



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES DE SÃO PAULO

MARCELA ISABELE VENDITTI SARUDIANSKY

**ESTUDO SOBRE EXPRESSIVIDADE NA PERFORMANCE MUSICAL:
ABORDAGENS PARA O VIOLINO**

São Paulo

2020

MARCELA ISABELE VENDITTI SARUDIANSKY

**ESTUDO SOBRE EXPRESSIVIDADE NA PERFORMANCE MUSICAL:
ABORDAGENS PARA O VIOLINO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Música. Área de concentração: Interpretação/Teoria e Composição.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Lobo Kubala

São Paulo

2020

Ficha catalográfica

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

S251e	Sarudiansky, Marcela Isabele Venditti, 1986- Estudo sobre expressividade na performance musical: abordagens para o violino / Marcela Isabele Venditti Sarudiansky. - São Paulo, 2020. 100 f.: il. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Lobo Kubala Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Prática interpretativa (Música). 2. Violino - Desempenho. 3. Música - Análise, apreciação. 4. Teoria musical. 5. Música - Filosofia e estética. I. Kubala, Ricardo Lobo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 787.2
-------	---

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

Folha de aprovação

MARCELA ISABELE VENDITTI SARUDIANSKY

**ESTUDO SOBRE EXPRESSIVIDADE NA PERFORMANCE MUSICAL:
ABORDAGENS PARA O VIOLINO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Lobo Kubala

UNESP - Orientador

Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato

UNESP

Prof. Dr. Emerson De Biaggi

UNICAMP

Data da aprovaç São Paulo, 25 de setembro de 2020.

RESUMO

O presente trabalho busca investigar o tema expressividade em música – mais especificamente no que ele concerne à performance musical – com enfoque em elementos que possam ser associados à técnica instrumental do violino. Inicialmente, o assunto foi abordado mediante viés histórico em que se investigou a literatura acerca de expressividade musical a partir do século XVII. Buscaram-se informações de áreas diversas como, além da performance musical, análise musical, teoria musical, cognição musical e filosofia da música. A partir disso, foram explanados, com base em associações entre a referida literatura e a literatura pedagógica do violino, exercícios voltados para o desenvolvimento do domínio de aspectos técnicos cujo emprego seja relacionado à obtenção de expressividade na performance musical.

Palavras-chave: Expressão musical. Performance musical. Violino.

ABSTRACT

This research aims at the investigation of the theme expression in music – more specifically concerning musical performance – with focus on elements that may be associated with the technique of the violin. We initially approached the theme by a historically oriented investigation of the literature on musical expression dating back to the seventeenth century. We collected data not only in the area of musical performance, but also in the areas of musical analysis, musical theory, musical cognition and musical philosophy. Based on these data, we selected technical exercises concerning the development of expression in violin playing from instructional violin methods.

Keywords: Musical Expression. Musical performance. Violin.

“For the essence of all artistic beauty is Expression, which cannot be where there is really nothing to be expressed: the line, the color, the word, the sound following obediently and with minute scruple the conscious motions of a convinced intelligible soul.”

John B. McEwen

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 UM BREVE PANORAMA SOBRE EXPRESSIVIDADE MUSICAL.....	11
2.1 EXPRESSÃO MUSICAL A PARTIR DO SÉCULO XVIII.....	12
2.1.1 Charles Avison.....	12
2.1.2 Francesco Geminiani.....	13
2.1.3 Jean-Jacques Rousseau.....	13
2.1.4 Leopold Mozart.....	15
2.1.5 Francesco Galeazzi.....	16
2.1.6 Transição para o século XIX.....	16
2.2 EXPRESSIVIDADE NO PERÍODO DO ROMANTISMO.....	17
2.2.1 Eduard Hanslick.....	17
2.2.2 Mathis Lussy.....	18
2.2.3 Pierre Baillot.....	20
2.2.4 Louis Spohr.....	22
2.2.5 Charles Auguste de Bériot.....	23
2.3 O SÉCULO XX.....	24
2.3.1 Música, expressão e significado.....	25
2.3.2 James B. McEwen.....	29
2.3.3 Wallace Berry.....	31
2.3.4 Expressividade e a pesquisa cognitiva.....	32
2.4 PEDAGOGIA DA PERFORMANCE E EXPRESSIVIDADE MUSICAL NOS SÉCULOS XX E XXI.....	33
2.4.1 <i>Note Grouping</i>	34
2.4.2 Lucien Capet.....	36
2.4.3 Otakar Sevcik.....	36
2.4.4 Leopold Auer.....	36
2.4.5 Carl Flesch.....	39
2.4.6 Kato Havas.....	40
2.4.7 Ivan Galamian.....	41
2.4.8 Robert Gerle.....	42
2.4.9 Gerald Klickstein.....	44
2.4.10 Simon Fischer.....	45

2.4.11 Yuri Yankelevich.....	49
3 ABORDAGENS PARA A TÉCNICA DO VIOLINO.....	49
3.1 RELAÇÃO ENTRE PRESSÃO, VELOCIDADE E PONTO DE CONTATO.....	50
3.1.1 <i>Son filé</i>	57
3.1.2 Mudança de direção do arco.....	67
3.1.3 <i>Collé</i>	70
3.2 VIBRATO.....	73
3.3 PORTAMENTO.....	79
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS.....	95

1 INTRODUÇÃO

Em minha trajetória como violinista, tenho vivenciado, tanto como estudante como profissional, o emprego constante do termo “expressão” – e derivações dele, como “expressividade” e “expressivo” – em aulas, durante ensaios e conversas com colegas, transmitindo para mim uma aura de mistério, de ambiguidade e até de inacessibilidade. Tive contato com ideias como “expressividade vem da alma”; “expressividade é obtida ao executar a partitura com exatidão”; “expressividade deve ocorrer naturalmente”; “expressividade é algo estritamente pessoal e subjetivo”; e “expressão não pode ser ensinada”.

Essas maneiras de abordar expressividade no cotidiano do instrumentista foram, para mim, muitas vezes difíceis de colocar em prática, o que motivou uma reflexão sobre o assunto, resultando em questões como: o que é expressão em música, e, mais especificamente, o que é expressão quando relacionada à performance de violino? Quais os recursos da técnica instrumental o violinista tem para trabalhar de maneira a manipular aspectos expressivos?

Nossa pesquisa, portanto, é resultado de questionamento acerca do uso do termo “expressão” no âmbito da performance de violino. Logo ao iniciarmos o levantamento da bibliografia referente a esses tópicos (expressão em música/expressão em violino) chamou a atenção a riqueza com que eles são abordados no decorrer da história. Além disso, a maneira com que se emprega o termo “expressão”, carregada de ambiguidade, levou-nos à necessidade de uma pesquisa que buscasse delimitar primeiramente os significados e a abrangência do conceito de expressividade em música, e mais especificamente no que esse termo se relaciona à performance musical de violino.

Acreditamos que repostas às questões colocadas acima seriam encontradas, então, a partir de uma pesquisa voltada para a compreensão do termo expressão em música, com especial atenção a aspectos de expressão ligados especificamente à prática instrumental que possam ser associados a métodos e exercícios voltados para o desenvolvimento de elementos da técnica do violino, cujo domínio permita a exploração de tais parâmetros de expressão. Procuramos, assim, ao responder às questões acima, fornecer, no item 2 (Um Breve Panorama sobre Expressividade Musical), uma visão sobre o assunto expressão em performance musical e investigar, no item 3 (Abordagens para a técnica do violino), recursos técnicos próprios do violino – que podem ser estendidos em larga escala a outros instrumentos de cordas –, voltados para o desenvolvimento de atributos expressivos. Cabe ressaltar que, ao se referir a recursos técnicos próprios do violino, delimita-se o escopo desta investigação, no que ela concerne à

técnica instrumental, ao que se entende comumente como técnica de mão esquerda e mão direita do violino.

Tendo isso em mente, começamos levantamento bibliográfico acerca de expressão em música na performance musical, procurando sempre aspectos que, além de responderem à pergunta “o que é expressão em música na performance musical”, pudessem ser associados, em uma segunda etapa, à técnica instrumental do violino. Para agrupar os resultados desse levantamento, adotou-se viés histórico, buscando organizar a literatura encontrada em uma linha que remete ao século XVII e segue até os dias de hoje.

Sobre a riqueza de abordagens, anteriormente observada, com que a expressividade em música – e em performance musical – é tratada, notamos que o assunto transita por diferentes áreas, como filosofia musical, análise musical, teoria musical, pedagogia musical e cognição musical. Evidentemente que se tratam de campos de estudo independentes e complexos. Buscamos, porém, discorrer brevemente sobre as conexões encontradas que consideramos relevantes, mais especificamente as relacionadas à performance musical, mediante o citado viés histórico.

No segundo item, “Um Breve Panorama sobre Expressividade Musical”, encontra-se o resultado da investigação da ideia de expressividade em música, por meio de um breve panorama cronológico acerca do pensamento sobre expressão do século XVII até os dias atuais. Inicialmente, discorre-se sobre a ideia de expressividade relacionada à prática musical no período Barroco. Mais adiante, passamos para a visão de expressividade musical a partir de pensadores iluministas e a nova visão humanista do intérprete musical. No período do Romantismo musical, observa-se a ampliação da indagação sobre expressividade por meio de concepção que associa sentimentos e sons. A parte final do segundo item trata dos séculos XX e XXI, quando a pesquisa em áreas da teoria, psicologia e pedagogia musicais sobre expressividade musical tiveram significativo desenvolvimento.

O segundo item forneceu subsídios que possibilitaram uma visão ampla de aspectos expressivos que podem ser trabalhados por meio de exercícios e estudos com enfoque na técnica de mão direita e esquerda observados em métodos específicos do instrumento. Dessa forma, no terceiro item, “Abordagens para a Técnica do Violino”, apresentam-se ferramentas cujo domínio permite o desenvolvimento da expressividade no violino, com o objetivo de relacionar parâmetros estruturais geradores de expressão, observados no estudo que resultou do segundo item, com os recursos técnicos do violino.

2 UM BREVE PANORAMA SOBRE EXPRESSIVIDADE MUSICAL

Foi entre os séculos XVII e XVIII que a ligação entre música e palavra passou a ser abordada com mais ênfase e que o conceito de expressividade, relacionando sentimentos e sons, passou a ser explorado com mais intensidade (FUBINI, 1976, p. 171-175). Foi também a partir do século XVII, que a discussão sobre a capacidade da música em ser expressiva de forma autônoma, independentemente de elementos externos, passou a ter espaço. Cada vez mais a discussão acerca da dualidade entre razão e emoção no fazer musical se fez presente, de forma que a sensibilidade deixou de ser vista como inferior ao intelecto (FUBINI, 1976, p. 171-204), pensamento por sua vez exemplificado em G. W. Leibniz (1646-1716), que acreditava que a música, apesar de forma não exatamente intelectual ou lógica, era um produto sistemático e ordenado que obedecia a regras e princípios lógicos¹ (BOWMAN, 1998, p. 73).

O pensamento musical era dominado ainda por associações entre retórica e música, fundamentadas largamente na literatura acerca do oratório e retórica por escritores gregos e romanos, principalmente Aristóteles, Cícero e Quintiliano (FUBINI, 1976, p. 147-156). Em especial, a doutrina estética aristotélica da arte como imitação da natureza (teoria mimética) foi essencial para a evolução desse pensamento até o século XVIII.

A teoria mimética foi o fundamento para a doutrina dos afetos², a partir da crença de que a música podia imitar a natureza, a inflexão da fala e emoções humanas através de métodos retóricos que objetivavam estimular o ouvinte (FUBINI, 1976, p. 187). Na música, isso podia ser alcançado, por exemplo, pela imitação literal, como no *tone painting*³, ou de maneira metafórica. Tais ideias estão presentes na obra *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, de 1719, escrita por Jean Dubos (1670-1742), para quem imitação não era um fim em si mesmo, mas um meio de atingir um determinado objetivo. Já para Charles Batteux (1713-80), a imitação era o propósito máximo da arte, o que pode ser verificado em *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), obra baseada profundamente na teoria de Aristóteles, em que se advoga não apenas a cópia da realidade, mas da “*belle nature*”, uma composição das perfeições que permite que o ser humano veja o ideal por trás da natureza (BAKER; PADDISON; SCRUTON, 2001).

¹ Essa crença foi base para a teoria dos afetos que presumia uma congruência entre padrões tonais e emocionais exploráveis pelo compositor e compreensíveis pelo ouvinte (BOWMAN, 1998, p. 73).

² Afetos consistem em estados emocionais ou paixões racionalizadas (BUELOW, 2001).

³ *Word painting* ou *tone painting* consiste em técnica, empregada por compositores, que busca refletir o sentido literal das palavras nos sons musicais.

2.1 EXPRESSÃO MUSICAL A PARTIR DO SÉCULO XVIII

A visão da música como imitação permaneceu irrefutada até a publicação de *Essay on musical expression* (1752) de Charles Avison (1709-1770) (BAKER; PADDISON; SCRUTON, 2001). Os autores abordados a seguir se inserem no contexto da corrente iluminista vigente durante o século XVIII.

2.1.1 Charles Avison

Avison apontava a perfeição musical como resultado puramente da melodia, harmonia e expressão, que quando combinadas tinham o poder de excitar as paixões da alma (AVISON, 1752, p. 3). Para ele, expressão nada mais seria que a aplicação apropriada de melodia e harmonia em uma determinada peça musical, sendo a imitação de sons da natureza somente emulação e não a verdadeira expressão (AVISON, 1752, p. 49). Segundo Avison (1752, p. 2-6), a expressão só se encontra em sons ordenados e não caóticos e é diretamente ligada ao caráter esteticamente agradável. Ele afirmava que a música imitativa da natureza, ainda que eventualmente pudesse coincidir com a música expressiva, tinha poderes restritos. No entanto, segundo ele, a música poderia imitar sentimentos, movimentos rítmicos, sons extramusicais e ideias poéticas, a respeito do que ele apresenta algumas regras composicionais de como a imitação pode ser aplicada com fins expressivos (AVISON, 1752, p. 49-92).

Avison (1752, p. 49-93) faz uma distinção entre a expressão do compositor e a do intérprete, de forma que na primeira reside a capacidade de expressar uma paixão em particular, enquanto que a segunda está ligada à ideia de que o intérprete deva “fazer justiça à composição”, executando-a com gosto⁴ e estilo, de forma a atender as intenções do compositor.

Sobre interpretação, Avison (1752, p. 93-111) ressalta também o papel decisivo que o performer possui de, por meio de sua execução, elevar ou diminuir a capacidade expressiva de uma composição. Ele afirma que o caráter de uma obra é dado mais pelas características estruturais usadas em sua escrita do que pela métrica e andamento. Portanto, Avison afirma que

⁴ O termo gosto incitou ampla discussão desde o período renascentista. Esse termo se relaciona ao discernimento através dos atos de diferenciar, qualificar e julgar, sendo que seu uso durante o século XVIII tem ligação direta com a retórica e a expressividade. O conceito de gosto esteve fortemente atrelado às discussões estéticas durante o século XVIII, de maneira que a performance musical realizada com bom gosto devia possuir o afeto adequado para mover o próprio intérprete e, por consequência, o ouvinte. O uso decoroso de ornamentações e a compreensão da obra como um todo por parte do intérprete também eram vistas como fatores essenciais à execução com bom gosto durante o século XVIII (HELD, 2018, p. 114-128).

é necessário que o intérprete observe que as indicações *Allegro* e *Largo*, por exemplo, são relativas e que o andamento apropriado é sempre subordinado à melodia. Ele adiciona ainda a ornamentação como fator crucial na expressividade do intérprete e, a esse respeito, cita o tratado de Francesco Geminiani (1687-1762) como referência (AVISON, 1752, p. 110).

2.1.2 Francesco Geminiani

No prefácio de seu conhecido tratado de violino, Geminiani afirma que a intenção da música não é agradar ao ouvido, mas expressar sentimentos, atizar a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões. Ele afirma que a arte de tocar o violino consiste em manipular a sonoridade do instrumento de maneira que ela se equipare à perfeição da voz humana e em executar cada peça com exatidão, propriedade e delicadeza de expressão de acordo com a real intenção musical (GEMINIANI, 1751, p. 1-5).

Podemos citar como indicativo do pensamento sobre expressão de Geminiani (1751, p. 5) alguns dos exemplos contidos no tratado, como o exemplo XIII, que especifica que “o movimento deve ser tocado de maneira que se assemelhe a um discurso envolvente”, pensamento que vai, ao realizar conexão com a retórica, ao encontro das diretrizes musicais desse período. No exemplo XVIII, Geminiani agrupa “todos ornamentos de expressão”⁵, necessários para, segundo ele, se tocar com bom gosto (GEMINIANI, 1751, p. 6-8). Ele conclui, afirmando que, apesar de uma condição inicial ser benéfica⁶, qualquer um pode desenvolver sua expressividade ao estudar os catorze ornamentos de expressão encontrados no exemplo de número XVIII de seu tratado (GEMINIANI, 1751, p. 6-8).

2.1.3 Jean-Jacques Rousseau

De acordo com Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), expressão é a qualidade que permite ao músico tocar com vivacidade e imprimir energia às ideias que possui e deseja exprimir. Ele afirma que há uma expressão referente à composição e uma à execução, e é a junção de ambas que promove os efeitos musicais expressivos. Segundo ele, a melodia, a harmonia, o ritmo e a escolha dos instrumentos/vozes são os elementos da linguagem musical que criam a gama de possibilidades expressivas; possibilidades que são resultado do caráter ditado pela relação

⁵ Acreditamos que Geminiani foi pioneiro no emprego da nomenclatura “ornamento de expressão”.

⁶ Entendemos que ao falar sobre condição benéfica, Geminiani refere-se a conceitos como talento, naturalidade e aptidão.

imediatamente entre a melodia e a acentuação gramatical presente na oratória. Para Rousseau, é no canto que se deve espelhar a expressividade da música instrumental (ROUSSEAU, 1764, p. 135-137).

Ainda segundo Rousseau (1764, p. 135-137), para compor a melodia, tanto o pensamento como os afetos do compositor estão subordinados ao uso das inflexões nas palavras, em uma imitação da natureza que deve ser sempre agradável. Ele afirma que a harmonia reforça e reanima o caráter expressivo dos intervalos melódicos, interligando as ideias musicais precedentes às subsequentes por meio de modulações que se assemelham ao desenrolar de um discurso e conferem sentido à melodia.

Rousseau (1764, p. 135-137) afirma que o ritmo musical é um espelho das emoções humanas (como angústia e ira expressados por ritmos desiguais e tristeza e languidez por ritmos estáveis) e resulta de conexões realizadas a partir da observação das mudanças no ritmo da fala de acordo com os diferentes afetos. Rousseau busca ainda delimitar correlações entre timbres e características expressivas. Por exemplo, ao tratar das diferentes características expressivas de cada instrumento em decorrência de seu timbre⁷, Rousseau afirma que o trompete expressa belicosidade, a flauta expressa ternura, o oboé expressa alegria, a trompa expressa realze e o violino é o instrumento com expressão maior e mais universal.

Sobre a expressividade na interpretação, Rousseau aponta a necessidade da fluência e sensibilidade linguística, no caso, a linguagem musical notada, para a compreensão da obra escrita. Rousseau afirma que o conhecimento sobre canto (texto, frase e acentuação) leva à compreensão da energia proveniente do senso poético trabalhado pelo compositor, de maneira que, se o intérprete for capaz de canalizar ambas fontes de energia criativa, ele estará munido de todas as ferramentas de expressão possíveis. Ainda em *Dictionnaire de musique*, Rousseau afirma que tal consideração implicaria em formas corretas ou incorretas de expressão, bem como na necessidade imprescindível da ótica de outro ser humano, o compositor, para o preenchimento de um potencial expressivo pelo intérprete. Por fim, ele afirma que a ligação entre a acentuação rítmica musical e a da oratória permite que uma passagem executada instrumentalmente soe como a voz humana (ROUSSEAU, 1764, p. 135-137).

⁷ Acreditamos que a atribuição de realze, alegria, tristeza ou ternura a um timbre pode ser um fator cultural e histórico amparado por tradições e não parece suficiente para elucidar o cerne da expressividade musical. No entanto, a afirmação sobre o violino, corroborada por outros autores, incita a investigação sobre o papel de evidência desse instrumento no que se refere à expressão em música.

2.1.4 Leopold Mozart

Publicado em 1756, o tratado de Leopold Mozart (1719-1787) associa expressividade ao uso de ornamentos como trinado, apojatura e mordente, dentre outros; ele afirma que tais ornamentações são resultantes de sons da própria natureza e, portanto, são imprescindíveis para se alcançar uma boa execução. Especificamente a respeito da obtenção de uma execução expressiva, a capacidade de imprimir contrastes e nuances é, segundo o autor, condição para se alcançar esse objetivo assim como ser capaz de manter-se a fiel à notação (ornamentações, articulação, dinâmica e acentuação) e ao afeto (MOZART, 1951, p. 166-225). É interessante sua afirmação de que um bom violinista de orquestra é mais expressivo que um solista, uma vez que deve se adaptar aos outros constantemente e a diversos tipos de obra, muitas vezes à primeira vista⁸ (MOZART, 1951, p. 216-217).

Mozart (1951, p. 219) diz que, na ausência de marcações de expressão, a execução expressiva depende da acentuação métrica de acordo com a divisão de tempo da obra. Mozart dá grande importância à acentuação e afirma que geralmente atribui-se ênfase aos tempos fortes (primeiro e terceiro tempos em 4/4; primeiro, quarto, sétimo e décimo em 12/8 e primeiro e quarto tempo em 6/4 e 6/8). No entanto, o que ele chama de “notas boas” (notas a serem enfatizadas) podem, com menos frequência, serem encontradas nos outros tempos (MOZART, 1951, p. 219). Mozart comenta que a marcação *fp* é uma marcação expressiva inusitada, especialmente em tempos fracos. Afirma também que na ausência de marcações de articulação pelo compositor, o violinista deve possuir senso crítico para manipular os diferentes golpes de arco com bom gosto, uma vez que a articulação tem papel fundamental na construção da melodia. No capítulo XII, são dadas algumas regras referentes à acentuação, à dinâmica e à articulação, como, o cuidado em não acentuar a segunda nota de uma ligadura sobre duas notas dividida por uma barra de compasso e a exploração das diversas nuances da dinâmica *forte* sem resultar em uma sonoridade ruidosa (MOZART, 1951, p. 215-225).

Mozart (1951, p. 218) afirma,

Antes de se começar a tocar, a peça deve ser observada e levada em consideração. O caráter, o tempo e o tipo de movimento requerido pela peça devem ser buscados, devendo-se cuidadosamente observar se ocorre alguma passagem que se pareça a princípio pouco importante, mas que, devido a seu especial estilo de execução e expressão, não seja fácil de ser tocada à primeira vista. Finalmente, durante o estudo, todo cuidado deve ser tomado para encontrar e transmitir o afeto que o compositor almejou trazer à tona; e como tristeza geralmente se alterna com alegria, cada um deve ser representado de acordo com seu tipo. Em

⁸ A partir dessa afirmação, concluímos que flexibilidade na interpretação é, segundo Mozart, ingrediente importante para a expressividade musical.

resumo, tudo deve ser executado de forma que o próprio intérprete se sintá movido (MOZART, 1951, p. 218, tradução nossa)⁹.

2.1.5 Francesco Galeazzi

Em 1791, Francesco Galeazzi (1758-1819) publicou *Elementi Teorico-Pratici para violino*; nessa obra ele afirma que a expressividade depende do uso com correção e discernimento da ornamentação – em especial, a diminuição –, da observação e obediência às marcações de *piano* e *forte* – uso do *pianissimo* ao *fortissimo*, onde o violinista deve possuir controle da divisão de arco – e da compreensão de que a expressão do violino solista é diferente do violino na orquestra, uma vez que, segundo ele, o violinista orquestral meramente deve se ater a tocar corretamente as alturas, ritmos e marcações de dinâmica anotados, enquanto que, ao tocar o solo, o violinista deve usar todos “os artifícios” da arte musical, sobretudo “talento” e “gênio”¹⁰ (GALEAZZI, 1791, p. 217). Galeazzi afirma ainda que toda expressão musical advém do canto, que possui a vantagem expressiva de apoiar-se na poesia. Por fim, Galeazzi afirma que a compreensão do ritmo pelo instrumentista é fator crucial para a execução expressiva das composições, uma vez que permite fidelidade ao caráter de cada peça (GALEAZZI, 1791, p. 118).

