para o estudo do violino, para depois organizar o material. Embora ele tenha escrito grande quantidade de exercícios, estudos e melodias, o fato de que seu método é uma “colagem” de tantos autores diferentes, e as características do que ele escreveu, permitem nossa especulação de que, quando ele compôs, foi para atender questões que, em sua opinião, não estavam contempladas no material então existente.

Por exemplo, o estudo nº 42 do primeiro volume dos *Estudos Abreviados* tem por objetivo específicas frases que iniciam com pausas de semicolcheias na cabeça do tempo (fig. 135). Soler fala sobre a tendência de se demorar excessivamente nesta pausa, e que ao cometer este erro acelera-se o restante da figura. Após uma explicação de como reverter o problema ele apresenta o estudo, para que o aluno conscientize e resolva a dificuldade.

Moderato

5

10

Figura 135: Soler, *Estudo*.

Quando estudamos com Soler, pudemos ver o rigor com o qual ele tratava a execução desta peça, exigindo absoluta compreensão das causas e soluções do problema estudado, que na verdade se relaciona com deficiências de percepção e solfejo rítmico como matéria “teórica”. Deficiências estas que Soler certamente encontrou na prática pedagógica e quis resolver o mais cedo possível, tanto que o estudo em questão está no primeiro volume de sua coletânea.

No material de duplas não há nenhum estudo composto por ele, exceto aquele da introdução, que trabalha mudanças de par de cordas em meio a uma ligadura (Figura 109). Mas temos diversos arranjos de melodias⁶⁹, que ocupam papel central na parte introdutória: embora nela Soler utilize muito material de Joachim, um dos *44 Duos* de Bartók, alguma coisa escrita por Polo e Campagnoli, etc., pode-se afirmar que, neste início das duplas, a “espinha dorsal” da construção melódica é formada por material de sua lavra, desde aqueles primeiras melodias que ele chamou “exercício 3” (fig. 104) ou mesmo os dois primeiros exercícios com suas variações.

Os estudos compostos por Soler estão frequentemente voltados às dificuldades que ele foi detectando em seus alunos ao longo do tempo. Diagnosticando tais dificuldades, aos poucos, ele foi preenchendo lacunas nos estudos e melodias de todo o seu método. Fez o mesmo com exercícios, e parte significativa deles serve para preparar o aluno para as dificuldades práticas que ele encontrará mais adiante no repertório.

4.5) Os exercícios diretamente ligados à prática violinística.

Em todo o método escrito por Soler encontramos exercícios que levam a técnica para uma conotação prática, um tipo de exercício que prepara o aluno para visualizar de que modo o ponto que ele está trabalhando naquele momento costuma aparecer no repertório do violino. O professor dava grande importância a esse formato em seu método que é, em grande parte, organizado em um sistema onde exercícios e melodias se revezam e se complementam.

⁶⁹ Que se encaixam na definição de “estudos” apresentada por Bergmann (que citamos na pág. 87), para tratarem cada uma de um problema técnico específico.

Tal sistema não é criação de Soler, como sabemos: apenas para citar dois exemplos, boa parte do material de iniciação violinística de Laoureux é organizada desta forma, e o método Suzuki contém exercícios entre algumas das canções que formam a base do livro. Porém, Soler valorizava esse tipo peculiar de exercício, concebido com uma finalidade muito imediata: levar quem os toca a reconhecer sua aplicação musical.

Em particular nas cordas duplas, ele enfatizou três modelos de exercícios como importantes para que o aluno identificasse algo comum no repertório do instrumento: combinações de terças e sextas (das quais demos numerosos exemplos musicais no início deste trabalho), cordas duplas em forma de “melodia acompanhada” e a digitação para resolver a quarta aumentada ou quinta diminuta na sexta ou terça, respectivamente.

A seção final do método também associa diretamente exercícios com estudos e passagens do repertório violinístico, em cada um dos intervalos mais importantes.

4.6) Os textos explicativos.

Os textos escritos por Soler estabelecem os objetivos que, para ele, devem nortear o professor ao pedir que o aluno estude cada parte (e auxiliam o profissional a tirar o máximo proveito dela), indicam as relações entre diferentes pontos do material e quando necessário constituem um guia geral para a compreensão do trabalho.

Sempre as recebíamos datilografadas – e com uma leitura conjunta, seguida de demonstrações dele no violino, do tipo “isso está certo” e “assim está errado” –, e editadas na mesma página do exercício correspondente, fosse ela uma página avulsa ou já encadernada em um dos volumes que Soler foi organizando.

O mesmo rigor com que Soler buscou sempre o exercício musical “perfeito” para cada problema técnico (discutiremos o mérito deste perfeccionismo logo em seguida) está presente nestes textos, escritos com o máximo de correção e erudição. Não raro há frases extensas, que exigem mais de uma leitura para termos certeza de ter apreendido todo seu conteúdo. A escolha de palavras é meticulosa nas versões que temos com texto em português, e aparentemente também em espanhol. De quase todo o material, publicado ou não, temos versões em ambos os idiomas, e é interessante citar o fato de que o professor,

sendo catalão, tinha dificuldades com o espanhol culto, idioma teoricamente pátrio, e precisava com mais frequência de dicionários para escrever nele do que em português⁷⁰.

Nos textos de Soler, há algo de semelhante a certas edições críticas de obras musicais, em que o revisor acrescenta notas de rodapé com orientações e opiniões sobre pontos duvidosos do original do compositor, apresentando em um prefácio e/ou posfácio sugestões mais genéricas sobre sua interpretação da música, e eventualmente uma guia sobre como estudá-la. Estas edições frequentemente questionam tradições interpretativas, registrando por escrito algumas de suas etapas e o modo pelo qual, segundo o revisor, é adequado tocar aquela obra neste momento. Analogamente, vemos nos textos de Soler (e já o antecipamos na Introdução deste trabalho) algo além de um auxílio imediato na utilização do método: são um registro de como seu autor captou, processou e desejou transmitir a tradição de sua escola violinística; cristalizam uma etapa, um estágio, desta tradição, ao colocar no papel as informações que normalmente só seriam transmitidas diretamente na relação aluno/professor.

Nos anexos, incluímos cópias de algumas páginas avulsas que temos do método de Soler, com estes textos e o início do material que está sendo explicado.

4.7) A busca – utópica? – do “exercício perfeito”.

Tivemos a oportunidade de acompanhar o estágio final de construção do método de Soler, que coincidiu com o período em que estudamos com ele. Gostaríamos de poder estabelecer um cronograma da construção do método, mas o material não tem, por exemplo, páginas datadas. Seus rascunhos, dos quais temos uma parte significativa, também não possuem qualquer referência cronológica. Assim, não temos como saber em que época ele começou a ser criado, nem por que parte ou em qual sequência.

⁷⁰ Ele nos disse mais de uma vez que não tinha dificuldade alguma em escrever em catalão, e que o fazia melhor em português do que espanhol. Uma prova de sua intimidade com nossa língua está no prefácio de Quatro Poetas da Catalunha (SOLER, 2010), que expõe um sentimento negativo, de cunho nacionalista-catalão, contra o idioma que costumamos chamar espanhol e que na verdade é o castelhano (da região de Castela, explica Soler).

