



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação em Música

GUILHERME DE CARVALHO PEREIRA

TÉCNICAS DE REALIZAÇÃO DE ACORDES NA VIOLA

São Paulo

2018

GUILHERME DE CARVALHO PEREIRA

TÉCNICAS DE REALIZAÇÃO DE ACORDES NA VIOLA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP – Campus de São Paulo, para obtenção do título de mestre.

Orientador: Ricardo Lobo Kubala

São Paulo

2018

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

P436t	Pereira, Guilherme de Carvalho Técnicas de realização de acordes na viola / Guilherme de Carvalho Pereira. - São Paulo, 2018. 175 f. : il. color. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Lobo Kubala. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. 1. Viola - Instrução e estudo. 2. Instrumentos de corda. 3. Música - Execução. I. Kubala, Ricardo Lobo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 787.3
-------	---

GUILHERME DE CARVALHO PEREIRA

TÉCNICAS DE REALIZAÇÃO DE ACORDES NA VIOLA

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música no Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, com a área de concentração em Epistemologia e práxis do processo criativo.

Comissão examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Lobo Kubala – Orientador (UNESP)

Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato (UNESP)

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi (Unicamp)

São Paulo, 29 de junho de 2018.

*Ao meu avô Manuel Herculano (in memoriam),
que me inspirou com sua paixão
pela música e pelo conhecimento.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter convergido as circunstâncias de tal forma que, mesmo nas dificuldades, sempre houve saídas.

À minha esposa Ana Carolina, motivadora deste trabalho e exemplo de dedicação aos estudos, pela paciência e sacrifício nas longas noites em que estive diante do computador e pelos dias que precisei me ausentar de casa.

Aos meus filhos Henrique e Miguel pela compreensão nos momentos em que precisaram de minha companhia e não pude estar presente.

Aos meus pais pelo incentivo nunca negado ao estudo da música e por um dia sonharem com este momento.

À minha irmã, por sempre me lembrar das pedras rolando.

Aos irmãos que escolhi, Leandro e Leonardo, pela ajuda no início e na continuidade da vida acadêmica.

Ao meu orientador Ricardo Kubala por sua incrível ajuda e disponibilidade, além de ser exemplo de dedicação, seriedade, exigência e bom humor.

Aos professores Yara Caznok, Sônia Ray, Achille Picchi, Nahim Marun, Luiz Amato, Paulo Castagna pela enorme contribuição por meio de suas disciplinas.

Ao professor André Micheletti pela contribuição e acolhimento durante o período de estágio.

Aos meus amigos e modelos acadêmicos Lucas, Sara e Mariana, por todo auxílio e partilha enriquecedora.

Ao meu amigo Alessandro, cujo acolhimento em sua casa foi essencial para meu curso.

Aos meus alunos, pelo carinho e consideração por minhas instruções e pelo aprendizado mútuo.

A todos os colegas e professores que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo aprofundar o conhecimento acerca da realização de acordes na viola a partir da concepção dos principais autores da literatura da viola e do violino dos séculos XIX e XX. Aspectos da escrita empregada para indicar a sobreposição de notas para esses instrumentos trouxeram a necessidade de reflexão sobre sua realização por parte do instrumentista. Devido ao formato curvo do cavalete e ao fato de a crina do arco ser plana, a execução de acordes demanda o uso de técnica específica, sendo necessário o uso de estudos e exercícios para seu desenvolvimento. Trata-se de assunto fundamental para o desenvolvimento do instrumentista, entretanto, observa-se escassez de material pedagógico disponível que aborde a técnica de acordes. Foi realizado um levantamento no intuito de quantificar e classificar a ocorrência de emprego de acordes em métodos, livros de exercícios, estudos e caprichos, nos quais foram encontradas propostas de estudo, realização e interpretação de acordes. Observou-se que as orientações relacionadas à execução de acordes diferem marcadamente entre os autores consultados, apontando para uma riqueza de possibilidades de realização desse aspecto da técnica de arco que fornece variedade de meios para atender às vastas demandas estilísticas com que se deparam violistas e violinistas enquanto intérpretes.

Palavras-chave: Técnicas de acordes em instrumentos de cordas. Performance da viola e do violino. Técnica de arco da viola e do violino. Material pedagógico para viola e violino.

ABSTRACT

This research aims to deepen the knowledge about chord playing on Viola, based on the conceptions of the main Viola and Violin authors of the 19th and 20th centuries. Some aspects related to the writing of overlapping notes to those instruments brought the need of reflection about their execution by players. Due to the curved form of the bridge and to the fact that the hair of the bow is flat, the execution of chords demands the usage of a specific technique and consequently the use of studies and exercises for its development. Despite it is a fundamental matter for the instrumentalist's development, it may be observed a scarcity of teaching material available that addresses the chord playing technique. A research with the purpose of quantifying and classifying the occurrence of chord usage in methods, practicing books, etudes and caprices was done, and varied proposals of studying, performance and interpretation of chords were found in those methods. It was observed that the orientation related to the execution of chords differs markedly among consulted authors, displaying a richness of performing possibilities of such bowing technique aspect that provides a variety of means to attend to the wide stylistic demands which Viola and Violin players encounter as performers.

Keywords: Chord technique on strings instruments. Viola and violin performance. Viola and violin bowing technique. Pedagogical material for viola and violin.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Acordes finais do estudo nº 11 de Kayser, para violino, riscados a lápis, pertencentes a uma edição de 1896.	19
Figura 2: Formato curvo do cavalete permite que cada corda seja tangida individualmente.	20
Figura 3: Em qualquer ponto de contato entre o cavalete e o espelho, a crina consegue tanger duas cordas simultâneas.	20
Figura 4: Cordas triplas simultâneas podem ser tangidas, de modo geral, em ponto de contato próximo ao espelho, pressionando-se um pouco mais a corda do meio.	20
Figura 5: A execução de quatro cordas simultâneas é inviável.	21
Figura 6: Exemplo de cavalete com redução da curva.	22
Figura 7: Comparação entre a forma de executar acordes, nesse caso quebrados, e a escrita musical.	22
Figura 8: Comparação entre a forma de executar acordes, nesse caso arpejados, e a escrita musical.	23
Figura 9: Escritas simultâneas. À esquerda, um acorde de Dó Maior e, à direita, um acorde com a nota sol em três alturas diferentes.	24
Figura 10: Escrita de acordes quebrados.	24
Figura 11: Escritas de acordes arpejados.	25
Figura 12: Dois exemplos de escrita de acordes executados em <i>arpeggio</i>	25
Figura 13: Padrão de três dedos em quatro cordas.	25
Figura 14: Padrão de quatro dedos em quatro cordas.	25
Figura 15: Padrão de dois dedos em três cordas.	26
Figura 16: Padrão de dois dedos em três cordas.	26
Figura 17: Acima, empunhadura Franco-belga e o ponto de contato do indicador com o arco, abaixo a empunhadura russa.	29
Figura 18: Grande região do talão – acordes curtos.	30
Figura 19: Meio ao talão / Metade inferior – acordes longos.	30
Figura 20: Subdivisão da região do talão para execução de acordes com arcadas saltadas.	31
Figura 21: A duração e o tempo são fatores determinantes para os acordes serem quebrados ou não, segundo Flesch.	31
Figura 22: Deslocamento do arco a partir do espelho em direção ao cavalete em acordes de três sons.	32
Figura 23: À esquerda, forma correta de sustentação de acordes em três cordas, segundo Flesch.	33
Figura 24: À esquerda, forma correta de sustentação de acordes em quatro cordas, segundo Flesch.	33
Figura 25: Cinco maneiras de se quebrar acordes de três sons.	34
Figura 26: Dez maneiras de se quebrar acordes de quatro sons.	34
Figura 27: Realização da quebra de acordes para enfatizar a linha melódica presente em uma das vozes.	34
Figura 28: Acordes em piano devem ser arpejados, segundo Flesch.	35
Figura 29: Explicação gráfica da mudança do ponto de contato em acordes quebrados em quatro cordas.	35
Figura 30: Deslocamento do ponto de contato em acordes quebrados em quatro cordas.	36
Figura 31: Ossos da mão e suas denominações.	37
Figura 32: Acordes quebrados em três e quatro cordas.	39

Figura 33: Outras duas maneiras de se quebrar um acorde em três cordas, segundo Galamian.	39
Figura 34: Realização do acorde quebrado de forma menos enérgica.	39
Figura 35: Outras quatro maneiras de se quebrar um acorde em quatro cordas, segundo Galamian.	40
Figura 36: Acordes simultâneos de forma sustentada.	40
Figura 37: Acorde simultâneos com uma nota sustentada após o ataque.	40
Figura 38: Acorde com execução invertida.	42
Figura 39: Acorde com retorno à corda onde se encontra a voz principal.	42
Figura 40: Adagio BWV 1001: execução de acordes com a voz principal na corda aguda.	43
Figura 41: Adagio BWV 1001: execução de acordes com a voz principal na segunda corda mais aguda.	43
Figura 42: Fuga BWV 1001: acordes em três cordas executados simultaneamente, com a voz principal na nota grave.	44
Figura 43: Siciliano BWV 1001: acima a escrita original, abaixo a realização da execução do acorde invertido.	44
Figura 44: Trecho da Chacona BWV 1004, com duas opções para execução dos acordes.	45
Figura 45: Diversas formas de execução de acordes da Fuga BWV 1003.	45
Figura 46: Execução ideal, segundo Galamian, dos mesmo acordes.	45
Figura 47: Fuga BWV 1005 com sugestão de execução dos acordes.	46
Figura 48: À esquerda, posição alta do cotovelo e, à direita, posição mais baixa e ideal do cotovelo, segundo Primrose.	47
Figura 49: Dedos deixam o arco cair até a corda grave para execução de acordes. Cotovelo permanece em posição baixa.	48
Figura 50: À esquerda, arco alinhado às onze horas e, à direita, arco alinhado às sete horas, do ponto de vista do violista.	48
Figura 51: À esquerda, empunhadura Franco-belga, à direita, dedos envolvendo a vareta do arco de forma a sustentá-lo sem o polegar.	49
Figura 52: Acordes a serem executados com o arco posicionado sobre as cordas.	50
Figura 53: Acordes a serem executados com o arco vindo do ar.	50
Figura 54: Exercício de mudança de cordas proposto por Eugène Ysaÿe.	51
Figura 55: Sarabanda da Suite nº 3 para violoncelo solo, de J. S. Bach, com sinais de arpejo em quase todos os acordes.	51
Figura 56: Ataque em três cordas simultâneas.	53
Figura 57: Acordes com sustentação de uma ou duas cordas.	53
Figura 58: Acorde simultâneo em três cordas sustentado.	53
Figura 59: Quatorze formas de acordes quatro cordas quebrados, segundo Lavigne e Bosísio.	54
Figura 60: Algumas variantes de acordes arpejados em três e quatro cordas apresentadas por Lavigne e Bosísio.	55
Figura 61: Acordes quebrados em três e quatro cordas.	56
Figura 62: Acordes simultâneos em arcadas consecutivas para baixo.	57
Figura 63: Execução correta de acordes, segundo Auer.	58
Figura 64: Os cinco pontos de contato estabelecidos por Simon Fischer.	59
Figura 65: Velocidade da execução do acorde varia conforme seu ponto de contato.	60
Figura 66: <i>Spiccato</i> pesado em acordes curtos.	60

Figura 67: Exercício proposto por Fischer para executar acordes com sonoridade limpa em diversas dinâmicas.	61
Figura 68: Exercício para execução de acordes sem ruídos.....	61
Figura 69: Quatro formas de executar acordes com o objetivo de reduzir o esforço.	62
Figura 70: Exercício para acordes em três cordas.	63
Figura 71: Exercícios de mudança de pares de cordas para acordes em três cordas.	63
Figura 72: Exercícios de mudança de pares de cordas para acordes em quatro cordas.	64
Figura 73: Do talão à ponta, Fischer delimita as regiões com letras.	64
Figura 74: Exercícios para acordes nas diversas regiões de arco com ampliação gradual da extensão.	65
Figura 75: Asteriscos indicam onde o nível do braço deve estar mais alto para preparação dos acordes.....	66
Figura 76: Acordes com ataque partindo do ar, segundo Gerle.	66
Figura 77: Asteriscos indicam os acordes a serem executados com o arco partindo da corda.	66
Figura 78: Acorde com <i>sforzando</i> deve ser executado com um golpe percutido na ponta do arco.	66
Figura 79: Acordes que resultam em acentuação musical.	67
Figura 80: Exercício para mudança de pares de cordas com alívio da pressão.	68
Figura 81: Primeiro exercício para acordes simultâneos em três cordas.	69
Figura 82: Acorde simultâneo em três cordas com arcada para baixo.....	69
Figura 83: Acorde simultâneo em três cordas com arcada para cima.....	70
Figura 84: Acorde simultâneo em três cordas com arcadas para baixo e para cima	70
Figura 85: Posição ideal do polegar esquerdo, de acordo com Carl Flesch.	72
Figura 86: Para acordes com contrações ou extensões, Flesch orienta a posição do polegar sob o braço.....	72
Figura 87: “É melhor quebrar o acorde do que adquirir tendinite” (FLESCH, 2000, p.101, tradução nossa).....	75
Figura 88: As semibreves representam os dedos que devem permanecer nas cordas, enquanto as semicolcheias representam os dedos a serem articulados.....	76
Figura 89: Segundo exercício de Movimentos para Dedilhar Acordes do livro <i>Urstudien</i>	76
Figura 90: Extensão do dedo 4 no terceiro acorde, voltando à fôrma no último acorde.	77
Figura 91: Dedo 1 realizando contração e extensão conduzindo a linha melódica. ...	77
Figura 92: Dedo 2 realizando contração e extensão conduzindo a linha melódica. ...	77
Figura 93: Dedo 1 fixo na corda Sol e extensão dos dedos 2-3 e 3-4 no segundo compasso.	78
Figura 94: Terça maior formada pelos dedos 1 e 2 no segundo acorde. O autor não recomenda o uso da extensão com o dedo 4 para realizar terças com os dedos 3-4.	78
Figura 95: O último acorde contém uma quinta pressionada pelo dedo 1. À direita, a solução apresentada pelo autor.	78
Figura 96: Os dois últimos acordes com a execução da quinta facilitada pela utilização dos harmônicos naturais das cordas Lá-Mi e Ré-Lá.	79
Figura 97: O dedo 2 passa de um Fá a um Sol, formando uma quinta com o Ré do dedo 3.	79

Figura 98: O dedo 3 dobra a falange distal de forma a abranger a quinta nas cordas Lá e Mi no quarto acorde, funcionando como um pivô.....	79
Figura 99: Acima da pauta, o dedilhado de melhor solução para o problema de conexão sonora entre intervalos sextas.	80
Figura 100: Dedilhado quebrado na segunda pauta: dedo dois que pressionava a nota Si, na corda Sol, muda para nota Sol, na corda Mi, enquanto o dedo 3 permanece na quinta Sol+Ré.....	80
Figura 101: No acorde da segunda colcheia pontuada, o dedo 2 que pressionava a nota Si b, na corda Sol, muda para nota Dó na corda Lá, enquanto o dedo 1 permanece na nota Mi b.....	80
Figura 102.:No acorde do segundo compasso, o dedo 2 que pressionava a nota Lá, na corda Ré, muda para nota Dó na corda Mi, enquanto o dedo 1 permanece na nota Mi b.....	80
Figura 103: Acima da pauta, o dedilhado de substituição enarmônica.	81
Figura 104: No primeiro acorde, o polegar deve se posicionar sob o braço do violino e, no segundo, ao lado.	84
Figura 105: Exemplo de postura ideal da mão esquerda, segundo Ivan Galamian. .	84
Figura 106: Sugestão de variações rítmicas para o estudo para diversos acordes em sequência.	85
Figura 107: Troca de dedos nas quintas graves soluciona problema de dedilhado. .	86
Figura 108: Posição dos dedos sobre as cordas segundo Primrose.....	87
Figura 109. Trecho de Bach onde pode ser necessária a alteração da posição da mão esquerda.	88
Figura 110. Trecho de Hindemith onde pode ser necessária a alteração da posição da mão esquerda.	88
Figura 111: Acima, trecho de estudo de Tartini e, abaixo, preparação da mão esquerda.	89
Figura 112: Forma de mão esquerda proposta por Geminiani com os quatro dedos sobre as quatro cordas.....	90
Figura 113: Exercício para vibrato em acordes.	91
Figura 114: Exercício de articulação de dedos proposto por Fischer, com diversos padrões de acordes.....	91
Figura 115: Padrões de mão esquerda para estudo de agilidade.	92
Figura 116: Realização do exercício para agilidade de dedos em mudança de padrões de acordes.....	92
Figura 117: O espelho do violino (<i>fingerboard</i>) dividido em casas.	92
Figura 118: Fôrma de dedos nº1.	93
Figura 119: Fôrma de dedos nº 1 distribuída entre quatro cordas, formando padrões de dedos para acordes.....	93
Figura 120: Exercício para domínio e afinação das fôrmas nas diversas posições. .	94
Figura 121: Exercício para domínio e afinação das fôrmas em quatro cordas - acordes.	94
Figura 122: Estudo nº 37 de R. Kreutzer.....	99
Figura 123: Estudo nº 5 de Terian com instrução em russo: “preparação de acordes” (tradução nossa).	99
Figura 124: Estudo nº 24 Op. 37 de Jakob Dont.	100
Figura 125: Capricho nº 1 Op. 35 de Jakob Dont.....	100
Figura 126: Estudo nº 2 de Michael Kimber, com arpeggio.....	100
Figura 127: Capricho nº 1 de Niccolò Paganini apresenta arpeggio saltado.....	100
Figura 128: Capricho nº 36 de acordes arpejados, de F. Fiorillo.....	101

Figura 129: Estudo nº 13 de R. Kreutzer.....	101
Figura 130: Estudo nº 11 de H. Kayser finaliza com uma sequência de oito acordes como forma de enfatizar o término do estudo.	101
Figura 131: Final do Estudo nº 3 de Pierre Gaviniés.....	102
Figura 132: Estudo nº 9 de Alfred Uhl, contém acordes e arpeggio.....	102
Figura 133: Classificação dos caprichos de Dont em relação ao uso de acordes...	103
Figura 134: Gráfico da porcentagem dos estudos que contém acordes.	107
Figura 135: Exercício nº 3, para estabilizar a posição da mão esquerda.	108
Figura 136: Exercício nº 4, para estabilizar a posição da mão esquerda.	109
Figura 137: Exercício nº 5 – Alguns padrões de acordes para desenvolver a agilidade dos dedos da mão esquerda.....	109
Figura 138. Estudo nº 111 do método de violino de Campagnoli.	109
Figura 139: Estudo nº 111 na versão com arcadas de Joachim e Moser.....	110
Figura 140: Estudo nº 117: o termo “lisciato” pode ser traduzido como “arco para baixo”, se comparado com o termo “tiré”, da edição do mesmo método de 1824, em francês.	110
Figura 141: Possível interpretação dos acordes do Estudo nº 117 de Campagnoli.	111
Figura 142: Grafia musical de Louis Spohr para acordes quebrados.....	112
Figura 143: Acordes com arcadas consecutivas para baixo.	112
Figura 144: Linhas em arco à esquerda dos acordes.	113
Figura 145: Exercício para acordes partindo da nota grave.....	113
Figura 146: Exercício de Hubert Ries para acordes.....	114
Figura 147: Escrita sugerida pelo autor para realização do exercício de acordes.	114
Figura 148: Exercício do livro de Ries editado por Hans Sitt.	114
Figura 149: Setas nos acordes finais do estudo nº 16 de Mazas.....	115
Figura 150: Estudo 24 de Alard: acordes com apojeturas.....	115
Figura 151: Estudo nº 24 de Alard: acordes simultâneos com a instrução “todos os acordes para baixo” (tradução nossa).....	115
Figura 152: Exercício 21 dos 24 exercícios preparatórios para Kreutzer, de Blumenstengel.....	116
Figura 153: Deve-se cantar as notas superiores (tradução nossa).....	116
Figura 154: A comparação feita por Beriot entre a forma de execução e de escrita dos acordes.....	117
Figura 155: Exercício no talão em três cordas simultâneas (tradução nossa).	117
Figura 156: Air de Chasse de Beriot.	117
Figura 157: Exercício de acordes nas doze tonalidades.	119
Figura 158: Estudo nº 62 de Hubert Léonard.	119
Figura 159: Exercício de acordes de Jean Conte.....	120
Figura 160: Sexto exercício para viola em Sol Maior, de Tomás Lestán.....	120
Figura 161: Estudo 69 de Guido Papini.....	121
Figura 162. Exercícios de fôrma de mão esquerda: “todos os dedos posicionados” (tradução nossa).	121
Figura 163: Instrução sobre o estudo nº 71, de Louis Schubert.....	122
Figura 164: Instrução de Hermann: “É errado tocar as notas graves primeiro”.....	123
Figura 165: À esquerda a edição de Dont do estudo de Kreuzer. À direita, o estudo nº 23 com escrita semelhante das colcheias.....	123
Figura 166: À esquerda a proposta de Sitt para realização dos acordes. À direita os acordes escritos no exercício preparatório para o estudo nº 36.....	124
Figura 167: Estudo nº 36 de cordas com arcadas para baixo.	124