2.1.6 Transição para o século XIX

Abbé André Morellet (1727-1819), em seu artigo *De l'expression en musique*, publicado em 1771, apesar de não abandonar a ideia da mimética, aponta fraquezas nessa teoria, pelo menos no que se refere à música. Michel de Chabanon (1730-1792) também tratou o problema da teoria da imitação em *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*. Chabanon acreditava que o propósito da música não era imitar a natureza, tampouco deveria ser uma imitação dos sentimentos do compositor e do intérprete externada por sons. Ele afirmava que o desvio da realidade que se buscava imitar era inevitável e, portanto, sua conclusão contrariava a ideia da música como linguagem imitativa das emoções na qual a concepção que ligava música à retórica se apoiou. Chabanon acreditava

⁹ Do original: *Before beginning to play, the piece must be looked at and considered. The character, tempo, and kind of movement demanded by the piece must be sought out, and carefully observed whether a passage occurs not therein which often at first sight seems of little importance, but on account of its special style of execution and expression is not quite easy to play at sight. Finally, in practicing every care must be taken to find and to render the affect which the composer wished to have brought out; and as sadness often alternates with joy, each must be carefully depicted according to its kind. In a word, all must be so played that the player himself be moved thereby.*

¹⁰ O termo “gênio” é sinônimo de talento.

que a música não era imitação da natureza, de emoções ou da linguagem; a música, para ele, era uma linguagem por si só. Essa vertente de pensamento foi pioneira dentro de uma visão da música como autossuficiente em seu conteúdo formal e estrutural, tendência que se desenvolveria marcadamente no século XIX, por exemplo na obra de Eduard Hanslick. No entanto, Chabanon admitia que a música era capaz de afetar as emoções dos ouvintes, apesar de essa não ser sua função primordial (BAKER; PADDISON; SCRUTON, 2001).

2.2 EXPRESSIVIDADE NO PERÍODO DO ROMANTISMO

A mudança no conceito de expressividade musical que se observa a partir do início do século XIX associa-se ao desenvolvimento da música puramente instrumental. A partir do fim do século XVIII, por influência de preceitos iluministas, a música instrumental passou a ser entendida por alguns como a mais elevada das artes, capaz de expressar sentimentos e emoções além dos limites do conhecimento racional (BOWMAN, 1998, p. 133-166).

2.2.1 Eduard Hanslick

Eduard Hanslick (1825-1904), em *On the musically beautiful: a contribution towards the revision of the aesthetics of music* (1891), expôs uma nova vertente de pensamento sobre a estética musical, para a qual o conteúdo da expressividade estaria apenas na estrutura musical e não em fatores externos. Seu pensamento opunha-se ao dos chamados teóricos do sentimento¹¹, que defendiam a ideia de que a música tinha a função de comunicar emoções (BAKER; PADDISON; SCRUTON, 2001).

Quanto à função do intérprete, Hanslick (1986, p. 49) afirmava que, para ele é dado o papel de liberar diretamente seu sentimento pessoal através de seu instrumento, e o contato físico entre intérprete e instrumento que ocorre para a produção sonora é o maior canal de emissão emotiva na música. Hanslick segue afirmando que o compositor trabalha intermitentemente e vagarosamente, enquanto a arte do intérprete ocorre intempestivamente e no momento. Ressalta ainda que, obviamente, o intérprete só pode trabalhar sobre o material do compositor, a menos em situação em que a performance e criação coincidam no mesmo ato (como na improvisação), resultando no que ele chama de “o mais alto grau de imediatismo na revelação de estados mentais na música”¹² (HANSLICK, 1986, p. 49).

¹¹ Do original: *feeling theorists* (tradução nossa).

¹² Do original: *the highest degree of immediacy in the musical revelation of mental states* (tradução nossa).

Hanslick (1986, p. 77-83) afirmava que a biografia ou contexto histórico e social do compositor não devem ser levados em consideração na apreciação estética musical e questiona o papel do conteúdo programático e títulos poéticos em obras musicais.

2.2.2 Mathis Lussy

Mathis Lussy (1828-1910), no prefácio de seu tratado “Expressão musical, acentos, nuances e tempo, em música vocal e instrumental”, de 1862, declara que,

A popularização da música fez até o presente momento progresso estarrecedor, e, no entanto, Expressão – a essência da música – parece permanecer a propriedade de alguns poucos espíritos talentosos, e execuções brilhantes são encontradas com mais frequência do que o tocar expressivo (LUSSY, 2012, p. 3, tradução nossa)¹³.

Segundo Lussy, professores exibem anotações e dão instruções sem deixar clara a causalidade de escolhas consideradas instintivas, às quais ele se refere como “as misteriosas leis da expressão” (LUSSY, 2012, p. 4). Lussy (2012, p. 4) buscou “descobrir, classificar e formular” regras utilizadas instintivamente pelos mestres da composição e interpretação de sua época, sendo que “o acaso dá espaço ao método científico, que leva a expressão do domínio sentimental ao domínio da razão”¹⁴.

Ao utilizar exemplos de composições de sua época, Lussy (2012, p. 1-5) afirmava que os geradores de expressão se encontram na estrutura da frase musical, dividindo “as causas generativas de expressão”¹⁵ em rítmicas, métricas e tonais. Em termos amplos, Lussy apontava a acentuação – aspecto que se faz presente metricamente, ritmicamente e tonalmente – como o mais decisivo fator expressivo.

Lussy discorreu sobre a distinção entre métrica e ritmo, de maneira que o ritmo poderia ser definido como a recorrência de eventos sonoros e a métrica como a acentuação regular sobre a qual ocorrem esses eventos (LUSSY, 2012, p. 17-124). Ele afirmava ainda que há um ritmo harmônico, melódico, contrapontístico e de textura que criam cadências ou frases (LUSSY, 2012, p. 62-66). Podemos afirmar a partir dos quarto e quinto capítulos, que Lussy considerava

¹³ Do original: *The popularization of music has of late made astonishing progress, and yet Expression – the essence of music – seems to remain the property of a few gifted spirits, and brilliant execution is still far oftener met with than expressive playing.*

¹⁴ É interessante notar que essa inquietação é absolutamente atual ainda hoje, pois o estudo da expressividade sempre foi complexo e multifacetado. Talvez o objetivo de Lussy de preencher o que ele mesmo chama de “lacuna na instrução musical sobre expressão” não seja realizável em uma única obra, mas sua obstinação em criar um livro onde interpretação artística – ou seja, uma interpretação expressiva – seja alcançável para qualquer estudante ou profissional já é em si algo pioneiro.

¹⁵ Do original: *the generating causes of expression* (tradução nossa).

a acentuação métrica como a base de organização que permite a criação, por parte do intérprete, de fraseados e direcionamentos musicais (LUSSY, 2012, p. 17-40). Lussy ressalta que a acentuação rítmica na música vocal é mais explícita por coincidir com a acentuação dos versos. Afirma também que a música instrumental pode apresentar desafios para a localização dos acentos rítmicos, propondo treze regras que auxiliam na delimitação de seções e frases, além de quatro regras para a determinação de caráter feminino ou masculino da acentuação (LUSSY, 2012, p. 44-124).

Lussy (2012, p. 125) faz distinção entre a acentuação estrutural e a acentuação expressiva, sendo que a última tem como preceito a imprevisibilidade, ou seja, na acepção desse autor, a expressividade se relaciona a elementos tidos como inesperados. Há também a diferenciação entre o fator expressivo da acentuação e o que ele chama “nuances e intensidades sonoras”, em que se encaixam elementos como *crescendo*, *diminuendo* e todas as variações micro ou macro de volume (LUSSY, 2012, p. 125-126). Por fim, Lussy aborda a questão do que ele chama de “tempo normal”, que seria o andamento mais apropriado para cada obra baseado em sua estruturação. Como parte sobreposta a esse tempo normal, estão as “inflexões emocionais” (termo usado por ele) de *rallentando* e *accelerando* (LUSSY, 2012, p. 125-162).

Sobre os acentos expressivos, Lussy afirma que, diferentemente da acentuação métrica e rítmica (resultado, segundo o autor, do instinto e da inteligência), são fruto do sentimento de um verdadeiro artista (LUSSY, 2012, p. 125). Para ele, quanto mais elementos expressivos (notas reiteradas, notas auxiliares, sincopas e cromatismos, por exemplo), mais a acentuação expressiva é cabível. Lussy classifica os acentos expressivos como resultantes de assimetria métrica, rítmica, tonal/modal ou harmônica (LUSSY, 2012, p. 127-161).

Lussy refere-se ao uso da mudança de andamento com fins expressivos como um elemento emocional, pois, resultariam do aumento ou diminuição de energia física do próprio intérprete, promovida pela execução física e gestual dos elementos expressivos contidos na estrutura musical (LUSSY, 2012, p. 164). Ele organiza regras para o uso de *rallentando* (trinta e duas regras) e *accelerando* (dezessete regras). Citaremos apenas algumas dessas regras, para efeito ilustrativo. No caso do *accelerando*, ele afirma, por exemplo, que esse recurso deve ocorrer em notas excepcionalmente repetidas e em modulações no início ou fim de uma seção rítmica (LUSSY, 2012, p. 163-195). Quanto ao *rallentando*, ele afirma que ele deve ocorrer, por exemplo, na primeira nota de um ritmo com articulação em *legato* (caso essa nota seja mais aguda que as notas precedentes), em uma pausa antes de uma nota mais grave precedida por uma sucessão de notas ascendentes ou em grupos descendentes seguidos por ascendentes (LUSSY, 2012, p. 163-195).

Lussy afirma (2012, p. 197-222) que as nuances de volume estão intimamente conectadas à estrutura musical e são as ferramentas expressivas que permitem que os acentos métricos, rítmicos e expressivos se conectem e promovam sentido interpretativo mediante contrastes. Para tais nuances, que ele afirma que agem em nível micro e macro na composição, ele estabelece onze regras para uso eficiente.

2.2.3 Pierre Baillot

Pierre Baillot (1771-1842), afirma que “expressão consiste em comunicar com energia todas as ideias musicais que o músico deve comunicar e os sentimentos que ele deve expressar”¹⁶ (BAILLOT, 1991, p. 475). Ele relaciona expressividade a sentimentos e emoções que são colocados na execução através do domínio técnico do violino. Baillot define como meios de expressão no violino: timbre, estilo, gosto, estabilidade rítmica e gênio. Tal qual Leopold Mozart, Baillot (1991, p. 475-480) menciona que “a ornamentação embeleza a expressividade”¹⁷.

Baillot afirma que se alcança expressividade ao executar corretamente o que foi composto em um determinado sistema de notação e estilo. Afinação, tempo, precisão rítmica, pureza, suavidade e brilho no timbre são condições básicas para a expressividade, segundo ele. Baillot considera que o timbre desempenha a principal função expressiva, pois é nele que reside a individualidade¹⁸ discernível tanto no instrumento quanto no instrumentista (BAILLOT, 1991, p. 475).

Baillot (1991, p. 478) afirma que o andamento influencia diretamente a expressão e que o violinista deve se ater ao caráter de cada peça (demonstrado pelo próprio andamento, tonalidade, ritmo, características melódicas e harmônicas, tipos de acompanhamento, timbres, dinâmica e acento), adequando, para tanto, a técnica de mão direita no que se refere ao peso e à velocidade do arco, bem como a velocidade das ornamentações, por exemplo. Ele afirma que as marcações como *Adagio*, *Allegro* e *Presto* têm, cada qual, um estilo expressivo próprio de execução. Afirma ainda que cada compositor insere em sua obra uma espécie de “digital” expressiva própria, derivada de seus próprios sentimentos e forma de se expressar,

¹⁶ Do original: *expression consists of rendering with energy all the ideas the musician must render and all the feelings he must express* (tradução nossa).

¹⁷ Dentre as quais ele destaca a apojatura, o *port de voix*, o trinado, o *brisé* (trinado sem terminação), o *mordente* e o *grupeto* (BAILLOT, 1991, p. 475-480).

¹⁸ Curioso perceber como individualidade é um conceito relacionado à expressividade por Baillot apesar de sua afirmação de que o instrumentista deva se ater ao que foi composto.

influenciados pelo contexto social e histórico (BAILLOT, 1991, p. 477). Baillot (1991, p. 477-478) adverte que a busca por originalidade expressiva não deve ser artificial a ponto de tornar as execuções bizarras, de forma que senso de gosto e estilo, segundo ele, são resultado de imitação de outros intérpretes até que essa qualidade se torne pessoal. O que ele chama de bom gosto viria antes do pensamento racional; seria um sentimento de acordo com convenções que confere à execução o timbre e caráter cabíveis. Afirma que há outro tipo de bom gosto – resultante de comparações, julgamento e experiência –, chamado por ele de gosto refinado¹⁹, que se une ao bom gosto natural.

Estabilidade rítmica, segundo Baillot (1991, p. 478-479), é fator indispensável à expressividade. Ele afirma que a expressão permite variações rítmicas, mas que o senso de estabilidade deve estar sempre presente, de forma que tais variações não devam ser excessivas a ponto de atrapalhar o caráter da peça.

Baillot aponta as diferenças de expressão que o violinista deve adotar em formações e gêneros distintos (sonata, quarteto ou concerto, por exemplo) em decorrência da escrita e do equilíbrio entre o violino e os outros instrumentos. Assim como o caráter provido pelo andamento, a instrumentação e forma da composição indicam ao violinista o acento (maneira de executar uma nota) e nuances a serem empregados (BAILLOT, 1991, p. 479-480).

O que ele chama de “gênio de performance” seria a qualidade intrínseca do intérprete de: estar de acordo com o caráter e o estilo da obra; estar em contato com o “gênio do compositor”; possuir inspiração e sensibilidade; conhecer efeitos utilizados para expressar diversos caracteres por meio de nuances; e adaptar-se a vários estilos e acentos (BAILLOT, 1991, p. 479). O termo nuance, para Baillot, refere-se aos diferentes graus pelos quais uma coloração sonora pode passar ainda mantendo as características que a torna distinguível em suas características individuais²⁰. Baillot observa o uso de nuances no volume sonoro, relacionando o contraste de nuance musical ao *chiaroscuro* na pintura. Ele afirma que quando não há indicação de nuances pelo compositor, cabe ao intérprete aplicá-las de forma balanceada. Baillot sinaliza que o efeito criado por nuances de dinâmica é potencializado pela valorização da emissão de som suave como base de partida para a criação de contrastes (BAILLOT, 1991, p. 254-257).

¹⁹ Baillot refere-se provavelmente ao julgamento estético oriundo de experiência.

²⁰ Acreditamos que Baillot se refere a questões relacionadas à fidelidade à notação e aos preceitos musicais como altura, duração, volume e timbre.

Baillot dá especial importância ao que ele denomina acento musical, que seria a característica mais energética e marcada de uma nota ou passagem, em razão de aspectos rítmicos ou melódicos. Ele afirma ainda que o acento é um elemento inteiramente pertencente à performance, uma vez que pressupõe a maneira de se executar uma notação, e que ele pode ser indicado por meio de pontos, pausas, golpes de arco, ornamentos e dedilhado, por exemplo (BAILLOT, 1991, p. 352).

Para Baillot (1991, p. 479), expressividade criativa e interpretativa é resultado de ordem (de maneira que contraste, simetria e variabilidade, ou seja, tudo que contribui para a percepção de analogias e ligações de ideia, depende de ordenação). Por fim, ele afirma que o estudo cuidadoso leva ao acento apropriado e inconscientemente consolida-se como conhecimento. É então que a inspiração pode agir, atingindo expressividade proporcional ao conhecimento técnico do objeto musical (BAILLOT, 1991, p. 354).

2.2.4 Louis Spohr

Em *Violin school*, Louis Spohr (1784-1859) afirma que estilo é a maneira com que o cantor ou o instrumentista executa as notas inventadas e anotadas pelo compositor (SPOHR, 1890, p. 179). Ao executar fielmente o que está anotado, o intérprete dominaria o estilo. Se, no entanto, o intérprete adiciona algo próprio e é capaz de intelectualmente animar o objeto musical de maneira que o ouvinte participe e descubra as intenções do compositor, ele estaria fazendo uso do, conforme termo empregado por esse autor, *fine style*, que une o estilo correto, a sentimento e elegância. Ele diferencia o estilo correto de *fine style*, afirmando que o primeiro é a base da interpretação²¹ e pode ser obtido pelo estudo técnico do instrumento; já o segundo seria um patamar elevado da interpretação, uma vez que permite que o intérprete participe do sentimento do compositor e o reproduza. Para esse autor, o *fine style* pode ser desenvolvido e fortificado, mas não ensinado. Acerca do estilo correto, Spohr (1890, p. 179-180) afirma que nele deve estar contida afinação perfeita; exata divisão das notas no compasso de acordo com suas durações; e uma observação rigorosa de andamento, de luz e sombra²², dos diferentes tipos de golpes de arco e ornamentações. O *fine style* requer, além dos itens já citados, as nuances

²¹ Baseado nessas afirmações de Spohr, podemos entender que por interpretação ele também se refere à expressão do intérprete.

²² O uso do termo “luz e sombra” faz alusão ao termo *chiaroscuro*, cuja ligação com a expressividade na performance durante os séculos XVIII e XIX é frequente.

que resultam do bom uso do arco e o emprego de *accelerando* e *rallentando* de acordo com o caráter da obra²³.

Finalmente, Spohr utiliza o conceito de expressão propriamente dito ao concluir que “esses meios de expressão” só levam à execução do *fine style* quando há bom gosto em sua aplicação, que deveria ser lapidado pela observação dos métodos aplicados “para elevar a expressão e dar efeito à peça” em performances de grandes artistas (SPOHR, 1890, p. 180).

Concluimos que, segundo Spohr, o mais alto nível de expressividade musical depende da execução exata da notação aliada da individualidade do intérprete, colocada em prática pelo manejo de nuances nos parâmetros de dinâmica, tempo, articulação e timbre.

2.2.5 Charles Auguste de Bériot

Na terceira parte do método de Charles Auguste de Bériot (1802-1870), entendemos que o assunto expressão é tratado como equivalente ao que ele chama de estilo (BÉRIOT, 1858, p. 176). Segundo ele, o estilo é composto por: ordem; nuance; pronúncia²⁴ do arco; pontuação²⁵ do arco; prosódia²⁶ do arco; *port de voix*²⁷; vibrato; acento; e gradação.

Sobre a ordem, Bériot afirma que ela é parte crucial de todos elementos musicais, e cita o *tempo rubato*, que só pode ser usado como um recurso expressivo como consequência da existência do pano de fundo que a ordem cria (BÉRIOT, 1858, p. 176-177).

Bériot (1858, p. 200-213) relaciona a articulação e a acentuação pelo arco diretamente à prosódia e ao canto. Além disso, afirma que a ornamentação é indispensável ao embelezamento da melodia, sendo parte fundamental da expressão (BÉRIOT, 1858, p. 188). Bériot (1858, p. 192-199) discorre também sobre as nuances de dinâmica com exemplos e estudos, além de abordar os assuntos acentuação e vibrato, tratando-os como partes fundamentais da expressão.

²³ Segundo ele, o emprego de *accelerando* para momentos passionais e *rallentando* para momentos melancólicos (SPOHR, 1890, p. 179).

²⁴ Novamente observamos o paralelismo entre a voz e o violino em sua escolha do termo “pronúncia”. Acreditamos que esse termo se refere a inflexões produzidas pelo arco.

²⁵ Ao usar o termo “pontuação”, entendemos que Bériot se refere à articulação do arco.

²⁶ Ao usar o termo “prosódia”, entendemos que Bériot se refere ao fraseado produzido pelo arco.

²⁷ Bériot categoriza o *port de voix* como uma forma de ornamentação.

2.3 O SÉCULO XX

Em *Musical meaning and expression*, Stephen Davies (1994, p. ix) afirma que a expressividade musical atrai a atenção da filosofia pela perplexidade das questões envolvidas em seu conceito. Ele propõe as seguintes questões: se a música não é ciente, como podem emoções serem expressas por ela? As frases musicais são entendidas como expressões de emoções ou imagens de emoções nos contextos em que elas se manifestam? Ou seria a expressão resultado da emoção do compositor transmitida ao ouvinte? E como isso seria possível se a música é em si inanimada? Como podemos sentir movimento na música? São os elementos expressivos na música de origem arbitrária ou natural; universal ou cultural? Em meio a essas indagações, ele afirma que a expressividade e o sentido da música entremeiam todos os aspectos relacionados ao processo criativo, inclusive questões ligadas a responsabilidades e liberdade do intérprete (DAVIES, 1994, p. x).

Davies inicia a discussão do assunto, observando as pesquisas que relacionaram expressividade e significado musical à linguagem em teóricos como Leonard B. Meyer (1918-2007), bem como a relação entre significado musical e imagem, caso, por exemplo, da música programática (DAVIES, 1994, p. 6-39).

Davies segue na tentativa de responder a esses questionamentos acerca de expressividade e significado musical, analisando teorias de semiótica musical²⁸, como a proposta por Susanne K. Langer. Davies analisa ainda duas teorias sobre expressividade que possuem enfoque na emotividade do compositor e do ouvinte: a teoria da expressão e a teoria da excitação²⁹. Em termos genéricos, a teoria da expressão afirma que as emoções que determinam o caráter expressivo são oriundas da emotividade do compositor intencionalmente colocada na obra; já a teoria da excitação delimita a expressividade da obra musical com base na resposta do ouvinte (DAVIES, 1994, p. 170-184).

Davies (1994, p. 202-267) observa a conexão entre expressividade e emoção, abordando teorias que sustentam a ideia de expressão de emoções de forma indireta, como na teoria de Peter Kivy³⁰. Davies afirma que a música possui características emocionais, tal como

²⁸ As teorias semióticas buscaram compreender expressividade e significado musical como uma linguagem simbólica de emoções autossuficiente (DAVIES, 1994, p. 123-137).

²⁹ Do original: *arousal theory* (tradução nossa).

³⁰ Em *The Corded Shell: Reflexions on Musical Expression*, de 1980, Peter Kivy afirma que o conceito de expressividade musical remonta aos primórdios das manifestações emotivas vocais dos seres humanos. Segundo ele, até o século XVII, a música vocal tinha característica polifônica e foi a partir do século XVII, com o desenvolvimento do estilo recitativo, que um novo conceito de expressividade musical emergiu como decorrência do cultivo ao fluxo “natural” da fala em forma da melodia acompanhada. Entre os séculos XVII e XVIII, a busca pela conexão entre a expressividade do texto e da música instrumental trouxe à tona a discussão sobre os efeitos

objetos inanimados podem parecer demonstrar (por exemplo, um salgueiro chorão pode parecer “tristonho”). Ele afirma também que a música parece ter movimento, porque ao a ouvirmos, temos a experiência dinâmica de uma narrativa; movimento é criado na música de forma proposital e racionalmente organizada. Mais adiante, ele afirma que convenções sociais refinam e estruturam essas tendências expressivas naturais que a música apresenta, de forma que a expressividade em uma obra faz sentido para o ouvinte na medida em que ele seja familiar às convenções de determinado estilo musical. Ele afirma ainda que a música pode ser expressiva mesmo que o compositor não a tenha composto com essa intenção, apesar de que na maioria dos casos o compositor tem o controle da expressividade por meio do uso de ferramentas estruturais que resultam em expressividade musical.

Davies também analisa a contribuição do campo da pesquisa cognitiva que emergiu no século XX para o conceito de expressividade e significado musical, onde tanto a resposta emocional quanto intelectual do ouvinte passou a ser foco de estudo, sendo abordadas questões sobre a importância da “compreensão” por parte do ouvinte para que a expressividade seja comunicada (DAVIES, 1994, p. 281-286).

Pudemos concluir a partir da obra de Davies, que no século XX houve um incremento na busca de entendimento do que é expressividade em música, tendo o assunto sido tratado tanto por filósofos musicais quanto pela emergente psicologia cognitiva, além de teóricos e pedagogos cada vez mais especializados na análise da estrutura musical. Tendências observadas nos séculos anteriores se cristalizaram, enquanto novas vertentes investigativas surgiram.

2.3.1 Música, expressão e significado

Em sua obra *Sentimento e Forma*, Susanne K. Langer (1895-1985) dedica um capítulo a considerações sobre a expressividade musical do ponto de vista da semiótica, realizando também uma revisão crítica do pensamento sobre expressão por filósofos que trataram do assunto, como Benedetto Croce³¹, entre outros. Langer (1953, p. 386-389) discute a conexão

da expressividade musical no ouvinte; a princípio na música vocal e, posteriormente, na música instrumental (KIVY, 1980, p. 18-26). Segundo Kivy, semanticamente, seria correto afirmar que a música é “expressiva de emoções” (ao invés de “a música expressa emoções”). Tal distinção busca clarificar que, no primeiro caso, a expressividade é decorrência da própria característica estrutural musical, e não das emoções do compositor ou intérprete (KIVY, 1980, p. 12-17). Kivy afirma que a percepção expressiva pelo ouvinte se dá por dois fatores: o contorno da estrutura musical propriamente dita e convenções decorrentes de fatores culturais. Como exemplo de contorno, ele cita os distintos caracteres do modo maior e menor, a variação de andamentos e o caráter melancólico do cromatismo. Quanto à expressividade resultante de convenção, Kivy cita como exemplo a correlação entre o padrão rítmico da marcha fúnebre e o caráter lúgubre (KIVY, 1980, p. 71-83).