Por outro lado, temos algumas centenas de páginas avulsas, e parte delas se refere ao mesmo tema técnico em várias versões. Há exercícios com abordagens discrepantes entre si, mas a grande maioria são ideias muito semelhantes, com pequenas diferenças de notas ou ritmos. Deste material podemos apreciar o perfeccionismo que marcou toda a sua produção, e é fundamental falar dele ao analisar o método.

Conhecemos versões de poemas seus que eram modificados continuamente, muitas vezes com idas e vindas em torno de duas ou três possibilidades para determinado verso. Da mesma forma, temos até três versões de algum de seus *Descantes* para dois violinos que citamos anteriormente.

Ao pensar nestas diferentes versões, lembremos que estamos analisando um trabalho concluído há cerca de vinte anos e começado há mais de trinta, quando não existiam computadores com os programas que hoje tanto nos auxiliam a editar e formatar material. Soler datilograva o texto e preparava o material musical escrevendo-o diretamente ou, quando era o caso, recortando o que queria abreviar; depois fazia uma “diagramação”, cortando e colando texto e música em novas páginas; e fazia fotocópias delas, que então estavam prontas para serem repassadas aos alunos. Quando editava algum texto ou exercício, às vezes ele se via obrigado a refazer a diagramação de três ou quatro páginas⁷¹. Seu perfeccionismo lhe custava muito tempo.

Este espírito crítico, a busca pela melhor maneira de escrever cada arranjo, música ou exercício, levou-o a fazer considerações interessantes sobre a tradição pedagógica do violino. Um exemplo destas boas ideias nas duplas, em nossa opinião, é a preparação de cada intervalo em função de suas peculiaridades. Outro exemplo, este não relacionado com as duplas, é a forma com que ele utilizava a sequência de arpejos clássica de Sevcik, alterando a posição de um deles, exatamente o primeiro, em tom menor. Soler o deslocava para o quinto lugar, argumentando que assim a sétima diminuta é preparada de modo mais eficiente. O autor deste trabalho considera ainda hoje este argumento convincente, tendo abandonado esta forma de tocar a sequência e retornando à “original” exclusivamente porque supõe que um aluno seu que vá, por exemplo, participar de algum

⁷¹ Para citar apenas um exemplo, temos um grupo de cinco a seis páginas do segundo volume de cordas duplas com três diagramações diferentes.

concurso, possa, ao não seguir o modelo de Sevcik, ser penalizado por um júri especialmente ortodoxo.

Quando analisamos especificamente as diferentes formas que alguns dos exercícios de seu método assumiram ao longo do tempo, inevitavelmente nos vêm à mente a fase em que convivemos com ele, o orgulho com o qual explicava o método que havia criado, e a forma como se referia à dificuldade de encontrar o “exercício perfeito” para cada problema técnico e fase de estudo do violinista.

Embora questionemos a existência de qualquer “exercício perfeito” no violino – como Soler às vezes nos dava a entender que pensava ter encontrado – consideramos que essa busca foi o impulso para que ele fizesse o esforço de seleção e criação de material didático que, por fim, resultou nesse considerável compêndio violinístico, cujo valor e originalidade estão intrinsecamente ligados ao seu alto nível de exigência.

4.8) Uma idiosincrasia técnica de Luis Soler.

Todo o método de Soler apresenta de modo claro sua intenção de ensinar violino a partir da racionalização dos movimentos envolvidos no ato de tocar o instrumento. Daí o nome que ele lhe deu: *Estudo Racional*.

Porém, em nossa opinião, um aspecto técnico de Soler destoa neste contexto de atenção à fisiologia envolvida em tocar violino: a partir de uma posição usada em diversas escolas violinísticas para o polegar da mão esquerda – adiantado, em oposição ao dedo médio – ele impunha aos alunos uma forma incomum para as mudanças de posição, mantendo o polegar “fixo” no braço do violino. Dentro dessa técnica, as mudanças entre primeira e terceira posições seriam comandadas por mera flexão e extensão do pulso, e a mudança para a quarta posição era chamada por ele de “radical”: nela o cotovelo se deslocava “para dentro” e assumia nova atitude. Ainda assim, segundo ele o polegar não precisaria deslocar seu ponto de contato no braço do violino, bastando apenas “girar” em torno desta posição. Soler desenhou em seu método como o polegar deveria ser posicionado em primeira posição (fig. 136):

Ele mesmo não tocava assim: alegava que não havia aprendido desta forma, mas que chegara à conclusão de que esta forma que ensinava era a melhor. E era capaz de, se concentrando em pequenos trechos de obras, executá-las com o polegar em tal posição.

Soler cita em sua apostila não publicada *Técnica Básica do Violino – Mão Esquerda*, que “pessoas que viram Paganini tocar” comentavam que ele mantinha “o polegar como que fixo”, tocando “sempre na terceira posição”⁷², e utiliza tal citação para justificar sua proposta.

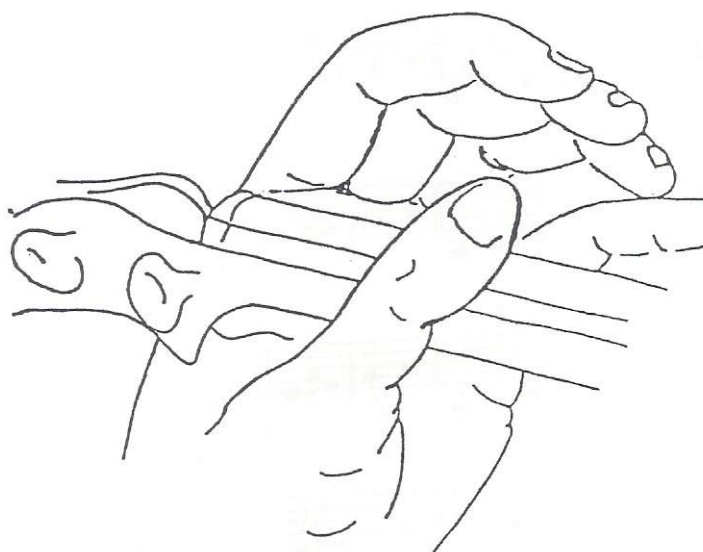


Figura 136: Gravura desenhada por Soler, mostrando a colocação do polegar em primeira posição.

Esta posição do polegar esquerdo é indicada por diversos professores e escolas violinísticas. Mas consideramos difícil defender este modo de mudar de posição, mantendo o polegar “fixo”, por razões fisiológicas. Não nos parece viável que um violinista com mão pequena consiga mudar de posição colocando o polegar desta forma e atendendo todas as demandas do violino moderno, e mesmo tendo uma mão “média” a tensão do polegar seria

⁷² Soler não cita a fonte da informação, que se segue imediatamente à gravura que acabamos de apresentar. As gravuras existentes de Paganini parecem referendar tal comentário sobre sua técnica de mão esquerda, mas elas também mostram que ele tinha a mão grande e os dedos incomumente compridos e finos.

forte. Apenas com uma mão excepcionalmente grande (como a do próprio Soler) nos parece ser possível tocar violino com essa técnica⁷³.