Figura 168: Variações de arco para o estudo nº 10 de Kayser.	125
Figura 169: Variações de arco propostas por Kross para o capricho nº 36 de Fiorillo.	125
Figura 170: Exercício nº 6 de Weber, com sugestão de ser praticado com pizzicato.	126
Figura 171: Preparação de acordes segundo Wilhelmj e Brown.	126
Figura 172: Acordes devem ser repetidos para que sejam executadas arcadas para cima e baixo.	127
Figura 173: Acordes de quatro cordas: preparação e exercício.	127
Figura 174: Variações de arco para acordes arpejados.	127
Figura 175: Notação explicativa de Danbé para realização de acordes, no método de Bruni.	128
Figura 176: Instrução de David para a montagem do padrão de mão esquerda nos acordes arpejados.	128
Figura 177: Variação 37, instrução para retirar o arco da corda antes de atacar o acorde.	128
Figura 178: Variação 50: Staccato, não pulado; acentuar fortemente, acordes precisos; golpe limpo e técnico, não executar acordes como arpejos. (TARTINI, 1905, p. 23, tradução nossa).	129
Figura 179: Estudo para acordes de Fischel.	129
Figura 180: Estudo de acordes de três cordas e de dois pares de cordas.	129
Figura 181. Exercícios de mudanças de cordas.	130
Figura 182: Exercícios de mudanças de cordas e cordas duplas.	130
Figura 183: Exercícios de mudanças de cordas com arpeggios.	131
Figura 184: Execução do acorde proposta por Laoureux.	131
Figura 185: Exercício para acordes proposto por Laoureux.	131
Figura 186: Exercício para precisão do ataque dos acordes.	132
Figura 187: Exercício para acordes quebrados.	132
Figura 188: Exercício para acordes de três cordas.	132
Figura 189: Exercício nº 141 de Achilles Lévêque: notação e realização.	133
Figura 190: Trecho com instrução para acordes do estudo nº 8 de Wieniawski.	133
Figura 191: Instrução de Sam Franko para a prática de acordes: “É recomendado fazer este exercício preparatório antes do Estudo. Para estudar acordes”. (MAZAS, 1916, p.32, tradução nossa).	134
Figura 192: Exercício nº 24 de Louis Svecenski para execução de acordes.	134
Figura 193: Acordes do capricho nº 9 de Paganini.	135
Figura 194: Soluções apresentadas por Yampolski, no capricho nº 4.	135
Figura 195: Solução apresentadas por Bachmann, no capricho nº 4.	135
Figura 196: Solução apresentadas por Raby, no capricho nº 4.	136
Figura 197: Sugestão de arcada para estudo do capricho nº 7.	136
Figura 198: Exemplo de execução de acorde sugerida por Heinrich Brüning.	136
Figura 199: Acordes quebrados com arcadas para baixo, sugeridos por Curci.	137
Figura 200: Exercício nº 404 de acordes, por Curci.	137
Figura 201: Variações de arco para o mesmo exercício nº 404.	138
Figura 202: À esquerda, exercício preparatório proposto por Flesch. À direita, os dois primeiros compassos do Capricho nº 1.	138
Figura 203: À esquerda, exercício preparatório proposto por Flesch. À direita, o primeiro compasso do Capricho nº 19.	139
Figura 204: Exercício preparatório de mão esquerda possibilita o estudo de acordes quebrados.	139

Figura 205: Variações da forma de estudo do capricho nº 1 de Dont.	140
Figura 206: Variações da forma de estudo do capricho nº 1 de Dont com uma ou duas cordas sustentadas.....	140
Figura 207: Variações da forma de estudo do capricho nº 1 de Dont com acordes sustentados.....	140
Figura 208: Caprichos nº 11 e nº 23: executar com o arco na metade inferior.	141
Figura 209: Sugestões para estudo do capricho nº 1 de Jakob Dont.....	141
Figura 210: Forma de execução de acordes quebrados proposta por Bang.....	142
Figura 211: Formas incorretas de execução de acordes segundo Bang.	142
Figura 212: Estudo nº 18 de Enrico Pólo.....	143
Figura 213: Instrução: “Arco inteiro. este exercício é especificamente para a aquisição de intensidade de som. Tocar forte e piano.” (YANSHINOV, 1939, p. 4, tradução nossa).....	143
Figura 214: Um dos quatro exercícios de acordes para estudo de sonoridade.....	144
Figura 215: Exercícios de preparação para acordes e acordes simultâneos.	145
Figura 216: Exercício de preparação para acordes. Variação de arco proposta por Volmer para o capricho nº 36 de Fiorillo.....	145
Figura 217: Variações de arco propostas por Volmer para o estudo de arpeggios de Mazas.....	146
Figura 218: Exercício preparatório para mão esquerda em acordes de Chailley.	147
Figura 219: Exercício 21 de Chailley para estruturação do acorde.....	147
Figura 220: Exercício 32 de Chailley para estruturação do acorde.....	147
Figura 221: Exercício 28 para acordes e cordas duplas em staccato.	148
Figura 222: Colchete acima das notas indica que os dedos da mão esquerda devem permanecer nas cordas.....	148
Figura 223: Exercício de Applebaum para acordes em três cordas com retomadas.	149
Figura 224: Exercício para acordes em staccato e simultâneos.	149
Figura 225: Trecho do estudo de Jaques Martinn “para aprender a fazer acordes” (MARTINN, 1841?, p. 23, tradução nossa).	150
Figura 226: Proposta para estudo de acorde de Lainé.	151
Figura 227: Proposta para estudo de acorde de Lainé.	151
Figura 228: Variação de arco com mudanças de pares de cordas proposto para o estudo nº 5 de Bruni, por Lainé.	151
Figura 229. Estudos de acordes de Sitt e Campagnoli.	152
Figura 230: Exercício com montagem da mão esquerda nos acordes e arco tangendo apenas um par de cordas.....	152
Figura 231: Lainé salienta o movimento das vozes do acorde.....	152
Figura 232: Dedos da mão esquerda devem permanecer em bloco nas mudanças de cordas.	153
Figura 233: Estudo de Llácer com clara referência ao nº 37 de Kreutzer.	154
Figura 234: Estudo com acordes escritos em apojeturas.....	155
Figura 235: Estudo com acordes escritos em apojeturas.....	155

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Total de fontes musicais relacionadas por Cardoso (2000) pertinentes à pesquisa.....	96
Tabela 2. Total de fontes considerando obras em comum entre Cardoso (2000) e Nascimento (2017).....	97
Tabela 3. Total de fontes considerando obras em comum entre Cardoso (2000) e Nascimento (2017).....	97
Tabela 4. Total de fontes pesquisadas com o objetivo exclusivo de verificar instruções acerca de acordes.....	98
Tabela 5. Quantidade de estudos verificados que apresenta uma das técnicas trabalhadas de forma sistemática.....	105
Tabela 6. Quantidade de estudos verificados que apresenta uma das técnicas de forma não predominante.	105
Tabela 7. Quantidade de estudos verificados que apresenta duas técnicas reunidas em um mesmo exercício.	106
Tabela 8. Número total de estudos, caprichos e exercícios que apresentam acordes eventuais.....	106
Tabela 9. Total de itens que apresentam elementos técnicos de acordes.....	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 ACORDES E SUAS ESPECIFICDADES TÉCNICAS.....	11
1.1 ASPECTOS DO ARCO.....	11
1.1.1 Carl Flesch.....	11
1.1.2 Ivan Galamian.....	19
1.1.3 William Primrose.....	29
1.1.4 Marco Antonio Lavigne e Paulo Bosísio.....	35
1.1.5 Jack Pernecky.....	38
1.1.6 Leopold Auer.....	40
1.1.7 Simon Fischer.....	41
1.1.8 Robert Gerle.....	48
1.1.9 Yuri Yankelevich.....	50
1.1.10 Kurt Sassmannshaus.....	50
1.2 ASPECTOS DA MÃO ESQUERDA.....	53
1.2.1 Carl Flesch.....	54
1.2.2 Ivan Galamian.....	65
1.2.3 William Primrose.....	70
1.2.4 Jack Pernecky.....	71
1.2.5 Leopold Auer.....	72
1.2.6 Simon Fischer.....	73
1.2.7 Robert Gerle.....	75
1.2.8 Yuri Yankelevich.....	77
2 ACORDES EM ESTUDOS, CAPRICHOS E EXERCÍCIOS.....	78
2.1 LEVANTAMENTO DO MATERIAL.....	79
2.2 CLASSIFICAÇÃO DOS ESTUDOS CAPRICHOS E EXERCÍCIOS.....	81
2.3 ESTATÍSTICAS DE ACORDO COM AS QUATRO CATEGORIAS DE CLASSIFICAÇÃO.....	87
2.4 INSTRUÇÕES PARA EXECUÇÃO DE ACORDES.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
REFERÊNCIAS.....	145
APÊNDICES.....	153

INTRODUÇÃO

Em minha atuação como músico, seja como violista, professor de viola e músico de orquestra, pude perceber a necessidade de maior aprofundamento da técnica de acordes na viola e, a partir da dúvida gerada pela forma de execução de acordes em três ou quatro cordas. De acordo com Pernecky (1998, p.147, tradução nossa) “psicologicamente, ver um acorde de três ou quatro notas a ser executado em apenas um golpe de arco, cria uma sensação de tensão, que, em contrapartida, induz ao excesso de peso [do arco]”¹. Pude perceber, ao acompanhar alunos de nível iniciante e intermediário, a surpresa que eles demonstram ao se depararem com um acorde de três ou quatro sons ao final de estudos como os de Franz Wohlfahrt ou de Heinrich Kayser (Figura 1). Dentre os livros de estudos e métodos mais conhecidos e utilizados para estudantes desse nível, são raros os que dispõem de preparação de acordes. O que se observa, geralmente, é que o professor precisa ensinar o aluno a realizar o acorde sem um exercício prévio específico que poderia estar contido em material pedagógico.

Em ensaios de orquestra, ouvi diversos maestros pedirem por melhor qualidade de som nos acordes do naipe de cordas, ou, para facilitar a execução da passagem, solicitarem que os instrumentistas façam *divisi*.

Alguns autores do século XIX e XX compartilham da mesma preocupação acerca da qualidade sonora da realização de acordes. O violista William Primrose afirma: “geralmente, eu acredito que acordes são mal executados, particularmente por estudantes”² (DALTON, 1992, p. 102, tradução nossa). Nesse sentido, Carl Flesch (2000, p. 64, tradução nossa), constata que “a incapacidade de a maioria dos violinistas produzirem acordes que soem bem, mesmo que não sejam arpejados, deu ao violino má fama como instrumento polifônico”³.

Além da técnica de acordes ser pouco abordada no processo de formação do violista e violinista, percebe-se escassez de material pedagógico para estudo de acordes em comparação com o de outras técnicas. Livros de exercícios, estudos e caprichos apresentam páginas dedicadas a golpes de arco, como *spiccato*, *martelé*,

¹ No original: *Psychologically, seeing a three or four-note chord to be played in one stroke does create a tense feeling which in turn causes excessive weight.*

² No original: *I find that chords are badly performed, particularly by students.*

³ No original: *The inability of most violinists to produce chords that sound well, even if not arpeggiated, has had the result to give the violin a bad name as a polyphonic instrument.*

legato, ou a técnicas de mão esquerda como trinados, mudanças de posição, agilidade e harmônicos (*flageolet*). Entretanto, são poucos os estudos preparatórios, ou mesmo voltados exclusivamente para acordes.

Acordes em instrumentos de cordas são utilizados, em grande parte, como recurso expressivo, como, por exemplo, ênfase ao final de uma obra. Diversos estudos de Heinrich Kayser, por exemplo, apresentam essa característica (Figura 1)⁴, porém o autor não inclui exercícios ou estudos preparatórios para execução de acordes em três ou quatro cordas, causando dúvidas ao estudante sobre como executar notas sobrepostas.



Figura 1: Acordes finais do estudo nº 11 de Kayser, para violino, riscados a lápis, pertencentes a uma edição de 1896.

Fonte: KAYSER, 1896, p. 15.

De acordo com Stowell (2004, p.11), os primeiros registros musicais com uso de cordas duplas para o violino datam do início do século XVII. Na coleção de sessenta e uma peças (op.8), de 1626, do compositor italiano Biagio Marini, podem ser encontradas diversas obras para violino que utilizam duas ou até três notas simultâneas.

Anos mais tarde, Johann Paul von Westhoff publica Seis Suítes para Violino Solo, obra sem acompanhamento de contínuo e de complexa polifonia, que serviu de inspiração para as Seis Sonatas e Partitas também para violino solo, de Johann Sebastian Bach. Tanto na música solo de Westhoff como na de Bach, há a presença de obras com três e quatro vozes escritas de forma sobreposta.

O formato curvo do cavalete permite ao arco tanger individualmente cada uma das cordas, aspecto da construção da viola que contribui decisivamente para que esses instrumentos sejam predominantemente melódicos (Figura 2).

⁴ Os riscos a lápis da figura 1 foram provavelmente feitos por um professor. A técnica exigida para executar tais acordes não é abordada no livro de estudos op. 20, de Kayser.



Figura 2: Formato curvo do cavalete permite que cada corda seja tangida individualmente.

A crina do arco é capaz de tanger duas cordas simultaneamente em qualquer ponto de contato entre o cavalete e o espelho, o que abre espaço para polifonia (Figura 3).



Figura 3: Em qualquer ponto de contato entre o cavalete e o espelho, a crina consegue tanger duas cordas simultâneas.

Entretanto, a relação “cavalete curvo - crina plana” impede que três (Figura 4) ou quatro cordas (Figura 5) sejam executadas de forma simultânea, a não ser que o músico lance mão de técnica específica. A sustentação do som de três cordas é considerada possível por alguns autores, e inviável por outros. A sustentação de quatro cordas, porém, é impossível.



Figura 4: Cordas triplas simultâneas podem ser tangidas, de modo geral, em ponto de contato próximo ao espelho, pressionando-se um pouco mais a corda do meio.



Figura 5: A execução de quatro cordas simultâneas é inviável.

A evolução dos arcos barrocos para o chamado arco moderno modelo *Tourte*⁵, de vareta convexa, contribuiu para uma maior emissão sonora, porém dificultou ainda mais a execução de acordes (STOWELL, 2004, p.82).

Uma questão relacionada à execução de três ou quatro cordas simultaneamente reside na escrita musical. Para um instrumentista de teclado não restará dúvida na execução de um acorde de quatro notas, pois, grosso modo, os dedos apenas precisam abaixar as teclas ao mesmo tempo. Entretanto, um violista não poderá executar quatro cordas simultâneas ao ver quatro notas sobrepostas na pauta musical.

Os problemas que envolvem a execução de acordes, sua técnica e interpretação suscitam questões como: Que aspectos estão envolvidos na execução de acordes na viola? Como executar acordes de maneira que seja considerada apropriada?

Desde o início do presente estudo constatou-se que diversos autores propõem diferentes soluções no intuito de evitar a sonoridade ruidosa e a sensação de que as cordas estão sendo esmagadas, bem como esclarecer a forma de execução: simultânea, quebrada ou arpejada.

Ole Bull, violinista norueguês do século XIX, chegou a reestruturar seu violino, diminuindo a curvatura do cavalete (Figura 6) de forma que pudesse executar acordes com maior facilidade. A mesma alteração é sugerida por Huber Léonard (1861?, p. 83) no livro *Gymnastique du Violoniste*⁶, porém essa solução pode ser considerada extrema e pode acabar comprometendo outros aspectos do instrumento.

⁵ O modelo do arco recebe este nome devido a seu autor François Tourte (1747?-1835), francês, construtor de arcos responsável por estabelecer o padrão convexo da vareta, utilizado até os dias de hoje.

⁶ A Ginástica do Violinista (tradução nossa).



Figura 6: Exemplo de cavalete com redução da curva.
Fonte: FIDDLE HANGOUT, 2009.

A reflexão de Carl Flesch (2000, p. 64, tradução nossa) acerca da execução de acordes levou-o a rebater a crítica daqueles que consideram necessário o uso de arcos antigos, com curvatura mais acentuada, ou crina mais flexível, sendo que, para ele, a solução está exclusivamente no aprimoramento técnico:

Em vez de remediar essa situação, buscando uma melhora geral da técnica de arco, especialmente no que diz respeito à execução de acordes, alguns círculos musicais têm colocado a culpa no formato do arco moderno⁷.

Hodiernamente, arcos antigos e modernos são utilizados na performance musical de instrumentos de cordas friccionadas. Porém, para efeito de delimitação da pesquisa, foram utilizados autores da literatura da viola e do violino que estruturam sua técnica a partir de arco e instrumento modernos.

Nos métodos, escolas e livros de estudos⁸, alguns autores utilizam-se de instruções detalhadas sobre a forma correta da realização de acordes, além de lançarem mão de recursos de escrita musical (Figuras 7 e 8) com objetivo de permitir melhor compreensão de sua execução.

⁷ No original: *Instead of remedying this state of affairs by seeking a general improvement of bow technique, especially as it concerns the playing of chords, in some musical circles the shape of the modern bow has been blamed.*

⁸ A definição desses termos é apresentada no Capítulo 2.

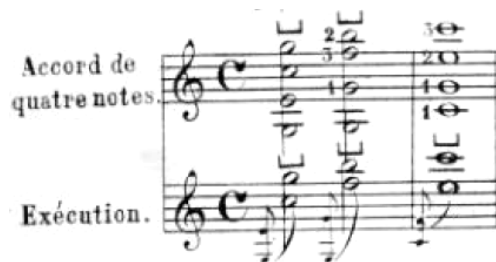


Figura 7: Comparação entre a forma de executar acordes, nesse caso quebrados, e a escrita musical.
Fonte: LÉVÊQUE, 1908, p. 116.



Figura 8: Comparação entre a forma de executar acordes, nesse caso arpejados, e a escrita musical.
Fonte: BERIOT, 1870, p. 86.

De acordo com Lacerda (1967, p. 77), “o acorde é uma combinação simultânea de três ou mais sons diferentes”. No que se relaciona a aspectos harmônicos mais ligada à tradição, tal afirmação remete diretamente a tríades ou tétrades que atuam como fundamento para a música tonal. No âmbito da assim denominada música atonal, os acordes criados por sons simultâneos podem ser chamados de simultaneidades. Já a ocorrência de sons adjacentes executados ao mesmo tempo denomina-se usualmente *cluster*. Para um instrumentista de cordas friccionadas, a palavra “acorde” relaciona-se a uma técnica específica de arco, além de seu significado ligado à harmonia. Neste trabalho, o termo “acorde”, no que se relaciona à técnica instrumental é a execução simultânea, quebrada ou arpejada de três ou quatro cordas, com notas diferentes ou iguais.

Devido ao fato da curvatura do cavalete impedir que a crina plana do toque simultaneamente três ou quatro cordas, a utilização do arco em acordes demanda técnica específica. Acordes simultâneos em três cordas exigem que a crina as fricçãoe ao mesmo tempo, portanto, maior pressão deve ser exercida devido ao ângulo formado entre elas pela curvatura do cavalete. Autores como Fischer (2013) e Sassmannshaus (2012) são unânimes em afirmar que a execução de cordas duplas, presentes em acordes quebrados em três ou quatro cordas, demanda o dobro de pressão exercida pela crina do arco sobre as cordas, enquanto Pernecky (1998) sugere mais peso na corda grave a fim de equilibrar a sonoridade.

Por sua vez, acordes quebrados ou arpejados pressupõem uso de técnica de mudança de cordas com ligaduras e, em diversos casos, cordas duplas.

Além dos problemas concernentes à utilização do arco, a técnica de mão esquerda também é demandada, de maneira específica, na execução de acordes. O posicionamento dos dedos pode seguir a forma mais usual, como em melodias ou cordas duplas, mas também poderá seguir o formato de padrões ou blocos, de maneira similar a de um violonista, ou a de um pianista ao realizar acordes. Para tanto, os diversos autores mencionam adaptações no posicionamento da mão esquerda a fim de contribuir com a destreza dos dedos para montar os padrões dos acordes.

As figuras de 9 a 12 apresentam alguns exemplos do que podem ser considerados acordes na escrita para a viola.

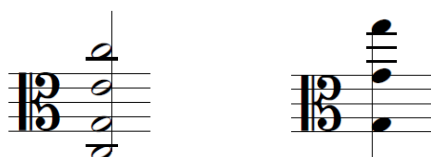


Figura 9: Escritas simultâneas. À esquerda, um acorde de Dó Maior e, à direita, um acorde com a nota sol em três alturas diferentes.

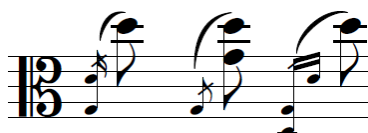


Figura 10: Escrita de acordes quebrados.

Observa-se que, apesar das figuras 10 e 11 apresentarem escrita melódica, o padrão do acorde interfere diretamente em sua execução instrumental. Em todos os casos, a mão esquerda estabelece um padrão fixo na(s) corda(s), enquanto o arco define a forma de execução do acorde.

Entre os acordes arpejados, destacam-se aqueles cujo golpe de arco é uma ligadura entre três ou quatro cordas, para baixo e para cima. Sua articulação pode ser em *legato* ou em *ricochet*. Bosisio e Lavigne (1999) definem esse tipo de acorde com o termo “arpejo contínuo”. Entretanto, a palavra “arpejo” pode remeter o leitor à simples execução melódica de um acorde⁹, que no caso dos instrumentos de cordas, pode ser realizada sem necessariamente o uso de mais de uma corda. Portanto,

⁹ Como no caso dos arpejos presentes no Sistema de Escalas de Carl Flesch (2000).

será utilizada, neste trabalho, a palavra *arpeggio* para designar padrões que resultem em arcadas que se assemelhem aos da figura 12.

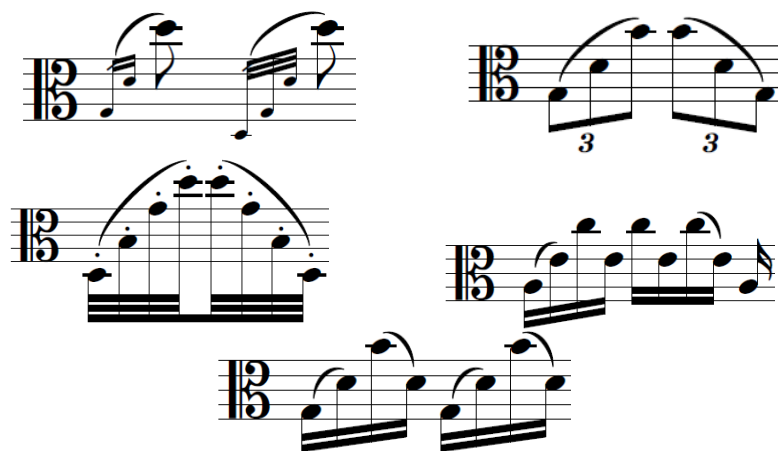


Figura 11. Escritas de acordes arpejados.