³¹ Croce divide o conhecimento entre intuitivo e lógico e busca defender que o conhecimento intuitivo, ao contrário do senso comum, pode ser independente do conhecimento intelectual ou lógico. Segunde ele, a diferenciação entre

entre expressão e intuição, explicando o processo da intuição ao afirmar que da mesma maneira que nossas funções vitais e organismo como um todo respondem fisiologicamente ao mundo exterior, há também no campo mental e psicológico da ideação uma reatividade ao meio ambiente. Sobre isso, Langer afirma,

Essa atividade mental e sensibilidade é o que determina principalmente a maneira pela qual uma pessoa vai ao encontro do mundo circundante. A sensação pura – ora dor, ora prazer – não teria unidade e modificaria a receptividade do corpo diante de dores e prazeres futuros apenas em termos rudimentares. É a sensação lembrada e prevista, temida ou procurada ou mesmo imaginada e esquivada que é importante na vida humana. É a percepção moldada pela imaginação que nos dá o mundo externo que conhecemos. E é a continuidade de pensamento que sistematiza nossas reações emocionais em atitudes com distintas tonalidades de sentimento, e estabelece uma certa amplitude para as paixões de um indivíduo. Em outras palavras: em virtude de nosso pensamento e imaginação, temos não só sentimentos, mas uma vida de sentimento. Essa vida de sentimentos é um fluxo de tensões e soluções, homologada no fenômeno temporal e progressivo da música. O poder simbólico da música reside no fato de que ela cria um padrão de tensões e soluções (LANGER, 1953, p. 386).

Langer (1953, p. 388) afirma que por sentimento e emoção serem um complexo de tensões, a experiência afetiva e obra de arte não conseguem expressar sem ambiguidade um sentimento particular. Segundo ela, o que uma obra de arte exprime não tem relação com nenhum vocabulário. Seus elementos possuem para nós correlações apenas por associação, de forma que o mesmo processo de excitação pode ser resultado de circunstâncias inteiramente distintas. Ela coloca que até mesmo o “artista não precisa ter experimentado na vida real cada emoção que é capaz de expressar” (LANGER, 1953, p. 388).

Segundo Langer (1953, p. 394), diferentemente da linguagem, a obra de arte parte do pressuposto da abstração para a compreensão expressiva. Portanto, música constitui um símbolo que não pode ser separado de seu sentido e não possui uma função propriamente de comunicação. Contudo, sua função é de expressar e ela afirma,

“(...) na boa arte a expressão é verdadeira; na má arte é falsa; e na arte pobre é malsucedida. Quando não entra qualquer intenção ou impulso de expressar algo, o produto – mesmo se for uma figura humana, como o manequim de um alfaiate ou uma boneca – não é arte” (LANGER, 1953, p. 394).

intuição, sensação, representatividade mental e expressão reside na atividade, na não passividade. Ele afirma ainda que representação e intuição, transpostas para materialidade, configuram o conceito de expressão; enquanto a passividade pressupõe apenas sensações naturais finitas em si (CROCE, 2016, p. 27-36).

Sobre o processo da performance, Langer (1953, p. 402) afirma que a técnica não é um procedimento mecânico e rotineiro; cada artista inventa sua técnica e desenvolve sua imaginação nesse processo. Ela afirma ainda que isso explica por que visualizar e compor/tocar/cantar são atos indivisíveis. Langer salienta que a falta de liberdade técnica é um impeditivo para o fluxo entre imaginação criativa e expressão. O intérprete, não tanto em virtude de seus próprios sentimentos, mas pelo seu reconhecimento intuitivo de formas simbólicas de sentimento e sua capacidade de projetar conhecimento emotivo em formas objetivas, torna-se capaz de ser expressivo no ato da performance (LANGER, 1953, p. 402).

Em sua obra *Emotion and Meaning in Music*, Leonard B. Meyer relaciona expressividade musical ao conteúdo emocional presente em compositor, intérprete e ouvinte. O que Meyer (1956, p. 197) chama de estética afetiva³² resultaria primordialmente da reação causada pela expectativa provocada no ouvinte; de maneira que essa expectativa é fruto de processo aprendido culturalmente e socialmente, e não inata. Mais especificamente, Meyer afirma que o sentido musical, afetivo (expressivo) ou estético intelectual, é resultado da inibição (desvio) de uma tendência esperada pelo ouvinte. Meyer exemplifica tais desvios (que podem ocorrer isoladamente ou simultaneamente) citando como exemplos o cromatismo, o modo menor, a dissonância, a dissolução formal e o uso de ornamentação (MEYER, 1956, p. 197-198).

Especificamente sobre performance musical³³, Meyer (1956, p.199) afirma que as relações musicais incorporadas na partitura ou repassadas por tradição aural não são inflexíveis, sendo passíveis de interpretação do performer. Elas seriam apenas indicações, mais ou menos específicas, da visão do compositor ou de determinada tradição. Segundo esse autor,

O performer não é um autômato musical ou um tipo de meio músico-mecânico pelo qual uma partitura ou tradição é realizada sonoramente. O performer é um criador que traz à vida, por intermédio de sua própria sensibilidade sentimental e imaginativa, as relações apresentadas na partitura musical ou repassadas pela tradição aural que ele aprendeu (MEYER, 1956, p. 199, tradução nossa)³⁴.

Meyer (1956, p. 199) afirma que a extensão da liberdade que o intérprete possui varia de acordo com a cultura e, inclusive, momentos históricos da mesma cultura. Meyer (1956, p.

³² Entendemos que Meyer emprega o termo “estética afetiva” com a conotação de “estética expressiva”.

³³ Observamos que Meyer relaciona o assunto da expressividade na performance musical a questões sobre liberdade interpretativa do performer.

³⁴ Do original: *The performer is not a musical automaton or a kind of musico-mechanical medium through which a score or tradition is realized in sound. The performer is a creator who brings to life, through his own sensitivity of feeling and imagination the relationships presented in the musical score or handed down in the aural tradition which he has learned.*

200) afirma que, qualitativamente, o papel do intérprete sempre foi o mesmo, ou seja, tem função criativa e moldadora; ocorre mudança quantitativa, de acordo com a cultura e o momento histórico. Segundo esse autor,

Em alguns momentos sua tarefa se limita a comunicar o significado latente em um conjunto relativamente fixo de relações musicais; em outros momentos, em outras culturas, o performer adiciona, altera e faz significativas modificações nos materiais que lhe servem como ponto de partida (MEYER, 1956, p. 200, tradução nossa)³⁵.

Desvios de altura, ritmo, tempo e adições de ornamentos diferem entre si em graus, mas não em tipologia³⁶. Tais desvios, segundo Meyer, são observados em diversas culturas, mas ficam mais evidentes na música ocidental em razão dos esquemas musicais serem mais fixos em decorrência da tradição tonal e de afinação, bem como o uso da partitura como registro gráfico pelo compositor (MEYER, 1956, p. 200).

Meyer (1956, p. 200) afirma que evidências de desvios na interpretação podem ser observadas tanto em registros fonográficos como (em períodos onde o registro fonográfico era inexistente) em escrituras de teóricos e críticos. Ele cita Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), que afirmava que “certas violações propositais de ritmo são muitas vezes excepcionalmente bonitas”³⁷ (MEYER, 1956, p. 200).

O vibrato, que Meyer (1956, p. 201) define como essencialmente um desvio em altura, é comumente associado aos efeitos de *crescendo* e *diminuendo*, e o fato de o vibrato ser visto como um efeito especialmente expressivo, segundo Meyer, pode ser observado já no tratado de Geminiani.

Meyer afirma que o papel dos desvios, essenciais na construção de uma performance expressiva, é ilustrado pela crítica ao intérprete que toca “mecanicamente” ou que “simplesmente toca as notas”. Meyer cita a pesquisa de Carl Seashore (1866-1949) que revela que a maioria das performances apresenta desvios de altura, tempo e ritmo tidos como exatos a partir da notação (MEYER, 1956, p. 202).

Em parte, tais desvios podem ser vistos como ênfases a tendências direcionais e de movimento presentes na própria estrutura composicional. No entanto, pelo menos parcialmente,

³⁵ Do original: *At times his task is limited to communicating the meaning latent in a relatively fixed set of musical relationships; at other times, in other cultures, the performer adds to, alters, and makes major modifications in the materials which serve him as a point of departure.*

³⁶ Entendemos que, para Meyer, desvios nesses parâmetros são geradores de expressividade.

³⁷ Do original: *certain purposeful violations of the beat are often exceptionally beautiful* (tradução nossa).

segundo Meyer (1956, p. 202), os resultados mostram que desvios em altura³⁸, ritmo e volume são produtos das intenções expressivas do próprio intérprete.

Quanto ao significado musical, Meyer (1956, p. 32) observa que o embate entre emoção/corpo e razão/mente é infrutífero, uma vez que a experiência afetiva é tão dependente da inteligência cognitiva, do intelecto consciente e da percepção quanto do pensamento racionalizado. Segundo ele, não existe separação entre a resposta afetiva e intelectual ao estímulo musical; o fato de uma obra despertar principalmente uma ou outra resposta está ligado à disposição do ouvinte e não à uma divisão inerente à música. Por fim, a comunicação da expressividade musical, segundo Meyer, depende da compreensão estilística tanto da parte emissora (compositor e intérprete) como da parte receptora (ouvinte) (MEYER, 1956, p. 270-271).

2.3.2 James B. McEwen

John B. McEwen (1868-1948), em *The thought in music: an enquiry into the principles of musical rhythm, phrasing and expression* (1912), relaciona a expressividade na performance diretamente à compreensão estrutural da composição e afirma também que a expressividade na performance é resultado de operações psicológicas e fisiológicas que ainda não podiam ser completamente demonstradas à sua época (MCEWEN, 2012, p. 3-8).

Para McEwen (2012, p. v), a música sempre expressa algo que está em acordo com a constituição fundamental da mente humana, e que só pode ser expressivo por estar em concordância com a própria natureza da consciência humana. Segundo esse autor, em seu tempo o estudo da expressividade ainda estava em fase inicial; apesar disso, ele podia concluir que a música expressa estados mentais delicados e sutis com força emocional à qual outros meios artísticos seriam incapazes de se equiparar. A comunicação expressiva do músico e sua compreensão pelo ouvinte requer o conhecimento por ambas partes de princípios estéticos (flutuantes ou convencionais) como tonalidade e métrica. Tais princípios, segundo o autor, não seriam inatos, mas aprendidos socialmente e culturalmente (MCEWEN, 2012, p. 3-8).

McEwen (2012, p. 9-26) acentua o papel primordial do ritmo na expressividade musical, como fator mais primitivo da natureza humana (periodicidade inerente à constituição da mente humana) e, conseqüentemente, da expressão musical. Ele define ritmo como a articulação dos sons promovidos pela temporalidade e acentos. O que ele chama de “unidade

³⁸ Entendemos que os desvios de altura acontecem no caso do vibrato ao manipular o timbre e na afinação em decorrência da intenção do intérprete de enfatizar certas tendências harmônicas.

de pensamento”³⁹ seria o menor ciclo completo de elementos rítmicos (podendo ser tanto a pulsação quanto a linha de compasso) que a mente consegue compreender; a partir do qual seções e frases maiores se desenvolvem a partir da intuição do compositor, intérprete e ouvinte. A tendência ao movimento permeia a expressividade musical, de forma que a ideia expressiva se movimenta para o momento de repouso, a partir do qual se inicia novamente.

Quanto à expressão da forma musical, McEwen (2012, p. 68-90) afirma que o intérprete deve seguir a linha de pensamento do compositor (presente na estrutura musical) linearmente da menor à maior unidade (“*bottom up approach*”), mas sem deixar de abordar a composição como um todo (“*top down approach*”). Segundo ele, os principais elementos a serem observados pelo intérprete são melodia, harmonia, ritmo e qualidades de timbre. Para McEwen, a compreensão estrutural da construção das frases é o ponto essencial para que o intérprete seja expressivo, como explicado em detalhes no capítulo IX de sua obra (MCEWEN, 2012, p. 97-120).

McEwen (2012, p. 154-164) afirma que além da proporcionalidade e estabilidade características do ritmo musical, toda frase musical resultante de processo mental e emocional possui algum nível de desvio da regularidade rígida e mecânica, de forma que o movimento rítmico que antecede ou sucede acentos nunca é absolutamente uniforme. Ele diz que desvios graduais impossíveis de serem exibidos precisamente pela notação que usamos (como *stringendo*, *rallentando* e *rubato*) são fruto da força emocional do intérprete (MCEWEN, 2012, p. 155). As culminâncias musicais que levam a essas flutuações de tempo podem ser estruturais (parte da construção composicional e da forma) ou emocionais (resultantes do efeito que o conteúdo da obra promove no intérprete), e têm a tendência de ocorrer concomitantemente, segundo o autor (MCEWEN, 2012, p. 157). Ele afirma que momentos de culminância podem servir como ponte entre ideias musicais diferentes e subsequentes. McEwen (2012, p. 158) afirma ainda que a variação de dinâmica, além do ritmo, é uma ferramenta importante que o intérprete tem para a construção de tais culminâncias. Ele concluiu que um bom intérprete deve estar em controle dos elementos expressivos estruturais e emocionais (MCEWEN, 2012, p. 160). Sobre esse elemento emocional, McEwen afirma que se trata de um estado não autoconsciente, onde a percepção da função musical deve ser sentida pelo ouvido interno antes de ser externada pelo intérprete (MCEWEN, 2012, p. 163).

McEwen (2012, p. 9-26) afirma que o movimento é o cerne da expressividade musical, o qual é atingido por tensão e relaxamento, ou seja, contraste e periodicidade em todos os

³⁹ Do original: *unit of thought* (tradução nossa).

parâmetros (ritmo, harmonia, altura, timbre e articulação). A compreensão desses parâmetros e da forma da obra permite ao intérprete a manipulação dos elementos expressivos estruturais.

Para McEwen, estilo na performance é a sutileza pessoal que confere distinção à interpretação e, apesar de não poder ser reduzido a regras, pode ser descrito como a apreciação do conteúdo musical pelo intérprete e sua expressão por meio de *rubato*⁴⁰ e nuances (MCEWEN, 2012, p. 163-164).

2.3.3 Wallace Berry

De acordo com Wallace Berry (1928-1991), em *Structural Functions in Music*, as funções estruturais na música podem ser divididas em cinco grupos: tonalidade, melodia, harmonia, textura e ritmo; os quais ele agrupa em três conjuntos maiores: tonalidade, ritmo e textura (BERRY, 1976, p. 1).

Berry (1976, p. 6-8) afirma que os elementos expressivos estruturais na música contidos nos parâmetros de tonalidade, textura e ritmo estão sempre em progressão, recessão ou *stasis*. Segundo Berry, a estrutura como um todo pode ser dividida em camadas superpostas; essa definição auxilia na compreensão das funções expressivas estruturais ao examinar sua abrangência e significância em aspectos locais, médios ou mais amplos. Para ele, é possível dizer que os elementos expressivos estruturais estão constantemente em mudança, e, portanto, em movimento. Mesmo elementos estáticos são compreendidos geralmente como intensificadores uma vez que levam à necessidade de resolução (BERRY, 1976, p. 14-16).

Segundo Berry (1976, p. 26), os conceitos de dissonância e resolução podem ser expandidos para todos parâmetros além da tonalidade, onde a ideia de dissonância está ligada à de intensificação. Berry (1976, p. 12) afirma que o estilo e a instrumentação da obra delimitam em cada caso a ordem hierárquica dos elementos estruturais expressivos. Seriam exceções a esse tipo de análise, composições que não se enquadram na sintaxe por terem a aleatoriedade e estimulação sensorial como preceitos. Ele segue afirmando que a correlação dos elementos de forma contextual é o que permite o efeito expressivo extremamente explorado do elemento inesperado; ou seja, a relação de expectativa e surpresa só pode ocorrer em situações contextualizadas. Essa ideia de contexto permite o desenvolvimento da sintaxe musical que tem o significado como objetivo (BERRY, 1976, p. 6-7).

⁴⁰ Entendemos que o uso do termo “*rubato*” por McEwen pode ser estendido de forma ampla a todas questões relacionadas à agógica.

2.3.4 Expressividade e a pesquisa cognitiva

A pesquisa empírica sobre expressividade musical teve início no fim do século XIX, mas se tornou mais corrente por volta da década de 1930. O objetivo era investigar a concordância entre a intenção expressiva do intérprete e a recepção auditiva do ouvinte, bem como investigar quais fatores na estrutura musical – as pesquisas tratavam exclusivamente de elementos contidos na escrita musical – influenciavam a percepção da expressividade (KARLSSON, 2008, p. 12). Em pesquisas sobre expressividade na performance musical, o recurso mais utilizado consistia na medição de diversas variáveis acústicas presentes na performance. Os resultados apresentavam a expressividade como um desvio do que se chamava de “exato” (KARLSSON, 2008, p. 13).

Jessica Karlsson (2008, p. 14) diferencia os conceitos de expressão, comunicação e emoção. Expressão se refere a um conjunto de qualidades perceptíveis (estruturais, emocionais e de movimento) que refletem as impressões geradas no ouvinte como resultado das relações psicofísicas entre propriedades objetivas e subjetivas da música. Expressão não reside apenas nas propriedades acústicas da música (ouvintes podem ter percepções distintas), tampouco apenas na mente do ouvinte (diferentes ouvintes geralmente concordam com a natureza geral da expressão em uma performance musical). Expressão depende de ambos os fatores, e pode ser modelada de maneira sistemática. Comunicação – de emoção, por exemplo – inclui a intenção do intérprete de expressar um conceito específico e de que esse conceito seja reconhecido pelo ouvinte. A extensão de concordância entre intérprete e ouvinte sobre a expressividade emocional da performance pode ser vista como um indicativo do sucesso do nível de acuidade da comunicação (KARLSSON, 2008, p. 14).

Segundo Karlsson (2008, p. 15), expressão na performance musical é um fenômeno multidimensional, constituído por cinco componentes, que formam um modelo, ao qual ela se refere pelo acrônimo GERMS. Esse modelo consiste em:

- a) regras generativas (G) que funcionam para clarificar a estrutura musical, de forma que por meio de variações de *timing*, dinâmica e articulação o intérprete é capaz de comunicar agrupamentos de notas, acentos métricos e estrutura harmônica;
- b) expressão emocional (E) que se propõe a transmitir para o ouvinte emoções intencionais, onde por meio da manipulação de elementos gerais da performance como tempo, timbre e volume o intérprete é capaz de executar a mesma estrutura musical com diferentes expressões emocionais;

- c) variações aleatórias (R) que refletem as limitações humanas no que se refere à precisão motora, uma vez que mesmo entre intérpretes de alto nível de execução há sutis flutuações involuntárias em suas performances;
- d) princípios de movimento (M) que regulam aspectos da interpretação, como andamento, por exemplo, de acordo com as condições motoras humanas de movimento (gesto);
- e) imprevisibilidade estilística (S) que se refere à tentativa deliberada do intérprete de desviar das expectativas estilísticas delimitadas pelas convenções interpretativas, com o objetivo de gerar tensão e imprevisibilidade na performance.

2.4 PEDAGOGIA DA PERFORMANCE E EXPRESSIVIDADE MUSICAL NOS SÉCULOS XX E XXI

Durante os séculos XX e XXI, como resultado das tendências investigativas mencionadas anteriormente, o estudo sobre a expressividade musical na performance musical teve crescente enfoque analítico, como fica evidente na literatura pedagógica abordada a seguir.

2.4.1 *Note Grouping*

O livro *Note Grouping: a Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*), escrito por James Morgan Thurmond (1909-1998), e publicado em 1982, apresenta uma proposta pedagógica e prática de análise do fraseado melódico para a investigação das questões expressivas baseadas nas relações entre notas.

De acordo com o autor, o ritmo sempre foi parte da existência humana, como no movimento da respiração ou caminhar, bem como de fenômenos cíclicos naturais como noite/dia, estações e marés, por exemplo (THURMOND, 1982, p. 25). Ele afirma que a primeira base do ritmo musical se originou nos padrões temporais intrínsecos da língua grega, sendo que ela não possuía acentuação dinâmica em sílabas, e sim variação de duração de sílabas (THURMOND, 1982, p. 26-27). A teoria de agrupamento de notas⁴¹ do autor se funda no

⁴¹ O conceito de agrupamento de notas foi primeiro exposto de maneira prática pelo oboísta Marcel Tabuteau (1887-1996). Professor no Curtis Institute of Music, Tabuteau influenciou não apenas instrumentistas de sopro, mas uma geração de músicos em busca de ferramentas expressivas aplicáveis à análise musical. O agrupamento de notas é uma forma de trabalhar direcionamento melódico, harmônico, rítmico e motivico que pode ser utilizado pelos instrumentistas e cantores na construção da performance e com fins pedagógicos (MCGILL, 2007, p. 1-7).

pressuposto de que a ársis⁴² de cada motivo ou compasso é a fonte da expressividade musical no quesito rítmico (THURMOND, 1982, p. 27-30).

A ênfase dada à tésis ocorria eventualmente nesses modos rítmicos e foi consequência natural que os músicos imitassem esse ritmo poético gerando as primeiras diferenciações de valores de notas. Gradualmente, a tésis passou a apresentar caráter de repouso e ser usada como base para divisão das obras em porções iguais, o que culminou na formação das barras de compasso. A dança teve papel determinante nessa formação de barras de compasso, iniciadas por tésis, pois a marcação do tempo inicial facilitava a percepção dos diversos estilos, bem como o surgimento de um novo estilo mais rítmico de dança no século XVI, com menos pulos e mais tempo dos pés no chão (THURMOND, 1982, p. 31-33).

Ainda segundo Thurmond (1982, p. 31-33), outra questão crucial que levou à divisão em barras de compasso com a tésis como repouso foi a facilitação da leitura das partituras que passaram a ser escritas em diversas vozes e não mais monódicas como no canto gregoriano ou nota contra nota como no *organum*. Antes da invenção das barras de compasso, as divisões da composição eram indicadas por repousos no fim de frases ou partes de frases, de forma que nenhuma linha vertical separava a linha melódica, e a partitura era cantada ou tocada como ideais ou frases musicais. Ele afirma que é possível pensar que a excessiva acentuação do primeiro tempo, que leva à uma interpretação mecânica e está no cerne da performance inexpressiva, é resultado de uma necessidade primordial de enfatizar a acentuação rítmica na música dançada.

Segundo Thurmond, se ritmo implica movimento, quanto mais movimento, mais ritmo e, conseqüentemente, mais expressão, uma vez que expressão pode ser definida como qualidade ou impressão de movimento, calor e vida resultante de mudanças rítmicas, como as que caracterizam os seres vivos. Portanto, segundo ele, ritmo – e não a métrica – está no cerne da sensação de movimento e, conseqüentemente, da expressividade (THURMOND, 1982, p. 38-39).

A importância da ársis pode ser percebida pela própria respiração, onde o ato de inalar (ársis) é ativo e promovedor de movimento e energia e o de exalar (tésis) é de repouso, tal qual

⁴² Os termos *arsis* e *thesis* são oriundos do teatro grego antigo, e significam, respectivamente, o levantar e repousar do pé. O repouso do pé não possuía qualquer conotação dinâmica, sendo que a métrica poética e melódica era de princípio quantitativo. Colocando em termos atuais, ársis é o tempo fraco/anacruse e tésis, o tempo forte/tético, de forma que na métrica grega, a acentuação por meio da duração das sílabas ocorria geralmente em ársis. As sílabas a serem evidenciadas não coincidiam necessariamente com tésis; pelo contrário, se a sílaba forte ocorresse com muita frequência em tésis, o verso era considerado defeituoso. Isso demonstra que na Grécia Antiga havia reconhecimento do valor expressivo das sílabas curtas, e, portanto, em paralelo, das notas de menor duração (THURMOND, 1982, p. 27-30).

o levantar e repousar do pé ao caminhar. Thurmond afirma que a análise melódica deve ir do menor ao maior componente (motivos, seções, frases e sentenças) como na fala, e não por compassos. Segundo ele, mesmo em frases que se iniciam em tésis, deve haver uma sensação imaginária de ársis, que sempre é o componente responsável pelo entendimento de movimento (THURMOND, 1982, p. 49-59). Fraseado, na opinião de Thurmond, é sinônimo de expressão. Portanto, se significado adequado for dado à ársis e não houver acentuação exagerada das porções téticas, o fraseado será mais correto⁴³ e, conseqüentemente, a expressividade da música será ressaltada (THURMOND, 1982, p. 44).

Segundo Edward S. Lisk, em *Intangibles of musical performance*, expressão musical pode ser descrita como a comunicação de sentido e sentimentos (LISK, 1996, p. 6-7). Ele afirma que esse conceito é frequentemente vago para alunos e a tentativa de explicá-lo matematicamente geralmente resulta em uma interpretação mecânica, que apesar de exata nos quesitos ritmo, frase e dinâmica, por exemplo, resulta em performances não musicais e esteticamente não interessantes para o ouvinte. Ele diz ainda que a tentativa de meramente seguir a notação não é suficiente para a obtenção de expressividade artística na performance (LISK, 1996, p. 8-12).