Ademais, a forma de mudar de posição dentro deste modelo não fica clara. Na medida em que lemos o material de Soler na íntegra, veem-se possibilidades cada vez mais confusas: como regra vai-se até a terceira posição por flexão de pulso, e dali pra diante posiciona-se o cotovelo pra dentro. Na descida usa-se o mesmo padrão, mas, por exemplo, se descer até a terceira posição para subir logo em seguida, não se traz o braço de volta. Da mesma forma, a atitude de estar em terceira posição, ir por um momento à quarta e em seguida retornar, será feita de modo diferente da regra geral.

Assim, tal sistema de mudança de posição acaba deixando braço e mão esquerdos sem estabilidade, com atitudes e formas totalmente diferentes na mesma posição. Isso, associado ao provável estado de tensão da mão esquerda, com o polegar fixo na posição sugerida por Soler, nos leva a desacreditar nesse seu ponto técnico.

Felizmente, este fato não inutiliza os exercícios de mudança de posição que aparecem em seu método: basta entender que alguns sinais indicativos presentes nos exercícios não são válidos para um violinista com a técnica tradicional de mudanças, e eles continuam tendo valor.

4.9) A preocupação com as mudanças de corda e os exercícios de cotovelo esquerdo.

Falamos algumas vezes sobre os dois pontos deste tópico. Eles eram muito importantes para Soler, assim merecem uma análise mais cuidadosa.

As mudanças de corda são enfocadas de modo muito especial em todo o seu método, desde a *Iniciação Violínica*, passando pelos livros de escalas e cordas duplas. Tecnicamente, ele trabalhava as mudanças com foco em ambos os cotovelos: dizia que o braço direito tinha um só movimento de condução, que era trasladado pelo cotovelo para se

⁷³ Reiteramos que nos referimos não ao adiantamento puro e simples do polegar, mas à forma de mudar de posição, “girando em torno” do polegar mantido fixo no meio do braço do violino.

repetir em todas as cordas. Com o braço esquerdo, raciocinava de modo análogo: o padrão de afinação de cada corda era levado para as outras, pelo movimento “do cotovelo”⁷⁴.

Nas cordas duplas, a mudança, neste caso de par de cordas, também é enfocada com atenção desde o início, e nas escalas a abordagem tem a peculiaridade da realização das mudanças não nas posições mais baixas, mas preferencialmente entre terceira e quinta posições no caso de terças sistemáticas, ou terceira e sexta posições, no caso das oitavas.

Soler colocava em prática tais conceitos. Por exemplo, em sua revisão do concerto de Mendelssohn, ele assinalou as mudanças de corda das oitavas, logo ao fim do primeiro grande solo, para serem efetuadas não entre dó#/ mi e sol/lá#, mas entre mi/sol e lá#/dó#⁷⁵.

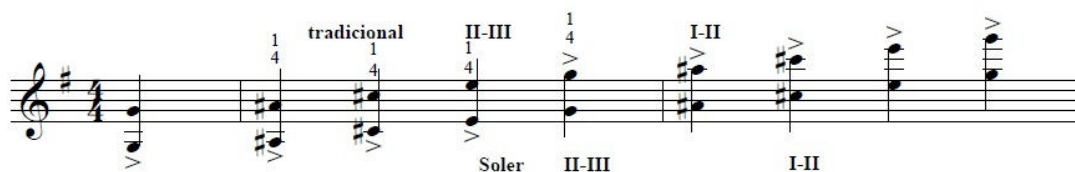


Figura 137: Comparativos de mudanças de corda para as oitavas do Concerto de Mendelssohn, mov. 1, comp. 40-41.

Não cremos que tal proposta é conciliável com o polegar “fixo”. Já opinamos sobre a inviabilidade desta técnica para pessoas com mão pequena, (na verdade, até com mãos médias), devido à tensão provocada, e este caso é um bom exemplo das dificuldades geradas: duas mudanças de par de cordas em oitavas, aproximadamente entre a terceira e a sexta posições, com o polegar colocado desta forma.

Por outro lado, adotando-se uma atitude anatomicamente mais natural para a mão esquerda, com um posicionamento favorável do polegar, estas mudanças de corda em posições mais agudas, evitando a primeira, nos parecem efetivamente facilitar passagens

⁷⁴ Já ressaltamos (p. 33) que os violinistas assim se referem, por simplificação, a este movimento, que na verdade é resultado da *rotação do ombro esquerdo*.

⁷⁵ Flesch anotou a passagem com oitavas dedilhadas e com as mudanças de par de cordas na primeira oitava possível, ou seja, nas mesmas notas assinaladas na parte de cima da figura (FLESCHE, 1990, pág. 123). Eric Rosenblith manteve as oitavas dedilhadas, mas com as mudanças de par de cordas nas mesmas notas que Soler (IDEM, pág.178). Embora Soler propusesse as oitavas “deslizadas” e Rosenblith, as “dedilhadas”, há neles um propósito convergente: fazer as mudanças de corda, no caso de Soler, e as oitavas em si, no caso de Rosenblith, na região em que as distâncias são menores.

para violinistas de mão muito pequena. Mas só podemos especular a respeito, pois nossa experiência pedagógica ainda é insuficiente para apresentar conclusões.

Curiosamente, a atenção de Soler com o posicionamento do cotovelo esquerdo tem uma relativa lacuna nas cordas duplas. Mais de uma escola violinística ensina que, para se tocar sextas e oitavas, o cotovelo deve ser colocado de modo diverso do que para tocar terças, ainda que no mesmo par de cordas (falamos sobre isso na p. 33). Em seu método, que pretendeu ser tão completo e abrangente, ele não cita este conceito, fundamental para vários violinistas. Junto a esta colocação adiantada do polegar, ele defendia uma posição muito alta da mão esquerda, que de certo modo evita que esta relação digital entre cordas prejudique a sonoridade das cordas vizinhas. Ainda assim, para alguém que citou em todo o seu método a movimentação do braço esquerdo como condição fundamental para afinação e limpeza do som, tal exclusão do movimento para auxiliar na resolução sonora das duplas se torna paradoxal.

Capítulo 5 – Considerações finais e conclusão.

5.1) Comparações de conteúdo entre os livros analisados – a contribuição de Soler.

Sevcik, Flesch – com a posterior complementação de Rostal – e Galamian produziram métodos que, pela qualidade, continuam a influenciar a pedagogia do violino, e Sitt criou uma coleção de estudos cuja quinta parte apresenta uma primeira abordagem para as duplas. Podemos agora comparar os conteúdos e discutir similaridades nas linhas de pensamento de Soler e dos demais autores.

O maior ponto de convergência destes métodos é a prioridade para aquilo que Soler chamou cordas duplas “sistemáticas”, ou seja, o estudo de cada intervalo padrão, e a predominância de exercícios em terças, sextas e oitavas. Os intervalos acrescidos no 2º volume de Soler são oitavas dedilhadas, ou seja, uma nova forma de executar um intervalo básico, e décimas, que são um intervalo de terça somado a uma oitava. E todos os livros de exercícios de duplas que analisamos dão atenção especial a estes intervalos, utilizados com frequência no repertório.

As segundas não aparecem no *Sistema* de Flesch, no material de Galamian ou no *op. 1, quarta parte*, de Sevcik, mas estão presentes no material de Soler e no *op. 9* de Sevcik, sem grande complexidade e como intervalo de passagem, que caminha para uma resolução. O único que exercita as segundas “sistemáticas” como intervalo independente e de modo avançado é Rostal, na ampliação do Sistema de Flesch.