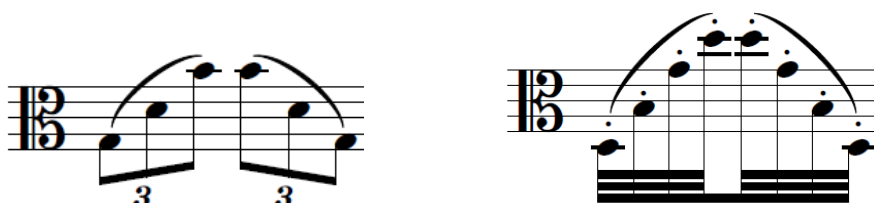


Figura 12: Dois exemplos de escrita de acordes executados em *arpeggio*.

Os padrões de mão esquerda em três ou quatro cordas geralmente exigem mudança de postura da mão esquerda. Diversos autores sugerem que, para acordes, os dedos devem montar os padrões de forma simultânea em vez de um dedo de cada vez.

Alguns padrões de dedos para acordes podem ser compreendidos conforme os exemplos das figuras 13, 14, 15 e 16.

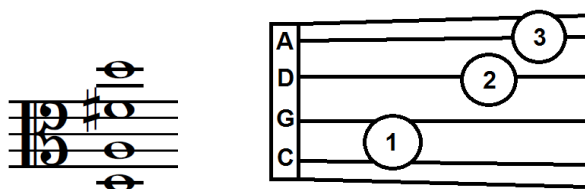


Figura 13: Padrão de três dedos em quatro cordas.

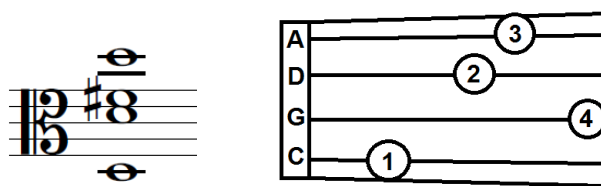


Figura 14: Padrão de quatro dedos em quatro cordas.

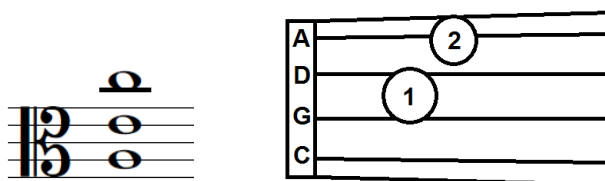


Figura 15: Padrão de dois dedos em três cordas.

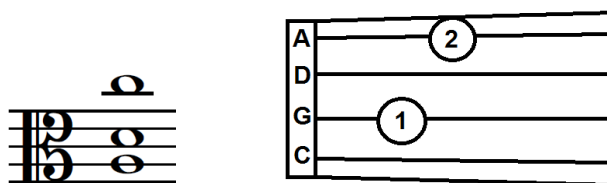


Figura 16: Padrão de dois dedos em três cordas.

Uma vez estabelecido o problema entre escrita e realização de acordes na viola, realizou-se a busca por autores e as soluções por eles apresentadas. Diante da escassez de literatura exclusiva para viola, recorreu-se também a autores de violino cuja técnica similar pode ser aplicada diretamente, ou com alguns ajustes, à viola.

O primeiro capítulo discorre acerca da concepção de execução de acordes segundo Carl Flesch, Ivan Galamian e William Primrose, dentre outros autores da literatura do violino. Uma visão abrangente de aspectos de postura, técnica de arco e de mão esquerda, por eles apresentados, e que tenham relação direta com acordes, é apresentada de forma a elucidar a compreensão de sua realização.

No segundo capítulo, é apresentado um estudo acerca da utilização de acordes em obras didáticas para viola, sejam elas originais ou transcritas, com o objetivo de quantificar e classificar estudos, caprichos e exercícios envolvendo acordes. Segundo Flesch (2000, p91, tradução nossa) “Estudos [...] são parte da técnica aplicada, uma vez que combinam vários elementos da técnica geral. [...] seu

propósito é principalmente ampliar as habilidades técnicas do músico”¹⁰. Uma vez escritos com o intuito de desenvolver técnicas específicas, estudos, caprichos e exercícios constituem fonte que contribui de maneira significativa para a compreensão do estudo de acordes. Nesse capítulo, a investigação sobre o assunto parte da análise de livros, métodos e escolas, originais para viola e transcritos do violino, de acordo com os levantamentos de Cardoso (2000) e Nascimento (2017) acerca de material didático para viola.

¹⁰ No original: *Etudes [...] are part of applied technique, from the point of view that they combine various elements of general technique. [...] their purpose is mainly to enlarge the technical abilities of the player.*

CAPÍTULO 1 - ACORDES E SUAS ESPECIFICIDADES TÉCNICAS

1.1 ASPECTOS DO ARCO

Encontra-se um consenso entre os diversos autores da literatura do violino e da viola quanto à maior dificuldade em se dominar os aspectos do arco em relação aos da mão esquerda.

Para Flesch (2000), a função do arco é fazer vibrar as cordas e determinar dinâmica e agógica. Ainda ressalta que os aspectos mecânicos concernentes ao arco são mais complexos do que os de mão esquerda, uma vez que, no caso de aspectos relacionados à técnica de mão esquerda, os dedos estão em contato direto com a corda, enquanto a mão direita tem seu contato com o instrumento mediado pela vareta e crina do arco.

Galamian (1985, p. 44, tradução nossa) considera que os problemas relativos à técnica da mão direita, “geralmente causam a maior parte dos problemas ao violinista”¹¹. Primrose concorda com Galamian ao confessar que suas maiores dificuldades residem na técnica da mão direita. Para o violista, o arco é, “em todos os casos, o aspecto mais dificultoso da execução do instrumento posicionado sobre o ombro”¹² (DALTON, 1992, p. 60, tradução nossa)

1.1.1 Carl Flesch

Em seu livro *The Art of Violin Playing*¹³ (publicado em 1923), Flesch procura expor minuciosamente detalhes necessários à técnica de execução do violino. Sua preocupação é que tal técnica seja consistente e de comprovada eficácia no palco.

Em nossa profissão, a voz da teoria pura tem o direito de ser ouvida apenas na medida em que sua verdade pode ser confirmada pela experiência e levada à sua plena aplicação prática, uma vez que nosso objetivo final deve ser a execução em público de uma obra e a transmissão das idéias do compositor ao público em geral. Assim, se qualquer teoria é válida, ela só pode ser estabelecida depois de passar no teste diante do público¹⁴ (FLESCH, 2000, p.v, tradução nossa).

¹¹ No original: *generally cause most of the trouble for the violinist.*

¹² No original: *in all cases the most difficult aspect of playing an instrument at the shoulder.*

¹³ No original: *Die Kunst des Violinspiels.* Em português: *A Arte de Tocar Violino* (tradução nossa),

¹⁴ No original: *In our profession, the voice of pure theory has a right to be heard only as far as its truth can be confirmed by experience and the way can be shown to its full practical application, for our final aim must be the public performance of a work and the transmission of the composer's ideas to the general public. Thus, whether any theory is valid can be established only after it has passed its test in front of the public.*

O autor apenas considera alguma técnica válida caso seu funcionamento seja comprovado no palco, ou seja, na performance. A partir dessa ideia, ele estabelece sua forma de ensino e concepção, ou seja, sua escola.

De acordo com Flesch (2000), toda movimentação do arco envolve a participação de braço, antebraço, mão e dedos, porém maior importância é dada aos dedos, pois entram em contato direto com o arco e são responsáveis por transmitir os movimentos de todo o braço à vareta e, conseqüentemente, à corda (FLESCH, 2000, p.34).

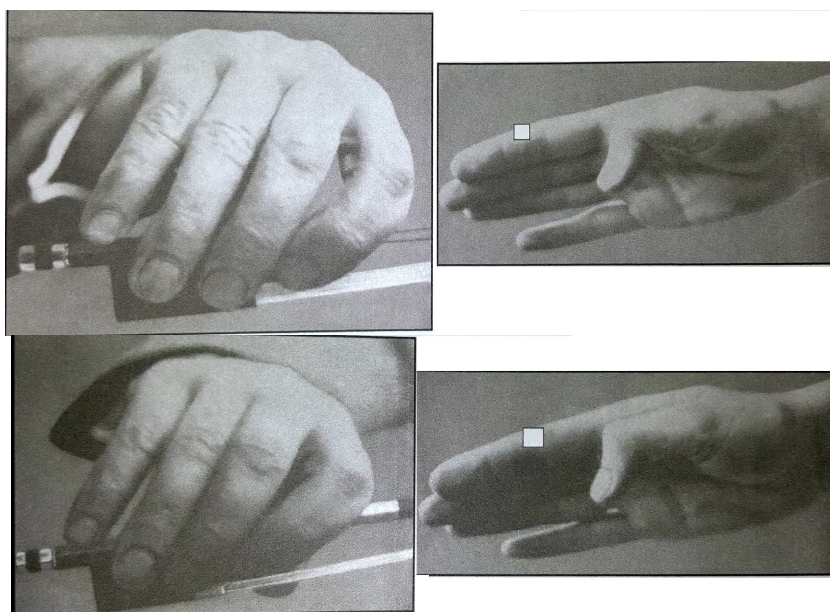


Figura 17: Acima, empunhadura Franco-belga e o ponto de contato do indicador com o arco, abaixo a empunhadura russa.

Fonte: FLESCH, 2000, p. 169.

A empunhadura do arco proposta por Carl Flesch é por ele mesmo denominada de “empunhadura russa”¹⁵. Nesta forma de segurar o arco (Figura 17), o indicador direito tem seu contato com a vareta na articulação entre as falanges distal e medial (Figura 31) permitindo, segundo esse autor, maior produção de som com menor esforço. Para Flesch, tal empunhadura alcança melhores resultados, ou, como ele coloca, maior “sucesso com um grande número de alunos de talentos diversos”¹⁶ (FLESCH, 2000, p.35, tradução nossa).

São seis os principais movimentos do braço direito responsáveis pela ação do arco, de acordo com Flesch (2000, p.38):

¹⁵ No original: *Russian bow hold*.

¹⁶ No original: *success can be achieved with a great number of students of various levels*.

- a) movimento de levantar e abaixar o braço;
- b) movimento lateral do braço;
- c) movimento de rotação do antebraço;
- d) movimento do antebraço;
- e) movimento do pulso;
- f) movimento dos dedos.

A fim de aprimorar a distribuição de arco, autor procura dividi-lo de forma a delimitar as diversas regiões para arcadas e golpes de arco específicos. Em vez de restringir-se às partes ponta, meio e talão, Flesch (2000, p.45) divide o arco em:

- a) extrema ponta;
- b) pequena região do meio;
- c) extremo talão;
- d) grande região da ponta;
- e) grande região do meio;
- f) grande região do talão;
- g) meio à ponta (metade superior);
- h) meio ao talão (metade inferior).

Dentre as oito divisões, a grande região do talão e a metade inferior são aquelas que o autor considera ideais para a execução de acordes. Acordes curtos devem ser executados na grande região do talão (Figura 18), enquanto acordes longos devem ser executados na região do meio ao talão, ou metade inferior (Figura 19).



Figura 18: Grande região do talão – acordes curtos.
Fonte: FLESCHE, 2000, p. 46.

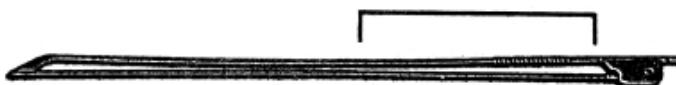


Figura 19: Meio ao talão / Metade inferior – acordes longos.
Fonte: FLESCHE, 2000, p. 46.

Ainda que não especificado o pelo autor, entende-se que os dois tipos de acordes supracitados (curtos e longos) sejam acordes de três sons em ataque

simultâneo, uma vez que acordes quebrados poderiam ser executados em outras regiões do arco, ou mesmo usando o arco inteiro.

Uma subdivisão da pequena região do talão é a sugerida por Flesch para acordes de três sons em arcadas saltadas (Figura 20).



Figura 20: Subdivisão da região do talão para execução de acordes com arcadas saltadas.
Fonte: FLESCHE, 2000, p. 55.

No capítulo “Produção de Som”¹⁷ (FLESCHE, 2000, p. 62, tradução nossa), o autor expõe, de forma aprofundada, sua concepção acerca da execução de acordes. Para ele, os aspectos de duração dos acordes, dinâmica e andamento determinam a forma com que o arco deve executá-los, isto é, se simultaneamente ou quebrados¹⁸ (Figura 21).



Figura 21: A duração e o tempo são fatores determinantes para os acordes serem quebrados ou não, segundo Flesch.
Fonte: FLESCHE, 2000, p. 64.

Segundo o autor, “com uma técnica de arco realmente boa é realmente possível executar acordes de três notas de maneira simultânea, caso não sejam muito longos”¹⁹ (FLESCHE, 2000, p. 64, tradução nossa). Ainda afirma que acordes de

¹⁷ No original: *Tone Production*.

¹⁸ Flesch utiliza o termo *arpeggiated*, cuja tradução correta seria “arpejado”. Porém entende-se que o uso do termo “arpejado” remete à execução melódica de acordes, enquanto “quebrado” ilustra de maneira mais clara a divisão do acorde em blocos. Posteriormente, o mesmo autor utiliza o termo *breaking chords* para se referir a acordes quebrados.

¹⁹ No original: *with a really good bow technique, it is very possible to play three-part chords simultaneously, if they are not too long*.

quatro sons devem ser necessariamente quebrados, porém, de tal forma executados, que o ouvinte dificilmente perceba a quebra do acorde.

Acordes em três cordas, em que as três cordas sejam executadas simultaneamente, demandam emprego de mais pressão, de forma a que a crina pressione a corda do meio tocando, assim, as outras duas cordas adjacentes. Flesch ressalta que o ponto de contato da crina com as cordas deve ser onde as cordas formam uma curvatura menos acentuada, portanto, próximo ao espelho (FLESCH, 2000, p.64). Entretanto, o ponto de contato não deve ser constante. O autor afirma que, ao longo de seu curso, o arco se desloca do espelho em direção ao cavalete (Figura 22).

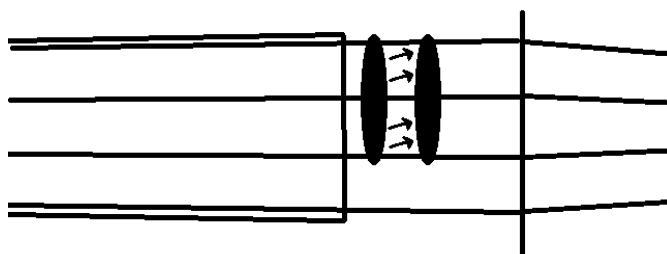


Figura 22: Deslocamento do arco a partir do espelho em direção ao cavalete em acordes de três sons.

Para que as três cordas sejam executadas simultaneamente, Flesch propõe que o aluno se certifique de que estejam sendo tocadas pela crina antes da execução do acorde, e, para tanto, “a pressão do arco deve ser apenas suficiente para tocar todas as três cordas ao mesmo tempo”²⁰ (FLESCH, 1921, p. 34, tradução nossa). Ainda segundo o autor, o acorde é realizado a partir de um “acento de pressão”²¹, que é precedido por uma “pausa com pressão”²².

As explicações iniciais do Capricho nº 1 de Dont, presentes na coletânea²³ de estudos elaborada por Flesch, também apresenta considerações relevantes acerca de acordes simultâneos em três cordas, ainda que algumas delas também se encontrem em *The Art of Violin Playing*.

²⁰ No original: *the pressure of the bow should be only just enough to touch all three strings at once.*

²¹ No original: *pressure-accent*. Termo usado pelo autor para ilustrar o ataque inicial de arcadas como *martelé* (FLESCH, 2000 p. 49-50).

²² No original: *pressure-pause*. Pressão do arco exercida sobre a corda, em silêncio, que precede um golpe de arco com pressão.

²³ Três volumes, contendo obras de diversos autores, organizados de forma progressiva e intitulados de *Studies and Exercises for Violin*.

O autor enumera aspectos técnicos que resultam em sonoridade que, segundo ele, faz com que os instrumentos de corda tenham má reputação em relação à execução de acordes:

- a) o contínuo desmembramento dos acordes em arpejos;
- b) o hábito de não se usar o arco para cima;
- c) o arco é tirado de maneira demasiadamente repentina das cordas no talão ao executar sucessões rápidas de acordes;
- d) a falta de um som limpo, popularmente chamado de som "arranhado"²⁴ (FLESCHE, 1921, p. 34, tradução nossa).

A sustentação dá-se apenas no par de cordas agudo no caso de acordes de três sons escritos com figuras de longa duração, segundo exemplo do autor (Figura 23). Para acordes de quatro sons, o ataque simultâneo deve ser nas três cordas graves, mantendo então sustentado o par de cordas agudo, resultando em uma quebra rápida de maneira que o ouvinte dificilmente a perceba (Figura 24).

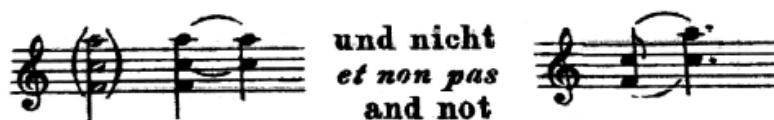


Figura 23: À esquerda, forma correta de sustentação de acordes em três cordas, segundo Flesch.
Fonte: FLESCHE, 1921, p. 34.



Figura 24: À esquerda, forma correta de sustentação de acordes em quatro cordas, segundo Flesch.
Fonte: FLESCHE, 1921, p. 34.

A concepção de acordes para Carl Flesch pressupõe que as cordas sejam executadas simultaneamente, entretanto, o autor concorda que há casos em que os acordes devem ser quebrados, como em tempos lentos, acordes com longas durações de notas, ou em dinâmica piano (FLESCHE, 2000, p. 64). Vale ressaltar que, para o autor, a quebra do acorde é “um mal necessário”²⁵ (ibid., p.64, tradução nossa).

Flesch apresenta cinco maneiras de se quebrar um acorde em três cordas (Figura 25).

²⁴ No original: I. The continual breaking up of the chords into arpeggios. II. Never using the up-bow. III. The bow is too suddenly jerked off the strings at the nut when playing chords rapid successions. IV. The lack of pure tone popularly termed “scratching”.

²⁵ No original: a necessary evil.

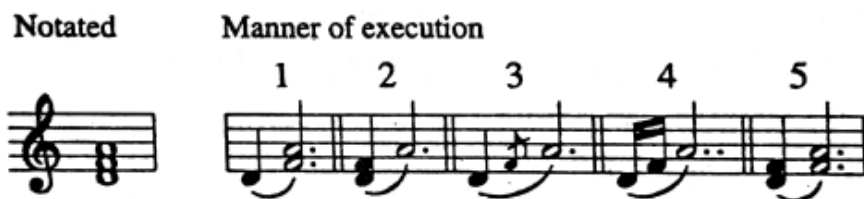


Figura 25. Cinco maneiras de se quebrar acordes de três sons.
Fonte: FLESCH, 2000, p. 64.

Dentre as cinco sugestões, o autor considera apenas a quinta como a forma correta de se quebrar o acorde, por dividi-lo em dois intervalos harmônicos.

Para acordes em quatro cordas, Flesch apresenta dez possibilidades de execução (Figura 26).



Figura 26: Dez maneiras de se quebrar acordes de quatro sons.
Fonte: FLESCH, 2000, p. 64.

Novamente o autor considera apenas uma como a forma correta de se quebrar o acorde, no caso, a de número 10 (3 + 2). Entretanto, pode haver exceções, segundo Flesch, quando, por exemplo, alguma das notas do acorde, seja ele formado por três ou quatro cordas, necessite de ênfase, a fim de evidenciar linha melódica (Figura 27).



Figura 27: Realização da quebra de acordes para enfatizar a linha melódica presente em uma das vozes.

Fonte: FLESCH, 2000, p. 145.

Outro fator que pode determinar a necessidade da quebra do acorde é a dinâmica. Para Flesch, acordes em dinâmica piano devem ser quebrados, caso exemplifica com acordes da sonata para violino e piano op. 30, nº 1 de Ludwig van Beethoven (Figura 28). Também afirma que devem ser executados na extrema ponta do arco²⁶ (FLESCH, 2000, p. 65).

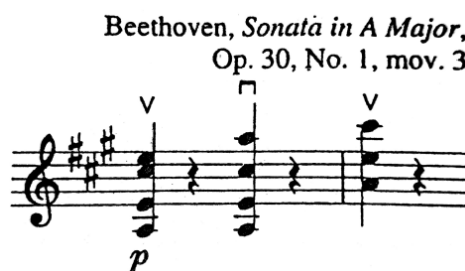


Figura 28: Acordes em piano devem ser arpejados, segundo Flesch.
Fonte: FLESCH, 2000, p. 64.

Flesch ainda descreve com detalhes a técnica necessária para que o som não seja produzido de forma forçada, ou, segundo a expressão usada pelo autor, de maneira a obter “um som estrangulado”²⁷ (FLESCH, p. 65, tradução nossa) em acordes quebrados em quatro cordas (Figura 29).

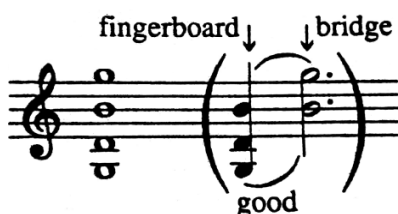


Figura 29: Explicação gráfica da mudança do ponto de contato em acordes quebrados em quatro cordas.

Fonte: FLESCH, 2000, p. 65.

As três cordas graves do acorde devem ser tangidas simultaneamente na região próxima ao espelho. “Tão logo as três cordas soem, o arco deve deixá-las e mudar para as duas cordas agudas”²⁸ (FLESCH, 2000, p. 65, tradução nossa). O

²⁶ Percebe-se pouco aprofundamento e detalhamento por parte do autor ao considerar acordes quebrados em piano. A forma de execução dita por Flesch como a correta para se quebrar acordes em quatro cordas (3 + 2) é praticamente inviável de ser realizada na região da extrema ponta do arco, em dinâmica piano. Nesse caso, deduz-se que outras opções da figura 26 devam ser aplicadas a acordes em piano.

²⁷ No original: *The choking-up of the sound.*

²⁸ No original: *As soon as the three strings have been sounded, the bow must leave the lower strings and go over to the upper two strings.*

arco deve reduzir a velocidade ao alcançar o par de cordas agudo e seu ponto de contato deve ser alterado para a região próxima ao cavalete (Figura 30).