Lisk (1996, p. 30-31) afirma que movimento e a oposição entre tensão e relaxamento são cruciais na criação de expressão, e que esses são conceitos que se iniciam a partir da energia interior do intérprete, passando pela mente até o resultado sonoro (LISK, 1996, p. 30-31).

Lisk (1996, p. 56) coloca que o grave atrai o agudo e vice-versa, ou seja, ele busca explicar como o direcionamento de frase pode levar à uma comunicação expressiva⁴⁴. Um possível impedimento para o desenvolvimento de uma performance expressiva seria a ênfase em um estudo técnico sem a devida contextualização (como pode ocorrer com o estudo de escalas, por exemplo); para sanar esse problema Lisk sugere o estudo de expressividade livre, o que ele afirma ser outra nomenclatura para o improviso.

De modo similar a Thurmond, para Lisk o ritmo curto busca o ritmo longo no pêndulo criado por tensão e relaxamento, e, portanto, é necessário ler os ritmos expressivamente, o que muitas vezes significa não obedecer ao agrupamento das hastes nas notas. Ele diz que a expressividade rítmica⁴⁵, como um todo, se encontra na sensação de pulso interior e não na mera obediência ao metrônomo (LISK, 1996, p. 88-89).

⁴³ Pelo fato desse modo de frasear imprimir mais sensação de movimento e direcionamento.

⁴⁴ A oposição entre grave/agudo e rápido/lento, por exemplo, gera expectativa, e sua resolução gera placidez.

⁴⁵ Por “expressividade rítmica”, entendemos que Lisk se refere a questões de agógica.

2.4.2 Lucien Capet

Lucien Capet (1873-1928), em seu método para o estudo da técnica de arco, afirma que o domínio das questões relacionadas à mão direita no violino é imprescindível para a interpretação (CAPET, 1916, p. 8). Para tanto, ele aborda assuntos referentes à qualidade do som (como articulação, dinâmica, timbre e acentuação) produzido por meio de estudos para o controle dos movimentos verticais e horizontais do arco (CAPET, 1916, p. 23-28). Entre esses estudos, encontra-se o *son filé*.

Notamos no método de Capet uma abordagem extremamente analítica dos assuntos relacionados à expressividade no tocante à técnica de arco, com explicações de natureza prática sobre a divisão de arco – em busca de direcionamento melódico –, o estudo do ângulo do arco ou a quantidade de crina utilizada, por exemplo.

2.4.3 Otakar Sevcik

Otakar Sevcik (1852-1934), além de seus estudos técnicos para mão esquerda e direita amplamente empregados na pedagogia do violino, elaborou estudos que abordam questões técnicas e expressivas de forma integrada a partir de obras pertencentes ao repertório do violino. Sevcik (1929, p. 3) afirmava que a liberdade interpretativa dependia da liberdade técnica, como explicitado no prefácio de seus estudos op. 17-21 que tem como foco o estudo do concerto op. 64 de Felix Mendelssohn-Bartholdy para violino e orquestra. Ele afirma ainda que o estudo detalhado de trechos específicos de uma obra garante a execução livre de dificuldades técnicas da obra completa.

Sevcik (1929, p. 3) ressalta a importância do desenvolvimento de individualidade na interpretação do violino, a qual ele relaciona ao discernimento e intuição musical.

2.4.4 Leopold Auer

O livro de Leopold Auer (1845-1930), *Violin playing as I teach it*, de 1921, divide a aprendizagem do violino em questões posturais; técnicas de mão esquerda e direita; recursos idiomáticos do instrumento como cordas duplas, harmônicos e *pizzicato*; e ornamentos. Auer (1980, p. 61-73) afirma que vibrato e o *portamento* são elementos idiomáticos com efeitos extremamente expressivos se bem empregados. Auer propõe que a expressividade do violinista reside no uso de nuances de dinâmica, timbre e andamento. Englobando esses parâmetros está

o ritmo, que ele intitula a alma do movimento. Ele diz que o bom uso do ritmo pressupõe a presença de acentuação, tanto a explicitada pelo compositor através da notação como a proveniente da interpretação do violinista. Auer afirma,

O jovem estudante de violino em geral não carrega em si o sentimento da grande importância do matiz, da nuance, na música. Ele é inclinado a acreditar que, se tocar corretamente, ritmicamente e talvez com temperamento, ele estará fazendo tudo o que um instrumentista pode fazer. No entanto, ele nunca pode almejar ser um violinista genuinamente completo se ele negligenciar o importante estágio da música que envolve a sensibilidade musical, uma compreensão apropriada da composição a ser tocada e a grande riqueza de nuance da qual o violino é peculiarmente capaz (AUER, 1980, p. 61, tradução nossa)⁴⁶.

Auer (1980, p. 62) afirma ainda que o maior empecilho à expressividade para o violinista é a monotonia e a ausência de diferentes colorações de timbre. Ele diz que essa capacidade de produzir variedade de timbres é o que coloca o violino no auge da capacidade expressiva em relação a outros instrumentos, inclusive do naipe de cordas. As características acústicas e morfológicas dos instrumentos de cordas, e, segundo Auer, especialmente do violino, possibilitam uma extensa gama de nuances de timbre, sendo por isso o violino geralmente comparado em diversas fontes à expressividade da voz humana no canto.

Segundo Auer (1980, p. 65-67), o senso rítmico e de acentuação são idealmente instintivos e individuais, aprendidos pela observação dos movimentos transitórios da própria natureza (variedade, inflexão e caráter transitório), dos quais toda sensação de ritmo deriva. Auer (1980, p. 67-68) afirma que apesar da possível abundância de marcações dadas pelo compositor a respeito de nuances de dinâmica, tempo e articulação, há espaço amplo para expressão individual, devido ao que ele chama de temperamento pessoal, advertindo, porém, que a inflexão pessoal não deve ser exagerada a ponto de descaracterizar os limites estéticos da composição, criando uma espécie de caricatura de interpretação, o que, segundo ele, é ainda menos desejável se for resultado de mera imitação de outros intérpretes.

O fraseado – que Auer (1980, p. 70-73) define como a sucessão de sons rítmicos, melódicos e harmônicos organizados por meio de ênfase, tensão e relaxamento apropriados – é a chave da expressividade em um instrumento melódico como o violino. Segundo ele, o

⁴⁶ Do original: *The average young violin student does not take to heart as he should the great importance of shading, of nuance, in music. He is inclined to believe that if he plays correctly, rhythmically, and perhaps with temperament, he is doing all a player can be asked to do. Nevertheless, he can never hope to be a genuinely accomplished violinist if he neglects the important phase of music which involves musical sensibility, a proper understanding of the composition to be played, and the great wealth of nuance of which the violin is peculiarly capable.*

domínio de questões relacionadas ao fraseado, e conseqüentemente à expressão, depende da observação da estrutura da obra como um todo. Segundo esse autor,

Fraseado, no que concerne execução – isto é, de um ponto de vista técnico –, é principalmente uma questão relacionada a arcadas e dedilhados corretos, sempre apoiados, no entanto, no sentimento artístico. Fraseado pode ser apropriadamente tido como uma aplicação bem específica da nuance – já que fraseado é, em sentido amplo, matiz e inflexão combinados com delineação rítmica –, tudo que ao ser aplicado como um todo a composições resulta no que entendemos como ‘interpretação correta’ (AUER, 1980, p. 71-72, tradução nossa)⁴⁷.

Auer (1980, p. 74-84) afirma que em todo tipo de música há alguma espécie de forma e o violinista que não leva isso em consideração e apenas toca uma sucessão de notas sem direcionamento, produz uma interpretação monótona, ou seja, inexpressiva.

Segundo Auer (1980, p. 82), a preocupação exagerada com regras e diretrizes de música histórica acaba por se tornar uma barreira para a expressividade do intérprete, que se atém mais ao formalismo que do que à expressão pessoal. Para Auer (1980, p. 74-84), a razão para se tocar P. I. Tchaikovsky de uma maneira diferente de J. S. Bach não se explica pela obediência à tradição, um conceito, segundo ele, efêmero, mas sim pelo instinto musical aflorado pela própria expressividade estrutural da composição.

Auer (1980, p. 68-69) salienta ainda que são nas composições tecnicamente menos complexas e desafiadores para o violinista que há maior possibilidade para o estudo do domínio do uso de nuances. Portanto, segundo ele, o estudo da expressividade em compositores como J. S. Bach, W. A. Mozart e L. V. Beethoven, por exemplo, é a base para a criação de ferramentas expressivas para o violinista, defendendo que isso só se obtém através de muita prática, experimentação e observação criteriosa de exemplos esteticamente positivos e negativos de outros intérpretes. Por fim, Auer (1980, p. 72) enfatiza que o domínio técnico do violino em todas as possibilidades que o instrumento apresenta é uma condição mínima para execução das nuances expressivas.

⁴⁷ Do original: *Phrasing, as regards execution-that is, from a technical stand-point- is principally a matter of correct bowing and fingering- always supported, however, by artistic feeling. Phrasing may properly be regarded as a very specific application of nuance- for phrasing is in the broadest sense tonal shading and inflection combined with rhythmic delineation- all of which applied to compositions as a whole resulting in what is known as a ‘correct interpretation’.*

2.4.5 Carl Flesch

De 1930, o livro *The Art of Violin Playing* escrito por Carl Flesch (1873-1944) aborda a expressividade através do que ele chama de essencialidades gerais musicais da performance violinística: métrica, ritmo, ornamentação, articulação, dinâmica, agógica⁴⁸, fraseado e sentimento estilístico (FLESCH, 1930, p. 9). Ele afirma que a maior dificuldade da performance reside em balancear adequadamente a liberdade pessoal com os requerimentos estilísticos das peças executadas de maneira a expressar a intenção do compositor (FLESCH, 1930, p. 9-10). Flesch afirma ainda que apesar de não existirem regras inflexíveis, o intérprete deve ser musicalmente educado no que se refere às essencialidades citadas para que não incorra em transgressões estéticas. Antes de tudo, a expressividade depende do que ele chama de “ginástica mental”; as regras de interpretação musical são adquiridas intelectualmente durante o estudo e apenas posteriormente se tornam inconscientes, de maneira que durante a performance em si não devem estar em primeiro plano conscientemente para o intérprete.

Flesch (1930, p. 10) afirma que o ritmo musical deriva da métrica poética. Flesch (1930, p. 11) afirma ainda que ritmo é o elemento primordial musical e não deve ser confundido pela barra de compasso, uma vez que ela é apenas uma forma de notação para auxiliar na compreensão da escrita. O que regula a métrica é o acento ou ênfase, que Flesch divide em acento métrico, rítmico, dinâmico, agógico e patético. O acento métrico não consiste em simplesmente enfatizar tempos fortes, mas em ser criterioso ao não acentuar o tempo forte em caso de sincopas, por exemplo. O acento rítmico consiste em acentuações de ocorrência regulares que indicam o agrupamento de notas. O acento dinâmico representa a intencionalidade de ênfase em uma nota sem justificativa métrica ou rítmica. O acento agógico envolve um sutil alongamento com efeito enfático. Quando no ápice expressivo, o acento agógico coincide com o acento dinâmico resultando no que chama de acento patético⁴⁹ (FLESCH, 1930, p. 11-22).

Flesch (FLESCH, 1930, p. 15) salienta que a observação da extrema importância da pausa e seu papel expressivo é indicativo de elevada musicalidade no intérprete. Sobre a função expressiva da fermata, ele diz que ela deve ser proporcional ao andamento para efeito expressivo, de maneira que o propósito da *cadenza* (impressionar o burguês⁵⁰) só pode ser atingido pelo uso criterioso de fermatas em momentos adequados.

⁴⁸ A agógica se relaciona à expressividade ao promover ênfase por meio de alteração rítmica (THIEMMEL, 2001).

⁴⁹ Termo utilizado anteriormente por Mathis Lussy.

⁵⁰ Do original: *épater les bourgeois* (tradução nossa).

Para Flesch (FLESCH, 1930, p. 22), o conhecimento sobre as regras de ornamentação é vital para a formação do violinista. Ele afirma que a ornamentação pode ter caráter de adorno, emocional⁵¹ ou estrutural. Ele diz que Geminiani e Giuseppe Tartini (1692-1770) foram os primeiros a abordar o estudo da ornamentação, observando que, para Tartini, a diferença na execução de uma apojatura longa ou curta se refere ao valor expressivo desejado, por exemplo.

Flesch (1930, p. 34) chama atenção para a diferença entre articulação e fraseado, e afirma que o agrupamento de notas dentro de uma frase (uma ideia musical completa) é obtido por meio de articulação. Flesch afirma que o *détaché*, um meio termo entre *legato* e *staccato*, é uma das ferramentas mais expressivas dos instrumentos de cordas pela extensa possibilidade de nuances.

2.4.6 Kato Havas

Em *A new approach to violin playing* (1961), Kato Havas (1920-2019) diz que é uma falácia pensar que a qualidade expressiva do som depende da profundidade da alma, da personalidade, sentimento ou talento do intérprete violinista (HAVAS, 2003, p. 3). Ela afirma que tal capacidade de produzir sons expressivos reside no uso correto da pressão física no local e momento oportunos⁵² (HAVAS, 2003, p. 4). Havas (2003, p. 4) afirma que todo violinista consciente deve saber que a base da expressividade reside na qualidade de produção sonora. Segundo ela, o ponto chave para a obtenção de tal qualidade sonora expressiva é a ausência de tensão desnecessária (HAVAS, 2003, p. 1-12).

Havas afirma que “uma nota sem vibrato é uma nota morta” (HAVAS, 2003, p. 10), complementando que o vibrato pode ser dividido de acordo com sua proveniência, de maneira que existem vibrato de braço, de mão e de dedos; o vibrato ideal seria uma combinação dessas três formas (HAVAS, 2003, p. 10-11). Ela afirma ainda que o uso prematuro do vibrato pelo violinista iniciante em busca de expressividade bloqueia o desenvolvimento da produção sonora pelo arco de maneira expressiva e adequada (HAVAS, 2003, p. 12).

Como a expressividade depende da ausência de tensão, ela afirma que o trabalho para a obter se inicia nos conceitos básicos de postura (HAVAS, 2003, p. 13-25). Alguns pontos são frisados: a maneira de se ficar em pé confortavelmente e estavelmente; a posição do braço esquerdo em relação ao corpo; o formato da mão esquerda no braço do violino de maneira

⁵¹ Entendemos que o termo “emocional” é aqui empregado por Flesch com o sentido de “expressivo”.

⁵² Portanto, entendemos que a capacidade de produzir uma sonoridade expressiva pode ser desenvolvida, já que essa habilidade se relaciona a fatores técnicos.

arredondada, o que previne que o polegar exerça pressão excessiva contra o primeiro dedo; a função primordial das articulações da base⁵³ em ambas as mãos, pois é delas que o movimento de dedos deve ser iniciado; e o uso do mínimo de pressão necessária nos dedos.

Ela afirma que o essencial na produção sonora é qualidade e não quantidade. Um som com qualidade é resultado da produção de harmônicos da nota fundamental e isso se obtém pelo uso equilibrado do peso, velocidade e ponto de contato do arco. A produção sonora pelo arco, vibrato e afinação são elementos inseparáveis para a qualidade sonora (HAVAS, 2003, p. 28-29).

Para Havas (2003, p. 30-31), tocar de maneira afinada, quesito indispensável para a expressividade, exige que o violinista tenha em sua mente o conceito de afinação da nota que irá produzir, pois, segundo ela, a afinação está na mente, não apenas nos dedos (HAVAS, 2003, p. 31-32). Mudança de posição, cordas duplas, troca de corda e golpes de arco são questões técnicas apontadas por ela como parte da produção sonora expressiva (HAVAS, 2003, p. 33-54).

Havas afirma que os aspectos técnicos são apenas meios para o objetivo maior de se fazer música e que o aluno deve desde cedo entender que não há diferença na execução de uma corda solta, estudo ou concerto; o objetivo de tudo é a criação de sensibilidade⁵⁴. É necessário eliminar a demarcação entre estudo e performance, dado que, segundo ela, a prática de forma puramente mecânica é extremamente prejudicial ao desenvolvimento crítico e expressivo do violinista (HAVAS, 2003, p. 55-65).

2.4.7 Ivan Galamian

Ivan Galamian (1903-1981), em *Principles of violin playing*, publicado originalmente em 1962, define expressividade musical como a capacidade de transformar a imaginação e ideia musicais em conceitos interpretativos colocados em prática na performance por meio do que ele chama de técnica interpretativa (GALAMIAN, 1962, p. 7-9). Afirma que timbre, altura e ritmo são os elementos básicos de toda música e que são nesses parâmetros que a técnica do violino se concentra; no entanto, ele afirma que a técnica deve estar unida ao que ele chama de interpretação⁵⁵ para se alcançar uma performance bem-sucedida. Segundo esse autor, a performance contém três elementos: fatores físicos (a anatomia individual e funcionamento

⁵³ Do original: *base joints* (tradução nossa).

⁵⁴ Por sensibilidade, entendemos que Havas faz referência à expressividade.

⁵⁵ Entendemos que Galamian utiliza o termo “interpretação” de forma relacionada à expressividade.

fisiológico do violinista no que concerne os movimentos da execução), fatores mentais (a habilidade da mente de preparar, direcionar e supervisionar a atividade muscular) e o fator estético-emocional (a capacidade de entender e sentir o significado musical somada ao talento inato para projetar a mensagem expressiva da estrutura musical ao ouvinte) (GALAMIAN, 1962, p. 3).

Galamian (1962, p. 7) compara um bom performer a um bom orador no que se refere à necessidade de uma boa voz, boa elocução e uma mensagem interessante que seja transmitida com “autoridade” e possa ser compreendida por todos; segundo ele, um bom performer musical combina completa maestria técnica com uma interpretação compreensível e convincente. Também afirma que um orador não será eficiente se cada detalhe parecer ao público extremamente calculado e controlado; expressividade, portanto, está diretamente relacionada à sensação de espontaneidade, genuinidade e inspiração real. Para tanto, Galamian (1962, p. 8-9) afirma que o papel do professor é guiar e instruir o aluno desde cedo, dentro dos parâmetros técnicos e estilísticos, no caminho da autossuficiência e da descoberta da própria criatividade, evitando ao extremo o método da pura imitação. Por exemplo, Galamian (1962, p. 8) sugere que em vez de o aluno ouvir repetidamente a mesma obra que está executando a ponto de só conseguir visualizar uma interpretação baseada na gravação, ele deveria ouvir diferentes obras do mesmo compositor em questão, construindo assim seu próprio senso de caráter e estilo. Ele também ressalta a importância da percepção de questões acústicas, comparando a dicção e inteligibilidade do orador à do intérprete ao citar a necessidade de ajuste das qualidades das consoantes e vogais na execução (ou seja, sonoridade mais articulada quanto maior for a sala de concerto, por exemplo) bem como dos volumes (GALAMIAN, 1962, p. 9-11).

Galamian (1962, p. 8), na questão interpretativa, divide os alunos em dois tipos: o aluno ativo, que possui uma necessidade inata de desenvolver e colocar em prática a imaginação criativa musical, e o passivo, que se apoia em modelos imitativos. Ele afirma que no primeiro caso reside a verdadeira veia artística, mas Galamian deixa claro que há um ritmo diferente de desenvolvimento para cada aluno e que a individualidade musical pode surgir mais tarde para alguns violinistas.

2.4.8 Robert Gerle

Em *The art of bowing practice: the expressive bow technique*, Robert Gerle (1924-2005) afirma que o intérprete tem a responsabilidade de contribuir com inflexão pessoal ao mesmo tempo que preserva as características estilísticas da composição, utilizando as ferramentas

estruturais como tonalidade, harmonia, modulações, contorno de linha melódica e a forma apresentados pelo compositor como indicações para possibilidades expressivas. É a sensibilidade de ver além da notação⁵⁶ que confere a individualidade do intérprete (GERLE, 1991, p. 80).

Gerle (1991, p. 80-84) enfatiza a necessidade da compreensão dos parâmetros estruturais (mediante o estudo de solfejo, harmonia, teoria e leitura à primeira vista, por exemplo) como condição para a obtenção de expressividade por parte do intérprete; uma ideia clara do que se deseja expressar é o primeiro passo. Como, segundo ele, o arco é a maior fonte de expressividade na execução do violino, o próximo passo é pesquisar como traduzir essas ideias em técnica de mão direita.

Articulação, fraseado e interpretação são, segundo Gerle, conceitos distintos, mas indissociáveis. Ele afirma que o conceito de fraseado se origina na voz humana, ou seja, tanto da lógica proveniente da linguagem quanto da necessidade de respiração. Na execução do violino, a “respiração” e pontos “altos” e “baixos” do fraseado ocorrem através da manipulação apropriada da técnica de arco (GERLE, 1991, p. 82-85).

A acentuação é, segundo Gerle (1991, p. 86-98), um elemento crucial na criação do fraseado. Um acento pode ser obtido pela manipulação da dinâmica e da agógica⁵⁷, de forma que a combinação das duas resulta em máxima potencialidade do efeito. Mais diante, ele afirma que os acentos podem ser explícitos (indicados pelo compositor) ou implícitos (sugeridos pelo contexto estrutural). Ele afirma que, no geral, a intensidade na execução de acentos explícitos seria maior. Acentos implícitos podem ser explicados, por exemplo, por sua posição proeminente em determinada compasso ou grupo de compassos; posição *pivot* em um contorno melódico ou frase; função harmônica; derivação de trinados e acordes; ou por tensão rítmica. Segundo Gerle, teoricamente, por seu aspecto mais discreto, a agógica deve ser o recurso usado mais frequentemente na produção de acentos implícitos.

Gerle (1991, p. 89) afirma que acentuação é sinônimo de contraste, sendo que a fórmula de compasso (métrica) seria o mais básico indicador da acentuação. Segundo Gerle (1991, p. 89-90), o ritmo é o principal elemento expressivo da estrutura musical, e a tradição da batida forte e fraca em variadas fórmulas de compasso perpetuada por 300 anos de música erudita ocidental estabeleceu maior apoio em notas em tempos fortes. No entanto, Gerle (1991, p. 90) afirma que a execução de tal acentuação enfaticamente e constantemente deve ser evitada uma

⁵⁶ Do original: *read between the lines* (tradução nossa).

⁵⁷ Acreditamos que além da dinâmica e da agógica, a articulação também pode atuar como fator produtor de acentuação.

vez que pode resultar em interpretações mecânicas e sem direcionamento⁵⁸. Ele afirma que a simples consciência do fator de acentuação muitas vezes já é suficiente para o estabelecimento do caráter pretendido (GERLE, 1991, p. 89). Quanto ao andamento, Gerle (1991, p. 97-98) salienta que a sensação de movimento deve estar presente, independentemente de quão lenta seja a peça; por outro lado, um andamento não deve ser nunca tão rápido a ponto de criar a sensação de dificuldade técnica.

2.4.9 Gerald Klickstein

Em *The Musician's Way: a guide to practice, performance and wellness* (2009), Gerald Klickstein afirma que os hábitos cultivados na prática diária do instrumento e voz se somam para criar o resultado observado na performance. Portanto, ele afirma que hábitos de excelência devem ser criados e são eles: conforto, expressividade, precisão, vitalidade rítmica, beleza de som, atenção focada e atitude positiva. Sobre expressividade, ele afirma que a única maneira de se tornar um performer expressivo é através da prática da expressividade no estudo. Ele afirma que expressividade não se baseia em emotividade arbitrária e que a fonte da expressividade se encontra na própria estrutura musical; ele afirma que se tal fator não é observado, as inflexões do intérprete acabam por soar sem sentido (KLICKSTEIN, 2009, p. 21).

Klickstein afirma que o cerne da expressividade está na construção de frases através de direcionamento, separação de seções e clareza na execução dos tempos fortes e fracos. Ele aconselha que isso seja aplicado a todo material de estudo, inclusive a exercícios que possam parecer puramente de natureza técnica, como escalas. Para Klickstein, assim como o fraseado, a expressividade depende da observação do estilo, do humor e do andamento da obra. A partir do contorno melódico, rítmico e harmônico, o intérprete deve, segundo ele, utilizar nuances de volume que enfatizem ou ocultem determinadas características estruturais, tendo em mente sempre o caráter e estilo da peça. Ele afirma que nuances de timbre, como as que são criadas pelo uso do vibrato, quando unidas às nuances de dinâmica, potencializam o efeito expressivo desejado (KLICKSTEIN, 2009, p. 24-34).

Quanto à articulação, a habilidade de executar o *legato* de maneira extremamente conectada é um fator crucial; no entanto, o silêncio é o ingrediente que pontua ideias musicais

⁵⁸ Nota-se conexão com ideias de Thurmond, expostas anteriormente.

(KLICKSTEIN, 2009, p. 27). O elemento articulação é essencial como fator expressivo, determinando fortemente o estilo e o caráter da interpretação (KLICKSTEIN, 2009, p. 28).