As quartas “sistemáticas” também estão contempladas no material de Soler apenas em um nível básico. Sevcik trabalha-as com maior nível de exigência, mas apenas no *op. 9*, enquanto Galamian e Rostal o fazem em patamar ainda mais elevado. Estes dois também propõem exercícios para sétimas e uníssonos sistemáticos.

Vemos em Galamian duas contribuições peculiares: a combinação de duplas sistemáticas com cordas soltas que citamos anteriormente e um exercício de extensão⁷⁶.

⁷⁶ Que, assim como certas propostas técnicas de Soler, não nos parece integralmente aplicável para violinistas que tenham a mão pequena.

Soler tem com Galamian no mínimo mais duas conexões: a preocupação de exercitar combinações entre oitavas e décimas e, mais importante, a “escala única”: a prática de uma mesma escala em várias tonalidades diferentes se estendendo sempre do mais grave ao mais agudo no violino, ao invés de começar cada tonalidade em sua tônica. Também remetendo a Galamian, Soler escreve as “escalas únicas” com notas sem hastes, para ser adaptada a vários ritmos, mas apresenta uma pequena quantidade de opções e as trata como suficientes, enquanto Galamian cria padrões que geram incontáveis variantes.

Este é outro elemento de conexão dos autores: aplicar as dificuldades de mão esquerda presentes nas cordas duplas a uma gama de combinações de arco. Sevcik foi um mestre na confecção de variações, mas a maneira que ele escreveu para as duplas não encoraja um executante a intercambiar os ritmos de cada tonalidade, como os livros de Flesch e Galamian permitem naturalmente.

Com relação aos estudos, a seleção de Soler e o quinto volume de Sitt são materiais para alunos de níveis diferentes, com objetivos diferentes. Mas é válida uma comparação entre Sitt e o início do método de Soler, e, em nossa opinião, com todos os méritos de Sitt, o início das duplas de Soler é mais ambicioso e organizado.

Apresentamos agora uma tabela comparativa de conteúdo dos métodos analisados, buscando ressaltar o que é peculiar a cada autor. Ficam claras as contribuições de Soler: primeiro, a iniciação cuidadosa, que termina com o exercício “mais simples” de Sevcik; depois, o reconhecimento das particularidades na execução dos intervalos, e a preparação personalizada de cada um; por último, a combinação de técnica pura e aplicada, que auxilia o aluno a desenvolver a destreza nas duplas.

Como ressalva ao material de Soler, vemos que ele trabalha de modo avançado apenas terças, sextas e oitavas, mantendo os demais intervalos apenas em nível básico, e não aborda escalas de tons inteiros, aspecto técnico importante da música escrita no século XX. Porém, tais lacunas podem ser preenchidas com os exercícios de Flesch e/ou Galamian, inclusive sendo abordados de modo análogo ao que Soler utiliza nos demais tópicos. Além disso, julgamos que um professor que considere Flesch ou Galamian essenciais para o estudante pode ter no método de Soler uma ferramenta para conduzi-lo até o ponto em que execute tais exercícios com segurança – e consciência.

Tabela 1: Comparação de conteúdo entre os métodos de cordas duplas analisados neste trabalho.

	Soler	Sevcik	Flesch / Rostal	Galamian
Exercícios sem intervalos “sistemáticos”:	b, i, a.	i, a.	i, a.	0
Terças. (b) (i) (a).	b, i, a.	i, a.	i, a.	i, a.
Sextas.	b, i, a.	i, a.	i, a.	i, a.
Oitavas.	b, i, a.	i, a.	i, a.	i, a.
Décimas.	b, i, a.	i, a.	a.	i, a.
Oitavas dedilhadas.	b, i, a.	i, a.	a.	i, a.
Uníssonos (1), segundas (2), quartas (4), quintas (5), sétimas (7).	2b, 4b, 5b.	2b, 4b.	i, a (todos - Rostal).	(exceto 2) i, a.
Escalas em tons inteiros.	0	0	3, 8.	3, 6, 8.
Estudos e melodias envolvendo duplas (b), (i), (a).	b, i, a.	0	0	0

(b): presença de exercícios do tópico, em nível básico.

(i): idem, intermediário.

(a): idem, avançado.

5.2) A validade do método de Soler, mesmo para um professor que não adota seus paradigmas técnicos.

Procuramos demonstrar a originalidade de muitos aspectos do livro de Soler em relação ao restante do material com conteúdo de cordas duplas analisado neste trabalho, e concluímos que seu objetivo era o mesmo dos demais autores: trabalhar as cordas duplas “sistemáticas”. Para nós, um dos grandes méritos do professor espanhol é justamente o caminho pelo qual ele as atinge.

Por outro lado, na análise que apresentamos de seu livro de cordas duplas (citando vários pontos importantes, que estavam presentes em sua forma de ensinar e na totalidade do método que escreveu), ponderamos sobre ideias do professor que, em nossa opinião, não são viáveis, como a posição excessivamente adiantada do polegar esquerdo e o consequente modo como ele diferenciava as mudanças de posição. Como Soler fez questão de explicar por escrito cada passo de todo o seu material, estes elementos de sua técnica precisam ser explicados. Porém, eles não tornam impraticável o uso do método.

Ainda que alguém discorde de sua ideia de, nas escalas de cordas duplas em oitavas, mudar de par de cordas entre posições mais agudas do que o usual, o exercício que ele criou para tal procedimento é eficaz e facilmente adaptável para posições mais baixas, o que pode torna-lo válido para professores com outras abordagens do tema.

Igualmente, ele escreveu bons exercícios de mudança de posição em duplas, aplicáveis em um contexto de movimentos tradicionais, sem o pré-requisito do polegar adiantado. Tratar primeiro das mudanças entre primeira, segunda e terceira posições, para depois trabalha-las em posições mais agudas, não está em desacordo com a abordagem padrão. Ainda que não se levem em consideração algumas instruções e sinais incluídos no método, os exercícios permanecem válidos e bem organizados.

Para citar outro ponto: Soler defendia o “abandono” do paralelismo do arco ao cavalete na hora de tocar as duplas, mas um professor que prefira, por exemplo, “calcular” o ponto de contato do arco pela média da altura em que ambas as cordas estão sendo tocadas pode aproveitar o exercício em si da mesma maneira.

Buscamos por estes exemplos explicar porque vemos grande utilidade neste método de cordas duplas, mesmo por mestres que não compartilhem aspectos técnicos de Soler. Os exercícios podem num primeiro momento parecer rígidos, mas à medida que um professor se familiarize com o material saberá adaptá-lo aos seus princípios, e a organização dos temas pode ser uma guia para quem ache necessário complementá-lo. Alguém pode, inclusive, baseando-se na forma com que Soler examinou a peculiaridade de cada intervalo, fazer suas pesquisas e construir exercícios diferentes.

5.3) A prática das cordas duplas pensada no contexto do estudo de violino no Brasil e em função do potencial de cada aluno.