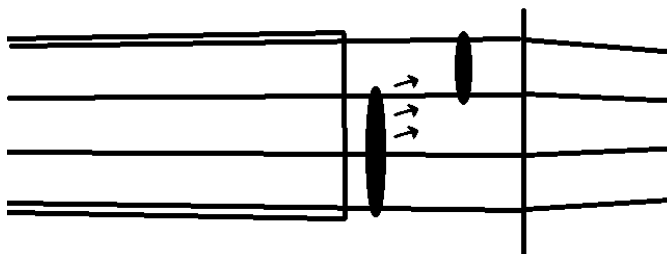


Figura 30: Desclocamento do ponto de contato em acordes quebrados em quatro cordas.

O autor ainda reforça que, caso as três cordas sejam tangidas por demais próximas ao cavalete, podem ocorrer ruídos indesejados. Ao mesmo tempo, se, na mudança para o par de cordas agudo, o arco não alterar o ponto de contato para próximo ao cavalete, pode ocorrer o estrangulamento do som.

1.1.2 Ivan Galamian

Galamian enumera os fundamentos da adaptação dos movimentos naturais do braço direito à técnica de arco, e estabelece como base da técnica de arco a o movimento retilíneo do arco sobre as cordas, desde o talão à ponta (GALAMIAN, 1985, p. 51). São eles:

- a) sistema de amortecimento:²⁹ resiliência da vareta, flexibilidade da crina, articulações de dedos, pulso, cotovelo, ombro;
- b) empunhadura do arco: fundamento que abrange segurar o arco a partir da ação natural da mão de pegar um objeto. O polegar realiza seu movimento opositor em direção à articulação da falange distal do dedo médio (Figura 31). O autor salienta que a empunhadura não é algo fixo, mas sofre variações à medida em que leva o arco em direção à ponta ou ao talão, bem como ao executar diversos golpes de arco e diferentes dinâmicas. A empunhadura sugerida por Galamian, equivale à denominada por Flesch de “Franco-Belga” (FLESCH, 2000, p. 35). De acordo com Galamian, tal empunhadura garante mais flexibilidade, sonoridade ampla e maior controle do arco (GALAMIAN, 1985, p. 45 - 47);

²⁹ Galamian utiliza o termo em inglês *system of springs*, que, mal traduzido seria “sistema de molas”.

- c) movimentos físicos: o autor descreve detalhadamente os padrões de movimentos de dedos, mão, pulso, antebraço e braço envolvidos na técnica de arco. Os dedos executam cinco padrões de movimento diferentes, enquanto mão, pulso, antebraço e braço, executam dois padrões cada;
- d) arco reto: o autor parte do princípio de que a linha reta percorrida pelo arco sobre a corda advém da coordenação dos diversos movimentos do braço direito. Das principais posições do arco sobre as cordas (talão, meio e ponta), Galamian afirma que a região do meio é onde melhor se controla o arco.

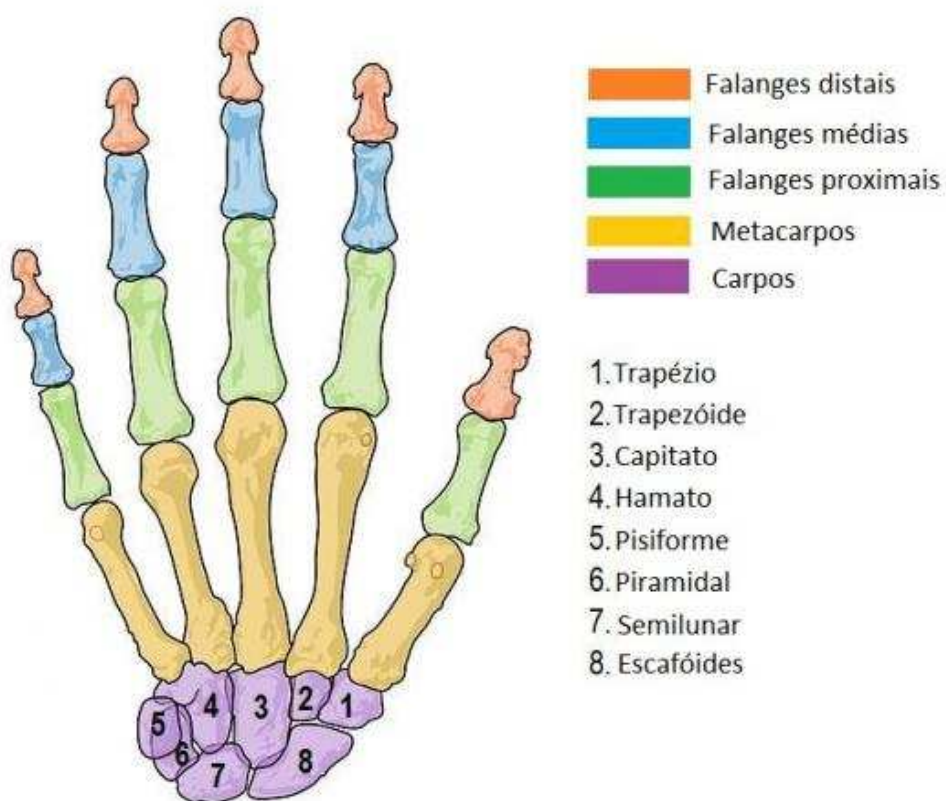


Figura 31: Ossos da mdo e suas denominações.
Fonte: VIEGA, 2018.

Os trs fatores para produo de som mencionados pelo autor, no que se refere à tcnica de arco, sdo: velocidade, presso e ponto de contato. A partir da relao entre esses trs fatores, Galamian ainda estabelece seis regras:

- a) aumento de presso em ponto de contato constante requer aumento de velocidade do arco;

- b) redução de pressão em ponto de contato constante requer redução de velocidade;
- c) aumento de pressão em velocidade constante requer que o arco se desloque em direção a ponto de contato próximo ao cavalete;
- d) redução de pressão em velocidade constante requer que o arco se desloque em direção a ponto de contato mais próximo ao espelho;
- e) aumento de velocidade com pressão constante requer que o arco se desloque em direção a ponto de contato mais próximo ao espelho;
- f) diminuição de velocidade com pressão constante requer que o arco se desloque para ponto de contato próximo ao cavalete³⁰ (GALAMIAN, 1985, p. 55, tradução nossa).

No que diz respeito a acordes, Galamian considera que três elementos estão envolvidos em sua execução: afinação, estrutura de acordes e produção de som. Os dois primeiros são relativos à mão esquerda³¹, enquanto a produção de som concerne à técnica de mão direita.

O autor ressalta que os três aspectos³² “primeiramente devem ser estudados isoladamente [ou separadamente] e, somente depois disso, novamente combinados” (GALAMIAN, 1985, p. 88, tradução nossa), caso haja dificuldades na execução dos acordes.

Assim como Flesch (2000), Galamian estabelece duas formas de execução de acordes: quebrada e simultânea. Entretanto, acrescenta especificidades acerca de acordes em obras polifônicas, como as Sonatas e Partitas para violino solo de J. S. Bach.

A forma de execução quebrada de acordes, apresentada pelo autor, pressupõe que o par de cordas grave seja executado como *acciacatura*, antes do tempo. O par de cordas agudo, por sua vez, é tangido imediatamente após o par de cordas grave, sendo executado no tempo (Figura 32).

³⁰ No original: *Increase of pressure with constant sounding point requires an increase of speed in the bow; decrease of pressure requires decrease of speed of stroke. Increase of pressure with constant speed of bow stroke requires the sounding point to move toward the bridge. Decrease of pressure with constant speed of bow requires the sounding point to move toward the fingerboard. Greater speed with constant pressure requires the sounding point to move toward the fingerboard. Slower speed with constant pressure requires a move toward the bridge.*

³¹ Apesar do aspecto da afinação ser predominantemente relacionado à mão esquerda, Galamian salienta que a falta de controle da pressão do arco pode causar alterações de altura, afetando a afinação (GALAMIAN, 1985, p. 58).

³² No original: *should be at first practiced singly and only there after recombined.*



Figura 32: Acordes quebrados em três e quatro cordas.
Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 88.

Galamian ressalta que, para acordes em três cordas, deve-se aumentar a pressão sobre corda do meio no momento da mudança de cordas. A corda intermediária funciona como um pivô durante a quebra do acorde e o aumento da pressão sobre ela torna possível uma maior suavidade na mudança entre as cordas (GALAMIAN, 1985, p. 88).

Além da forma 2 + 2, o autor sugere ainda duas maneiras de se quebrar o acorde em três cordas consideradas por ele como menos usadas (Figura 33).



Figura 33: Outras duas maneiras de se quebrar um acorde em três cordas, segundo Galamian.
Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 88.

Para acordes em quatro cordas, Galamian utiliza uma abordagem diferente, pois sugere que a execução 2 + 2, apresentada pela figura 32, é a “execução mais pertinente quando se deseja enfatizar as notas agudas”³³, enquanto para acordes em que se busca sonoridade menos enérgica e mais suave, “a quebra deverá apresentar mais um caráter arpejado”³⁴ (GALAMIAN, 1985, p. 89, tradução nossa) e sua representação em “câmera lenta”³⁵ pode ser observada na figura 34.



Figura 34: Realização do acorde quebrado de forma menos enérgica.
Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 89.

Outras formas de realização de acordes quebrados em quatro cordas são sugeridas pelo autor, como na figura 35.

³³ No original: *pertinent execution when the top notes have to be emphasized.*

³⁴ No original: *the breaking will assume more of an arpeggio character.*

³⁵ No original: *in slow motion.*



Figura 35: Outras quatro maneiras de se quebrar um acorde em quatro cordas, segundo Galamian.
Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 89.

O movimento descendente de todo braço, bem como a supinação do antebraço e a descida antecipada do cotovelo na mudança de cordas, são as principais ações do braço direito em acordes quebrados. Ainda de acordo com o autor, a posição alta do cotovelo direito prejudica a realização de acordes por não permitir que seja utilizado peso do braço para ampliar o volume sonoro, além de tornar “quase impossível de se manter o arco reto”³⁶ (GALAMIAN, 1985, p. 89, tradução nossa).

Na maioria dos casos, ao atacar um acorde quebrado, o arco deve partir do ar e não da corda. Porém o autor ressalta que, para que isso ocorra de maneira eficiente, todas as articulações do braço, mão e dedos, devem ser resilientes e flexíveis³⁷.

Os acordes simultâneos em três cordas são exemplificados por Galamian por meio de duas obras (Figura 36 e 37).

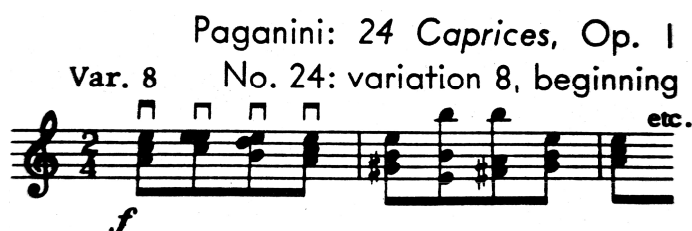


Figura 36: Acordes simultâneos de forma sustentada.
Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 89.



Figura 37: Acorde simultâneos com uma nota sustentada após o ataque.

³⁶ No original: *almost impossible to keep the bow straight.*

³⁷ O autor se refere aqui ao sistema de molas (*system of springs*).

Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 89.

Diferentemente de Flesch (2000), a execução de acordes simultâneos em três cordas sugerida por Galamian deve partir do ar e não da corda. Enquanto o primeiro autor instrui a posicionar a crina sobre as três cordas, o segundo orienta a “suspender o arco ligeiramente sobre a corda intermediária e então deixá-lo cair de forma a tanger bem as cordas”³⁸ (GALAMIAN, 1985, p. 90 tradução nossa). A pressão exercida no ataque deve ser suficiente para abaixar a corda intermediária, permitindo à crina tocar as duas cordas adjacentes.

Para o autor, o ataque partindo do ar tem a vantagem de economizar quantidade de arco, uma vez que a queda do arco provém energia o que, do contrário, no caso do ataque partindo da corda, deveria vir do movimento horizontal do braço direito. Ainda reforça que o ataque partindo do ar permite a “exata sensação dos fatores peso-equilíbrio do arco, mão e braço”³⁹ (GALAMIAN, 1985, p. 90, tradução nossa).

Assim como nos acordes quebrados, Galamian ressalta que o movimento para acordes simultâneos com o arco partindo do ar deve ser realizado por todo o braço e, ainda, que o sistema de amortecimento deve ser flexível. O ataque do arco deve ser mais vertical do que horizontal, de forma a ser preciso, e é importante que se atente para o emprego de ponto de contato apropriado.

Para o autor, o ponto de contato mais próximo do espelho permite execução cômoda, quando se executam acordes simultâneos, principalmente os de longa⁴⁰ duração. Porém, segundo ele, o resultado sonoro pode ser insatisfatório para dinâmicas mais fortes do que piano. Para tanto, em dinâmicas mais fortes, deve-se buscar ponto de contato mais próximo ao cavalete, atentando, contudo, para que não ocorra a distorção do som da corda intermediária (GALAMIAN, 1985, p. 90).

Galamian ainda ressalta que o excesso de peso no ataque de acordes executados na região do talão causa distorção no som. Portanto, o violinista deve:

[...] aprender a executar acordes em qualquer parte do arco, utilizando arcadas para cima, bem como para baixo. Em dinâmicas mais suaves, particularmente, é recomendado utilizar a região do meio do arco,

³⁸ No original: *suspend the bow slightly above the middle string, then drop it straight down for a good grip on the strings.*

³⁹ No original: *the exact feeling of the weight-balance factors of the bow, hand and arm.*

⁴⁰ Galamian utiliza o termo *sustained*, que, traduzido seria “sustentado”. Porém, conforme o exemplo da figura 36, trata-se de acordes com duração relativamente longa, porém não demasiadamente sustentada, como será visto adiante na abordagem de Max Rostal.

ou até mesmo da metade superior do arco⁴¹ (GALAMIAN, 1985, p. 90, tradução nossa).

Enquanto Flesch (2000) restringe-se a indicar, como solução para a realização de acordes em dinâmica piano, a execução quebrada, Galamian (1985) sugere outros recursos, como a exploração de diferentes pontos de contato e regiões do arco, ampliando as possibilidades do instrumentista.

Apesar de classificar a execução de acordes presentes em obras polifônicas como “*turned chords*”⁴², observa-se Galamian refere-se, ao empregar esse termo, à execução quebrada dos acordes, porém com tratamento específico de forma a valorizar a movimentação de vozes.

O termo “*turned chords*” pode ser entendido como a execução invertida do acorde, quando o arco tange primeiramente as cordas agudas, atacando em seguida as graves (Figura 38); mas também pode ser compreendido como o retorno imediato do arco à corda onde está localizada a voz principal, após a execução do acorde (Figura 39).



Figura 38: Acorde com execução invertida.
Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 91.

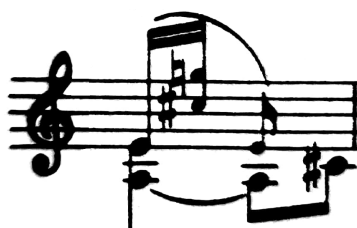


Figura 39: Acorde com retorno à corda onde se encontra a voz principal.
Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 92.

Em grande parte, os acordes presentes em diversos movimentos das Sonatas e Partitas para violino solo, de Bach, derivam-se de escrita caracterizada pela sobreposição de vozes e, conforme o autor, demandam dois preceitos para sua execução:

⁴¹ No original: *One has to learn to play chords in any part of the bow, using up-bow as well as down. In softer dynamics particularly, a place in the middle or even in the upper half of the bow will sometimes be advisable.*

⁴² Uma tradução aproximada poderia ser “acordes invertidos”.

- a) os acordes devem soar amplos e com ressonância, sem acentos desnecessários;
- b) as notas pertencentes às vozes independentes devem ser bem sustentadas após a execução do acorde por inteiro⁴³ (GALAMIAN, 1985, p. 90-91).

Quando se realizam acordes em que a voz principal se localiza na corda mais aguda ou na segunda mais aguda, de acordo com o autor, a execução é mais simples. Ao finalizar-se um acorde no par de cordas mais agudas, deve-se sustentar a corda onde se encontra a melodia a ser ressaltada (Figuras 40 e 41). Em ambos os casos não se aplica o termo *turned chords*.



Figura 40: Adagio BWV 1001: execução de acordes com a voz principal na corda aguda.
Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 91.



Figura 41: Adagio BWV 1001: execução de acordes com a voz principal na segunda corda mais aguda.
Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 91.

Para a execução de acordes em três cordas (Figura 42), onde a melodia está presente na corda mais grave e que podem ser executados de forma simultânea, o autor afirma ser “muito simples: após atacar todas as três cordas ao mesmo tempo, as duas cordas agudas são deixadas e apenas a nota mais grave continua a ser tangida”⁴⁴ (GALAMIAN, 1988, p. 91, tradução nossa). Acrescenta ainda que devem fazer parte do movimento a pronação do antebraço e um ligeiro erguimento do braço direito.

⁴³ No original: (1) [...] the chords should have fullness and resonance without unnecessary accents and (2) [...] the notes belonging to the independent voices must be well sustained after the chord is sounded as a whole.

⁴⁴ No original: it is [...] fairly simple: after attacking all three strings together, the two upper strings are released and only the lowest note continues to be bowed.



Figura 42: Fuga BWV 1001: acordes em três cordas executados simultaneamente, com a voz principal na nota grave.
Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 91.

Quando voz principal se encontra na corda grave de um acorde e deseja-se ressaltá-la, Galamian aconselha a execução invertida do acorde. No exemplo da figura 43, observa-se que o acorde assinalado no colchete é uma elisão da conclusão das vozes agudas e o início da melodia na voz grave. Dessa forma, o acorde invertido possibilita concluir primeiro a melodia superior e, logo em seguida, dar continuidade com a melodia grave.



Figura 43: Siciliano BWV 1001: acima a escrita original, abaixo a realização da execução do acorde invertido.
Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 91.

No caso de acordes em quatro cordas, em que a voz principal é executada na terceira corda, como no exemplo da figura 44, o autor recomenda a execução com o retorno imediato do arco à corda em que se executa a linha melódica principal. São dadas duas opções: a primeira, com três cordas simultâneas (a) e, a segunda, quase arpejada (b). A segunda opção deve ser empregada na impossibilidade de se executar as três cordas simultâneas sem acento, o que envolveria “uma grande quantidade de pressão”⁴⁵ (GALAMIAN, 1985, p. 91, tradução nossa).

⁴⁵ No original: *a great amount of pressure*.



Figura 44: Trecho da Chacona BWV 1004, com duas opções para execução dos acordes.
 Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 92.

Para o exemplo da figura 45, em que a voz principal está presente na corda mais grave do acorde em quatro cordas, Galamian sugere diversas soluções, mas não considera nenhuma como “um procedimento padrão”⁴⁶ (GALAMIAN, 1985, p. 92, tradução nossa). Segundo ele, o ideal é que as notas da melodia sejam executadas antes do tempo, como se fossem apojeturas dos acordes (Figura 46). Deve-se ter o cuidado, entretanto, para que a execução dos acordes não se sobreponha à melodia em dinâmica.



Figura 45: Diversas formas de execução de acordes da Fuga BWV 1003.
 Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 92.



Figura 46: Execução ideal, segundo Galamian, dos mesmo acordes.
 Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 92.

O autor entende ainda que alguns trechos podem ser executados com diversas formas dos assim denominados *turned chords*, evidenciando, assim, a condução da voz principal (Figura 47).

⁴⁶ No original: *a standard procedure*.



Figura 47: Fuga BWV 1005 com sugestão de execução dos acordes.
Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 92.

1.1.3 William Primrose

Entrevistado por seu discípulo David Dalton (1992) no livro *Playing the Viola*, o violista William Primrose aborda diversos aspectos da técnica, repertório e pedagogia da viola. Primrose afirma que “o que é bom para a viola, certamente é bom para o violino”⁴⁷ (DALTON, 1992, p. 86, tradução nossa), porém discorda do contrário.

Primrose, em comparação à atividade da fala, relaciona a mão esquerda do violista ao pensamento e a mão direita à língua (DALTON, 1992, p. 60). Nesse sentido, considera que a maior dificuldade da coordenação entre mão esquerda (pensamento) e mão direita (fala) reside em tornar natural a ação desta última, com o agravante de ter a ela “anexada [...] um apêndice desajeitado e inflexível chamado arco”⁴⁸ (ibid., p.60, tradução nossa).

Para o autor, que traça algumas comparações entre a técnica do violino e da viola, existe o que pode ser chamado “som de viola”⁴⁹ (DALTON, 1992, p. 61, tradução nossa), constatando que a técnica de arco do violino não deve ser transposta para a viola sem alguns ajustes. Primrose parte do fato de que diversos violinistas seguram o arco de forma a que mão e pulso direitos são nivelados acima da vareta do arco, o que demanda maior pressão sobre as cordas. Segundo ele, “pressão e viola são incompatíveis”⁵⁰ (DALTON, 1992, p. 61, tradução nossa), razão pela qual recomenda que cotovelo, braço e antebraço sejam posicionados abaixo da vareta do arco (Figura 48), assumindo uma “postura baixa do braço”⁵¹ (ibid., p. 62

⁴⁷ No original: *What is good for viola is certainly good for the violin.*

⁴⁸ No original: *attached [...] an unwieldy and unyielding appendage called the bow.*

⁴⁹ No original: *viola sound.*

⁵⁰ No original: *Pressure and viola are immiscible.*

⁵¹ No original: *low arm position.*

tradução nossa). Dessa forma, o peso do braço auxilia a produção do som sem pressão em excesso.



Figura 48: À esquerda, posição alta do cotovelo e, à direita, posição mais baixa e ideal do cotovelo, segundo Primrose.

Fonte: DALTON, 1992, p. 67.

Ao abordar a técnica de execução de acordes na viola, o autor afirma que a razão pela qual acordes são mal executados é o fato de que comumente se eleva o cotovelo direito ao nível da corda mais grave e, posteriormente, se puxa o arco em direção à corda aguda. Segundo Primrose, o cotovelo deve ser mantido em posição mais baixa, deixando que dedos e pulsos executem o movimento. Dessa maneira, o braço não é usado. Para ele, o princípio da execução de acordes reside no movimento de alavanca que o peso do arco, posicionado no talão, propicia contra o dedo mínimo. O dedo, então, deve ceder ao peso do arco até que este se posicione sobre a corda mais grave (Figura 49), sendo então puxado pelo “peso do cotovelo baixo já posicionado”⁵² (DALTON, 1992, p. 102, tradução nossa).