Klickstein (2009, p. 33-34) cita ainda a necessidade da criação do senso de movimento a partir de duas ferramentas: direcionamento de notas curtas para notas longas e direcionamento do tempo fraco para o tempo forte⁵⁹. Por fim, Klickstein afirma que a expressividade depende da explicitação da forma musical, desde o nível micro⁶⁰ (agrupamento de notas) ao macro (organização dos movimentos e da obra como um todo) mediante o uso de tensão e relaxamento em todos parâmetros expressivos: ritmo, melodia, harmonia, articulação e timbre. Ele enfatiza que a execução expressiva depende do domínio técnico do instrumento (KLICKSTEIN, 2009, p. 34).

2.4.10 Simon Fischer

Em seu livro *The violin lesson*, de 2013, Simon Fischer (2013, p. 94) faz algumas considerações sobre a correlação entre expressividade e as ferramentas técnicas do violino. Ele afirma que afinação e expressão são inseparáveis, e inclusive cita o conceito de afinação expressiva no violino (por ser um instrumento não temperado, diferentemente do piano, por exemplo) e afirma que esse recurso permite a ampliação da expressividade pela possibilidade de evidenciar a coloração expressiva de uma nota ao tocar os bemóis mais baixos e os sustenidos mais altos de acordo com a intenção do intérprete de ressaltar determinados caracteres decorrentes de distintas harmonias. Mais adiante, ele afirma que sonoridade e expressão no violino também são indissolúveis, bem como vibrato e expressividade. Continua ainda, salientando que ritmo é inseparável da expressividade, uma vez que para criar um efeito particular o intérprete pode tocar mais ou menos metronomicamente a tempo; evidenciar uma figura pontuada; e sustentar uma nota realmente até seu fim ou torná-la ligeiramente mais curta, por exemplo (FISCHER, 2013, p. 94).

Fischer (2013, p. 93) coloca que costumava dividir em cinco os requisitos para uma performance ideal no violino: afinação, sonoridade⁶¹, ritmo, estilo e expressão. No entanto, com o passar dos anos chegou à conclusão de que esses requisitos seriam apenas três: afinação, sonoridade e ritmo. Entendemos que, para Fischer, afinação, sonoridade e ritmo, trabalhados

⁵⁹ Klickstein cita a obra de Thurmond em seu livro.

⁶⁰ Observamos na fala de Klickstein conexão com a obra de Berry na questão da hierarquia estrutural.

⁶¹ Fischer coloca a importância da qualidade, timbre e clareza de som. Esse som sólido, o qual ele denomina tónus, constitui, segundo ele, a base elementar da execução expressiva no violino.

de acordo com a intenção do intérprete, estão fortemente relacionados à expressividade musical. Para Fischer (2013, p. 93) estilo, expressividade e caráter são conceitos intercambiáveis.

Para a obtenção de expressividade, em específico, Fischer (2013, p. 94) aponta que é necessário o que ele chama de comodidade⁶². Fischer (2013, p. 95) afirma ainda que a expressividade ocorre primeiramente no campo mental, a partir dos fatores afinação, sonoridade e ritmo. Em uma performance expressiva e ideal observa-se, segundo ele, que:

- a) toda nota é executada musicalmente e expressivamente afinada;
- b) toda nota tem exatamente a sonoridade almejada, que cria fraseado, estilo e o caráter pretendidos e contém em si o humor escolhido, drama, emoção e expressão da frase⁶³;
- c) o *timing* de cada nota é preciso, e ao mesmo tempo, cheio de caráter musical e expressividade;
- d) cada nota é tocada com real facilidade e comodidade, e com completa ausência de ação e esforço desnecessário.

Fischer (2013, p. 213-215) traz alguns conceitos interessantes, como a correlação entre expressividade e a quantidade de energia ou intensidade resultante da execução (figura 1).

Figura 1 – Quadro comparativo entre elementos que compõem a execução do violino de acordo com a quantidade de energia impressa por eles, segundo Fischer

More energy	Less energy	More energy	Less energy
Faster tempo	Slower tempo	More leverage in the bow hold	Less leverage
Louder	Softer	Right knuckles flatter	Knuckles more raised
Heavier	Lighter	Faster vibrato	Slower vibrato
Nearer bridge	Nearer fingerboard	Wider vibrato	Narrower vibrato
Heavier bow weight	Lighter bow weight	More percussive fingers	Less percussive fingers
Faster bow speed	Slower bow speed	Sharper sharps, flatter flats	Tempered tuning
More accented	Less accented	Faster drop and lift-off	Slower drop and lift-off
Longer strokes	Shorter strokes	Faster shifts	Slower shifts
More hair	Less hair		

Fonte: FISCHER (2013, p. 213).

O diferencial na execução de intérpretes de alto nível, segundo Fischer, está no uso apropriado dos elementos que conferem energia à execução. Ele explica como o uso de elementos de alta energia com elementos de baixa energia de maneira simultânea e não bem

⁶² Do original: *ease* (tradução nossa).

⁶³ Notamos o emprego, por parte de Fischer, de multiplicidade de termos com conotações que se relacionam à expressividade.

concebida resulta em performances monótonas. Ele também ressalta o uso da acentuação como elemento que aumenta a intensidade (imprescindível por exemplo quando a dinâmica já está no limite do volume que o instrumento permite sem distorção) e, portanto, pode aumentar a expressividade durante a execução (FISCHER, 2013, p. 215-216).

Ele afirma que uma das causas de falta de expressividade é a ausência de variação nos elementos expressivos. No entanto, ele ressalva que a unidade de fraseado não deve ser prejudicada por esse objetivo, ou seja, é necessário promover contrastes, mas estar atento à expressividade não só em nível micro, mas também em nível macro (FISCHER, 2013, p. 205-206).

O uso do vibrato também requer contraste; ele afirma que um vibrato de amplitude e velocidade iguais o tempo todo diminui o efeito expressivo dessa ferramenta (FISCHER, 2013, p. 206). Segundo ele, a rica variedade de golpes de arco permitida pelos instrumentos de corda pode ser empregada também com extremo efeito expressivo, além do controle da estabilidade de arco permitir a criação de contrastes de acordo com o desejo do violinista (FISCHER, 2013, p. 207).

Fischer (2013, p. 208-209) aponta que se alcança mais eficientemente expressividade quando o violinista é capaz de utilizar os recursos do instrumento em seus extremos, nos limites acústicos que o violino oferece. Comenta ainda que é importante perceber que o volume de som não equivale à dinâmica marcada pelo compositor, de forma que um *piano*, dependendo do contexto, não será fraco e sim suave em caráter, por exemplo. Portanto, entender as dinâmicas como indicações de caráter colabora para a construção de uma execução expressiva.

Fischer (2013, p. 218) afirma que um empecilho para a execução expressiva reside na crença de que tocar o violino de forma afinada e com som agradável é mais importante que possuir um bom senso rítmico interno, que permita tanto estabilidade quanto liberdade para a variação expressiva do ritmo⁶⁴, quando desejado. Essas variações⁶⁵ são o elemento expressivo que o intérprete pode conferir à interpretação no parâmetro rítmico⁶⁶. A subdivisão em menores unidades é a estratégia apontada como essencial para o desenvolvimento dessa sensação interna de ritmo (FISCHER, 2013, p. 218-221).

É interessante a forma como Fischer (2013, p. 221) divide os aspectos de execução do violino em mecânicos e técnicos. A mecânica, segundo ele, engloba as operações físicas básicas

⁶⁴ Tocar expressivamente, no que concerne o ritmo, seria a capacidade de executar metronomicamente uma passagem com variações de tempo sem interferência no senso de estabilidade (FISCHER, 2013, p. 218).

⁶⁵ O que ele chama de tocar a tempo e expressivamente.

⁶⁶ Fischer ressalva que a alteração rítmica é o último fator a ser considerado na busca da execução expressiva, a menos que se tenha uma ideia muito clara do uso desse recurso logo após o contato inicial com a passagem musical.

envolvidas em manipular o violino e o arco. Ele afirma que tudo relacionado à mecânica é descritível, e, portanto, ensinável e pode ser aprendido. Técnica seria a habilidade geral de executar uma frase musicalmente e expressivamente⁶⁷ de forma fluida e natural⁶⁸ (FISCHER, 2013, p. 221-222). Fischer afirma que a técnica requer destreza mecânica, mas que resulta sumariamente de expressividade musical e do cantar instintivo através do instrumento (FISCHER, 2013, p. 221).

2.4.11 Yuri Yankelevich

Em *The Russian violin school: the legacy of Yuri Yankelevich* (1909-1973), observamos o estudo da função expressiva de mudanças de posição no capítulo intitulado *Shifting Positions in Conjunction with the Musical Goals of the Violinist*. Yankelevich (2016, p. 43-52) afirma que movimentos rígidos, tensos e antinaturais impossibilitam a conexão entre objetivos artísticos e resultados expressivos, de forma que a tensão desnecessária é a primeira fonte de mudanças de posição falhas tecnicamente e expressivamente. Ele afirma que entre os motivos para tal tipo de tensão, alguns são visivelmente mecânicos enquanto outros são mais sutis e de natureza psicomotora.

Yankelevich (2016, p. 72) cita Carl Flesch ao afirmar que as mudanças de posição podem ser divididas entre técnicas e expressivas. Mais adiante, ele afirma que alguns pedagogos buscaram sistematizar o uso do *portamento*, mas tal tarefa seria infrutífera por conta da diversidade de processos artísticos possíveis.

Com o auxílio de um oscilógrafo⁶⁹, Yankelevich (2016, p. 74-111) estudou os princípios expressivos de diferentes tipos de mudança de posição em interpretações de importantes violinistas em obras de diferentes estilos. Como resultado, Yankelevich (2016, p. 74-81) concluiu que a expressividade proveniente de mudanças de posição com o mesmo dedo advém da semelhança com o *portamento* realizado pela voz humana, e tal característica deve ser buscada nos outros tipos de *portamento*.

⁶⁷ Importante notar como a nomenclatura é confusa, musicalmente não seria sinônimo de expressivamente?

⁶⁸ Entende-se aqui o emprego do termo “natural” com o sentido de “sem esforço desnecessário”.

⁶⁹ O oscilógrafo é um instrumento medidor capaz de reconstituir a forma de uma oscilação.

3 ABORDAGENS PARA A TÉCNICA DO VIOLINO

No item anterior, observamos parâmetros expressivos que podem ser trabalhados por instrumentistas e cantores, sendo os mais recorrentes⁷⁰: dinâmica, articulação, acentuação, timbre e agógica. Esses parâmetros geralmente são inter-relacionados, sendo que seu emprego – concomitantemente com outros também a eles relacionados, mais ligados ao mundo do compositor, como harmonia, contraponto e textura –, por meio de recursos técnico-instrumentais, oferece vasta possibilidade de combinações para a construção de uma performance musical expressiva.

Foram selecionados recursos técnicos específicos dos instrumentos de cordas, associados ao controle de emissão sonora, que possibilitam a utilização dos parâmetros articulação, acentuação, dinâmica e timbre. As questões relacionadas ao parâmetro agógica são tidas pela maioria dos autores citados no item anterior como fatores primordiais à expressividade musical. Apesar disso, optamos por dar enfoque, neste item, a recursos estritamente ligados ao âmbito da técnica instrumental.

No que se refere à técnica de mão direita, nuances de dinâmica, articulação, acentuação e timbre são produzidas no violino pela manipulação das relações entre os fatores pressão, velocidade e ponto de contato do arco. Realizamos um recorte das questões ligadas à relação entre esses três fatores por meio da apresentação de exercícios como o *son filé*, o estudo da mudança de direção de arco e o *collé* (um golpe de arco que possibilita o estudo da qualidade de ataque). Em relação à técnica de mão esquerda, selecionamos: o vibrato, como meio de transformação do timbre e como elemento cujo trabalho pode criar sensação de aumento ou diminuição de intensidade; e o *portamento*, um recurso derivado da mudança de posição que se relaciona à articulação.

A seguir, iremos abordar recursos específicos da técnica de mão direita e da mão esquerda em instrumentos de cordas, por meio dos quais violinistas (em noção que pode ser expandida para instrumentistas de cordas em geral) podem explorar os parâmetros dinâmica, articulação, acentuação e timbre.

⁷⁰ Como visto no capítulo anterior, a ornamentação é entendida como um elemento de expressão desde o período Barroco. Optamos por não tratar desse assunto por não haver relação com o domínio específico da técnica do instrumento, além da necessidade de conhecimento estilístico para a abordagem do tema. É interessante comentar que o *portamento* ou *port de voix* era entendido como um ornamento mas passou a ser parte integrante da técnica de mão esquerda a partir do século XIX.

3.1 RELAÇÃO ENTRE PRESSÃO, VELOCIDADE E PONTO DE CONTATO

Flesch (1995, p. 38) afirma que a qualidade de som produzida pelo arco é capaz de elevar ou rebaixar a capacidade expressiva do violinista. Segundo ele, o domínio da produção sonora, elemento indispensável à expressividade no violino, dá-se por meio da manipulação de três fatores: pressão, velocidade e ponto de contato.

Galamian (1962, p. 55) coloca que esses três fatores são interdependentes, o que significa que a alteração em um dos fatores irá requerer adaptação em pelo menos um dos outros dois.

Sobre essa inter-relação, Fischer (2013, p. 1-10) salienta algumas questões essenciais às quais o violinista deve estar atento:

- a) particularidades de cada corda;
- b) particularidades de cada um dos cinco pontos de contato⁷¹;
- c) percepção e produção de parciais⁷² que permitam reverberação otimizada.

Maior velocidade ou pressão resultam na transmissão de maior energia ao violino (GALAMIAN, 1962, p. 55). Especificamente sobre o fator pressão, Galamian (1962, p. 57) afirma que é importante fazer distinção entre a pressão que o arco exerce sobre a corda (peso ou gravidade) e a pressão que o violinista exerce sobre o arco (força). Devido às características do arco (mais leve na ponta e mais pesado no talão), a fim de manter a pressão do arco uniforme sobre a corda, a pressão exercida pelo instrumentista sobre o arco deve variar, ou seja, mais pressão na ponta e menos pressão no talão, de forma que ocorra compensação das características do arco.

Flesch (2000, p. 62), apesar de admitir que essas não são regras absolutas⁷³, resume as questões de proporção entre pressão, velocidade e ponto de contato, ao afirmar que:

- a) os pontos de contato mais próximos ao cavalete são indicados para arcadas lentas, dinâmica *forte* e posições altas;
- b) os pontos de contato mais próximos ao espelho são indicados para arcadas rápidas, dinâmica *piano* e posições mais baixas.

⁷¹ Os pontos de contato 1 a 5 representam a divisão do espaço entre o cavalete e o espelho do violino; sendo o ponto de contato 1 o mais próximo do cavalete e o ponto de contato 5 o mais próximo do espelho.

⁷² Do original: *upper partials* (tradução nossa).

⁷³ Já que, segundo Flesch (2000, p. 62), a percepção auditiva é que deve guiar as decisões sobre as proporções dos parâmetros relacionados ao arco. Galamian (1962, p. 58) também ressalta o papel primordial da audição e da imaginação musical no processo de discernimento das proporções adequadas dos três fatores que compõem a produção sonora.

Flesch (2000, p. 63) chama atenção para a questão específica de cordas duplas no que se refere ao ponto de contato, afirmando que, no geral, esse efeito requer maior proximidade do cavalete e maior peso do arco para que se alcance reverberação apropriada das cordas. Quanto a acordes, Flesch (2000, p. 64) afirma que a duração e a característica arpejada ou não determina o ponto de contato mais apropriado; de forma que, em virtude da diferença de ângulo das cordas entre a região próxima ao cavalete e a região próxima ao espelho, os pontos de contato mais próximos ao espelho são mais apropriados para acordes não arpejados e os pontos de contato mais próximos ao cavalete são mais apropriados para acordes arpejados.

Fischer (2013, p. 7) propõe que, para fins de estudo de emissão sonora, o violinista estipule uma gradação de 1 a 10 nos parâmetros de pressão e velocidade; sendo 1 o mais lento e leve, e 10 o mais rápido e pesado. A partir dessa divisão, ele demonstra as diferentes gradações nas quais esses parâmetros podem⁷⁴ ser alterados, de acordo com a variação do ponto de contato, como mostrado a seguir (figura 2).

Figura 2 – Proporção entre gradações de pressão e velocidade em relação ao ponto de contato

Soundpoint	5	Speed	9	+	Pressure	1	=	10
Soundpoint	4	Speed	7	+	Pressure	3	=	10
Soundpoint	3	Speed	5	+	Pressure	5	=	10
Soundpoint	2	Speed	3	+	Pressure	7	=	10
Soundpoint	1	Speed	1	+	Pressure	9	=	10

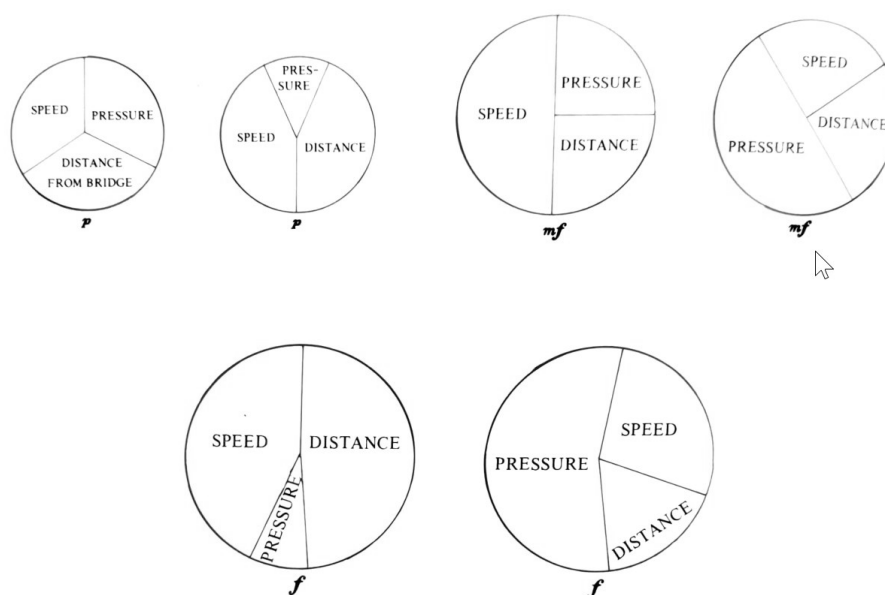
Fonte: FISCHER (2013, p. 7).

Gerle (1991, p. 44) também aborda o assunto da variação de gradações de pressão e velocidade em relação ao ponto de contato (que ele denomina “distância do cavalete”⁷⁵), como observado na figura 3. O objetivo de Gerle com essa ilustração é evidenciar a relação dessas proporções com a dinâmica, e, sobretudo, mostrar que a mesma dinâmica pode ser obtida por diferentes proporções de pressão, velocidade e ponto de contato.

⁷⁴ Fischer fala em máxima reverberação, porém, segundo ele, há a possibilidade de, por intenções expressivas específicas, o violinista não desejar o máximo de ressonância do instrumento (FISCHER, 2013, p. 7).

⁷⁵ Do original: *distance from the bridge* (tradução nossa).

Figura 3 – Demonstração de dinâmicas geradas por diferentes gradações de pressão e velocidade em relação à distância do cavalete



Fonte: GERLE (1991, p. 44).

Fischer (2013, p. 11-26) propõe cinco exercícios para o estudo da produção sonora, que podem ser praticados por violinistas de todos níveis. Esses exercícios consistem basicamente em manipular as gradações de velocidade e pressão em relação ao ponto de contato de maneira que os fatores pressão e velocidade sejam ajustados de forma proporcional, resultando na maior ressonância possível, o que ele chama de *tônus sonoro*. Como veremos a seguir, no exercício 1 (figura 4 e 5), a pressão e velocidade variam de acordo com cada ponto de contato, a fim de alcançar o resultado sonoro de *tônus* em toda a extensão do arco. No exercício 2, a pressão e velocidade variam de acordo com cada ponto de contato a fim de obter *tônus* em arcadas divididas em terços de arco (figuras 6 e 7). No exercício 3, o ponto de contato e a velocidade mantêm-se constantes, enquanto unicamente a pressão é alterada (figuras 8 e 9). No exercício 4, a pressão e o ponto de contato são constantes, enquanto unicamente a velocidade é alterada (figura 10). E, por fim, o exercício 5 propõe a mudança entre os pontos de contato, sendo que nesse caso, pressão e velocidade também são mudadas correspondentemente (figuras 11 e 12).

O objetivo do exercício 1 e 2 é, mediante a exploração das variações de pressão e velocidade em relação a cada ponto de contato, a familiarização com a produção de *tônus* pelo uso do arco inteiro no exercício 1 e pelo uso de terços do arco (que possibilita a exploração de paleta de timbres no estudo do *détaché*) no exercício 2 (figuras 4 a 7).

Figura 4 – Exercício 1; emprego do arco inteiro em cada ponto de contato, como proposto por Fischer



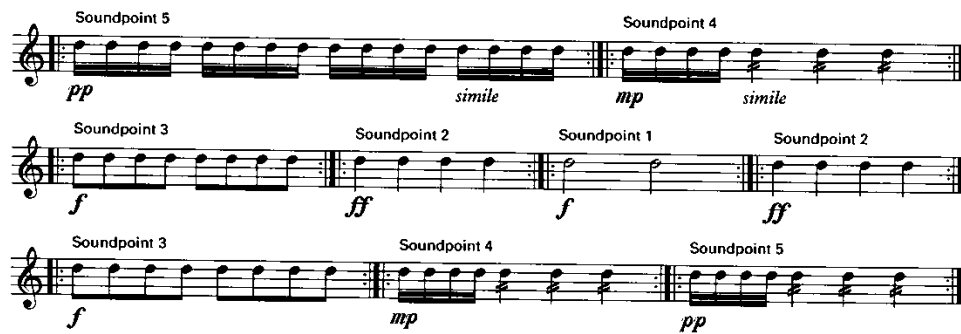
Fonte: FISCHER (2013, p. 12).

Figura 5 – Andamentos para o exercício 1 (figura acima)

Suggested tempi: Soundpoint 5 ♩ = 80
 Soundpoint 4 ♩ = 75
 Soundpoint 3 ♩ = 70
 Soundpoint 2 ♩ = 56
 Soundpoint 1 ♩ = 40

Fonte: FISCHER (2013, p. 12).

Figura 6 – Exercício 2; emprego dos terços de arco em cada ponto de contato, como proposto por Fischer



Fonte: FISCHER (2013, p. 17).

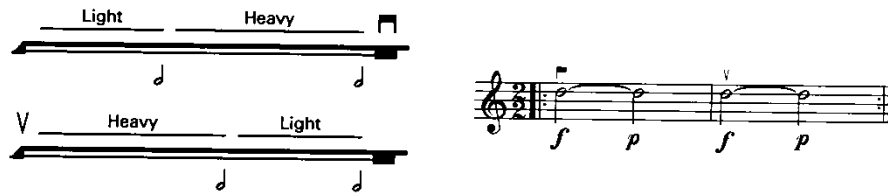
Figura 7 – Andamentos para exercício 2 (figura acima)

Suggested tempi: Soundpoint 5 ♩ = 80
 Soundpoint 4 ♩ = 75
 Soundpoint 3 ♩ = 70
 Soundpoint 2 ♩ = 56
 Soundpoint 1 ♩ = 40

Fonte: FISCHER (2013, p. 17).

Os exercícios 3 e 4 têm como intuito o estudo do isolamento dos fatores pressão e velocidade, sem perda de tónus⁷⁶ (figuras 8 a 10).

Figura 8 – Exercício 3; estudo da variação de pressão no arco proposto por Fischer

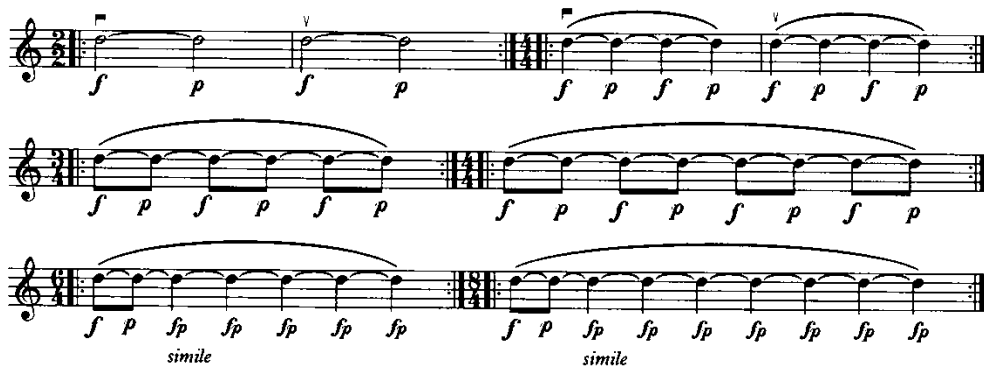


- Then play two heavy-lights on the down-bow, two on the up-bow:



Fonte: FISCHER (2013, p. 18).