Podemos supor que a maior parte dos alunos dotados que encontrarmos no Brasil e que se profissionalizarem irá tocar em uma orquestra, lecionar, ou ambas as coisas. E, por mais que saibamos que o repertório orquestral contém numerosas passagens em cordas duplas (especialmente, mas não apenas, nas partes de segundo violino – e viola), elas ocorrem por regra em figuras de acompanhamento. Quase sempre tais passagens são tocadas em *divisi*, e as exceções talvez não pareçam justificar a necessidade de um estudo por demais avançado das duplas.

Portanto, pode parecer para alguns professores⁷⁷ que o estudo sistemático das cordas duplas seja necessário apenas para aqueles violinistas que atuarão como cameristas ou, mais especialmente, solistas à frente das orquestras, executando, por exemplo, o grande repertório romântico do qual apresentamos alguns trechos neste trabalho. Baseado em tal premissa, é importante pensarmos em justificativas para o estudo sistemático das duplas.

É claro que, como todos os pontos técnicos do violino, o estudo das cordas duplas deve ser conduzido pelo professor a partir do estágio atual do aluno, bem como da detecção do seu potencial: tempo para estudar, maturidade e talento.

⁷⁷ E esta reflexão, sobre um ponto que nos parece óbvio, surgiu a partir de uma conversa com um colega músico, que questionou a necessidade de um futuro violinista de orquestra estudar cordas duplas “em alto nível”.

Mas, mesmo com alunos para os quais o professor vislumbra um futuro profissional “normal”, dividido entre uma boa orquestra e o ensino, um aprofundamento em cordas duplas é importante, e para tal podemos citar no mínimo duas boas razões: primeiro, no aspecto puramente técnico, não se pode negligenciar o progresso oriundo da prática consciente das cordas duplas ao longo do tempo. Ao estudá-las, trabalhamos as distâncias físicas dos dedos da mão esquerda entre as cordas, o que reforça sobremaneira o senso de afinação que será aplicado também nas mudanças de corda simples. E podemos encontrar argumentos sólidos de grandes professores que atestam a importância e os benefícios desta prática. Por exemplo, Max Rostal propõe no seu prefácio para o *Sistema* de Flesch que, dentro da distribuição dos exercícios ao longo da semana, as oitavas sejam estudadas diariamente, e se justifica afirmando que a prática delas estrutura a distância entre primeiro e quarto dedos em cada posição da mão esquerda no violino, sendo de grande importância para a afinação.

Além disso, com relação ao repertório que um violinista deve ter dominado para se candidatar a uma orquestra, por mais que a maioria dos testes de admissão continue concentrada nos concertos de Mozart, não nos parece concebível hoje que um violinista pleiteie uma vaga em uma orquestra profissional sem ter estudado alguma das Sonatas ou Partitas de Bach para violino solo, os Concertos de Max Bruch, ou Mendelssohn, e até algum além destes, como Kachaturian, o segundo de Wieniawsky ou o terceiro de Saint-Saëns. E todas estas obras contêm sérias dificuldades em cordas duplas, que obrigam os alunos a dominarem mais do que o básico no tema.

Assim, tanto pelo aprimoramento técnico quanto de repertório, temos certeza que o entendimento das duplas e seu estudo sistemático – palavra cara a Soler – se revestem da maior importância para qualquer aluno que ambicione o profissionalismo.

5.4) Conclusão – A modernidade do Estudo das Cordas Duplas e da abordagem didática de Soler em geral.

Soler estabeleceu *linhas-guia* (retomando a denominação de Bergmann) muito cuidadosas para a iniciação das cordas duplas, e para isso procurou, pacientemente, isolar

cada movimento corporal envolvido especialmente na execução das duplas, e ordenou tais movimentos na sequência que apresentamos.

Este detalhamento do processo mecânico gerado ao tocar violino é uma constante no método de Soler, cujos exercícios estão baseados na premissa de que, quanto mais o estudante compreende e treina os movimentos corretos, melhor será capaz de uni-los para tocar o instrumento. E ele defendia uma abordagem tecnicamente rigorosa desde a iniciação, como podemos ver nas primeiras palavras de seu material:

O estudo do violino deve começar por um PRÉVIO E TOTAL ENTROSAMENTO FÍSICO ENTRE O CORPO DO ESTUDANTE E O CORPO DO INSTRUMENTO. Isto é, pela explicação e treino das ATITUDES CORPORAIS MAIS CONVENIENTES aos mecanismos da execução violinística⁷⁸.

O professor espanhol prossegue com uma descrição das dificuldades envolvidas na relação física do violinista iniciante com o instrumento:

(...) dentre todos os instrumentos, o violino é que se toca de maneira menos convencional: mais antinatural, de fato. O seu encrave sob o queixo, a forçada torção de braço e mão esquerdos para sustenta-lo e dedilha-lo, os diversos planos inclinados em que o arco realiza suas trajetórias e outros detalhes da técnica violinística exigem, em relação ao violino especificamente, rigorosos adestramentos e controles corporais, a negligência dos quais significará perder anos de estudo. Anos que nem trarão os brilhantes resultados esperados nem sequer darão para ultrapassar níveis muito primários de execução, frustradas as esperanças e os esforços do aluno⁷⁹.

Sobre a iniciação violinística, encontramos opinião semelhante do professor Paulo Bosísio:

O nível de qualidade exigido deve ser alto, sobretudo no que diz respeito à postura [à posição, que é a mesma coisa], à afinação e à

⁷⁸ SOLER, *Estudo Racional do Violino – A Iniciação Violinística*, texto inicial, pág. 1. Material não publicado. As palavras destacadas em maiúsculo assim estão no texto original.

⁷⁹ IDEM. Adaptamos este parágrafo à nova ortografia, mantendo o texto original de Soler.

produção de som. A postura é uma coisa muitíssimo importante e o corpo é o primeiro instrumento. As crianças que têm um exemplo ruim ou não são cobradas, ficam tortas, e mais adiante para tirar estes defeitos é muitas vezes um trabalho hercúleo. Quero dizer, acho que quando o professor inicia um aluno ao violino, ele deve ter um certo nível de exigência um pouco maior do que normalmente as pessoas pensam⁸⁰.

CRUZEIRO (2005) pesquisou métodos que abordassem o ensino de violino através da consciência dos movimentos corporais, encontrando significativa quantidade de material publicado a partir da segunda metade do século XX. Segundo a autora, “muitos professores de instrumento, autores de métodos e estudiosos da área encontraram na abordagem do movimento corporal uma alternativa aplicável ao ensino de instrumentos musicais”⁸¹.

Esta metodologia de ensino do violino através da conscientização, desde o início, dos movimentos corretos para tocá-lo pode ser vista como uma reflexão e aprofundamento dos pedagogos sobre iniciativas anteriores, como os *Seis Movimentos Básicos* para o braço direito⁸² de Carl Flesch. Nos exercícios associados a este conceito de Flesch, podemos ver que as notas musicais são escolhidas para gerar o movimento a ser aprendido.

Analogamente, Soler explicava que, em seus exercícios, as notas musicais eram “mero pretexto” para trabalhar os movimentos corretos. E exatamente assim deve ser analisada toda sua abordagem técnica presente no *Estudo de Cordas Duplas* e nos demais volumes de seu método: os exercícios representam a transferência, para a pauta musical, dos movimentos utilizados para tocar violino.