⁵² No original: *the weight of the already lower elbow*.



Figura 49: Dedos deixam o arco cair até a corda grave para execução de acordes. Cotovelo permanece em posição baixa.
Fonte: DALTON, 1992, p. 103.

O exercício proposto pelo autor para que o aluno perceba o movimento que o arco precisa exercer, consiste numa comparação ao ponteiro das horas de um relógio, sendo que, em posição inicial, o arco se alinha às onze horas e, ao ir em direção às cordas graves, se alinha às sete horas (Figura 50).

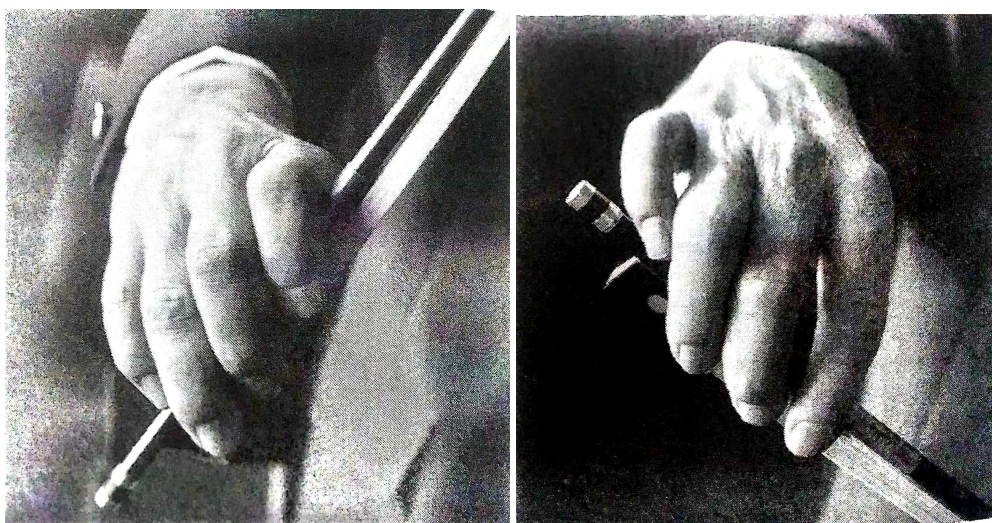


Figura 50: À esquerda, arco alinhado às onze horas e, à direita, arco alinhado às sete horas, do ponto de vista do violista.
Fonte: DALTON, 1992, p. 104.

Assim como Galamian, Primrose emprega a empunhadura Franco-Belga. Entretanto, defende a ideia de que a mão direita deve ser maleável e assumir formatos de acordo com o que determina a performance musical, ou seja, de acordo com as variações de intensidade e expressividade. O violista afirma que, ao tocar, é “impelido a posicionar bem os dedos sobre a vareta do arco, de forma mais similar à

de um violoncelista”⁵³ (Figura 51), acrescentando que “a solução para a misteriosa arte do arco é a flexibilidade”⁵⁴ (DALTON, 1992, p. 75, tradução nossa).

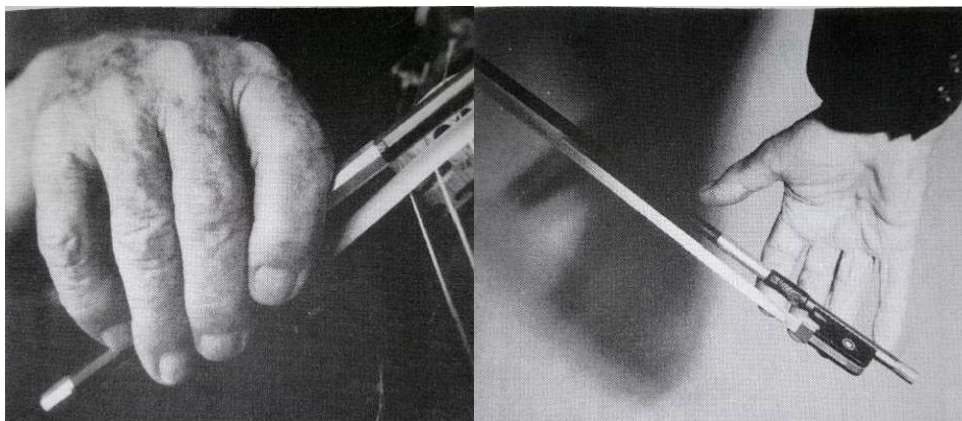


Figura 51: À esquerda, empunhadura Franco-belga, à direita, dedos envolvendo a vareta do arco de forma a sustentá-lo sem o polegar.

Fonte: DALTON, 1992, p. 73 e 75.

A mesma relação da empunhadura do arco de viola com a de violoncelo é feita por Primrose ao abordar a execução de acordes. Novamente, o autor afirma que os dedos devem envolver a vareta de forma mais abrangente, como a empunhadura do arco de violoncelo. Dessa forma, ele aponta ter melhores resultados em execução de acordes em três cordas simultâneas.

Enquanto Flesch afirma que o arco deve estar posicionado sobre as cordas, no momento do ataque dos acordes e Galamian considera que o arco deve realizar o ataque vindo do ar, Primrose considera as duas opções válidas, uma vez que, para ele, “a técnica utilizada é determinada pela música e pela acentuação que se deseja atribuir a um trecho em particular”⁵⁵ (DALTON, 1992, p. 101, tradução nossa).

Para exemplificar o uso de ataques em acordes com o arco posicionado sobre as cordas, Primrose utiliza os compassos 18 e 19 (Figura 52) do primeiro movimento da obra *Der Schwanendreher*, de Paul Hindemith.

⁵³ No original: *prompted to position the fingers well over the stick, more like a cellist.*

⁵⁴ No original: *The clue to the arcane art of bowing is flexibility.*

⁵⁵ No original: *The technique used is determined by the music and the accentuation one wishes to give to the particular passage*



Figura 52: Acordes a serem executados com o arco posicionado sobre as cordas.

Fonte: DALTON, 1992, p. 102.

Outro exemplo (Figura 53) da mesma obra de Hindemith é utilizado para apontar o uso do ataque do arco partindo do ar em acordes do terceiro movimento (compassos 193 a 195).



Figura 53: Acordes a serem executados com o arco vindo do ar.

Fonte: DALTON, 1992, p. 102.

O autor afirma, porém, que, em ambos os casos, o ataque do arco “deve ser feito com cuidado, para que som não seja áspero”⁵⁶ (DALTON, 1992, p. 101, tradução nossa).

Quanto à execução de acordes, no que se refere a ela ser simultânea ou quebrada, Primrose considera também que o aspecto musical determina esse tipo de escolha.

Para que acordes em quatro cordas soem (quase)⁵⁷ simultaneamente, o autor recomenda que o arco deva ser posicionado de maneira a, inicialmente, executar as duas cordas intermediárias. Porém, ao primeiro impulso de sua execução, deve “‘acidentalmente’ tocar as duas cordas da extremidade”⁵⁸ (DALTON, 1992, p. 105, tradução nossa) e o cotovelo direito deve se manter no nível da corda mais aguda, caso contrário, pode prejudicar a sonoridade.

Primrose ainda associa o movimento de execução de acordes em quatro cordas ao exercício de mudança de cordas⁵⁹ (Figura 54) proposto por seu professor,

⁵⁶ No original: *it must be done with care, so that the sound will not be abrasive.*

⁵⁷ Apesar de Primrose sugerir a execução simultânea de quatro cordas, sabe-se que ela é inviável. O que o autor propõe é que a execução cause impressão de quatro cordas executadas simultaneamente.

⁵⁸ No original: *‘accidental’ touch the outside strings.*

⁵⁹ O exercício proposto por Ysaÿe tem por objetivo fazer o aluno compreender que, durante a mudança de corda com ligaduras, o arco deve seguir a curvatura do cavalete de forma a não haver mudanças bruscas gerando acentos ou interrupção do som. Segundo Primrose, durante a mudança de cordas, há um pequeno espaço de tempo em que o arco toca nas duas cordas, resultando em maior continuidade sonora da ligadura.

o violinista Eugène Ysaÿe: “o exercício de arco demonstrado por Ysaÿe é, na verdade, um acorde quebrado ou arpejado. Sua rápida execução irá resultar em um acorde em quatro cordas muito satisfatório”⁶⁰ (DALTON, 1992, p. 105, tradução nossa).



Figura 54: Exercício de mudança de cordas proposto por Eugène Ysaÿe.
Fonte: DALTON, 1992, p. 66.

A execução arpejada de acordes é mencionada pelo autor como ideal para obras de J. S. Bach e compositores barrocos por motivos estéticos. Ele compara a sua execução ao arpejo de alaúde ou cravo. O exemplo utilizado é a Sarabanda da Suíte nº 3 BWV 1009 de Bach, em cuja execução Primrose utiliza acordes arpejados em três e quatro cordas (Figura 8).



Figura 55: Sarabanda da Suite nº 3 para violoncelo solo, de J. S. Bach, com sinais de arpejo em quase todos os acordes.
Fonte: DALTON, 1992, p. 105.

Contrariamente a Galamian, que considera válida a execução invertida de acordes que apresentam a linha melódica principal na corda grave⁶¹, Primrose defende que tal execução,

é sinal de uma técnica de arco fraca e deficiente. Deve-se ter técnica suficiente para executar acordes em três e quatro cordas com facilidade, executando todas as notas simultaneamente, sem arpejar, e permanecendo [com o arco] na nota da linha melódica. [...] isso é feito por meio de um movimento lateral e relativamente leve, porém rápido, do arco,

⁶⁰ No original: *the bowing exercise that Ysaÿe demonstrated is really a chord, a broken or arpeggiated chord. The swifter execution of this bowing exercise will result in a very satisfactory four-part chord.*

⁶¹ Assim como Galamian, Primrose aborda os acordes presentes nas Sonatas e Partitas para violino solo de J. S. Bach.

e, com certeza, sem emprego de pressão extra⁶² (DALTON, 1992, p. 106, tradução nossa).

Em lugar da execução invertida, o autor sugere a execução simultânea similar à sugestão de Carl Flesch: nos acordes em três cordas, deve-se “tocar duas cordas e então adicionar uma terceira enquanto se conduz o arco para o ponto de contato próximo ao espelho e se aumenta a velocidade”⁶³ (DALTON, 1992, p. 106, tradução nossa).

Ainda acerca de acordes na obra polifônica para violino de J. S. Bach, Primrose faz novamente referência ao pensamento de Ysaÿe, afirmando que há notas em alguns acordes que podem ser menos ressaltadas, ou mesmo omitidas.

1.1.4 Marco Antonio Lavigne e Paulo Bosísio

Marco Antônio Lavigne e Paulo Bosísio⁶⁴ abordam as diversas técnicas de arco segundo autores⁶⁵ como Flesch, Galamian, Lucien Capet, Max Rostal, Leopold Auer, entre outros.

Os autores salientam os aspectos inerentes à execução de acordes já mencionados por Flesch (2000) e Galamian (1985), como pressão, ponto de contato e velocidade, mas acrescentam outros dois: tipo de ataque e condução de vozes.

Lavigne e Bosísio partem do princípio de que as diversas formas de execução de acordes, propostas pelos autores supracitados, devem ser dominadas e aplicadas ao contexto musical a que se inserem:

As formas de realizá-los [acordes] são das [sic] mais variadas e dependem sempre do contexto onde aparecem. O ideal seria dominar o maior número de possibilidades e escolher a mais adequada, em função de fatores como estilo, andamento, dinâmica, condições do instrumento e curvatura do cavalete (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 30).

⁶² No original: *signals a weak and faulty bow technique. One should have sufficient technique to play three and four-part chords with ease, playing all the notes without arpeggiation and remaining on the melodic note. [...] this is accomplished by a relatively light, but swift, lateral motion of the bow, and certainly not by extra pressure.*

⁶³ No original: *Touch two strings and then add a third while moving the bow closer to the finger-board [sic] and increasing the speed.*

⁶⁴ Professores de viola e violino, respectivamente, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio).

⁶⁵ Parte das formas de execução de acordes apresentadas por Lavigne e Bosísio, bem como suas instruções, podem ser encontradas em outras partes deste trabalho. Portanto, procuramos ater-nos aqui apenas a aspectos referentes a acordes ainda não abordados neste trabalho.

Lavigne e Bosísio apresentam as sete variantes para o estudo de acordes simultâneos em três cordas, elaboradas por Max Rostal (Figuras 56 a 58).



Figura 56: Ataque em três cordas simultâneas.

Para execução de acordes em três cordas simultâneas, Rostal (apud LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999) propõe o mesmo princípio de Carl Flesch: posicionar o arco de forma a que a crina toque as três cordas e ponto de contato próximo ao espelho. Ainda acrescenta o uso da toda a crina e arcadas curtas.

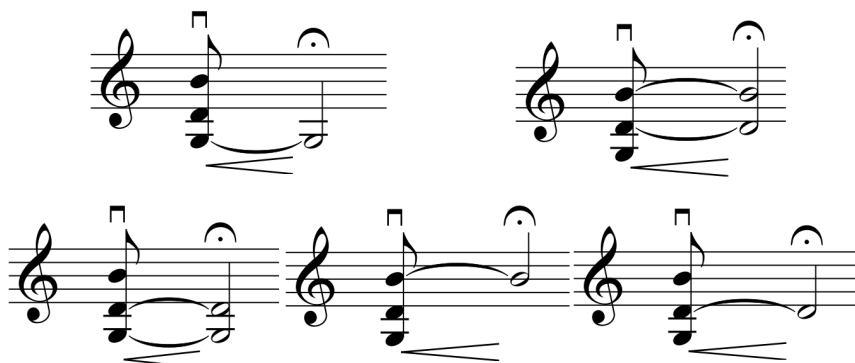


Figura 57: Acordes com sustentação de uma ou duas cordas.

A instrução é a mesma para as cinco forma de execução da figura 57: “atacar perto do espelho e mudar o ponto de contato para perto do cavalete (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 32-3).



Figura 58: Acorde simultâneo em três cordas sustentado.

Para o estudo da variante da figura 58, os autores instruem a manter o ponto de contato próximo ao espelho, “mais pressão e mais velocidade durante as arcadas” e “pensar em um crescendo para a ponta” (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 33).

As sete variantes, segundo Lavigne e Bosísio (1999), devem ser estudadas com arcadas consecutivas para baixo, consecutivas para cima e alternadas. Vale salientar que, acerca da execução de acordes com arcadas para cima, os autores sugerem a execução não somente a partir da ponta do arco, mas também a partir do meio. O arco deve partir do ar e, ao contrário dos acordes realizados por meio de arcadas para baixo – conforme as figuras 56, 57 e 58 –, deve ser realizado um diminuendo. Já para arcadas alternadas, os acordes para baixo devem ser estudados tanto com o ataque do arco partindo do ar quanto da corda (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 33).

Causa estranheza a variante, originalmente proposta por Rostal, com acorde sustentado, pois contradiz diversos autores, inclusive seu mestre Carl Flesch, que afirma ser “muito possível a execução simultânea de três cordas, desde que não sejam [notas] muito longas”⁶⁶ (FLESCHE, 2000, p. 64, tradução nossa).

Lavigne e Bosísio afirmam que a forma mais comum de quebrar acordes em quatro cordas é 2 + 2 e, segundo eles, “o arco ataca as notas inferiores pouco antes do tempo forte, para depois acentuar as notas superiores no tempo” (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 34). Porém, ainda apresentam quatorze possibilidades de acordes quebrados em quatro cordas (Figura 59), em sua maioria diferentes das apresentadas por Flesch (2000).



Figura 59: Quatorze formas de acordes quatro cordas quebrados, segundo Lavigne e Bosísio.

Acerca de acordes arpejados em três ou quatro cordas, os autores compartilham da concepção de Flesch (2000) de que são “característicos de movimentos lentos e de passagens em piano, onde a dinâmica não comporta a pressão necessária para o ataque simultâneo de cordas” (LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999, p. 35).

⁶⁶ No original: [...] it is very possible to play three-part chords simultaneously, if they are not too long.

A execução dos acordes arpejados (Figura 60), segundo os autores, pode ser da corda aguda para a mais grave, invertida, ou finalizando em uma das cordas intermediárias. Ainda acrescentam que o início da execução arpejada pode ser antes do tempo, de forma que a nota final seja executada no tempo; ou a execução pode ser iniciada no tempo, deixando a última nota defasada.



Figura 60: Algumas variantes de acordes arpejados em três e quatro cordas apresentadas por Lavigne e Bosísio.

1.1.5 Jack Pernecky

O americano Jack Martin Pernecky⁶⁷ aborda conjuntamente a técnica de cordas duplas e acordes.

No que concerne à técnica de arco, o autor instrui que a corda mais grave deve receber um pouco mais de peso na execução de cordas duplas, ajudando assim a equilibrar a sonoridade entre as duas cordas (PERNECKY, 1998, p. 142).

Quanto ao ponto de contato, Pernecky afirma que tanger as cordas próximo ao espelho é recomendado, pois é onde as cordas se encontram mais niveladas. Porém, para maior intensidade sonora, o ponto de contato deve ser mais próximo ao cavalete, além de haver a necessidade de maior peso do arco sobre as cordas.

“Peso em excesso, tensão no braço e quantidade insuficiente de arco”⁶⁸ (PERNECKY, 1998, p. 142, tradução nossa) são apontados pelo autor como possíveis causas de som ruidoso em cordas duplas e acordes.

As instruções específicas de Pernecky para execução de acordes são destinadas a acordes quebrados em três e quatro cordas e simultâneos em três cordas.

⁶⁷ Nascido em Chicago, foi violinista e aluno de Joseph Szigeti. Coordenou diversas orquestras escolares, além de ter sido professor da Northwest University.

⁶⁸ No original: *excessive weight, a tight bow arm, or not enough bow.*

Para a execução de acordes quebrados em três cordas, o autor explica que a corda do meio funciona como um pivô entre os dois pares de corda. O par de cordas mais grave deve ser tocado antes do tempo e o par agudo, no tempo. A pressão exercida pelo peso do braço sobre a corda do meio deve ser maior, segundo Pernecky, pois auxilia no nivelamento das cordas. O peso do braço direito, nos acordes, deve incidir nos dedos médio e anelar.

A condução do par de cordas grave para o agudo deve, primordialmente, ser realizado por antebraço e cotovelo direitos realizando um movimento em arco. O autor ainda instrui: “puxar o arco lentamente nas cordas graves e rapidamente, com maior movimento, nas agudas”⁶⁹ (PERNECKY, 1998, p. 146, tradução nossa).

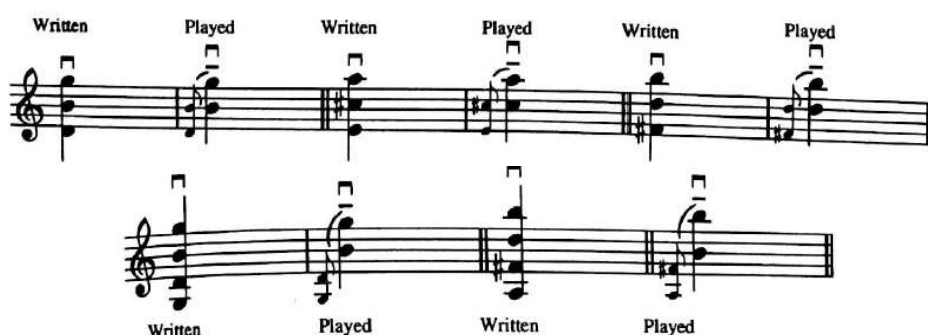


Figura 61: Acordes quebrados em três e quatro cordas.

Fonte: PERNECKY, 1998, p. 146 - 147.

A técnica de realização de acordes simultâneos em três cordas sugerida por Pernecky se alinha à de Galamian: o ataque do arco sobre as cordas deve partir do ar. Para uma sonoridade mais percussiva, o ataque deve partir de maior distância das cordas, enquanto para sonoridade mais delicada, o ataque deve ser mais próximo das cordas e do espelho. A região do arco sugerida pelo autor é um pouco abaixo do meio, pois, segundo ele, o ataque próximo ao talão produz sonoridade ruidosa.

Em acordes simultâneos e consecutivos, como os da figura 62, o autor afirma que “geralmente são executados em arcadas para baixo, com pequenos movimentos circulares do braço”⁷⁰ (PERNECKY, 1998, p. 147, tradução nossa) e retomadas entre cada acorde.

⁶⁹ No original: *Draw the bow slowly on bottom notes and faster with more bow on the top notes.*

⁷⁰ No original: *are usually played with down bow strokes with the arm moving in small circles.*

O autor propõe três orientações acerca da realização de acordes, de forma a que se obtenha sonoridade sem ruídos ou sons desagradáveis.

Primeiramente, o aluno deve “atacar os acordes a partir do pulso, usando não mais do que três quartos da largura da crina” (AUER, 1980, p. 53, tradução nossa). Em segundo lugar, deve-se “pressionar ligeiramente e tentar manter o arco no meio do caminho entre ao cavalete e o espelho”⁷⁵ (ibid., p.53, tradução nossa). Por fim, “sempre atacar duas notas por vez” (ibid., p.53, tradução nossa), conforme a figura 63.

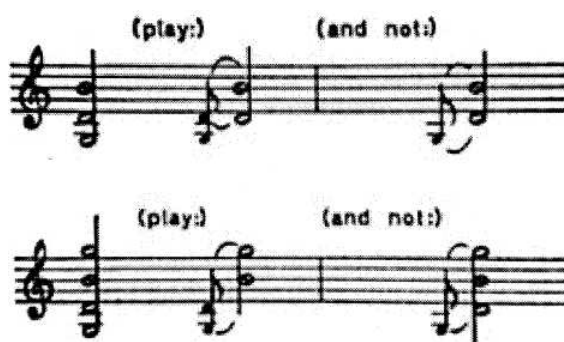


Figura 63: Execução correta de acordes, segundo Auer.

Fonte: AUER, 1980, p. 53.

Auer ainda ressalta que um dos fatores que impede o arco de ir em direção ao espelho mantendo-o no ponto de contato correto, durante a execução de acordes, é a flexibilidade do pulso.