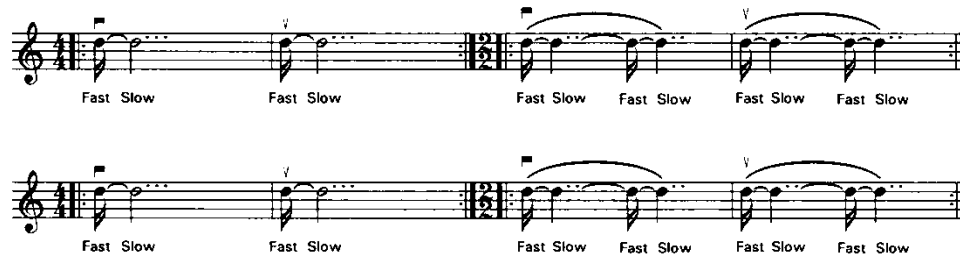
Figura 9 – Outros padrões de variação de pressão para exercício 3 (figura acima) que trabalham dinâmica, acentos e indicações de caráter



Fonte: FISCHER (2013, p. 19).

⁷⁶ Esses estudos se assemelham a exercícios propostos por Leopold Mozart, os quais abordaremos mais adiante.

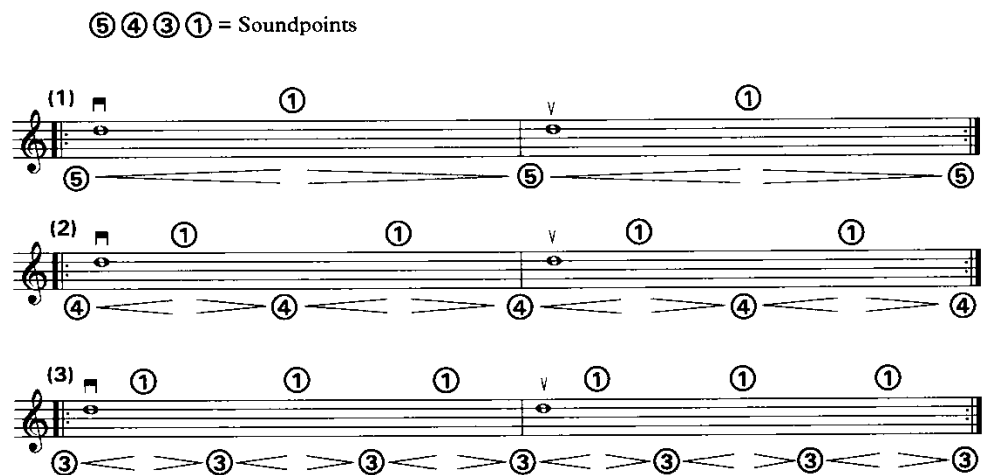
Figura 10 – Exercício 4; estudo de variação da velocidade do arco proposto por Fischer



Fonte: FISCHER (2013, p. 21).

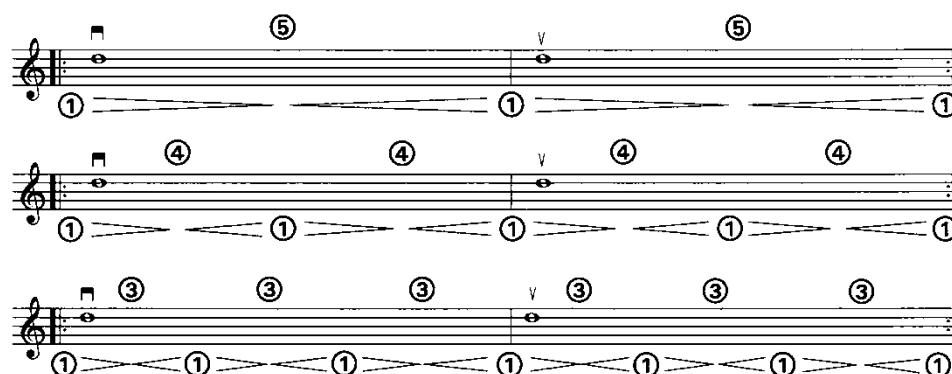
Entre os exercícios propostos por Fischer, o quinto é o mais complexo, já que nele há variação dos três fatores concomitantemente. As duas figuras a seguir apresentam os diversos padrões de variações de pressão, velocidade e ponto de contato a serem praticados (figuras 11 e 12).

Figura 11 – Exercício 5 com variação de ponto de contato proposto por Fischer



Fonte: FISCHER (2013, p. 23).

Figura 12 – Outros padrões de variação de ponto de contato, propostos por Fischer para a execução do exercício 5



Fonte: FISCHER (2013, p. 21).

Os cinco exercícios propostos por Fischer possuem aspectos que se relacionam ao estudo de *son filé*, o qual abordaremos a seguir.

3.1.1 *Son filé*

Galamian (1962, p. 61) sugere o estudo de *son filé* como forma de trabalhar as nuances de dinâmica produzidas pelas diferentes gradações entre pressão e velocidade em relação ao ponto de contato do arco.

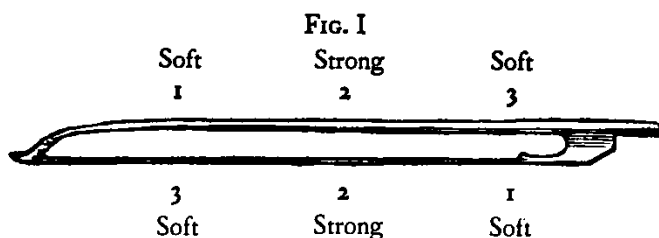
Na música instrumental, o termo *son filé* foi primeiramente usado para descrever uma nota longa sem interrupções (JANDER, 2001). O sentido desse termo foi ampliado, passando a designar notas sustentadas com variação de dinâmica, ou seja, com um significado equivalente ao de *messa di voce*⁷⁷. Ambas as acepções de *son filé* (como a execução de uma nota longa sustentada ou como uma nota longa com aumento e decréscimo de dinâmica) estão presentes na literatura pedagógica do violino (JANDER, 2001). São inúmeras as referências ao termo, sendo ele constantemente ligado às relações de velocidade, ponto de contato e pressão do arco na construção das nuances de dinâmica e de timbre. Flesch (2000, p. 69), por exemplo, afirma que um dos atributos mais importantes da técnica de mão direita é a capacidade de execução de notas longas promovendo um caráter de sustentação.

⁷⁷ Brown (1999, p. 558) afirma que o uso das terminologias *messa di voce* e *son filé* entre os séculos XVIII e XX é inconsistente.

Giuseppe Tartini (1692-1770) deu especial importância ao estudo do *son filé*⁷⁸ na carta escrita em 1760 para sua aluna Maddalena Lombardini (1745-1818). Nessa carta, que se tornou parte da literatura pedagógica do violino, Tartini (1779, p. 13) afirma que o *son filé* é um estudo complexo e seu domínio é essencial à boa execução do violino. Segundo Tartini, a execução das gradações de dinâmica entre *pianissimo* e *fortissimo* em uma mesma arcada é fundamental para a obtenção do controle do arco e da expressão. Tartini sugere que o *son filé* seja inicialmente executado em cordas soltas e que seja praticado durante uma hora, porém de maneira espaçada durante a rotina diária de estudos.

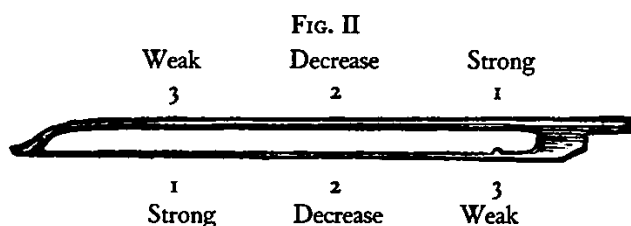
Leopold Mozart (1951, p. 97) afirma que a capacidade de executar notas sustentadas é essencial ao violinista, de maneira homóloga à capacidade de um cantor sustentar uma nota com gradações de volume sem necessidade de interrupções para respiração. Para o estudo desse recurso, ele propõe exercícios baseados em divisões do arco com variações de dinâmica para estudo em arcadas longas (figuras 13 a 16).

Figura 13 – Divisão 1 para estudo de notas sustentadas



Fonte: MOZART (1951, p. 97).

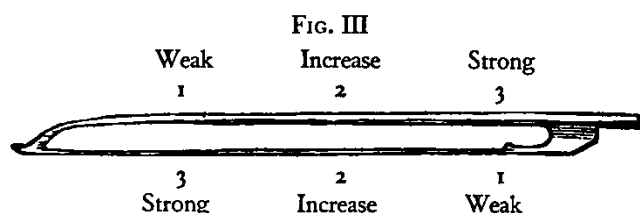
Figura 14 – Divisão 2 para estudo de notas sustentadas



Fonte: MOZART (1951, p. 98).

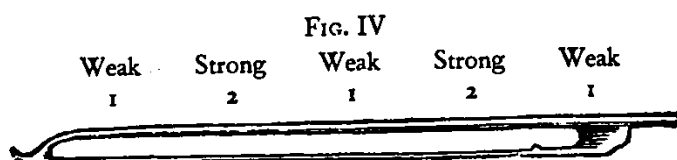
⁷⁸ Tartini usou o termo *messa di voce*.

Figura 15 – Divisão 3 para estudo de notas sustentadas



Fonte: MOZART (1951, p. 98).

Figura 16 – Divisão 4 para estudo de notas sustentadas



Fonte: MOZART (1951, p. 99).

Mozart (1951, p. 98) afirma que a gradação de dinâmica pelo arco deve ser acompanhada de “um movimento para frente e para trás na mão esquerda”, ou seja, o vibrato, que ele sugere que deve ser mais lento na dinâmica suave e mais rápido na dinâmica mais forte (MOZART, 1951, p. 99). Observamos, portanto, a combinação entre as gradações de dinâmica pelo *son filé* e as gradações de amplitude e velocidade de vibrato com o intuito de potencializar as possibilidades de aumento e decréscimo de intensidade na execução do violino.

Lucien Capet (1916, p. 80-83) apresenta em seu método para técnica de arco exercícios de *son filé* por meio do uso de:

- a) sequência de notas agudas;
- b) escalas com e sem nuances de dinâmica;
- c) alternância entre notas longas e notas rápidas;
- d) execução em duas cordas simultaneamente;
- e) alternância entre três cordas com nuances de dinâmica;
- f) passagem do arco acima da corda sem emissão de som.

Nota-se, assim, que Capet estende o assunto, de maneira a abarcar o emprego de mais cordas, indicando o estudo da alternância de nível do braço direito nas mudanças de cordas.

Observamos também a associação do termo *son filé* a arcadas longas, e não necessariamente a notas com valor longo. Além disso, notamos como Capet enfatiza a necessidade do estudo de *son filé* em regiões agudas.

A seguir, apresentaremos exemplos de exercícios para *son filé* propostos por Capet (figuras 17 a 22).

Figura 17 – Exercício proposto por Capet para estudo do *son filé* em passagens agudas



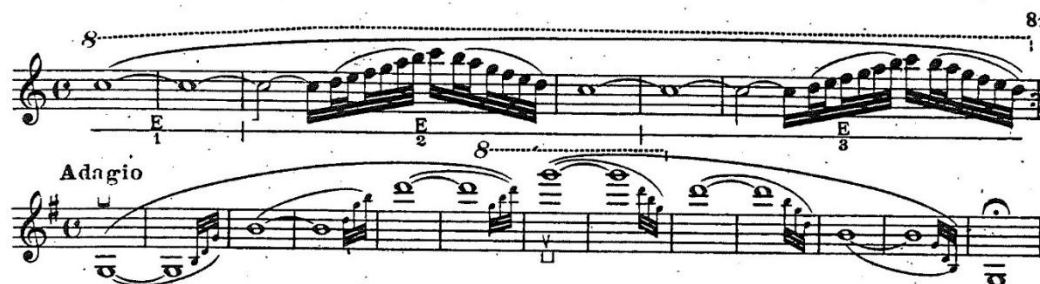
Fonte: CAPET (1916, p. 80).

Figura 18 – Exercício proposto por Capet para estudo do *son filé* com escalas em região aguda



Fonte: CAPET (1916, p. 80).

Figura 19 – Exercício proposto por Capet para estudo do *son filé* em passagens com alternância entre notas longas e rápidas



Fonte: CAPET (1916, p. 80).

Figura 22 – Exercício proposto por Capet para estudo do *son filé* em duas cordas com nuances de dinâmica



Fonte: CAPET (1916, p. 82).

Os próximos dois exercícios propostos por Capet têm como intuito o treinamento muscular para controle do arco. No primeiro exercício (figura 23), busca-se desenvolver o controle do arco por meio da execução constante de notas longas a certa distância acima da corda (sem que o arco encoste na corda). Esse exercício potencializa a dificuldade do estudo do *son filé* no que se refere à sustentação de arcadas longas, sendo, portanto, um importante exercício para desenvolver mais estabilidade na condução do arco.

Figura 23 – Exercício proposto por Capet, no qual o *son filé* é trabalhado sem que o arco encoste na corda



Fonte: CAPET (1916, p. 82).

No exercício a seguir (figura 24), o arco, apesar de encostar na corda, deve ser tão lento a ponto de não produzir som. Esse exercício tem como enfoque a exacerbação das dificuldades técnicas que a sustentação de arcadas longas apresenta.

Figura 24 – Exercício para estudo de *son filé* proposto por Capet cujo objetivo é executar a arcada o mais lentamente possível



Fonte: CAPET (1916, p. 82).

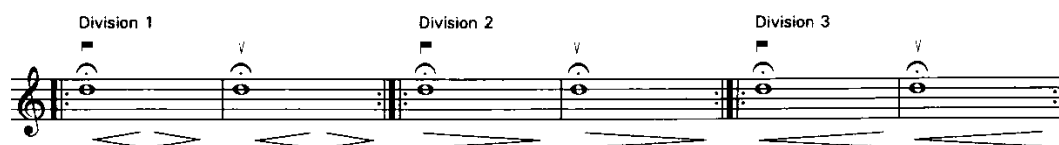
A seguir, encontram-se padrões de variação de dinâmica propostos por Fischer (2013, p. 262) para o estudo de *son filé*. Ele sugere que sejam aplicados a passagens com mudanças de cordas e de posição, a fim de que o estudo de *son filé* seja realizado em conjunto com outros aspectos técnicos do violino (figuras 25 a 27).

Figura 25 – Dinâmicas propostas por Fischer para o estudo de *son filé*



Fonte: FISCHER (2013, p. 262).

Figura 26 – Dinâmicas propostas por Fischer para o estudo de *son filé*



Fonte: FISCHER (2013, p. 262).

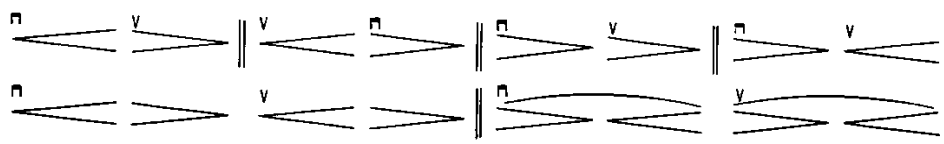
Figura 27 – Dinâmicas propostas por Fischer para o estudo de *son filé*



Fonte: FISCHER (2013, p. 262).

Galamian (1962, p. 103) afirma que o estudo de *son filé* possui igual importância ao estudo de escalas, sendo a capacidade de sustentar uma nota a base para o desenvolvimento do controle de arco e de emissão sonora. Como Mozart, ele afirma que o *son filé* corresponde à capacidade de controlar a respiração, aspecto que o cantor busca desenvolver para que frases não sejam interrompidas por motivos unicamente técnicos. Galamian recomenda que o *son filé* seja praticado em cordas soltas, escalas, cordas duplas e mudanças entre cordas, aplicando-se variações de dinâmica como as mostradas a seguir (figura 28).

Figura 28 – Padrões de dinâmica para o estudo de *son filé* propostos por Galamian



Fonte: GALAMIAN (1962, p. 103).

Para aplicação do *son filé* ao repertório, Galamian (1962, p. 103) sugere a prática do estudo 7 do método op. 10 de H. Wieniewski (figura 29). Observamos que a abordagem do *son*

filé por Galamian é semelhante à adotada por Capet, ou seja, ambos propõem variações entre notas longas e curtas em arcadas longas.

Figura 29 – Trecho do estudo número 7 do método op. 10 de Wieniawski, que pode ser usado para aplicação de *son filé*, segundo Galamian

LA CADENZA.

Largo.
Avec beaucoup de puissance de son.

Cadenza.
à la 4^{te} position - - - - - 56

à la posit. 56

à la posit. 16

Fonte: WIENIAWSKI (1911, p. 16).

A seguir, ressaltamos mais possibilidades de estudo de *son filé* na literatura pedagógica do violino, em exercícios de Jacques Féréol Mazas (1782-1849) (figuras 30 e 31), e Rudolph Kreutzer (1766-1831) (figura 32).

Figura 30 – Exercício 1 de Mazas, que possibilita a aplicação do estudo de *son filé*



Fonte: MAZAS (1898, p. 3).

Figura 31 – Exercício 7 de Mazas, que possibilita a aplicação do estudo de *son filé*



Fonte: MAZAS (1898, p. 10).

Figura 32 – Exercício 1 de Kreutzer, que possibilita a aplicação do estudo de *son filé*



Fonte: KREUTZER (1894, p. 3).

Nos exemplos a seguir, observamos a forma com que Baillot (1991, p. 231) emprega o *son filé* (nomenclatura empregada por ele) como inflexão de caráter expressivo, notada na partitura por meio da indicação “◊” abaixo de notas que não são de longa duração (figuras 33 e 34).

Figura 33 – Uso de notação indicando o *son filé* como ferramenta expressiva em composições para violino de Baillot

Ex. 13.7.
Baillot, Violin Concerto No. 4 in E Minor, Op. 10. 1st movement, mm. 81-104.



Fonte: BAILLOT (1991, p. 232).

Figura 34 – Uso de notação indicando o *son filé* como ferramenta expressiva em composições para violino de Baillot

Ex. 13.8.

Baillot, Violin Concerto No. 1 in A Minor, Op. 3. 1st movement, mm. 172–76.



Fonte: BAILLOT (1991, p. 232).

3.1.2 Mudança de direção do arco

A partir da segunda metade do século XVIII, com a maior difusão do *legato* como importante referência sonora de articulação no violino, a capacidade de executar mudanças de direção de arco que sejam percebidas o menos possível passou a ser fator crucial na técnica do violino (WALLS, 2001). Fischer (1997, p. 60) afirma que mudanças de direção imperceptíveis são impossíveis de se obter, mas que é possível que o violinista crie uma ilusão de imperceptibilidade.

Galamian (1962, p. 86) afirma que a dificuldade em executar a mudança de direção de arco⁷⁹ sem a realização de movimentos abruptos pode ser amenizada através da diminuição da velocidade e da pressão do arco instantes antes da mudança de arcada. Para explicar a necessidade dessa diminuição de velocidade e pressão na mudança de direção do arco, Galamian utiliza como modelo visual o movimento que um pêndulo produz.

Fischer (1997, p. 59) sugere que um meio eficiente para se compreender o mecanismo que favoreça a realização do *détaché*⁸⁰ uniforme, é executá-lo propositadamente de forma não uniforme. Para tanto, ele sugere o estudo do *détaché* separadamente em três partes do arco (correspondentes à divisão em três terços iguais do arco) e usando o arco inteiro, com as variações de pressão e velocidade como mostrado a seguir (figuras 35 e 36).

⁷⁹ Galamian se refere à mudança de direção não só no talão e na ponta, mas em todas regiões do arco.

⁸⁰ Interessante como Gerle (1991, p. 68) organiza os golpes de arco básicos em:

a) *détaché* e *legato*: arco na corda com som sustentado em tempo integral; b) *martelé* e *staccato*: arco na corda em notas curtas com sons sustentados pela metade do tempo; c) *spiccato* e *ricochet*: arco fora da corda com sons sustentados pela metade do tempo. Assim, os golpes de arco são categorizados a partir da produção de notas ligadas ou desligadas. Ainda segundo Gerle (1991, p. 68-69), o *détaché* é o golpe de arco básico no violino, do qual os outros golpes de arco se desenvolvem. Entre os extremos do golpe de arco mais conectado e mais desconectado há nuances de articulação representadas por notação ou não. A inconsistência na terminologia e notação dessas nuances é foco de estudo e debate recorrentes.

Figura 35 – Padrões de variação de velocidade propostos por Fischer, como exercício de mudança de direção propositalmente não uniforme

Speed changes

F = Very slightly faster bow speed S = Very slightly slower bow speed



Fonte: FISCHER (1997, p. 59).

Figura 36 – Padrões de variação de pressão propostos por Fischer, como exercício de mudança de direção propositalmente não uniforme

Play only the slightest *crescendo* and *diminuendo*



Fonte: FISCHER (1997, p. 59).

Fischer (1997, p. 60) afirma que a capacidade de finalizar notas de forma controlada é crucial para se alcançar a conexão não abrupta entre arcadas e, para tanto, propõe o exercício a seguir, que deve ser executado em dinâmica *mf* e *f* nas três partes do arco, em todas as cordas (figura 37). Durante a execução da semínima duplamente pontuada, o arco deve ser movido sem variação de pressão e velocidade. A semicolcheia representa o último instante da arcada, no qual a velocidade e pressão devem diminuir, e o arco ser parado de forma suave. No próximo passo, ele sugere que as notas sejam executadas com uma pausa cada vez menor entre elas até que o golpe se torne um *détaché* conectado e uniforme.

Figura 37 – Exercício para treino de finalização de nota proposto por Fischer



Fonte: FISCHER (1997, p. 60).

Segundo Fischer (1997, p. 61), outra forma de estudar trocas de direção de arco de maneira que se tornem menos audíveis é por meio da execução de notas que transitem pelas nuances de articulação e acentuação que existem entre o *détaché* e o *martelé* (figura 38).

Figura 38 – Estudo com emprego de alternância de golpe de arco entre *martelé* e *détaché*



Fonte: FISCHER (1997, p. 61).

A uniformidade na mudança de direção do arco pode ser estudada também por meio da alternância entre a execução do *portato*⁸¹ e do *détaché* (FISCHER, 1997, p. 61). O intuito desse exercício é obter uniformidade⁸² entre os dois golpes de arco e, para tanto, Fischer sugere o estudo n. 8 de Kreutzer (figura 39). Galamian (1962, p. 68) também menciona a importância do estudo que utilize alternadamente o *détaché* e o *portato*.

Figura 39 – Estudo com alternância entre *détaché* e *portato*, proposto por Fischer



Fonte: FISCHER (1997, p. 61).

Flesch (1995, p. 31) afirma que o estudo do *détaché* na dinâmica *piano* auxilia a obter controle nas mudanças de direção de arco e, portanto, produzir um *legato* eficaz. Flesch (2000, p. 42) afirma também que um aspecto importante para a obtenção de uma mudança suave de direção do arco se relaciona à lei⁸³ da física que afirma que um objeto que se move em uma direção tem a tendência de continuar a se mover nessa mesma direção mesmo quando seu movimento é interrompido ou ele é levado a se mover na direção contrária. Flesch aplica esse

⁸¹ Gerle (1991, p. 66) afirma que o *portato* é um *détaché* com inflexão – um rápido *crescendo* e *decrescendo* – em cada nota.

⁸² Ou seja, a capacidade de executar um *détaché* que emule a ausência de mudança de direção.

⁸³ Primeira lei de Isaac Newton, também conhecida como lei da inércia.

conceito à técnica do arco, denominando-o de “continuação do golpe”⁸⁴, para cuja execução o violinista deve atentar para a ausência de acento⁸⁵. Flesch (2000, p. 42-43) afirma que isso só é possível pela ação conjunta do braço, pulso e dedos em proporções variáveis, de acordo com a região do arco onde a mudança de direção é realizada. Segundo Flesch (2000, p. 43), a mudança de direção no talão (que ele afirma ser a mais problemática em termos de criação de uma conexão suave entre as arcadas) tem melhores resultados quando se utiliza a flexibilidade do pulso e dos dedos. Para o desenvolvimento dessa flexibilidade, ele sugere um exercício no qual o movimento dos dedos é isolado e um golpe curto de *martelé* é realizado sem intervenção do pulso ou do braço. Esse exercício consiste em:

- a) esticar e contrair os dedos com o arco na horizontal e na vertical;
- b) com o arco apoiado na corda, utilizando apenas o movimento dos dedos, realizar curtos golpes de *martelé* no talão e no meio do arco.

Uma arcada curta semelhante ao *martelé*, porém realizada por meio de movimento isolado dos dedos, constitui a base do *collé*; com o diferencial que o *collé* implica a retirada do arco da corda após a execução do golpe.