A comparação entre métodos de cordas duplas que fizemos neste trabalho se restringiu meramente à análise do conteúdo *escrito* dos métodos de Sevcik, Flesch/Rostal, Galamian e Sitt. Deve-se considerar que, naturalmente, todos estes professores tinham abordagens para preparar adequadamente os alunos nos exercícios que eles compuseram.

⁸⁰ ROMANELLI, ILARI, BOSISIO, *Algumas ideias de Paulo Bosisio sobre Educação Musical Instrumental*. Opus, v. 14, n° 2, dez. 2008.

⁸¹ CRUZEIRO, 2005, pág. 10.

⁸² FLESCH, 1990, v. 1, pág. 38.

Mas exatamente nisto reside um grande mérito de Soler: ele *registrou por escrito* boa parte do ensinamento que geralmente é transmitido exclusivamente na tradição oral, na relação professor/aluno em sala de aula. Fez isto não só no material de cordas duplas, mas em todo o seu método, desde os primeiros passos no violino até estágios muito avançados. Da forma que escreveu seu material, Soler promoveu uma síntese original entre os métodos que contêm exercícios técnicos de violino, como os de Sevcik, Sitt e Galamian que analisamos neste trabalho, com alguns grandes tratados teóricos de como tocar e ensinar o instrumento, como (por exemplo) *The Art of Violin* (FLESCHE, 1990), que citamos diversas vezes, e livros semelhantes de Galamian e Leopold Auer.

Com um material baseado na maior parte em fontes do século XIX – o que é natural, visto que seus professores nasceram naquele século e ele, em 1920 –, Soler concebeu um método sintonizado com a vanguarda da pedagogia do violino, e cumpriu um objetivo similar ao estabelecido por Flesch⁸³: formar *Violinistas Pensantes*.

5.5) Epílogo – o legado de Luis Soler.

Já dissemos que os interesses de Luis Soler foram muito além do violino, da didática do instrumento ou da Música em si: ele teve uma produção abrangente, e grande paixão por argumentar e discutir.

O alto nível de erudição e o forte temperamento resultaram em várias opiniões polêmicas. Por exemplo, assim ele descreveu – no prefácio de *Quatro Poetas da Catalunha* – o poeta do século XIV que inaugura a literatura em idioma catalão: “*Intelectual, polifacético, só comparável a um Vinci, na Itália, ou a um Bacon, na Inglaterra, [Raimundo] Lúlio atinge grandes alturas, não somente no campo literário, mas também no filosófico, científico, teológico e até alquímico*” [grifos nossos] (SOLER, 2010, pág. 10-11). Vemos neste fragmento o seu orgulho catalão – e não espanhol, diga-se.

Também na Música ele expunha vez por outra pensamentos surpreendentes, que desafiavam os interlocutores. “*Brahms foi um gênio na música de câmara, mas seu repertório orquestral é pesado e cansativo*”, “*o ‘mito’ Jascha Heifetz é produto da mídia*

⁸³ IDEM, prefácio. No texto em inglês, aparece a expressão *Thinking Violinists*.

norte-americana, ele não foi tão bom assim”. Quando estudamos a primeira sonata para piano e violino de Grieg, fomos surpreendidos com um corte longo que Soler fazia em seu *finale*: “Uma fuga no estilo de Haendel em uma sonata romântica? Ora, se Grieg tivesse revisado mais tarde a sonata tiraria fora esse trecho! Como ele não o fez, fazemos nós!”⁸⁴.

Atribuímos ao seu temperamento, além de opiniões como estas, também algumas surpreendentes omissões, situações em que seria natural citar um fato, mas ele não o fazia. Por exemplo, um dia o autor deste trabalho pediu para estudar o *Desafio* de Marlos Nobre. Soler respondeu que ainda não estávamos preparados para tocar a obra, sem citar, como seria natural, que fizera sua estreia⁸⁵. Também nunca mencionou (ao menos para o autor deste trabalho) ter sido aluno tão proximamente “ligado” violinisticamente a Ysaÿe: falava vez por outra de Massià, sempre com muito respeito, mas aparentemente dava pouca importância à genealogia. Mas sua inserção na escola de Ysaÿe foi profunda, o que é demonstrado por seu material de estudos e em outros aspectos de sua formação: como falamos antes, Ysaÿe, Marchot e Massià compuseram, e os dois últimos tocavam piano (Marchot era pianista de nível alto e Massià tocava com desenvoltura). Soler não era pianista, mas dominava o instrumento o bastante para acompanhar os alunos nos arranjos nem sempre elementares do seu método.

Suas composições também ilustram a abrangência de sua formação, que honra a de seus “ascendentes”. Ele escreveu na juventude obras para violino e, seguindo Massià, também para canto. Na maturidade, direcionou seus dotes composicionais especialmente na confecção de seu método e atendendo outras necessidades pedagógicas, escrevendo arranjos para orquestra de cordas, duos para violinos, etc.

Os textos explicativos são outra característica de escola que salta aos olhos no método de Soler quando analisamos material de seus colegas de “escola”: há livros de Leonard, Beriot e Laoureux, todos membros da escola franco-belga e expoentes da pedagogia violinística de sua época, que contam com explicações sobre cada exercício e estudo, embora não com o mesmo nível de detalhes do material do professor espanhol.

⁸⁴ Naturalmente, todas as citações entre aspas deste parágrafo se referem a comentários de Soler feitos durante aulas do autor, e em conversas sobre música.

⁸⁵ Em um documentário feito sobre ele em Florianópolis aprox. em 2006 ele cita a estreia, com bastante orgulho.

Por estes exemplos podemos ver que Soler transmitiu solidamente os princípios pelos quais aprendeu Música, e os trabalhos dos autores citados por Cruzeiro – e que não nos dedicamos a analisar, por fugir dos objetivos do presente trabalho – vêm enfatizar o quanto sua sistemática foi oportuna, e sintonizada com a moderna pedagogia do violino.

Quem estudou com ele não esquece sua eloquência, os argumentos defendidos com a voz sempre rouca, e a energia com a qual dava aulas, à moda antiga, exigente nos mínimos detalhes e, com frequência, de modo pouco paciente. Mas era carinhoso e atencioso antes e após as aulas, apreciava muito se relacionar com os alunos e conhecer suas famílias, e não atendia apenas alunos especialmente dotados, fazendo questão de demonstrar aos mais talentosos de sua classe como sua metodologia funcionava mesmo com pessoas que não tinham a mesma aptidão.

Era muito metódico: acordava cedo, levava a tradicional *siesta* espanhola a sério, dormindo cerca de duas horas todas as tardes, e passava o resto do tempo revisando seus métodos, escrevendo poemas e lecionando. Enquanto a saúde permitiu, ia para a Espanha uma ou duas vezes ao ano.

A única interrupção em sua rotina se deu cerca de dois anos após chegar a Florianópolis, quando sofreu um infarto e precisou ser submetido a uma angioplastia⁸⁶. Após um breve período de convalescença, no qual alguns alunos chegaram a organizar um “revezamento” para dormir em seu apartamento e cuidar dele, voltou a dar aulas e tocar, apenas com um leve tremor no braço direito que aparecia às vezes, somente na condução do arco para baixo e logo após ultrapassar sua metade. Segundo Soler, a seqüela foi atribuída pelos médicos a alguma reação à angioplastia.