1.1.7 Simon Fischer

A abordagem acerca da técnica do violino feita pelo violinista e pedagogo australiano Simon Fischer é feita de acordo com as ideias de Flesch, Galamian, Auer, dentre outros autores e professores do século XX.

A empunhadura da mão direita no arco sugerida por Fischer é a Franco-Belga (FISCHER, 2013, p. 38-9), porém o autor considera que a empunhadura muda de acordo com o que os aspectos musicais executados. Quanto a isso, o autor indaga: “qual a melhor forma de segurar o arco para executar o *quê*, exatamente?”⁷⁶ (ibid. p. 37).

⁷⁵ No original: *press down lightly and try to keep the bow midway between the bridge and the fingerboard.*

⁷⁶ No original: *What is the best way to hold the bow to play 'what', exactly?*

A indicação de Fischer para execução de arcadas de forma intensa e *pesante* é segurar o arco de maneira mais firme, separando-se mais os dedos da mão direita, de forma a ampliar a alavanca entre o polegar e dedos. Tal instrução, segundo o autor, aplica-se a *martelé* e acordes (FISCHER, 2013, p. 37).

O autor ainda ressalta que a sensação de peso aplicada à execução de acordes fortes deve partir do braço⁷⁷.

Ao abordar técnicas de execução de acordes, Fischer aborda exclusivamente os acordes simultâneos, acerca dos quais, procura desmitificar algumas regras defendidas por certos autores. Trata-se de sete regras: cinco delas referem-se à técnica de mão direita e duas à de mão esquerda.

A primeira regra abordada pelo autor é a de que os acordes devem ser sempre executados próximo ao espelho. Fischer concorda com tal afirmação, porém acrescenta que, com um pouco mais de peso, é possível executar acordes em três cordas no ponto de contato (Figura 64) entre o cavalete e o espelho (ponto de contato 3), ou mesmo relativamente próximo ao cavalete (ponto de contato 2), obtendo-se, maior intensidade sonora.

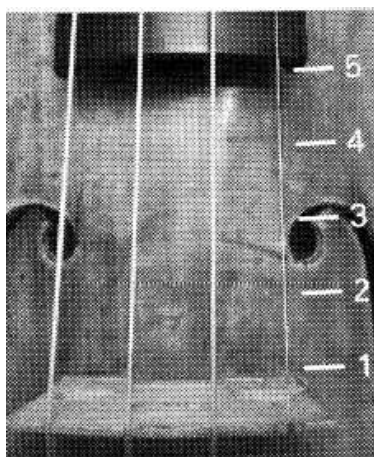


Figura 64: Os cinco pontos de contato estabelecidos por Simon Fischer.
Fonte: FISCHER, 2013, p. 1.

Para Fischer, a segunda regra está diretamente ligada à primeira: acordes devem ser executados com arcadas rápidas. Entretanto, o autor afirma que, para que acordes sejam executados nos pontos de contato 2 e 3, o movimento de arco deve ser lento e longo, a ponto de sustentar três cordas por alguns segundos (Figura 65).

⁷⁷ O autor utiliza o termo *upper arm*, portanto, nesta frase, a palavra “braço” não se refere ao braço inteiro.



Figura 65: Velocidade da execução do acorde varia conforme seu ponto de contato.

Fonte: FISCHER, 2013, p. 298.

A terceira regra é a mesma afirmada por Galamian (1985), que pressupõe que acordes devem ser executados a partir do ar. Fischer contrapõe tal afirmação com a concepção de Flesch (2000), que afirma que a crina do arco deve estar sobre as três cordas antes da execução do acorde, ou seja, o ataque do acorde deve partir da corda. Fischer complementa ainda que “o crucial é não alterar o ângulo do arco”⁷⁸ ao puxá-lo, pois, caso contrário, deixará de tanger uma das cordas da extremidade (FISCHER, 2013, p. 298, tradução nossa).

Acerca da quarta regra que afirma que acordes devem ser executados com arcadas longas, Fischer afirma que há acordes que demandam pouco arco e para os quais a arcada ideal é o *spiccato*. O autor especifica, porém, que o *spiccato* deve ser “pesado”⁷⁹, de forma a tanger três cordas, como no exemplo (Figura 66) do Concerto nº 1 para violino de Max Bruch.

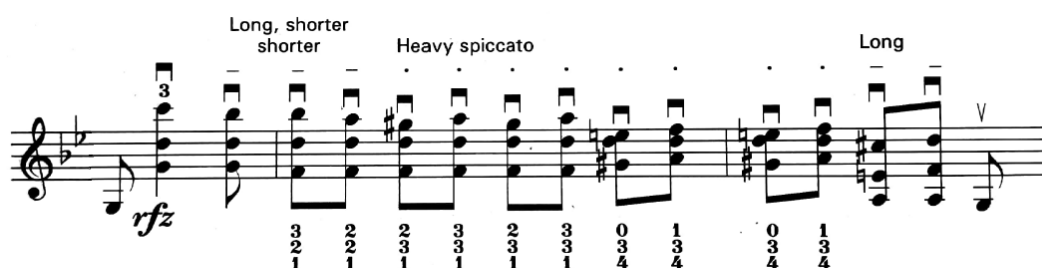


Figura 66: *Spiccato* pesado em acordes curtos.

Fonte: FISCHER, 2013, p. 298.

A afirmação da quinta regra de que “acordes não podem soar de forma limpa e doce, a não ser que sejam executados piano ou arpejados”⁸⁰ é refutada por Fischer. Segundo ele, acordes podem ser executados com sonoridade limpa, vibrante e sem ruídos em qualquer dinâmica.

⁷⁸ No original: *The crucial thing is not to alter the level of the bow.*

⁷⁹ No original: *heavy spiccato.*

⁸⁰ No original: *Chords cannot sound pure and sweet unless played 'p' or arpeggiated.*

O autor propõe um exercício (Figura 67) para a execução de acordes em diversas dinâmicas, com o objetivo de manutenção da sonoridade limpa. Deve-se iniciar os acordes em dinâmica *mezzopiano* e, gradativamente, chegar ao fortíssimo com a mesma qualidade sonora.

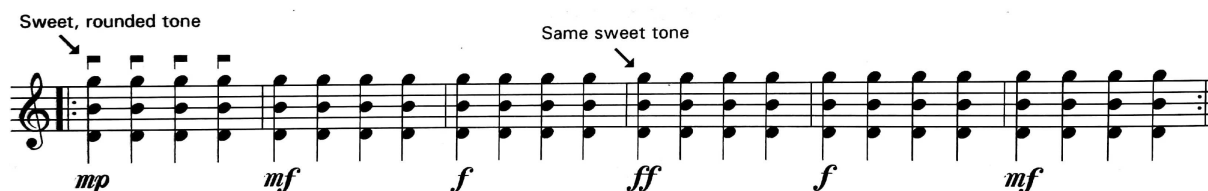


Figura 67: Exercício proposto por Fischer para executar acordes com sonoridade limpa em diversas dinâmicas.

Fonte: FISCHER, 2013, p. 299.

De acordo com Fischer, se o arco exerce um movimento contínuo, ou seja, sem parar de correr sobre a corda, é impossível que ruídos sejam produzidos, independentemente da pressão e peso aplicados. Ruídos ocorrem devido ao emprego de velocidade do arco demasiadamente lenta.

O autor propõe a execução de acordes com dinâmicas fortes a fim de que o aluno teste esse princípio (Figura 68).



Figura 68: Exercício para execução de acordes sem ruídos.

Fonte: FISCHER, 2013, p. 273.

Fischer afirma que “acordes em três cordas normalmente são mais fáceis do que inicialmente aparentam ser, pois normalmente são uma forma de criar ilusão de sustentação completa de três cordas ao mesmo tempo”⁸¹ (FISCHER, 2013, p. 300, tradução nossa).

Nesse sentido, buscando reduzir o esforço na execução de acordes em três cordas, Fischer propõe o estudo de quatro formas de execução: 1. simultânea, 2. quebrada (2 + 2), 3. quebrada (1 + 2) e 4. arpejada (Figura 69).

⁸¹ No original: *Triple-stops are often much easier than they may at first appear because usually they are a matter of creating an 'illusion' of fully sustaining three strings at the same time.*



Figura 69: Quatro formas de executar acordes com o objetivo de reduzir o esforço.
Fonte: FISCHER, 2013, p. 300.

De acordo com Fischer, a coordenação dos diversos movimentos para se executar o violino cria dependências necessárias entre ações de mão esquerda e mão direita. Porém, em alguns casos, essas ações devem ser dissociadas. Em relação a acordes, o autor afirma que a “simples ação de posicionar o arco sobre as cordas para executar um acorde não deve ser motivo para a ação instantânea de se puxar o arco para realizar o acorde”⁸² (FISCHER, 2013, p. 203, tradução nossa).

O autor ainda sugere que o aluno se sente em uma cadeira, de forma completamente relaxada, quase displicente e indiferente; segurando o violino afastado do pescoço e a voluta do violino apontado para o chão. Dessa forma, aplica-se a proposta de execução de acordes segundo Flesch, porém o arco deve ser colocado no ponto de contato 3 (ver figura 64). Ao pressionar a corda do meio e sentir que a crina tange as três cordas, o aluno deve puxar um pouco o arco e parar, seja na corda ou tirando-o da corda. A execução do acorde “deve ser excepcionalmente fácil e as três cordas devem soar de forma limpa”⁸³ e, então, o aluno deve buscar sentir a mesma facilidade na postura usual (FISCHER, 2013, p. 300, tradução nossa).

Assim como Max Rostal, Fischer propõe exercícios para acordes em três cordas com o objetivo de sustentar uma das notas do acorde (Figura 70). O autor orienta o emprego de ponto de contato o mais próximo possível ao cavalete, onde as três cordas sejam tangidas ao mesmo tempo pela crina. Ainda afirma que, antes do ataque de cada acorde, o arco deve estar posicionado sobre as cordas, pressionando a corda do meio de forma a que a crina toque as duas cordas adjacentes (FISCHER, 1997, p. 86).

⁸² No original: *The act of placing the bow on the string, to play a chord, should not be an automatic trigger to pull the bow to play the chord.*

⁸³ No original: *This should feel remarkably easy, and the three strings should sound pure.*

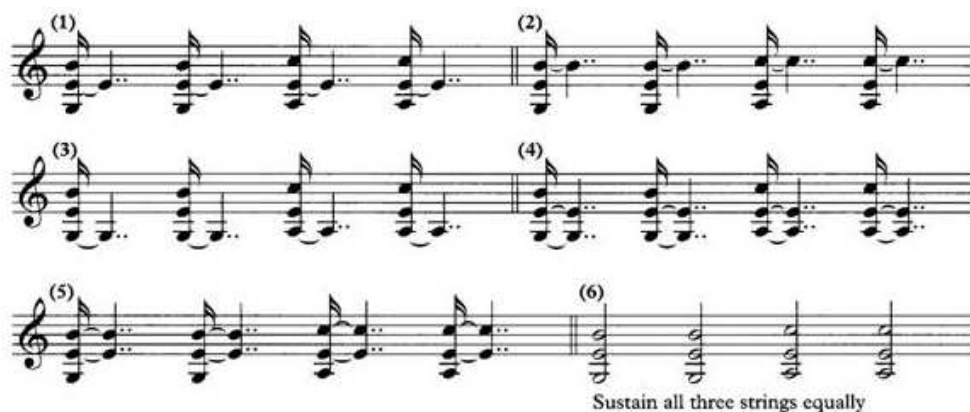


Figura 70: Exercício para acordes em três cordas.

Fonte: FISCHER, 1997, p. 86.

Fischer chama de *pivoting* a aproximação antecipada de outra corda, realizada pelo arco, durante a mudança de corda, o que resulta em efeito de continuidade sonora. Tal técnica é aplicada à execução de acordes em três e quatro cordas e, para seu estudo, o autor sugere exercícios com mudanças de pares de cordas (Figura 71). Para acordes em três cordas, são sugeridas cinco exercícios, enquanto para quatro cordas (Figura 72), são sugeridos oito.

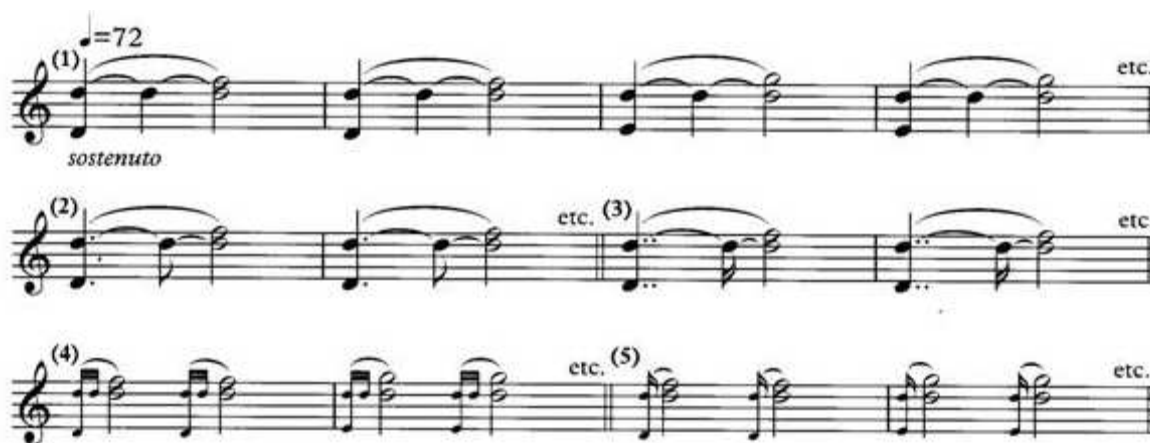


Figura 71: Exercícios de mudança de pares de cordas para acordes em três cordas.

Fonte: FISCHER, 1997, p. 87.

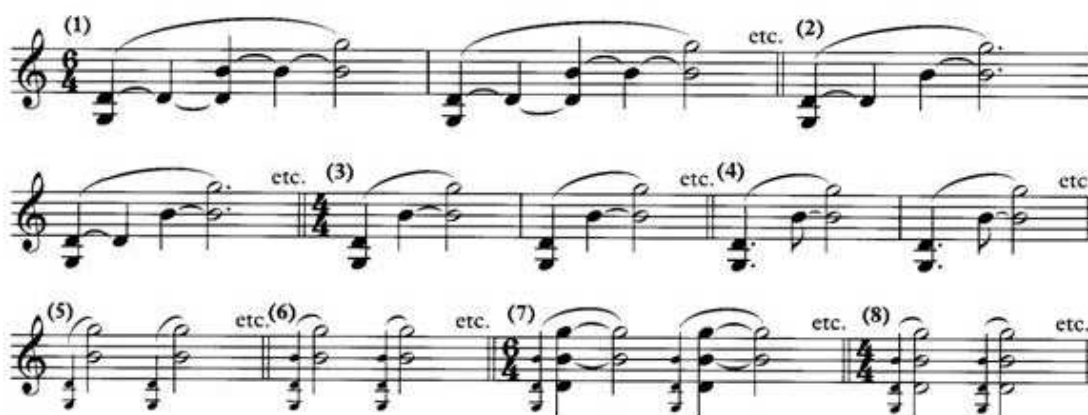


Figura 72: Exercícios de mudança de pares de cordas para acordes em quatro cordas.
Fonte: FISCHER, 1997, p. 87.

O autor ainda sugere uma sequência de exercícios com o objetivo de executar acordes ao longo de toda extensão do arco. Para delimitar as regiões do arco, Fischer lança mão de letras de “A” a “E” (Figura 73).

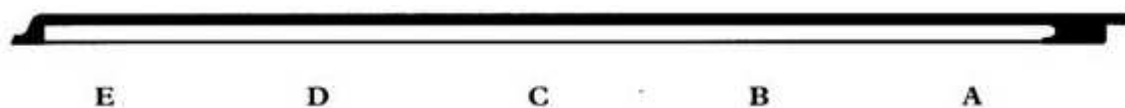


Figura 73: Do talão à ponta, Fischer delimita as regiões com letras.
Fonte: FISCHER, 1997, p. 88.

Inicialmente os acordes devem ser executados com arcadas muito curtas (*collé*) e, gradualmente, a extensão do arco deve ser ampliada em cada acorde. O exercício deve ser realizado com arcadas consecutivas para baixo e consecutivas para cima, bem como ser executado nas cordas Lá, Ré e Sol.

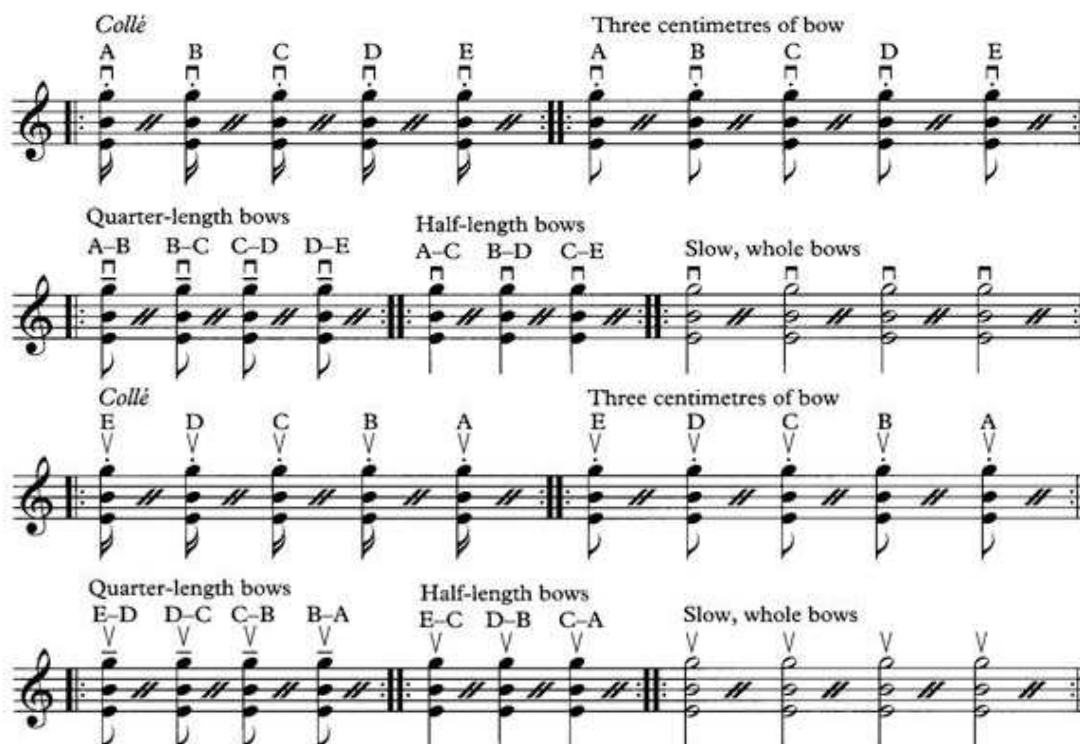


Figura 74: Exercícios para acordes nas diversas regiões de arco com ampliação gradual da extensão.
Fonte: FISCHER, 1997, p. 88.

A técnica para execução dos acordes do exercício da figura 74 é a mesma mencionada pelo autor para os outros exercícios. Porém, o autor acrescenta que os acordes em *collé* devem ser pensados como sendo em *pizzicato* e ainda orienta o aluno a “deixar o acorde reverberar após o ataque”⁸⁴ (FISCHER, 1997, p. 88, tradução nossa).

1.1.8 Robert Gerle

O pedagogo Robert Gerle afirma que o braço direito deve estar nivelado com a corda em que o arco se encontra posicionado. Entretanto, afirma que há duas exceções: 1. na execução de *spiccato*, 2. na mudança de cordas agudas para graves em trechos com acordes (Figura 75). Em ambos os casos, o cotovelo se posiciona em nível mais alto que o arco.

⁸⁴ No original: *Listen to the chord ring after the stroke.*



Figura 75: Asteriscos indicam onde o nível do braço deve estar mais alto para preparação dos acordes.

Fonte: GERLE, 2011, p. 30.

Para Gerle, “acordes podem ser executados tanto com o arco partindo da corda quanto do ar, de acordo com estilo e andamento. Na figura 76 observam-se acordes que, segundo ele, devem partir do ar, enquanto, na figura 77, acordes que devem ser executados com o arco posicionado sobre a corda.



Figura 76: Acordes com ataque partindo do ar, segundo Gerle.

Fonte: GERLE, 2011, p. 62.



Figura 77: Asteriscos indicam os acordes a serem executados com o arco partindo da corda.

Fonte: GERLE, 2011, p. 62.

Para atribuir caráter virtuoso a alguns acordes com arcada para cima, Gerle sugere o ataque percutido da ponta do arco, resultando em acento enérgico (Figura 78).



Figura 78: Acorde com *sforzando* deve ser executado com um golpe percutido na ponta do arco.

Fonte: GERLE, 2011, p. 62.

Ao abordar diferentes formas de acentuação realizada pelo arco, Gerle afirma que “quando um compositor escreve um acorde para um instrumento de cordas, ele

está ciente de que, tecnicamente, tal acorde adquirirá um acento”⁸⁵ (GERLE, 1997, p. 94, tradução nossa), conforme a figura 79.



Figura 79: Acorde que resultam em acentuação musical.
Fonte: GERLE, 1997, p. 94.

1.1.9 Yuri Yankelevich

O pedagogo Yuri Yankelevich, assim como Galamian (1985), compreende que os aspectos físicos próprios de cada indivíduo devem ser fator determinante no posicionamento do violino, na empunhadura do arco e na constituição da fôrma da mão esquerda.

Sua visão acerca de execução de acordes, no que diz respeito ao arco, é de que “a arte do domínio da execução de acordes não é tocar as cordas simultaneamente, mas fazê-las soar como se fossem tocadas simultaneamente”⁸⁶ (LANKOVSKY, 2016, p. 215, tradução nossa).

Lankovsky (2016) afirma que, segundo Yankelevich, a técnica de acordes se enquadra como golpe de arco e, “ainda que seja possível executar acordes em três e quatro cordas simultaneamente, a corda do meio (do acorde em três cordas) será inevitavelmente forçada”⁸⁷ (LANKOVSKY, 2016, p. 215).