3.1.3 Collé

Galamian (1962, p. 74) descreve o golpe de arco *collé*⁸⁶ como sendo um *pizzicato* com o arco. Podemos afirmar que o *collé* é um meio eficiente para o estudo da qualidade de ataque, necessário para o desenvolvimento da articulação e da acentuação do arco.

Fischer (1997, p. 62) afirma que, apesar de o *collé* ser um golpe de arco realizado geralmente na metade inferior do arco, seu estudo em todas as partes do arco auxilia no desenvolvimento da produção sonora. Segundo Fischer (1997, p. 62), o *collé* consiste em:

- a) posicionar o arco no ponto de equilíbrio e curvar os dedos de maneira que as articulações fiquem rebaixadas;
- b) executar uma arcada para baixo através da extensão dos dedos de forma rápida, enquanto o arco, através do movimento do braço, é retirado da corda, sendo que a pressão deve ser aliviada assim que a nota é executada para que a sonoridade não apresente ruídos;
- c) recolocar o arco na corda com os dedos retos e as articulações altas;

⁸⁴ Do original: *stroke-continuation* (tradução nossa).

⁸⁵ Isso se relaciona ao estudo proposto por Fischer, cujo exemplo se encontra na figura 40.

⁸⁶ Sugerimos acesso ao link <<http://violinmasterclass.com/en/masterclasses/right-hand/colle>> para vídeos demonstrativos da execução do *collé*.

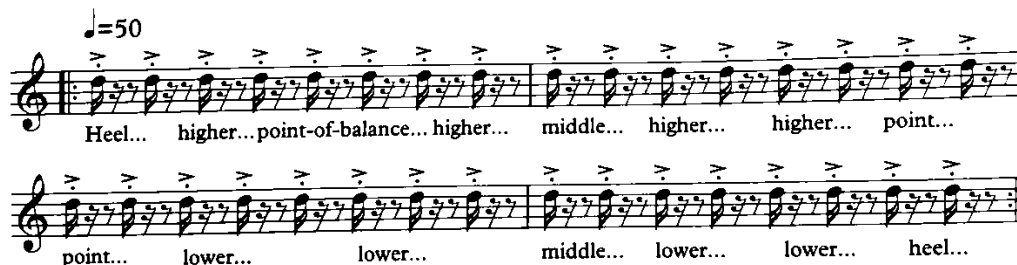
d) executar uma arcada para cima através do encurvamento rápido dos dedos, aliviando a pressão assim que a nota soar e levantando o arco da corda com o movimento conduzido pelo braço.

Galamian (1962, p. 74) frisa a importância de executar o *collé* com leveza, orientando que esse golpe seja estudado inicialmente o mais suave e *piano* possível, antes de aumentar a dinâmica.

A execução de seguidos golpes de *collé* em uma mesma direção de arco é um exercício sugerido por Fischer (1997, p. 62) (figura 40). Esse exercício pode ser realizado das seguintes formas:

- a) começando no talão, executar notas curtas por meio do *collé*, de forma a chegar gradualmente – um centímetro entre cada arcada – à ponta do arco, realizando depois o caminho inverso até o talão;
- b) executar arcos para baixo ou para cima em uma mesma arcada e depois realizar o exercício alternando entre arcos para baixo e para cima durante a arcada;
- c) executar o exercício em todas as cordas em posições de mão esquerda baixas, médias e altas.

Figura 40 – Exercício proposto por Fischer utilizando o *collé* em todas regiões do arco



Fonte: FISCHER (1997, p. 62).

Galamian (1962, p. 74) afirma que o estudo do *collé* é indispensável para se obter controle do ataque em todas as regiões do arco. Além disso, ele afirma que o domínio do *collé* é musicalmente imprescindível para a expressão, uma vez que é um golpe que combina a leveza do *spiccato* com o caráter incisivo do *martelé*. Ele afirma ainda que ao ser executado no talão, o *collé* produz o efeito similar ao de um *martelé* leve realizado na ponta, podendo, portanto, substituir o *martelé* quando o andamento for rápido a ponto de tornar a execução do *martelé* na ponta desconfortável. Mais adiante, Galamian afirma que o *collé* pode ser usado para acentuar determinadas notas executadas em passagens com *spiccato*, além de ser uma ferramenta útil em situações de diminuição de andamento em passagens de *spiccato*. A seguir (figura 41),

encontra-se um exemplo de uso do *collé* como ferramenta expressiva, como proposto por Galamian.

Figura 41 – Exemplo de passagem musical que possibilita a aplicação do *collé* como ferramenta expressiva, segundo Galamian

Example 63

Brahms: *Concerto in D. major, Op. 77*
Last movement (measures 20–21)



Fonte: GALAMIAN (1962, p. 74).

Gerle (1991, p. 23-24) propõe um exercício que auxilia no estudo do *collé*, que, de maneira semelhante ao proposto por Flesch, tem como objetivo desenvolver a flexibilidade dos dedos da mão direita. O exercício, a ser realizado sem o arco, consiste em:

- a) esticar todos os dedos, formando uma linha reta com a palma da mão virada para baixo;
- b) dobrar os quatro dedos (sem dobrar o polegar) para baixo a partir da articulação da base, formando um ângulo de 90 graus com o topo da mão;
- c) dobrar os quatro dedos (novamente sem dobrar o polegar) em direção à palma da mão até que as pontas dos dedos encostem nela e as articulações das primeiras falanges formem uma linha reta com a parte de cima da mão;
- d) imaginando o arco na mão, colocar a ponta do polegar contra o dedo médio, na metade da segunda falange do dedo médio;
- e) mantendo contato do dedo médio com o polegar, dobrar e esticar os cinco dedos diversas vezes;
- f) segurando um lápis, repetir os itens “d” e “e”.

Na próxima etapa do exercício, Gerle (1991, p. 25) propõe que:

- a) sem o violino, o arco seja segurado horizontalmente próximo à posição de execução usual, com a ponta apoiada na mão esquerda para suporte; nessa posição, repetir os exercícios explicados nos itens “d” e “e”;
- b) repetir o exercício com o arco na posição vertical;
- c) repetir o exercício com o arco na posição horizontal, mas sem o suporte da mão esquerda.

Flesch (2000, p. 61) menciona a “arcada Thibaud”, que pode ser considerada uma variação do *collé*, como sendo um exercício significativo para o fortalecimento dos dedos da mão direita. Esse exercício consiste na realização de golpes de *collé* acentuados em arcadas

para cima no talão e arcadas para baixo na ponta. O percurso entre o talão e a ponta (e vice-versa) deve ser realizado fora da corda e com a maior velocidade possível.

3.2 VIBRATO

Os fatores principais que compõem o vibrato são velocidade e amplitude, que podem ser manipulados de forma a produzir diferentes nuances de timbre (FISCHER, 2013, p. 249). As variações de amplitude e velocidade, em conjunto com variações de dinâmica, como colocado anteriormente, são ferramentas essenciais para se imprimir sensação de acréscimo e decréscimo de intensidade na performance do violino.

Segundo Valborg Leland (1949, p. 40), o vibrato:

- a) assegura a função correta e livre da mão e do braço esquerdos, já que o vibrato relaxado auxilia na diminuição de tensão;
- b) provê nuance e vivacidade ao som;
- c) proporciona o peso necessário à colocação dos dedos.

Flesch (2000, p. 21) afirma que o total controle das questões técnicas do vibrato é indispensável à expressividade do violinista. Ele analisa os aspectos mecânicos do vibrato ineficiente e conclui que há três problemas prevalentes: o vibrato excessivamente estreito; o vibrato excessivamente amplo; e o vibrato rígido e tenso. Flesch (2000, p. 23) afirma ainda que a “letargia” dos dedos é uma causa em comum aos problemas mencionados. Flesch (2000, p. 21-23) apresenta soluções para essas dificuldades:

- a) o vibrato excessivamente estreito pode ser aperfeiçoado por meio de maior emprego do pulso no movimento;
- b) o vibrato excessivamente amplo pode ser corrigido mediante maior emprego de movimento de dedo e braço;
- c) o vibrato rígido e tenso seria resultado de movimento excessivamente proveniente do braço, de maneira que, maior participação do pulso e dedo no movimento pode ser benéfica.

A partir dessas informações, entendemos que, para Flesch, o movimento de dedo é associado ao vibrato estreito e rápido; o movimento de pulso é associado ao vibrato amplo e lento; e o movimento de braço deve ser associado ao movimento de dedo e pulso a fim de não resultar em rigidez e tensão. Flesch (2000, p. 22-23) afirma que outra fonte de rigidez e tensão que se verifica no vibrato é a pressão excessiva do polegar ou da base do primeiro dedo contra o braço do violino. Ele sugere, como exercício para evitar esse foco de tensão e rigidez, o estudo do vibrato com a voluta apoiada contra a parede, sem o uso do polegar.

Segundo Flesch (2000, p. 23), o movimento de vibrato eficiente é uma combinação de movimentos de dedo, pulso e braço, sendo que o grau do envolvimento de cada componente resulta de características e decisões pessoais. No entanto, segundo ele, as três fontes de movimento devem ser livres de tensão e sob total controle do violinista, para que as nuances criadas pelo vibrato sejam eficientes, de maneira que possam contribuir para obtenção de expressividade.

Bériot (1858, p. 220) propôs o estudo do vibrato atentando para três gradações, como pode ser observado na figura 42.

Figura 42 – Três gradações de intensidade (suave, média e forte) de vibrato, segundo Bériot

SIGNES EXPLICATIFS DES SONS VIBRÉS EMPLOYÉS DANS LES TROIS DEGRÉS D'EXPRESSION.

Expression douce  Expression moyenne  Expression forte .

Fonte: BÉRIOT (1858, p. 220).

A seguir, apresentamos um exemplo da aplicação dessa notação por Bériot contido em seu método (figura 43).

Figura 43 – Exemplo de aplicação da notação para gradações de vibrato proposta por Bériot em seu método

(Métr: $\text{♩} = 92$)

VIOLON.

Andantino
con molto
espress:

PIANO.



Fonte: BÉRIOT (1858, p. 223).

Spohr demonstra possíveis formas de dosar as gradações de vibrato⁸⁷ em exemplos musicais. Ele aborda o assunto de forma similar a Bériot – inclusive usando notação similar –, porém expandindo para quatro os tipos de gradação (SPOHR, 1890, p. 162) (figura 44 e 45). As gradações são definidas como vibrato rápido, vibrato lento, vibrato gradualmente crescente e vibrato gradualmente decrescente.

Figura 44 – Divisão de Spohr em quatro gradações de intensidade de vibrato

In the following Exercise, the above, as well as the *tremolo*, are intended for practise.
The quick *tremolo* is indicated by  the slow by  the gradually increasing by  and the gradually decreasing by 

Fonte: SPOHR (1890, p. 162).

Figura 45 – Exemplo de uso, por Spohr, de notação para gradações de intensidade de vibrato



Fonte: SPOHR (1890, p. 163).

⁸⁷ Observamos que Spohr utiliza a nomenclatura *tremolo* para se referir ao vibrato.

Galamian (1962, p. 85) afirma que a intensidade do vibrato deve estar em adequação – no que se refere à sua amplitude e velocidade – com as variações de nuances de dinâmica, corroborando com o aumento ou decréscimo de intensidade. Portanto, o domínio de gradações do vibrato, aliado ao do *son filé*, é determinante para a obtenção de expressividade pelo violinista. A seguir, apresentamos um exemplo do repertório de estudos de violino, que possibilita a exploração concomitante da manipulação de amplitude e velocidade do vibrato e das gradações de dinâmica e timbre com o *son filé* (figura 46).

Figura 46 – Estudo 1 de Mazas, que possibilita exploração concomitante de *son filé* e vibrato



Fonte: MAZAS (1898, p. 3).

Acerca do desenvolvimento do controle do vibrato, três exercícios são propostos por Leland (1949, p. 40-41). O primeiro exercício é direcionado a alunos que ainda não vibram ou para aqueles que desejam mudar o vibrato de braço para o de pulso. Nesse exercício, o violinista deve:

- a) primeiramente sem o violino, levantar o braço esquerdo na posição de execução usual do instrumento e balançar rapidamente o pulso em um movimento similar ao de aceno;
- b) a seguir, mantendo a palma da mão encostada ao tampo do violino, colocar o primeiro dedo na quarta posição da corda sol e esfregar a corda com dedo e pulso para cima e para baixo até que o movimento do pulso se torne pequeno e relaxado;
- c) estudar dessa forma por alguns minutos com todos os dedos, aplicando o mesmo processo a cordas duplas;
- d) por fim, aplicar esse exercício em posições mais baixas.

O segundo exercício proposto por Leland (1949, p. 40-41) busca corrigir um vibrato excessivamente lento e amplo. Nesse exercício, o violinista deve praticar por algumas semanas o exercício citado acima, porém com o pulso mais alto que usualmente. Essa elevação do pulso fará com que os dedos assumam uma posição mais arquejada, restringindo o movimento e, conseqüentemente, tornando o movimento do vibrato menor e mais rápido.

O terceiro exercício proposto por Leland (1949, p. 40-41) tem como enfoque a correção do vibrato excessivamente rápido e estreito. Nesse exercício, a instrução é:

- a) colocar o primeiro dedo na nota sol sustenido na corda sol, o segundo dedo na nota fá na corda ré, o terceiro dedo na nota ré na corda lá e o quarto dedo na nota si na corda mi;
- b) sem levantar os dedos da corda e sem que os outros dedos sejam afetados, mover cada dedo de forma isolada para cima e para baixo;
- c) repetir o mesmo procedimento com o primeiro dedo na nota fá na corda mi, segundo dedo na nota dó na corda lá, terceiro dedo na nota sol na corda ré e quarto dedo na nota ré na corda sol;
- d) praticar por algumas semanas com os dedos mais planos que de costume (oposto ao segundo exercício) e com o pulso afastado do violino.

Uma diretriz para desenvolver o vibrato é apresentada por Fischer (2013, p. 249). Sobre o resultado sonoro do vibrato, ele afirma que, fazendo analogia com outros recursos do violino, o violinista pode imaginar o movimento do vibrato de forma a visualizar um efeito de *sautillé* – e não de *trinado* –, como mostrado a seguir (figura 47). Essa analogia criada por Fischer busca minimizar os problemas de afinação decorrentes do movimento do vibrato, que deve, segundo ele, manter o foco na nota central⁸⁸.

Figura 47 – Modelo para visualização do efeito do vibrato em analogia, segundo Fischer, ao *sautillé* (1) e não ao *trinado* (2)



Fonte: FISCHER (2013, p. 249).

⁸⁸ Sobre o centro do vibrato, Flesch (2000, p. 23) afirma que o movimento não deve prevalecer para a altura acima ou abaixo, mas estar ao redor da nota exata de forma uniforme. O assunto leva a discussões como pode ser visto no link <<https://www.violinist.com/discussion/thread.cfm?page=380>>.

Fischer (2013, p. 259) afirma que um dos pilares da proficiência artística⁸⁹ é sincronizar acentos do arco com acentos de vibrato. Além disso, o vibrato contínuo é, segundo ele, uma das ferramentas de timbre essenciais a serem dominadas pelo violinista (FISCHER, 2013, p. 260).

Outro autor do século XX que discute o papel expressivo do vibrato e seus aspectos técnicos é Béla Szigeti⁹⁰. Szigeti (1952, p. 28-36) sugere que o vibrato seja estudado de forma independente da ação do arco, ou seja, ele sugere que o violinista tenha a capacidade de gerar a sensação de aumento e decréscimo de intensidade sem utilizar os recursos para aumento e decréscimo de dinâmica, por meio da manipulação de velocidade, pressão e ponto de contato do arco. Isso é realizado mediante gradações de amplitude e velocidade do vibrato que, posteriormente, ao serem coordenadas com variações de velocidade, pressão e ponto de contato, têm seu efeito de geração de intensidade potencializado, como mencionado anteriormente. Szigeti (1952, p. 33-36) sugere que a mudança gradual da fonte física do movimento⁹¹ do vibrato auxilia na obtenção dessas gradações, como mostrado na figura 48.

Figura 48 – Exemplo proposto por Szigeti para realizar variação de intensidade (no presente caso, aumento de intensidade) do vibrato por meio da mudança da fonte física do movimento



Fonte: SZIGETI (1952, p. 35).

⁸⁹ Do original: *artistry* (tradução nossa).

⁹⁰ Como Flesch, Szigeti relaciona as possibilidades expressivas do vibrato ao seu domínio técnico.

⁹¹ Szigeti especifica que o movimento do vibrato pode ser proveniente da mão, do pulso ou do braço (que ele chama de vibrato do ombro).

Szigeti (1952, p. 28-29) sugere também o estudo do vibrato aliado ao *portamento*, ao qual ele se refere como mudança de dedos como meio de expressão (figura 49).

Figura 49 – Exemplo para combinação do estudo de vibrato e do *portamento* sugerida por Szigeti



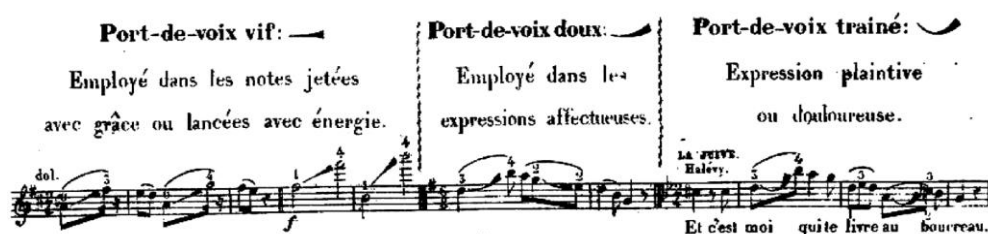
passaram a empregar a mudança de posição na técnica de mão esquerda no início do século XVIII (BROWN, 1999, p. 560).

O *portamento*, ao ser empregado juntamente com o *son filé*, tem seu efeito expressivo potencializado (BROWN, 1999, p. 566), que, juntamente com o vibrato, soma-se à dinâmica, resultando na percepção de acréscimo e decréscimo de intensidade na execução do violino.

Heejung Lee afirma que no século XX o *portamento* passou a ser visto como vulgar na interpretação do violino em decorrência do novo gosto por uma sonoridade mais articulada e “limpa”, de maneira que mudanças com finalidades técnicas, extensões e contrações passaram a ser preferidas às mudanças com função expressiva (LEE, 2006, p. 1892). No entanto, diversos violinistas afirmam que o *portamento* é uma ferramenta expressiva importante quando utilizada de maneira crítica⁹⁶ (LEE, 2006, p. 1893).

Bériot também associa a função expressiva do *portamento*⁹⁷ no violino diretamente ao canto ao afirmar que o emprego do *portamento* se relaciona à prosódia (BÉRIOT, 1858, p. 214-215). Na figura 50, Bériot (1858, p. 216-217) apresenta três gradações⁹⁸ de *portamento*, as quais acreditamos determinadas principalmente pela velocidade com que a mudança de posição é realizada.

Figura 50 – Símbolos empregados por Bériot para as três gradações de *portamento* propostas por ele



Fonte: BÉRIOT (1858, p. 215).

Após estabelecer essas gradações, Bériot (1858, p. 216-217) busca traçar um paralelo entre o uso do *portamento* e a prosódia. Nas figuras 51 e 52, Bériot (1858, p. 216-217)

⁹⁶ A discussão sobre o uso crítico do *portamento* insere-se no contexto do Modernismo, corrente estética e filosófica que influenciou o pensamento sobre a performance musical no século XX. O debate sobre o papel do performer musical na interpretação mostrou tendência a um racionalismo e formalismo com enfoque em visão crítica, tanto histórica quanto estilística, da partitura (BOTSTEIN, 2001). A rejeição às inflexões de caráter pessoal e do senso de improvisação, práticas usuais durante o século XIX, explicaria o comentário de Lee sobre a crítica ao uso do *portamento* no século XX, já que o *portamento* é um exemplo de recurso expressivo cujo emprego é fortemente guiado por decisão pessoal do intérprete.

⁹⁷ Bériot trata o *portamento* pela nomenclatura *port-de-voix*.

⁹⁸ Bériot utiliza as nomenclaturas *port-de-voix vif*, *port-de-voix douce* e *port-de-voix trainée* para as três gradações de *portamento* propostas por ele.

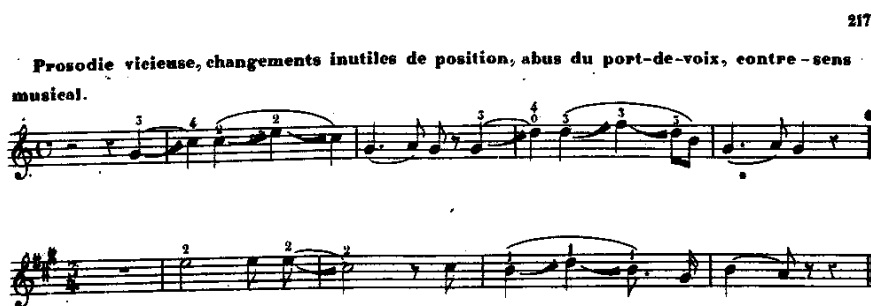
exemplifica a relação entre a prosódia e o uso do *portamento*, sendo que no primeiro exemplo (figura 51) ele busca demonstrar situação em que o uso do *portamento* não seria adequado nos excertos musicais em questão (que, por possuírem texto, permitem que essa relação seja trabalhada). Já no segundo exemplo (figura 52), Bériot, utilizando as mesmas passagens do exemplo anterior, exemplifica situações em que na música instrumental, em paralelo à música cantada, se iria de encontro às regras da prosódia, configurando uso abusivo do *portamento*.

Figura 51 – Exemplo de adequação entre prosódia e o uso de *portamento* no canto, segundo Bériot



Fonte: BÉRIOT (1858, p. 216).

Figura 52 – Uso do *portamento* no violino considerado abusivo por Bériot, por ir contra as regras da prosódia mostradas na figura anterior



Fonte: BÉRIOT (1858, p. 217).

Bériot (1858, p. 218-219), mostrando a relação com estilo e a complexidade do assunto, também apresentou exemplos dos diferentes usos do *portamento* no violino de acordo com o caráter da peça (figura 53).

Figura 53 – Exemplo de uso adequado do *portamento* de acordo com o caráter da peça, segundo Bériot

The image displays five musical excerpts from Bériot's works, each illustrating a different portamento technique:

- Port-de-voix vif et léger. Allegro.** Rondo Russe, Bériot. (Ed. Brandes). This excerpt shows a light and lively portamento.
- Expression affectueuse. Andante.** 9^e Air Varié, Bériot. (Ed. Brandes). This excerpt shows a tender and expressive portamento.
- Expression plaintive. Adagio.** 7^e Concerto, Bériot. This excerpt shows a plaintive and slow portamento.
- Accent douloureux. Animato.** Quintetto, Mosart. This excerpt shows a painful and animated portamento.
- Allegro disperato.** This excerpt shows a desperate and fast portamento.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *cresc.* and *etc.*

Fonte: BÉRIOT (1858, p. 219).

Baillot (1991, p. 126) apresenta exemplos e explicações sobre o *portamento* (ao qual ele, como Bériot, se refere como *port de voix*), em que, como mencionado anteriormente, a conexão entre as notas é realizada pela mudança de posição, criando uma apoiatura, como exemplificado a seguir (figura 54).

Figura 54 – Explicação do efeito de *portamento*, segundo Baillot

The image shows two musical staves illustrating the effect of portamento. The top staff shows a sequence of notes with a smooth, continuous line connecting them, representing the 'portamento' effect. The bottom staff, labeled 'Effect:', shows the same sequence of notes with a more fragmented, step-like connection, representing the 'port de voix' effect.

Fonte: BAILLOT (1991, p. 126).

A apojatura mencionada por Baillot (que é tratada em termos técnicos comumente como “nota intermediária”⁹⁹ na mudança de posição) é um recurso tanto técnico como expressivo (LEE, 2006, p. 1897), já que o uso da nota intermediária torna as mudanças de posição com dedos distintos semelhantes às mudanças com o mesmo dedo, o que auxilia tanto questões técnicas quanto expressivas, segundo Yankelevich (2016, p. 89).

Flesch (2000, p. 13) afirma que o uso da nota intermediária deve ocorrer estritamente no âmbito do estudo e nunca deve ser audível no contexto da performance musical; segundo ele, seu uso como ferramenta expressiva é um mau hábito. Essa afirmação poderia levar à conclusão de que Flesch desaconselha o uso do *portamento* como ferramenta expressiva. No entanto, Flesch (2000, p. 13-14) faz clara distinção entre a mudança técnica (à qual ele se refere como *glissando*) e a mudança expressiva (à qual ele se refere como *portamento*), sendo que ele deixa evidente o papel importante que o *portamento* possui na performance musical expressiva, definindo-o como “expressivo”, “cheio de sentimento” e “originado da liberdade do intérprete”. Ou seja, tal como apontado por Yankelevich (2016, p. 81-111), a nota intermediária é um recurso para estudo de mudança de posição (tanto técnica como expressiva); observa-se, porém, que na mudança de posição técnica, a nota intermediária deve ser inaudível e na mudança de posição expressiva, na prática, a nota intermediária não tem altura pré-definida.