Após sua aposentadoria compulsória, continuou dando aulas particulares até os 80, quando vendeu seus últimos violinos e parou definitivamente de tocar. Mas se manteve lúcido e intelectualmente ativo até quase o fim da vida, escrevendo e republicando livros, e foi tema de um documentário quando tinha por volta de 85 anos. Como já não tocava, o roteiro foi baseado em uma entrevista e em tomadas nas quais ele lia alguns de seus poemas, com suas gravações servindo como trilha sonora.

⁸⁶ Quando da reedição de *Quatro Poetas da Catalunha*, no final de 2010, matérias de jornais de SC citaram, provavelmente referenciados no site da Editora da UFSC, um derrame que ele teria tido em 1990. A informação está incorreta; o autor deste trabalho era seu aluno na época.

Luis Soler foi diagnosticado com Alzheimer aproximadamente aos 87 ou 88 anos, e sua saúde declinou rapidamente entre 2010 e 2011⁸⁷, quando começávamos a escrever este trabalho. Devido à grande velocidade com que a doença avançou, ele foi internado em uma clínica ainda no final de 2010, vindo a falecer na madrugada de 18 para 19 de fevereiro de 2011. Morreu solteiro, sem descendência direta, e apenas sete pessoas – quatro ex-alunos – acompanharam o ritual fúnebre de despedida. Seu corpo foi cremado e as cinzas lançadas, como ele pedira, numa região de Florianópolis que apreciava muito.

Dois de seus ex-alunos de Florianópolis tiveram relativa proximidade com ele até o fim da vida, ajudando-o a manter a vida financeira em ordem e mantendo contato com o restante da classe que Soler teve na cidade. Com a morte dele estes dois alunos, cientes de que o autor deste trabalho estava escrevendo exatamente sobre seu legado pedagógico, nos confiaram uma série de documentos pessoais do professor: dezenas de programas de concerto, um *curriculum vitae* (que ele preparou para ingressar na UDESC, em 1985), alguns recortes de jornais brasileiros e europeus falando de seu trabalho como violinista e professor, gravações feitas por ele, partituras, manuscritos e versões digitais de ensaios inéditos, fotos e muitos outros papéis.

O senso de organização do método de violino de Soler também é encontrado em seus documentos, separados em pastas temáticas. Particularmente, nos chamou a atenção a presença de numerosas críticas de jornais espanhóis, celebrando suas aparições públicas. O LP que ele gravou em Recife no fim dos anos 1960 corrobora tais críticas, mostrando um violinista de alto nível técnico e artístico.

As versões de seu método que estavam junto com os documentos já nos eram inteiramente conhecidos. Ainda assim, este trabalho deve muito à decisão destes dois bons amigos, que nos permitiram documentar melhor a vida de Luis Soler. Graças a estas caixas de arquivo podemos tentar auxiliar na preservação da memória de uma pessoa importante no panorama recente do ensino de violino brasileiro.

Muitas vezes é dito que o Brasil é uma nação que pouco valoriza a própria história. Na música não é diferente: a produção musical de Villa-Lobos, nosso mais

⁸⁷ Em uma das entrevistas que acabamos de citar (PASTERNAK, 2010), ele afirmou à jornalista que um ano antes se sentia com 40 anos, e agora parecia que a idade “havia caído” sobre ele.

importante compositor, está desorganizada e caótica – possivelmente muito disso se deva ao fato de que ele mesmo não tentou organizá-la em vida. Também conhecemos pouco nossos grandes intérpretes, ignorando quase completamente, por exemplo, que uma violinista paraense – Virginia Sinai – foi medalha de ouro no Conservatório de Paris na classe de Lambert Massart, em pleno século XIX⁸⁸.

Por isso não chega a surpreender que, tão rapidamente, o nome de Soler esteja ficando esquecido, apesar do belo trabalho que fez como professor de violino no Brasil. Ele é pouquíssimo citado no meio acadêmico, exceto por seu livro etnomusicológico que, em que pese seu valor e qualidade, reflete um esforço de poucos anos do professor espanhol para escrever sobre um assunto que despertou seu interesse enquanto morava no Recife e cuja temática lhe era familiar.

O método de violino, porém, foi sua grande obra e, como enfatizamos, nele Soler promoveu uma notável síntese, conjugando livros de técnica de violino com material que ensinam a estudar e lecionar o instrumento – como os de Flesch, Galamian e Auer, tratados dos quais podemos encontrar ecos em seu trabalho, sugerindo tanto o contato direto de Soler com este material quanto com tradições comuns que conservaram seus ensinamentos. Tal síntese também tem caráter histórico, pois foi escrita por um músico cujo professor estudou no início do século XX no Conservatório de Bruxelas, um dos mais importantes da Europa.

Deste material, de grande valor histórico, pedagógico e acadêmico, produzido em nosso país, apenas uma pequena parcela foi publicada, e teve repercussão nula.

Por termos convivido com esse violinista e professor durante alguns anos, pela personalidade que ele foi e seus documentos pessoais atestam, e por conhecer seu material violinístico, temos a convicção de que o nome de Soler deve ser preservado, e que seu método, ponto alto de sua produção, merece ser publicado na íntegra, para ser conhecido e discutido pelos violinistas e professores brasileiros.

Em uma das entrevistas que deu no final de 2010 – cerca de três meses antes de seu falecimento – para o relançamento de *Quatro Poetas da Catalunha*, assim ele respondeu a um jornalista, quando questionado se sua vida não seria “um roteiro de filme”:

⁸⁸ SILVELA, 2001.

“É um diário. Mas o diário sou eu – não é um caderno, um papel. Nasceu comigo, e vai morrer comigo”. (MÜLLER, 2010)

Acreditamos que a memória de Luis Soler, virtuose do violino e fino artista que viveu mais da metade de sua vida no Brasil, não deve morrer com ele. A marca que ele deixou em diversos alunos (incluindo o autor deste trabalho), que sem sua presença provavelmente não teriam se tornado músicos profissionais, inclusive tendo tirado alguns adolescentes do Recife de uma vida ameaçada pela marginalidade – uma de suas maiores alegrias –, já constituem um legado significativo de sua vida. Mas seu método, pela originalidade e ambição, seria de grande interesse para o estudo de violino no Brasil e enriqueceria nosso panorama histórico e pedagógico, ajudando a colocar seu legado em um patamar mais justo. Esperamos que ele seja um dia integralmente publicado, torne-se conhecido e passe pelo crivo da História.

REFERÊNCIAS.

ALVES, Carolina Valverde. **Padrões Físicos Inadequados na Performance Musical de Estudantes de Violino.** Dissertação de Mestrado. UFMG, Belo Horizonte, 2008.

BERGMANN, Juarez. **A análise e criação de literatura musical como ferramentas da metodologia contemporânea do ensino do violino em sua fase inicial de aprendizado.** Dissertação de Mestrado. UFPR: Curitiba, 2010.

BOSÍSIO, Paulo: **100 anos de Max Rostal.** *Permusi*, nº12, Jul/Dez - 2005: 105-110.

BOSÍSIO, Paulo Gustavo; LAVIGNE, Marco Antônio. **Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola.** Rio de Janeiro: 1999. 62 p. (material não publicado).