1.1.10 Kurt Sassmannshaus

⁸⁵ No original: *When a composer writes a chord on a string instrument, he is aware that technically it will acquire an accent.*

⁸⁶ No original: *The art of mastering chords is not to play the strings simultaneously, but to make them sound as if they are played simultaneously.*

⁸⁷ No original: *While it might be possible to play three or four strings simultaneously, the middle string (of a three-note chord) will inevitably be forced.*

O violinista e pedagogo alemão Kurt Sassmannshaus dispõe de diversas videoaulas⁸⁸ acerca da técnica do violino. Dentre elas, encontram-se quatro destinadas à técnica de acordes.

Sassmannshaus classifica os acordes em dois tipos: lentos e rápidos. Entretanto, o que se percebe é que a classificação se refere a acordes quebrados e simultâneos (ou quase simultâneos), respectivamente.

A execução de acordes lentos, ou quebrados, é sugerida pelo autor da maneira 2 + 2 e o autor ressalta que cada par de cordas necessita do dobro de pressão de uma corda simples. Diferentemente de Pernecky (1998) e Galamian (1985), durante a mudança de cordas, o autor instrui que deve ser reduzida a pressão em cinquenta por cento (50%) sobre a corda que funciona como pivô, a fim de não distorcer o som ou provocar ruídos.

Como forma de estudo, o autor sugere a execução lenta dos dois pares de cordas ligados, com alívio da pressão durante a mudança (Figura 80). O arco deve tanger as cordas de maneira suave.

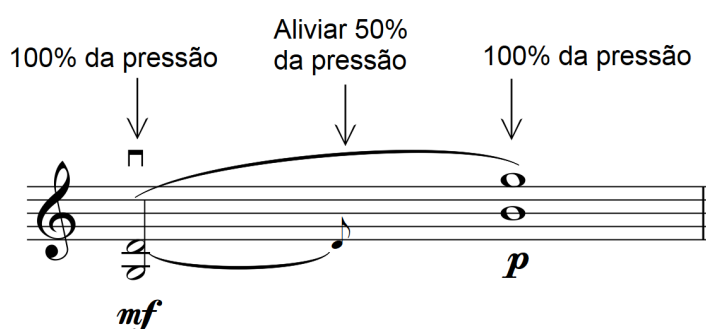


Figura 80: Exercício para mudança de pares de cordas com alívio da pressão.

O autor salienta que é possível “mudar o caráter do acorde de acordo com o tempo de sustentação das cordas graves”⁸⁹ (SASSMANNSHAUS, 2004b, tradução nossa). Para um caráter suave e delicado, sustenta-se por mais tempo as cordas graves e a mudança de cordas é lenta. Para obter uma sonoridade mais enérgica, o arco tange por um curto espaço de tempo as cordas graves e a mudança para o par de cordas agudo é rápida.

Para acordes rápidos, ou simultâneos, Sassmannshaus sugere, como modo inicial de estudo, atacar somente o par de cordas agudo pertencente ao acorde. O

⁸⁸ <http://www.violinmasterclass.com/>

⁸⁹ No original: *You can change the character of the chord depending on how long you hold the bottom strings.*

ataque deve partir do ar, de maneira rápida, com pouca pressão, pressão essa que deve ser igualmente distribuída entre as duas cordas (Figura 81).

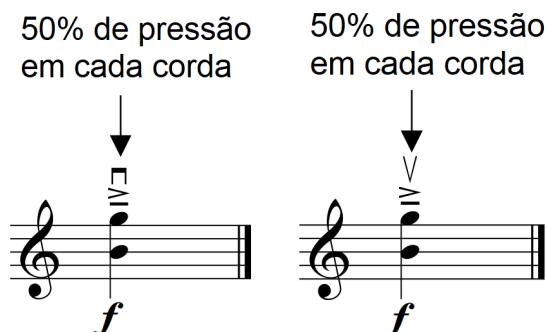


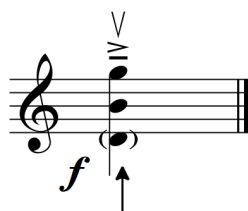
Figura 81: Primeiro exercício para acordes simultâneos em três cordas.

Em seguida, o pedagogo orienta a manter o antebraço no nível do par de cordas agudo e inclinar o pulso ligeiramente de forma que o arco toque a corda mais grave no movimento de arcada para baixo (Figura 82).



Figura 82: Acorde simultâneo em três cordas com arcada para baixo.

Para a execução de acordes simultâneos em três cordas com arcadas para cima, Sassmannshaus orienta que o arco esteja posicionado na região da ponta e o antebraço no nível do par de cordas agudo. O pulso então ergue ligeiramente a mão direita, permitindo o contato da crina com a corda mais grave a ser adicionada à corda dupla (Figura 83).



Nota tocada pelo
leve erguimento
do mão direita

Figura 83: Acorde simultâneo em três cordas com arcada para cima.

O autor, por fim, propõe que os acordes sejam executados de forma consecutiva para baixo e para cima (Figura 84).

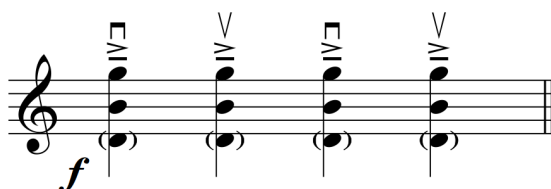


Figura 84: Acorde simultâneo em três cordas com arcadas para baixo e para cima

Nos chamados *turned chords*, conforme definição de Galamian (1985), Sassmannshaus aplica o mesmo princípio de redução da pressão em situações em que houver mudanças de pares de cordas: “sempre que deixar a corda dupla, deve-se reduzir cinquenta por cento da pressão do arco de forma a não sufocar as cordas intermediárias”⁹⁰ (SASSMANNSHAUS, 2012d, tradução nossa).

1.2. ASPECTOS DA MÃO ESQUERDA

As considerações acerca da especificidade do funcionamento da mão na execução de acordes em três ou quatro cordas devem focar aspectos posturais com ênfase em abordagem global do membro superior esquerdo, em observação abrangente do uso de braço, antebraço, pulso e dedos.

Os autores estudados são claros a respeito de como a mão esquerda deve se posicionar para que se execute com destreza as diversas técnicas. Entretanto, apenas alguns descrevem particularidades de seu funcionamento em bloco. Entende-se, portanto, que, quando o autor não faz referência a tais particularidades,

⁹⁰ No original: *every time you abandon the double stop, you have to release fifty per cent of the bow pressure in order not to choke the middle strings.*

as prescrições por ele estabelecidas quanto à postura e funcionamento da mão devem assim ser aplicadas à técnica de acordes.

A seguir, discorre-se sobre as considerações de cada um dos autores acerca da postura, cordas duplas, afinação e outros aspectos da técnica de mão esquerda que venham a ter ligação direta com a execução em três ou quatro cordas.

1.2.1. Carl Flesch

Carl Flesch (2000) faz uma análise profunda da técnica de execução do violino, baseada em sua principal diretriz: adquirir seu domínio de maneira mais rápida e com menor esforço (FLESCH, 2000, p.1, tradução nossa). De acordo com tal orientação, como coloca o próprio autor, "uma técnica completa pressupõe a habilidade em executar todas as notas musicais de forma clara, com bela sonoridade, com dinâmica e ritmo corretos"⁹¹ (idem, tradução nossa). Sendo assim, aborda fatores como a escolha de um instrumento, a postura global do instrumentista, os principais movimentos de técnica de mão esquerda e de arco, incluindo alguns detalhes como o uso de um enchimento por baixo do violino, o emprego de queixeira e até conselhos a respeito de cuidados com a saúde, como forma de tratar marcas que o violino pode deixar no pescoço ou de cuidar de calos que se formam nos dedos da mão esquerda.

Para o autor, o violino deve se encaixar sobre a clavícula esquerda e, um pouco, sobre o ombro; a cabeça deve se manter retilínea (olhando para a frente), enquanto a parte esquerda da mandíbula deve recair sobre o instrumento, que tem ainda a mão esquerda como suporte.

Especificamente sobre a posição do polegar esquerdo no instrumento, Flesch (2000, p.5) esclarece que depende mais do comprimento dos dedos do que do próprio polegar, mas ilustra uma posição ideal (Figura 85) onde polegar se posiciona mais ao lado do braço do violino.

⁹¹ No original: *a complete technique would mean the ability to produce all musical notes cleanly, with beautiful tone, with the required dynamic, and the correct rhythm.*



Figura 85: Posição ideal do polegar esquerdo, de acordo com Carl Flesch.
Fonte: FLESCHE, 2000, p.167

O autor contrapõe a postura acima com a posição em que o polegar é posicionado sob o braço, sustentando o instrumento com sua falange distal. Esta forma facilitaria as mudanças de posição rápidas, mas não deixa o polegar em uma, empregando termo usado por Flesch, posição natural. Entretanto, para a execução de acordes em que os dedos da mão esquerda formam dedilhados semelhantes às da Figura 86, o autor sugere justamente a posição “sob-o-braço”⁹² (FLESCHE, 2000, p. 5, tradução nossa).

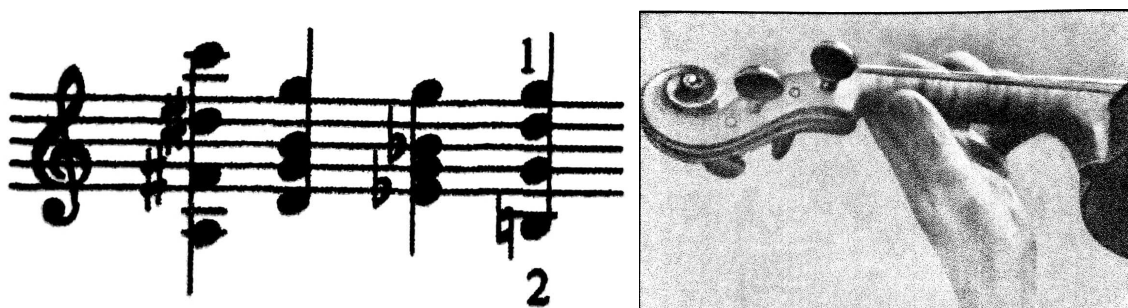


Figura 86: Para acordes com contrações ou extensões, Flesch orienta a posição do polegar sob o braço.

Fonte: FLESCHE, 2000, p. 6 e 168.

Entende-se que, para o autor, existe uma posição ideal do polegar esquerdo (Figura 85), porém o instrumentista deve estar preparado para movê-lo para baixo do braço violino/viola ao executar acordes que exijam uma distribuição mais complexa dos dedos sobre as cordas.

Ainda sobre a técnica de mão esquerda, Flesch (2000, p.6, tradução nossa) destaca que “é impossível formular uma única regra para a maneira em que os

⁹² No original: *under-the-neck*.

dedos devem ser posicionados sobre as cordas”⁹³, pois isso varia conforme aspectos anatômicos do músico. Mas o autor salienta que, de maneira geral, os dedos, ao pressionarem a corda, não devem estar demasiadamente curvados, o que pode causar torção excessiva do antebraço, além de levar o dedo a escorregar da corda ou a unha a tocar o espelho. Pessoas com dedos curtos ou de pontas demasiadamente finas, entretanto, podem pressionar as cordas com os dedos menos arqueados.

Quanto à parte da mão que sustenta o instrumento em oposição ao polegar, o autor destaca que o braço do instrumento deve se apoiar na articulação metacarpofalângica⁹⁴ do indicador, e não na falange proximal do mesmo dedo (Figura 31), pois isso prejudicaria a técnica da mão esquerda.

Os movimentos básicos realizados pelos dedos, mão e braço esquerdos envolvidos na execução do violino são assim destacados:

- a) movimento vertical dos dedos sobre a corda, de forma a pressionar e soltar a corda;
- b) movimento horizontal dos dedos, de maneira longitudinal à corda, utilizado em extensões e em escalas cromáticas;
- c) movimento lateral dos dedos, que passam de uma corda à outra. Movimento necessário para fôrma de acordes;
- d) movimento do polegar de maneira longitudinal ao braço do instrumento, utilizado em mudanças preparadas entre a primeira e terceira posições;
- e) movimento combinado de mão e cotovelo, para mudanças de posição desde a primeira até as mais agudas.

Apesar de seu maior grau de complexidade, acordes em três e quatro cordas são derivados de cordas duplas, que são apresentadas, pelo autor, na seção “Formas Básicas da Técnica de Mão Esquerda”⁹⁵ (FLESCH, 2000, p.24, tradução nossa) com os seguintes padrões: terças, oitavas dedilhadas, sextas, oitavas e

⁹³ No original: *It is impossible to formulate a unified rule for the manner in which the fingers should be placed on the string.*

⁹⁴ Articulação entre o osso do metacarpo e a falange proximal do indicador.

⁹⁵ No original: *Basics Forms of Left-Hand Technique.*

décimas. Tais padrões estão presentes de forma aplicada em seu sistema de escalas⁹⁶.

Para cada padrão, são apresentados exemplos com dedilhados e considerações sobre sua prática e aprimoramento.

Para terças e oitavas dedilhadas, ambas seguindo o mesmo padrão de sequência de dedos (1+3 e 2+4), é sugerido um estudo progressivo de três meses para fixação das distâncias, mudanças de posição e mudanças de corda, para que então sejam aplicados na prática das escalas de seu sistema. Para solucionar problemas de afinação especificamente das terças ascendentes, Flesch sugere que, após a terça executada pelos dedos 1 e 3, o dedo 2 pressione a corda, de maneira a que o intervalo constituído entre esse dedo e o terceiro, uma quarta justa, possa servir com referência. Por fim, deve-se pressionar o dedo 4.

Flesch não oferece especificações de estudo de sextas em cordas duplas, apresentando apenas sugestão de dedilhados para escalas com o referido intervalo. Tais dedilhados, após as posições altas, seguem padrão em que se mantém o mesmo par de dedos (2+3 ou 3+4).

Quanto ao estudo de oitavas (não dedilhadas), o autor discorre sobre aspectos de mudanças de posição e de cordas, além de sugerir como estudantes iniciantes podem adquirir segurança tátil dos dedos 1 e 4 no intervalo. Para aprimoramento da afinação, é sugerido que se estude com os dois dedos pressionando as cordas, enquanto o arco tange apenas uma das cordas.

Ainda sobre oitavas, os dedos 2 e 3, apesar de não pressionarem as cordas, não devem ficar tensos ou levantados, mas devem ser mantidos, conforme o autor, passivamente flexíveis. Tal procedimento é pertinente à técnica de mão esquerda para acordes em três e quatro cordas, pois, uma vez não tensionados, os dedos que não participam do acorde não contribuem para criação de foco de tensão e, ao mesmo tempo, que estão prontos para serem utilizados em uma próxima ação.

Apesar de acordes que contenham décimas serem raros na literatura para violino e viola, o autor, em um exemplo, utiliza-se do recurso de quebra do acorde, para que a mão não sustente a incômoda posição e venha a concorrer para a ocorrência de lesões, como tendinite (Figura 87).

⁹⁶ Livro elaborado por Flesch para o estudo escalas de forma sistematizada, presente no apêndice de *The Art of Violin Playing*.



Figura 87: “É melhor quebrar o acorde do que adquirir tendinite” (FLESCHE, 2000, p.101, tradução nossa)

Fonte: ibidem, p. 101.

Outros intervalos, como uníssonos, quartas, quintas e sétimas, não são abordados por Flesch na seção Formas Básicas da Técnica de Mão Esquerda. Ele fará considerações mais adiante ao tratar de dedilhados, mencionando que, apesar de raros, os intervalos de quarta deverão ser estudados como os de sexta. Quanto aos intervalos de quinta, onde um dedo pressiona simultaneamente duas cordas, a precisão dependerá da largura dos dedos do executante. Ressalta ainda que, havendo necessidade de se utilizar o dedo 4, este deverá pressionar as cordas mais com a polpa do que com a ponta (FLESCHE, 2000).

Um de seus mais conhecidos discípulos, Max Rostal, incluiu escalas com intervalos de quartas e quintas em um suplemento de sua autoria ao sistema de escalas de Flesch, porém sem maiores considerações sobre como estudá-las.

Em *Urstudien*⁹⁷, Flesch destaca os cinco movimentos básicos de mão esquerda, mas também os movimentos concernentes à utilização do arco. Essa obra foi publicada a pedido de alunos do autor, que criou pequenos exercícios no intuito de manter o instrumentista, mesmo aquele que tem pouco tempo para estudar, em forma. Segundo o autor, poderiam ser utilizados para manter o instrumentista em forma, mesmo quando dispusesse de pouco tempo de estudo (FLESCHE, 1911, p.2). Ou ainda, poderiam ser empregados como forma de aquecimento. O próprio Flesch fazia uso desses exercícios sob essas circunstâncias.

Os exercícios de mão esquerda caracterizam-se por serem exclusivamente mecânicos e sem produção de som, ou seja, sem uso de arco ou *pizzicato*. Todos visam a trabalhar os cinco movimentos básicos como uma forma de, por assim dizer, ginástica para os dedos. Apesar de empregar o termo “Exercícios Básicos”, o autor ressalta que não devem ser utilizados de maneira habitual, mas apenas eventualmente.

Como exercício para flexibilidade e preparação dos dedos da mão esquerda para a execução de acordes, Flesch dedica uma página ao trabalho de movimento

⁹⁷ Exercícios Básicos (tradução nossa), publicado em 1911.

lateral dos dedos sobre as cordas. Elaborando exercícios intitulados Movimentos para Dedilhar Acordes⁹⁸ (Figura 88), o autor evidencia a importância da técnica específica da mão esquerda na execução de acordes e, ao mesmo tempo, inserindo-os dentro de seus “Estudos Básicos”, destaca a necessidade do domínio de tal técnica pelo músico.

I C.



Figura 88: As semibreves representam os dedos que devem permanecer nas cordas, enquanto as semicolcheias representam os dedos a serem articulados

Fonte: FLESC, 1911, p.13



Figura 89: Segundo exercício de Movimentos para Dedilhar Acordes do livro *Urstudien*.

Fonte: FLESC, 1911, p.13

O exercício da figura 89 propõe a movimentação lateral simultânea de pares de dedos, o que é inerente à montagem dos padrões para acordes. Sua prática proporciona coordenação e flexibilidade.

Gaylord Yost amplia os exercícios acima em seu livro *Studies in Finger Action and Position Playing*⁹⁹ (publicado em 1937), visando a total independência dos dedos e o aumento de sua resistência para dedilhados de acordes. Diferentemente de Flesch, que sugere que os exercícios sejam executados silenciosamente, Yost sugere que o músico eventualmente faça a conferência da afinação das notas com o arco.

O estudo final de *Urstudien* apresenta dois aspectos importantes: o primeiro diz respeito à técnica de arco, onde a escrita musical demanda a execução de diversas ligaduras e golpes de arco, no talão, no meio e na ponta; o segundo, diz respeito à técnica de mão esquerda, por meio da indicação de execução de acordes em bloco, ainda que o arco perpassasse as cordas de maneira não simultânea, assim como nos *arpeggios*.

⁹⁸ No original: *Movement for fingering chords*.

⁹⁹ Estudos para ação e posição dos dedos (tradução nossa).

No que concerne à técnica da mão esquerda aplicada à realização de acordes, Flesch fornece exemplos práticos de resolução de problemas de dedilhado, tais como extensões, quintas, conexão sonora entre sextas e acordes para cuja realização não é possível empregar os dedos em bloco – de maneira que um mesmo dedo tem de ser utilizado em mais de uma corda, passando por cima de uma ou duas cordas –, além de substituição enarmônica de dedilhados.

Para o autor, extensões ajudam a evitar mudanças de posição, mas em exemplos como os da Figura 90, podem auxiliar a manter a afinação dos dedos fixos, enquanto um dedo apenas se move para realiza a linha melódica. (FLESCH, 2000, p.100). Três exemplos (Figuras 90, 91 e 92) aplicados a dois Caprichos do op. 35 de Jacob Dont um exemplo da Sonata para violino solo op.42 nº1 de Max Reger e um da *Bourrée* da Partita para violino Solo nº 1 de J. S. Bach ilustram o uso de extensões:

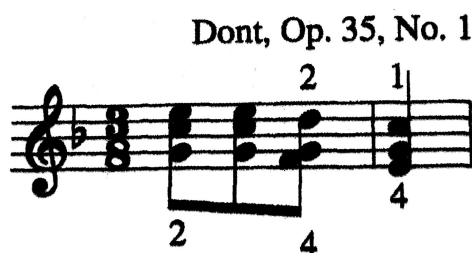


Figura 90: Extensão do dedo 4 no terceiro acorde, voltando à fôrma no último acorde.
Fonte: FLESCH, 2000, p.100

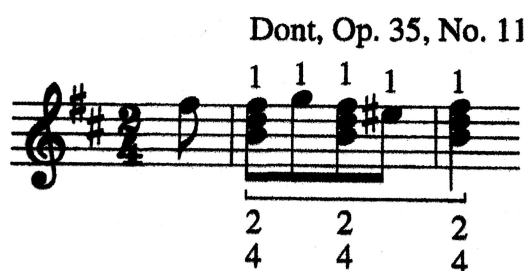


Figura 91: Dedo 1 realizando contração e extensão conduzindo a linha melódica.
Fonte: FLESCH, 2000, p.101



Figura 92: Dedo 2 realizando contração e extensão conduzindo a linha melódica.
Fonte: FLESCH, 2000, p.101.



Figura 96: Os dois últimos acordes com a execução da quinta facilitada pela utilização dos harmônicos naturais das cordas Lá-Mi e Ré-Lá.

Fonte: FLESCHE, 2000, p.120



Figura 97: O dedo 2 passa de um Fá a um Sol, formando uma quinta com o Ré do dedo 3.

Fonte: FLESCHE, 2000, p.121

Flesch ainda sugere o recurso de movimento do dedo pivotante para cobrir a quinta com seu máximo de largura.



Figura 98: O dedo 3 dobra a falange distal de forma a abranger a quinta nas cordas Lá e Mi no quarto acorde, funcionando como um pivô.