Flesch (2000, p. 16) afirma que o *portamento* pode ser categorizado em:

- a) *b-portamento* (executado pelo dedo da nota partida);
- b) *e-portamento* (executado pelo dedo da nota de chegada);
- c) *portamento* resultante da combinação de *b-portamento* com *e-portamento* (alternância entre o dedo da nota inicial e o da chegada no meio da mudança);
- d) *portamento* com o mesmo dedo.

Flesch (2000, p. 15) afirma que a abordagem do *portamento* (que ele define como a conexão expressiva e repleta de sentimento entre notas) se insere na área mais sensível da pedagogia do violino. Ele afirma que nenhum tipo de *portamento* é “proibido”, mas que, como qualquer ferramenta expressiva, questões estilísticas e de gosto pessoal têm influência sobre seu uso. Flesch (2000, p. 19) afirma também que a expressividade do *portamento* pode ser aumentada pela combinação com nuances do arco.

Segundo Yankelevich (2016, p. 90-99), o *e-portamento* (que ele chama de tipo 3), causa um efeito extremamente expressivo quando realizado de forma ascendente e em acordo com o caráter da peça, sendo que ele aconselha que esse tipo de *portamento* seja utilizado em

⁹⁹ “Nota auxiliar” ou “nota de passagem” são outros termos comumente empregados.

cantilenas. A exceção ao uso da nota intermediária se dá na mudança de posição ascendente que ocorre de um dedo mais alto para um mais baixo (do terceiro dedo ao primeiro, por exemplo) ou de um dedo mais baixo para um mais alto descendentemente (do primeiro dedo para o terceiro, por exemplo), uma vez que a nota intermediária resultaria numa ruptura do efeito de *legato*. O tipo de mudança de posição onde ocorre substituição de dedo com notas de mesma altura é, segundo Yankelevich (2016, p. 103), muito expressivo e comparável à técnica vocal. Yankelevich frisa que a velocidade do *portamento* é um fator decisivo para se obter o efeito expressivo desejado de acordo com caráter da passagem musical. Yankelevich (2016, p. 80) afirma que a mudança de posição com o mesmo dedo é a que mais se assemelha ao caráter de *legato* que se verifica no *portamento* realizado pelo canto.

Como Yankelevich, Fischer (2013, p. 237) afirma que a velocidade é uma característica importante na mudança de posição (portanto, também no *portamento*) e, para desenvolver esse aspecto, ele sugere que o intervalo entre as duas notas seja preenchido com semitons, como uma forma de estudo da distância da mudança (figura 55).

Figura 55 – Exercício de Fischer para o desenvolvimento do controle da velocidade durante a mudança de posição



Fonte: FISCHER (2013, p. 237).

Tendo em vista a relação direta entre a nota intermediária na mudança de posição com o efeito do *portamento*, métodos que têm enfoque no estudo da mudança de posição com notas intermediárias são pertinentes como ferramenta de estudo de ambos os recursos. Um exemplo é o método de Gaylord Yost (1888-1958). Nesse método, são abordadas todas as possibilidades de combinação de dedos em mudanças entre a primeira e a sétima posição. Yost (1928, p. 2) explica que cada compasso deve ser repetido pelo menos dez vezes em andamento lento. Ele frisa que o relaxamento do polegar é primordial para a eficácia do estudo. Por fim, ele explica que a transição para a próxima posição é feita com o último dedo empregado antes da mudança,

sendo que nessa transição o dedo deve encostar na corda levemente, como explicado na figura a seguir (figura 56).

Figura 56 – Explicação do uso da nota intermediária para os exercícios de mudança de posição contida no método de Yost



Fonte: YOST (1928, p. 2).

A seguir, observamos um trecho do método de Yost a título de exemplo de sua abordagem pedagógica das notas intermediárias em mudanças de posição (figura 57).

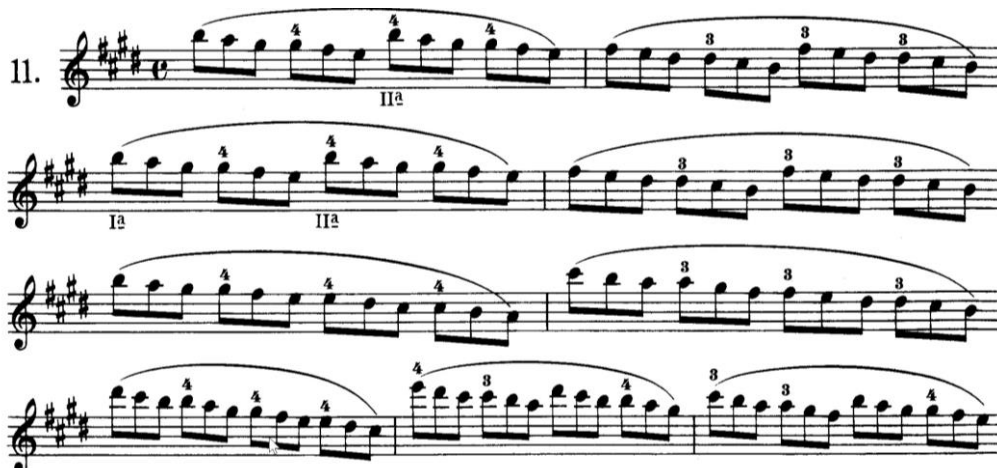
Figura 57 – Trecho do método para estudo de mudança de posição por Yost



Fonte: YOST (1928, p. 3).

A seguir, temos dois exemplos de exercícios mais antigos na literatura pedagógica do violino com enfoque em mudança de posição e *portamento* (figuras 58 e 59).

Figura 58 – Trecho do estudo 11 de Kreutzer



Fonte: KREUTZER (1894, p. 16).

Figura 59 – Trecho do estudo 38 de Mazas



Fonte: MAZAS (1898, p. 12).

Outro exemplo de exercício para o estudo da mudança de posição se encontra no método op. 8 de Sevcik, o qual pode ser executado utilizando notas intermediárias como no método de Yost (figura 60).

Figura 60 – Exemplo de possibilidade de aplicação de notas intermediárias em estudos de mudança de posição



Fonte: SEVCIK (1905, p. 2).

Nos exemplos a seguir, observamos como Sevcik (1931, p. 1) incorpora a mudança de posição com notas intermediárias ao estudo do repertório para violino. Na figura 61, observamos um exemplo desses estudos que se referem à passagem musical presente na figura 62.

Figura 61 – Trecho dos estudos de Sevcik sobre Melodias Húngaras, op. 22, de H.W. Ernst (1812-1865), parte integrante de *School of interpretation for the violin*, op. 16



Fonte: SEVCIK (1931, p. 1).

Figura 62 – Trecho de “Melodias Húngaras”, op. 22, de H.W.Ernst, aos quais os exercícios da figura 64 se referem



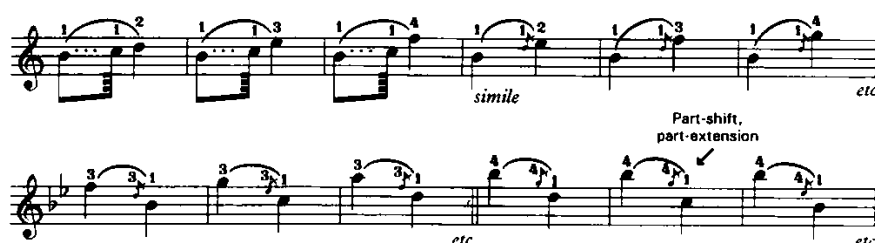
Fonte: SEVCIK (1931, p. 1).

Fischer (2013, p. 238-239) categoriza as mudanças de posição entre:

- a) clássica: equivalente ao *b-portamento* de Flesch e ao tipo 1 de Yankelevich;
- b) romântica: equivalente ao *e-portamento* de Flesch e ao tipo 2 de Yankelevich;
- c) combinação: equivalente à combinação entre *b-portamento* e *l-portamento* de Flesch e ao tipo 3 de Yankelevich;
- d) substituição: mudança de dedos em uma mesma nota.

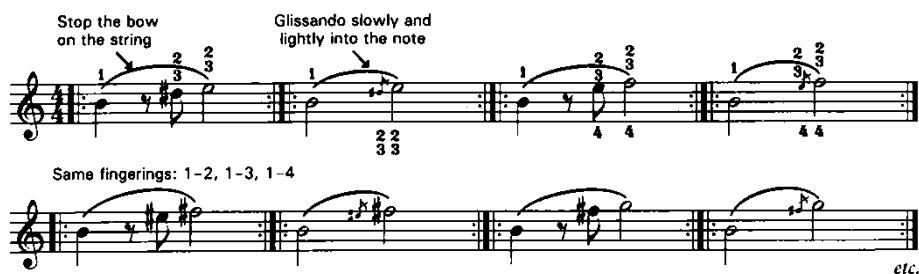
Também para o estudo de notas intermediárias, Fischer propõe exercícios para as mudanças de posição conforme a categorização mencionada (figuras 63 a 66). Observamos que o exercício proposto por Fischer para a mudança de posição romântica tem enfoque na diminuição de velocidade antes da nota de chegada.

Figura 63 – Exemplo de exercício de mudança de posição clássica



Fonte: FISCHER (2013, p. 239).

Figura 64 – Exemplo de exercício para mudança de posição romântica



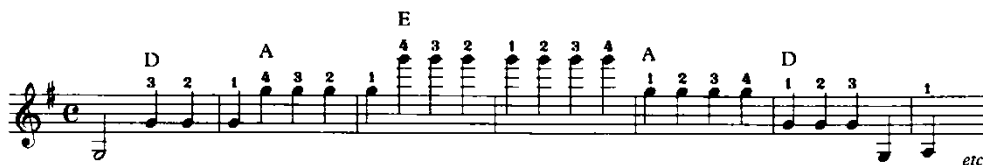
Fonte: FISCHER (2013, p. 239).

Figura 65 – Exemplo de exercício para mudança de posição com combinação



Fonte: FISCHER (2013, p. 240).

Figura 66 – Exemplo de exercício para mudança de posição com substituição



Fonte: FISCHER (2013, p. 240).

Segundo Yankelevich (2016, p. 73), é impossível abarcar todas questões referentes ao uso do *portamento*, devido à diversidade de processos artísticos envolvidos em sua execução, diversidade essa resultante: da vastidão de questões artísticas; das variações de contexto musical e estilos composicionais; do entendimento pelo intérprete do caráter e nuance do som; das

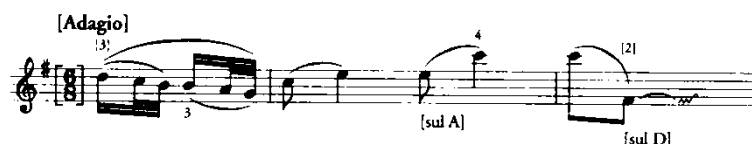
possibilidades de fraseado; e da relação entre os diversos elementos que compõem o material musical.

Sobre as notas intermediárias, Yankelevich (2016, p. 81-111) revelou que no contexto da prática musical elas não são usadas com exatidão, ocorrendo variações de mais de um tom da nota intermediária teoricamente estipulada. Isso o levou à conclusão que as notas intermediárias com alturas exatas pertencem ao âmbito de estudo (uma vez que permitem o desenvolvimento das sensações de distância no espelho e da fôrma de mão na nova posição) mas não da performance expressiva. Para ele, a velocidade no uso das notas intermediárias no *portamento* se relaciona mais a fatores estéticos do que técnicos.

A seguir, apresentamos exemplos citados por Brown (1999, p. 583), que buscam mostrar aplicações do *portamento* no repertório para o violino, sendo que seu uso pode ser implícito pela escolha de dedilhado pelo editor, como na figura 67, ou indicado por notação, como na figura 68 (apesar dessa prática ser incomum, como já mencionado acima).

Figura 67 – Exemplos do uso do *portamento* implícito pelo dedilhado no repertório para violino, citados por Brown

Ex. 15.32. Beethoven, Violin Sonata op. 96/iv, Peters edition, fingered by Joachim



Ex. 15.33. Beethoven, String Quintet arranged from Piano Trio op. 1/3/ii



Fonte: BROWN (1999, p. 583).

Figura 68 – Exemplo de notação sugerindo o uso do *portamento*, citada por Brown

Ex. 15.31. Rode, Violin Concerto no. 7/ii, in Spohr, *Violinschule*, 195



Fonte: BROWN (1999, p. 583).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de levantamento bibliográfico sobre o tema expressão na performance musical, traçamos um breve panorama do pensamento sobre esse assunto por meio de viés histórico, que remontou do século XVII até o período atual. O resultado desse levantamento (que priorizou autores que trataram de expressividade com ênfase na performance do violino) evidenciou as mudanças de paradigma sobre o tema no decorrer da história. Notamos que entre os séculos XVII e XVIII, o pensamento sobre expressividade musical esteve fortemente relacionado à teoria dos afetos e à retórica, assim como ao conceito de bom gosto e ao emprego da ornamentação como ferramenta expressiva. A partir do século XIX, o papel do intérprete como veiculador da conexão entre expressividade e sentimento passou a ter maior enfoque, sendo que questões sobre individualidade, comunicação da mensagem do compositor, fidelidade à notação e gênio foram observados na literatura desse período. Ao longo dos séculos XX e XXI, observamos que o estudo sobre a expressividade na música adotou cada vez mais viés analítico, o que é evidenciado na literatura pedagógica do violino.

Verificamos que o assunto expressão sempre se relacionou à performance musical. Observamos também a permeabilidade do tema a diversas áreas de estudo como a filosofia, a análise musical, a psicologia e a pedagogia, o que reforçou a riqueza do assunto. Essa permeabilidade dificulta a delimitação do termo expressão quando associado à música, já que, algo ressaltado por nossa pesquisa, muitas vezes ele é tratado por meio de conceitos como movimento, direção, fraseado, afeto, sentimento, inspiração, intenção, estilo e comunicação, entre outros, conceitos esses que se relacionam com outras áreas além da performance musical. Trata-se de tema que, além do que, interage com questões históricas, estilísticas e sociais.

Observamos, a partir do levantamento realizado no segundo item, que o uso do termo expressão na performance musical está associado a parâmetros como ritmo, métrica, agógica, dinâmica, articulação, acentuação e timbre, cujas combinações resultam, ao promoverem a sensação de aumento e diminuição de intensidade, em conceitos relacionados à expressão musical, tais como: direcionamento/movimento; contraste; fraseado; nuances; desvio; elemento inesperado; progressão, recessão e *stasis*; tensão e relaxamento; não linearidade.

Mais especificamente no âmbito da técnica instrumental do violino, observamos, no terceiro item, que esses parâmetros expressivos podem ser trabalhados: na técnica de mão direita, pela relação de pressão, velocidade e ponto de contato do arco; e pelo vibrato e *portamento* na técnica de mão esquerda. Sobre os parâmetros que se relacionam à expressividade, observamos que, através da relação entre pressão, velocidade e ponto de

contato, o violinista, por meio de elementos técnicos da mão direita, pode manipular timbre, dinâmica, articulação e acentuação. Na mão esquerda, o *portamento* é um exemplo de ferramenta expressiva que possibilita a manipulação da articulação, assim como o vibrato a manipulação do timbre. Cada um desses recursos contribui para a sensação de aumento e decréscimo de intensidade, o que é potencializado quando essas ferramentas são utilizadas de forma inter-relacionada.

Existem na literatura da pedagogia do violino bastantes exercícios sobre esses elementos essenciais. Com o objetivo de relacionar os achados sobre expressão musical do segundo item a questões práticas do violino, realizamos um recorte de recursos técnicos do instrumento a fim de associar os parâmetros de dinâmica, timbre, articulação e acentuação ao estudo do *son filé*, da mudança de direção de arco, do *collé*, do vibrato e do *portamento*. Devido à vastidão de conexões, buscamos abordar questões técnicas que, a partir do levantamento bibliográfico realizado, julgamos essenciais.

O estudo do *son filé* foi escolhido por abarcar questões de timbre e dinâmica, bem como o domínio da sustentação sonora. Observamos que a questão de sustentação do som se relaciona ao controle respiratório no canto. Constatamos, no segundo item, a relação direta traçada por tratadistas e pedagogos abordados em nossa pesquisa entre expressividade no violino e no canto, sendo o paralelo entre prosódia e a execução instrumental frequente na literatura sobre o tema. A comparação da expressividade do canto com o violino (como sendo o instrumento que mais se assemelha à expressividade vocal) foi recorrente em todos os períodos históricos abordados nessa pesquisa. Acreditamos que essa relação resulta de aspectos comuns ao canto e ao violino, que possibilitam a realização de nuances nos parâmetros de timbre, dinâmica e articulação.

A mudança de direção de arco é um elemento que pode ser empregado para gerar articulação e acentuação. No entanto, nosso enfoque foi na dificuldade técnica que violinistas encontram na realização de mudanças de direção de arco de maneira o menos articulada e acentuada possível, aspecto técnico cujo domínio é essencial para a construção de direcionamento e fraseado.

Notamos a escassez de material pedagógico especificamente voltado para o violino que trate de agógica, o que reflete a dificuldade em relacionar questionamentos teóricos a ferramentas técnicas prática nesses parâmetros. Como mencionado, verificamos também que a ornamentação possui papel de destaque como ferramenta expressiva nos autores abordados em nossa pesquisa. Não nos aprofundamos nesse tema por observarmos que esse assunto é

fortemente atrelado a questões estilísticas ligadas especificamente a determinado período histórico.

Buscamos prover ferramentas essenciais para o desenvolvimento da expressividade no violino, sendo importante frisar que o conhecimento estilístico e histórico é indispensável para a tomada de decisões sobre o emprego dessas ferramentas. Acreditamos que esse tipo de estudo contribui na medida que torna o assunto expressão mais compreensível, tirando a aura de inacessibilidade com o qual o tema por vezes é abordado. Nossa investigação levou a elementos teóricos e ferramentas técnicas cuja manipulação permite a elaboração consciente do material musical, propiciando a violinistas meios para se expressarem de forma mais eficiente.

REFERÊNCIAS

AUER, Leopold. **Violin playing as I teach it**. New York: Dover Publications Inc., 1980.

AVISON, Charles. **An essay on musical expression**. 3. ed. London: Forgotten Books, 2018.

BAILLOT, Pierre. **The art of the violin**. Tradução de Louise Goldberg. Evanston: Northwestern University Press, 1991.

BAKER, Nancy Kovaleff; PADDISON, Max; SCRUTON, Roger. Expression. In: **Grove music online**. 2001. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000009138>>. Acesso em: 15 de maio de 2018.

BÉRIOT, Charles Auguste de. **Méthode de violon**. Vol. 3. Paris, Mainz: C. A. de Bériot, B. Schott's Sohne, 1857-1858.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. New York: Dover Publications Inc., 1987.

BOTSTEIN, Leon. Modernism. In: **Grove music online**. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040625?rskey=isRHZV&result=1>>. Acesso em: 27 de julho de 2020.

BOWMAN, Wayne D. **Philosophical perspectives on music**. New York: Oxford University Press, 1998.

BOYDEN, David D. Glissando. In: **Grove music online**. 2001. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011282#0000011282>>. Acesso em: 15 de maio de 2020.

BROWN, Clive. **Classical & Romantic performance practice: 1750-1900**. New York: Oxford University Press, 1999.

BUELOW, George J. Theory of the affects. In: **Grove music online**. 2001. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253?rskey=IMXPnp&result=2>>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

CAPET, Lucien. **Technique supérieure de l'archet pour violon**. Paris: Éditions Salabert, 1916.

CROCE, Benedetto. **Estética como ciência da expressão e linguística geral**. Tradução de Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações Editora, 2016.

DAVIES, Stephen. **Musical meaning and expression**. London: Cornell University Press, 1994.

FISCHER, Simon. **The Violin Lesson**. London: Edition Peters, 2013.

_____. **Basics**. London: Edition Peters, 1997.

FLESCH, Carl. **The art of violin playing: book one**. Tradução de Eric Rosenbirth. New York: Carl Fischer, LLC, 2000.

_____. **The art of violin playing: artistic realization and instruction**. Tradução de Frederick H. Martens. New York: Carl Fischer, Inc., 1930.

_____. **Los problemas del sonido en el violín**. Tradução de Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1995.

FUBINI, Enrico. **La estetica musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1988.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of violin playing and teaching**. New York: Dover Publications, 2013.

GALEAZZI, Francesco. **Elementi di musica**. Ascoli: Francesco Cardì, 1817.

GEMINIANI, Francesco. **The art of playing on the violin**. London: Francesco Geminiani, 1751.

GERLE, Robert. **The art of bowing practice**. London: Stainer and Bell, 1991.

HANSLICK, Eduard. **On the musically beautiful. A contribution towards the revision of aesthetics of music**. Tradução de Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1986.

HARRIS, Ellen T. Portamento. In: **Grove music online**. 2001. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040990?rskey=TeR0rR&result=1>>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

HAVAS, Kato. **A new approach to violin playing**. London: Bosworth and Co. Ltd., 2003.

HELD, Marcus. O discurso musical do século XVIII. In: **Revista Musica**. 2018. p. 109-132. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/151085>>. Acesso em: 1 de setembro de 2020.

JANDER, Owen. Son filé. In: **Grove music online**. 2001. Disponível em: < <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026206?rskey=EFvGLo&result=1>>. Acesso em: 17 de abril de 2020.

KARLSSON, Jessica. **A novel approach to teaching emotional expression in music performance**. 2008. 58 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Uppsala University, Uppsala, 2008.

KIVY, Peter. **The corded shell: reflections on musical expression**. Princeton, Guildford: Princeton University Press, 1980.

KLICKSTEIN, Gerald H. **The musician's way: a guide to practice, performance and wellness**. New York: Oxford University Press, 2009.

KREUTZER, Rudolph. **Études ou caprices**. Edição de Edmund Singer. New York: Schirmer, 1894.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. Tradução Ana M. Goldberger Coelho, Plínio Martins Filho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

LEE, Heejung. Violin portamento: an analysis of its use by master violinists in selected nineteenth-century concerti. In: **Ninth International conference of music perception and cognition**. Anais. Bologna: ICMPC, 2006. p. 1888-1914.

LELAND, Valborg. **The Dounis principles of violin playing: their meaning and practical application**. London: The Strad, 1949.

LISK, Edward. **Intangibles of music performance**. Delray Beach: Meredith Music Publications, 1996.

LUSSY, Mathis. **Musical expression, accents, nuances, and tempo, in vocal and instrumental music**. Tradução de Miss M. E. von Glehn. London: Forgotten Books, 2012.

MAZAS, Jacques Féréol. **Études, op. 36**. Edição de Friedrich Hermann. New York: Schirmer, 1898.

MCEWEN, John B. **The thought in music: an inquiry into the principles of musical rhythm, phrasing and expression**. London: Forgotten Books, 2012.

MEYER, Leonard B. **Emotion and meaning in music**. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

MCGILL, David. **Sound in motion: a performer's guide to greater expression**. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2007.

MOZART, Leopold. **A treatise on the fundamental principles of violin playing**. Tradução de Editha Knocker. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1951.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dicctionaire de musique**. Vol. 9. Disponível em <<http://www.rousseauonline.ch/Text/volume-9-dictionnaire-de-musique.php>>. Acesso em: 14 de março de 2019.

SEVCIK, Otakar. **School of violin interpretation, op. 16**. Vienna: Edition Ol. Pazdírek, 1931.

_____. **Elaborate studies on Wieniawski's second violin concerto, op. 17**. Tradução de Ol. Pazdírek. Vienna: Edition Ol. Pazdírek, 1929.

_____. **Changes of position and preparatory scale studies, Op. 8**. New York: Schirmer, 1905.

SPOHR, Louis. **Violin School**. Tradução de C. Rudolphus. London: Wessel & Co., 1890.

SZIGETI, Béla. **O vibrato: seu significado e seu ensino**. Tradução de Irene Granchi. São Paulo: Irmãos Vitale Ltda., 1952.

TARTINI, Giuseppe. **Tutorial letter to Maddalena Lombardini**. Tradução de Charles Burney. London: Robert Bremner, 1779.

THIEMMEL, Matthias. Agogics. In: **Grove music online**. 2001. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000296?rskey=FM0u34&result=1>>. Acesso em: 05 de julho de 2020.

THURMMOND, James Morgan. **Note grouping: a method for achieving expression and style in musical performance**. Delray Beach: Meredith Music Publications, 1982.

WIENIAWSKI, Henri. **L'École moderne, op. 10.** Vienna: Universal Edition, 1911.

YANKELEVICH, Yuri. Shifting positions in conjunction with the musical goals of the violinist. Tradução de Masha Lankovsky. In: LANKOVSKY, Masha. **The Russian violin school: the legacy of Yuri Yankelevich.** New York: Oxford University Press, 2016.

YOST, Gaylord. **Exercises for change of position.** Pittsburgh: Volkwein Bros., 1928.