CRUZEIRO, Regiane Lopes. **O Movimento Corporal na Prática Pedagógica do Violino: Um Estudo com Adolescentes Iniciantes.** Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

FLESCH, Carl. **Problems of Tone Production in Violin Playing.** New York: Carl Fischer, 1934. 24 p.

FLESCH, Carl. **The Art of Violin Playing.** New York: Carl Fischer, 1990. 2 v.

GALAMIAN, Ivan; NEUMANN, Frederick. **Contemporary Violin Technique.** New York: Galaxy Music Corporation, 1966.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing and Teaching.** New Jersey: Prentice-hall, 1985. 144 p.

KOLNEDER, Walter. **The Amadeus Book of the Violin - Construction, History and Music.** Portland: Amadeus Press, 1998.

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. **O Sentido na Música: semiotização de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração de sentido musical.** 1998. 290 p. Tese (Doutorado) - Curso de Semiótica. São Paulo: USP, 2002.

MÜLLER, R. O Espanhol obstinado. **Diário Catarinense**, Florianópolis, 23 nov. 2010. Variedades, p. 1.

- PASTERNAK, D. Poesia da Resistência. **Notícias do Dia**, Florianópolis, 23 nov. 2010. Plural, p. 4.
- SEVCIK, Otakar. **School of Violin Technics**. Nova York: Schirmer, 1905, 4 v.
- SEVCIK, Otakar. **Preparatory Exercises in Double-Stopping**. Nova York: Schirmer, 1939.
- SILVELA, Zdenko. **A New History of Violin Playing**. Nova York: Universal Publishers, 2001.
- SITT, Hans. **100 Etüden für die Violine**. Mainz: Schott, 1981. 5 v.
- SOLER, Luis. **Estudo Racional do Violino – A Iniciação Violinística**. (material não publicado).
- SOLER, Luis. **Origens Árabes no Folclore do Sertão Brasileiro**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.
- SOLER, Luis. **Quatro Poetas da Catalunha**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- SOLER, Luis. **Técnica Básica do Violino – Mão Esquerda**. (material não publicado)
- STOCKHEM, Michel. **Eugène Ysaÿe et la musique de chambre**. Wavre: Editions Mardaga, 1990.
- STOWELL, Robin. **The Cambridge Companion to the String Quartet**. Cambridge: University Press, 2003.

**Anexo 1: Imagem do programa que apresenta um ciclo de recitais de Soler em 1950,
com doze sonatas para violino de compositores alemães. (Arquivo pessoal de Luis
Soler, que está sob os cuidados do autor).**

EL REAL CIRCULO ARTISTICO DE BARCELONA

ofrece al público filarmónico, un
CICLO DE TRES CONCIERTOS COMENTADOS
desarrollando el tema

LA SONATA DE VIOLIN EN ALEMANIA

a cargo del prestigioso violinista

LUIS SOLER

y del maestro pianista alemán

ECKHARD STEGMANN

PROGRAMAS :

Sábado día 3 de Junio

Sonata en la menor . . . TELEMANN
» » *la mayor . . . BACH*
» » *sol mayor . . . BEETHOVEN*
» » *mi b mayor . . . STRAUSS*

Sábado día 10 de Junio

Sonata en re mayor. . . HAENDEL
» » *do mayor . . . HAYDN*
» » *la menor. . . SCHUMANN*
» » *re mayor . . . HINDEMITH*

Domingo día 18 de Junio

Sonata en sol mayor . . . MOZART
Sonatina en re mayor . . . SCHUBERT
Sonata en sol mayor . . . BRAHMS
» » *fa sost. menor . REGER*

**Anexo 2: Programa de um recital de Luis Soler em Detmold, Alemanha, em
29/01/1964 (idem).**

Detmold - Alemanha

Städtische Volkshochschule Barntrup

Mittwoch, den 29. Januar 1964, 20 Uhr in der Aula der von Haxt-
hausenschule

Semesterbeginn I. Semester 1964

KONZERT mit spanischer Violinmusik

Prof. Luis Soler, Geige, Universität Recife, Brasilien

Doz. Werner Baumann, Klavier, Musikakademie Detmold
spielen:

1. **Luis Soler**: „Aire“ über eine alte spanische Melodie
 2. **Francisco Manalf**: Vivace grazioso aus der Sonate Nr. 2
(18. Jh.)
 3. **José Herrando**: Pastorale
(18. Jh.)
 4. **Joaquín Turina**: Poema de una Sanluquena
 - a) Vor dem Spiegel
 - b) Canción del Lunar
 - c) Halluzinationen
 - d) Der Rosenkranz in der Kirche
- P A U S E
5. **Mari - Soler** Triptychon „Ibiza“
 - 1.) Hirtenzene am Morgen
 - 2.) Ländliches Lied
 - 3.) Mädchen und Fischer
 6. **Rodrigo** 2 Skizzen
 - a) Die Verliebte am Springbrunnen
 - b) Kleine Ronda
 7. **Joaquín Nin** Spanische Suite
 - a) Altkastilisch
 - b) Nurlanisch
 - c) Katalonisch
 - d) Andalusisch
 8. **Sarasate** Capricho vasco

Einführende Worte: Oberschulrat E. Stegmann, Detmold

Eintritt: 1,50 DM

Studierende: -,50 DM

Mitglieder: frei

Anexo 3: Início de dois estudos compostos por Soler com os respectivos textos explicativos. Eles foram publicados, com os textos traduzidos para o espanhol, no primeiro volume dos *Estudos Abreviados*. Material do arquivo do autor, copiado na época em que foi aluno de Soler. O segundo estudo é o que apresentamos na figura 135, p. 100.

Procurar a máxima regularidade na fluência rítmica das notas e no volume e qualidade do som produzido pelo arco.

- Bater os dedos no espelho com força e elasticidade, especialmente o 4.
- Após conhecer as notas o bastante, praticar em velocidades cada vez maiores, até limites que não prejudiquem a igualdade métrica e sonora.

Realp



Evaluación errada de pausas curtas e seus reflexos na execução

É comum encompridar o valor de pausas curtas que dão origem a um pequeno grupo de notas a contratempo:

Resulta disto que a primeira nota do grupo, entrando já atrasada e á procura de recuperar o tempo esban-

jado, apressa as notas restantes, o grupo todo ficando desaprumado e perdendo a nitidez rítmica que lhe cabe.

Este defeito, numa última análise, hã de ser atribuído à demora processada entre que o violinista, percebendo cerebralmente o "momento" da pausa, ordena a seus nervos movimentar articulações e músculos, até que a movimentação efetiva é transmitida ao arco para, finalmente, fazer vibrar a corda. Processo que, considerada a brevidade da pausa, faz com que a primeira nota venha atrasada, mesmo o violinista acreditando tê-la atacado na hora certa.

Tendo em vista o qual, a regra prática para se corrigir este defeito deverá atender dois itens complementares:

- Propender a encurtar a pausa; criar o hábito, no caso, de se atacar a 1ª nota LIGEIRAMENTE ADIANTADA.
- Obedecido o ítem anterior, EVITAR CORRER NAS NOTAS SUBSEQUENTES, tocando o grupo todo com calma e aprumo.

Obs.: Apoiar discretamente as crinas na corda nos ataques das anacrusas.

-Coerência na quantidade de arco passada nas colchéias em relação ao das semicolchéias.