Fonte: FLESCHE, 2000, p.121

A mudança de pares de dedos em sextas consecutivas pode provocar um hiato ou falha na continuidade sonora entre um intervalo e outro. A sugestão abaixo é dada visando resolver esse problema dentro do acorde:

Bruch, Concerto in G Minor, mov. 1

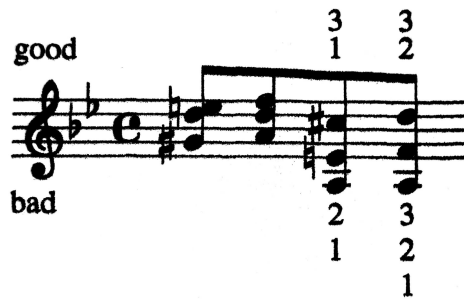


Figura 99: Acima da pauta, o dedilhado de melhor solução para o problema de conexão sonora entre intervalos sextas.

Fonte: FLESCH, 2000, p.123

Alguns acordes quebrados também exigem dedilhados quebrados. Em certos casos, há a necessidade de uma mudança ágil de dedos, pois sua execução em bloco, pela mão esquerda, é ineficiente ou inviável, devido ao uso de dedos comuns para notas diferentes do acorde.



Figura 100: Dedilhado quebrado na segunda pauta: dedo dois que pressionava a nota Si, na corda Sol, muda para nota Sol, na corda Mi, enquanto o dedo 3 permanece na quinta Sol+Ré.

Fonte: FLESCH, 2000, p.129

Reger, Op. 42, No. 1



Figura 101: No acorde da segunda colcheia pontuada, o dedo 2 que pressionava a nota Si b, na corda Sol, muda para nota Dó na corda Lá, enquanto o dedo 1 permanece na nota Mi b.

Fonte: FLESCH, 2000, p.129

Reger, Op. 42, No. 1



Figura 102.:No acorde do segundo compasso, o dedo 2 que pressionava a nota Lá, na corda Ré, muda para nota Dó na corda Mi, enquanto o dedo 1 permanece na nota Mi b.

Fonte: FLESCH, 2000, p.129

A substituição enarmônica do dedilhado nada mais é do que trocar o dedo que comumente pressionaria uma nota, pelo dedo diretamente adjacente: se o dedo 4 pressiona a nota Lá b, na corda Ré, na primeira posição, sua substituição enarmônica seria com o dedo 3, que executaria Sol # no mesmo ponto do espelho do instrumento.

Segundo Flesch essa simples substituição resolveria o problema dos acordes abaixo (Figura 103):

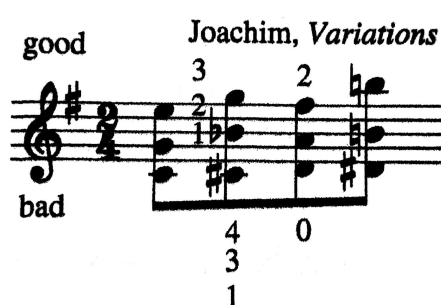


Figura 103: Acima da pauta, o dedilhado de substituição enarmônica.
Fonte: FLESCHE, 2000, p.129

A última consideração do autor sobre o uso da mão esquerda na execução de acordes pode ser relacionada diretamente à concepção de sincronismo descrita por Galamian. Flesch (2000, p.129, tradução nossa) afirma que:

Para acordes, é de especial importância posicionar os dedos antes do início do ataque do arco – em outras palavras, preparar o acorde. O que também é importante é ter, ou criar, um infinitesimal espaço de tempo para tal preparação.¹⁰⁰

Tal afirmação pode parecer óbvia, pois um dos fundamentos da técnica de instrumentos de cordas é a demanda que o dedo já esteja na corda antes da ação do arco, a fim de evitar imprecisões. Entretanto, o autor está claramente se referindo a um aspecto específico da técnica de execução de acordes em três ou quatro cordas, que é a necessidade de se empregar um curto lapso de tempo em que se prepara o padrão do acorde, antes de executá-lo com o arco.

Para Flesch, estudos de *arpeggios*¹⁰¹ com variações de arco são o “melhor material para desenvolvimento da técnica de mão direita”¹⁰² (2000, p.45, tradução

¹⁰⁰ No original: *For chords it is especially important to put the fingers in place before the bow starts its actions – in other words, to prepare the chords. What is so important is to have, or to create, an infinitesimally small space of time for that preparation.*

¹⁰¹ Estudos de *arpeggios* serão abordados mais amplamente no capítulo 2.

nossa). Uma vez que, em sua grande maioria, a mão esquerda exerce funcionamento em bloco, o autor alerta que, antes de iniciar tais estudos, o aluno deve ter domínio técnico da mão esquerda completamente desenvolvido. E ainda reforça que os dedos devem pressionar as cordas ao mesmo tempo (FLESCHE, 1921, p.86)

1.2.2. Ivan Galamian

Mais do que conceber a técnica instrumental como realizações exclusivamente motoras, Ivan Galamian aborda os processos de aprendizagem do violino levando em consideração o controle que nasce do estímulo mental do executante e posteriormente se torna ação efetivada pelos músculos. A essa relação mente-músculo, chama de “correlação”¹⁰³ (GALAMIAN, 1985, p.5, tradução nossa).

Em seu livro *Principles of Violin Playing & Teaching* (publicado em 1962) o autor considera não haver regras rígidas para o estudo do instrumento, uma vez que cada indivíduo tem uma constituição física única e individual. Cabe ao professor, nesse sentido, não tentar fazer o aluno se encaixar em um molde predeterminado, mas respeitar suas características próprias.

A definição de técnica aplicada ao estudo do violino por ele proposta é:

Técnica é a habilidade de conduzir mentalmente e executar fisicamente todos os movimentos necessários de mãos, braços e dedos, tanto do lado direito quanto esquerdo. Uma técnica completa significa o desenvolvimento de todos os elementos violinísticos a seu mais alto patamar. Em resumo é o domínio completo sobre todas as potencialidades do instrumento¹⁰⁴ (GALAMIAN, 1985, p.5, tradução nossa).

O autor também apresenta como base três fatores: físico (constituição corporal e funcionamento fisiológico), mental (controle e habilidade mental sobre os músculos) e estético (ligada à emoção, fundamental para transmissão da linguagem musical).

A primeira afirmação de Galamian sobre sua concepção da postura da mão esquerda no violino é similar à de Carl Flesch. Ambos concordam que a torção

¹⁰² No original: [...] *the best study material for the right arm.*

¹⁰³ No original: *correlation.*

¹⁰⁴ No original: *Technique is the ability to direct mentally and to execute physically all of necessary playing movements of the left and right hands, arms and fingers. A complete technique means the development of all of the elements of the violinistic skill to the highest level.*

excessiva do antebraço não é natural¹⁰⁵ e pode trazer prejuízos à atividade da mão esquerda. O ângulo da palma da mão em relação ao braço do instrumento, portanto, não pode ser demasiadamente fechado.

Para o autor, o fator determinante de toda a postura da mão, pulso e braço esquerdos é a forma com que os dedos pressionam a corda, ou seja, a postura global deve estar a serviço do bom posicionamento dos dedos sobre a corda:

O princípio que se aplica corretamente a todo este assunto [postura global do braço esquerdo] estabelece os dedos como o fator determinante. Eles precisam ser posicionados de forma a que possam ter as melhores condições possíveis para que exerçam suas diversas ações. Uma vez assim posicionados, todas as demais partes – polegar, mão, braço – encontrarão subsequentemente sua posição natural correspondente¹⁰⁶ (GALAMIAN, 1985, p.14, tradução nossa).

Assim como Flesch, Galamian enumera detalhadamente os cinco movimentos básicos de atuação da mão esquerda, porém, não considera o movimento de polegar para preparação de mudança de posição como um desses movimentos. Em seu lugar, adiciona o movimento de *vibrato*, seja ele de dedo, braço, pulso a combinação deles.

Com relação à postura do pulso, o autor considera que se deve mantê-lo em linha reta entre o antebraço e a mão, não devendo realizar movimentos laterais, o que prejudicaria a estabilidade dos dedos. Entretanto, abre uma exceção no caso de fôrmas de mão esquerda para acordes em que haja dedilhados pouco usuais ou com extensão, podendo assim haver movimentos de extensão ou flexão do pulso (GALAMIAN, 1985, p.15).

A posição do polegar, segundo o autor, também deve ser alterada ao executar acordes com contrações ou extensões de dedos. Diferentemente de Flesch, Galamian (1985) sugere duas posições de polegar de acordo com o tipo de intervalo do padrão da mão esquerda. No caso de contrações, polegar deve acompanhar o movimento do braço e pulso, movendo-se para baixo do braço do violino, enquanto para extensões, ou grandes aberturas, deve se mover para o lado (Figura 104).

¹⁰⁵ Termo empregado tanto por Galamian, quanto por Flesch.

¹⁰⁶ No original: *The principle that correctly applies to this whole matter designates the fingers as the determining factor. They have to be placed in such a way as to allow them the most favorable conditions for their various actions. Once this is done, everything else – thumb, hand, arm - will subsequently find its corresponding natural position.*



Figura 104: No primeiro acorde, o polegar deve se posicionar sob o braço do violino e, no segundo, ao lado.

Fonte: GALAMIAN, 1985, p.30.

Quanto à altura da mão em relação ao braço do instrumento (Figura 105), Galamian (1985, p.30) aponta ser necessário manter a articulação metacarpofalângica do dedo indicador encostada ao braço, sem pressioná-lo. Ilustrativamente tal dedo deverá formar um quadrado com o espelho, sendo que cada falange seria um dos lados. Os diferentes tipos de braços e dedos deverão se posicionar de forma a alcançar tal postura para depois alinhar os outros quatro dedos. Ainda que pareça uma regra rígida, percebe-se, na verdade, a necessidade em estabelecer um ponto de partida para a fôrma de mão e de como os dedos devem pressionar a corda, pois tal fato interfere diretamente na afinação. Para o autor, o professor deve corrigir a postura do aluno de acordo com sua constituição física.



Figura 105: Exemplo de postura ideal da mão esquerda, segundo Ivan Galamian.

Fonte: GALAMIAN, 1985, p.16

O autor dedica uma seção para abordar “Problemas Técnicos Especiais”¹⁰⁷ (GALAMIAN, 1985, p.23, tradução nossa) onde, além de questões acerca de mudança de posição, dedilhados e trinados, apresenta soluções para cordas duplas e acordes.

¹⁰⁷ No original: *Special Technical Problems*.

Em primeiro lugar, Galamian (1985, p.27) salienta a importância de não se pressionar excessivamente os dedos da mão esquerda para evitar rigidez e tensão. Quanto à afinação, os intervalos que são tocados com os dedos próximos, como sextas menores e quartas aumentadas, devem ter especial atenção. Em intervalos consecutivos de sextas e quartas, o autor sugere que o dedo que será utilizado para executar o intervalo subsequente, não se levante do espelho para mudar de corda. Tal procedimento técnico propicia continuidade sonora sem que a mudança de intervalo interrompa a melodia, além de proporcionar maior agilidade.

No caso do ajuste de afinação de intervalos de quintas, aspecto técnico que usualmente oferece dificuldades para o instrumentista, é sugerido que o dedo que prende as duas cordas pressione mais ou menos cada uma delas. Porém, tal ajuste deve ser feito por meio do movimento do cotovelo.

Os intervalos de oitavas são considerados por Galamian como os mais importantes a serem estudados devido ao padrão que estabelecem: a fôrma básica da mão esquerda. A fim de alcançar afinação correta desses intervalos, o autor propõe que ambas as cordas sejam dedilhadas, porém somente uma deve ser tangida pelo arco. Quando executados simultaneamente, os intervalos de oitava devem ser afinados a partir da nota grave.

Raros em acordes, e ainda mais no repertório de viola, os intervalos de oitavas dedilhadas e décimas devem ser executados com a mão esquerda em tal posição que primeiro e segundo dedos realizem extensão para trás, enquanto terceiro e quarto, para a frente.

Acerca dos problemas específicos da mão esquerda em acordes, Galamian considera uma das maiores dificuldades a sequência rápida com mudança de acordes. Ele utiliza como exemplo o Capricho nº1 op.35 de Dont (Figura 105).



Figura 106: Sugestão de variações rítmicas para o estudo para diversos acordes em sequência.

Fonte: GALAMIAN, 1985, p.29.

A sugestão apresentada é o estudo com variações rítmicas (letras a, b e c da Figura 106), exigindo mudanças de padrão de dedos com grande agilidade. Tal forma de estudo pode ser considerada a aplicação prática do conceito de correlação proposto pelo autor.

Uma importante afirmação feita por Galamian acerca da montagem dos padrões de mão esquerda para acordes é a seguinte:

A sensação física da combinação do acorde deve preceder a própria execução do acorde. Em sucessões rápidas de um certo número de acordes, os dedos devem antecipar fisicamente o máximo possível de acordes à frente¹⁰⁸ (GALAMIAN, 1985, p.30, tradução nossa).

Mais adiante, Galamian denominará esse funcionamento em bloco da mão como Estrutura de Acordes¹⁰⁹. Vale ressaltar que dentre os autores pesquisados, este é o único que considera a sensação física antecipada da mão esquerda para a montagem de acordes.

Com relação a dedilhados, o autor apresenta um exemplo de solução para acordes com duas quintas sobrepostas (Figura 107). Uma vez que é inviável pressionar simultaneamente três cordas com a ponta dos dedos, é sugerido que a nota mais aguda da sobreposição seja executada por outro dedo.



Figura 107: Troca de dedos nas quintas graves soluciona problema de dedilhado.
Fonte: GALAMIAN, 1985, p.36.

O *vibrato*, na opinião do autor, deve ser desenvolvido em três formas: de dedo, pulso e braço, uma vez que cada um produz resultados sonoros com diferentes características. Entretanto, em acordes com mais de três dedos nas cordas, ele afirma ser impossível realizar *vibrato* de pulso, restando como única solução o *vibrato* de braço (GALAMIAN, 1985, p.43).

¹⁰⁸ No original: *The physical feeling of the chord combination should precede the actual playing of the chord. In fast successions of a number of chords, the fingers should physically anticipate as many chords ahead as possible.*

¹⁰⁹ No original: *building of chords.*

1.2.3 William Primrose

Primrose sugere que a postura do braço esquerdo alcance confortavelmente a corda Dó e que seu ângulo se ajuste de acordo com a corda em que os dedos se posicionam. Ao contrário da maioria dos autores de violino que afirmam que os dedos devem pressionar a corda com sua ponta, sendo posicionados de maneira mais curvada, o autor defende a ideia de que, na viola (Figura 108), há maior tendência em se “tocar mais com a polpa do dedo”, o que leva à maior aproximação da “técnica usada pelos violoncelistas”¹¹⁰ (DALTON, 1992, p. 48 – 49).

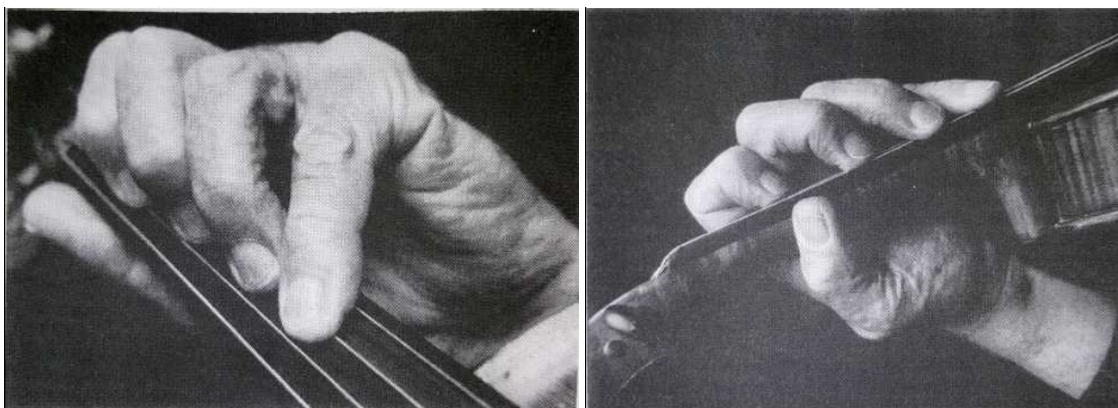


Figura 108: Posição dos dedos sobre as cordas segundo Primrose.
Fonte: DALTON, 1992, p.48-49.

Chama à atenção o fato de Primrose considerar normal a postura esticada do quarto dedo, o que consequentemente faz com que sua polpa pressione a corda, permitindo melhor qualidade de som e maior facilidade na realização de *vibrato*.

Argumentado por David Dalton acerca da necessidade de distorções da postura da mão esquerda em acordes difíceis na viola, Primrose expõe duas causas: 1. o braço mais estendido do que no violino, 2. espessura do dedo.

Devido ao tamanho do instrumento ser maior que o violino, a postura o braço esquerdo na viola deve ser mais estendida, o que, segundo Primrose, justifica distorções na postura a fim de executar acordes difíceis.

Em alguns casos, os dedos do instrumentista são de tal forma grandes na ponta, que a postura precisa sofrer distorções para que o eles não esbarrem na corda solta adjacente. O autor exemplifica tal problema nos acordes arpejados

¹¹⁰ No original: *to play with the more fleshy part of the end of the finger [...] technique used by cellists.*

(Figuras 109 e 110) da Suíte para Violoncelo Solo nº 3 de J. S. Bach e a *Phantasie* da Sonata para viola e piano (1939) de Paul Hindemith.



Figura 109. Trecho de Bach onde pode ser necessária a alteração da posição da mão esquerda.
Fonte: DALTON, 1992, p. 50.



Figura 110. Trecho de Hindemith onde pode ser necessária a alteração da posição da mão esquerda.
Fonte: HINDEMITH, 1968, p. 19.

A forma de como a mão, pulso ou braço esquerdos sofrem alteração para executarem acordes não é mencionada por Primrose, como o é em Galamian (1985)¹¹¹. Porém, o autor procura aproximar novamente a técnica da viola à do violoncelo, uma vez que, neste instrumento, a mão esquerda precisa assumir diversas posições menos comuns, a fim de realizar os mais diferentes acordes. “Em minha opinião, esse tipo de coisa é permitida na viola”¹¹², afirma Primrose (DALTON, 1992, p. 49, tradução nossa).

1.2.4 Jack Pernecky

No que concerne à mão esquerda, o autor salienta que desde sua iniciação, o violinista trabalha aspectos que serão utilizados como base para cordas duplas e, consequentemente acordes: um dedo que permanece pressionando uma corda¹¹³, enquanto outro pressiona outra corda adjacente, estabelecendo uma relação intervalar entre as duas notas produzidas.

¹¹¹ Galamian especifica a extensão ou flexão do pulso esquerdo para determinados acordes.

¹¹² No original: *In my opinion, this sort of thing is permissible on the viola.*

¹¹³ Ao que o autor chama de “dedos âncoras” (*anchor fingers*).

Para Pernecky (1998, p. 142, tradução nossa), “é uma nova experiência para os dedos e para o ouvido tocar e ouvir duas ou mais notas ao mesmo tempo”¹¹⁴. Ainda ressalta que os dedos não devem pressionar demais as cordas.

Para o estudo de *arpeggios*, o autor sugere um exercício de Tartini. Antes de utilizar o arco, porém, propõe que o aluno pratique os padrões de mão esquerda para sua compreensão prévia (Figura 111). Ao executar o estudo com o arco, o aluno deverá mudar os padrões com agilidade antes de cada acorde.

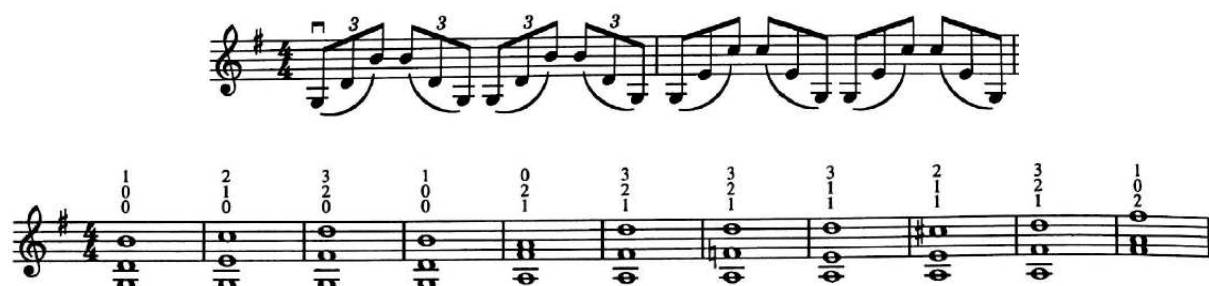


Figura 111: Acima, trecho de estudo de Tartini e, abaixo, preparação da mão esquerda.

Fonte: PERNECKY, 1998, p. 148.

1.2.5 Leopold Auer

As instruções dadas por Auer em relação ao funcionamento da mão esquerda têm relação direta com a realização de acordes, ainda que não sejam específicas para tal.

A postura do braço esquerdo, segundo o autor, deve permitir que os dedos recaiam sobre as cordas perpendicularmente e suas pontas devem “pressioná-las com decidida firmeza”¹¹⁵ (AUER, 1980, p. 10). O polegar esquerdo deve se posicionar no braço do violino em frente aos dedos 2 e 3, a fim de facilitar o movimento de extensão dos dedos, mas não deve se sobressair ao espelho.

Alinhando-se a Francesco Geminiani (1751), Auer propõe o mesmo padrão de dedos para adequação da postura da mão esquerda (Figura 112), onde os dedos devem permanecer fixos nas quatro cordas.

¹¹⁴ No original: *It is a new experience for the fingers and the ear to play and hear two or more notes at the same time.*

¹¹⁵ No original: *striking them with decided firmness.*

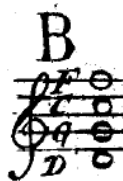


Figura 112: Forma de mão esquerda proposta por Geminiani com os quatro dedos sobre as quatro cordas.

Fonte: GEMINIANI, 1751, p. 1.

Leopold Auer, por sua vez, sugere um exercício para articulação dos dedos, levantando e pressionando um de cada vez, mantendo sempre a mesma fôrma. Segundo ele, esta prática produz dois resultados: 1. “a posição dos dedos absolutamente correta, especialmente a do polegar”, 2. “maior fortalecimento dos dedos”¹¹⁶ (AUER, 1980, p. 12, tradução nossa).

1.2.6 Simon Fischer

Fischer faz referência às diferentes posições de polegar esquerdo alinhando-se a Flesch e Auer. Porém, ressalta que, independente da posição, o polegar não deve apertar o braço do violino, tampouco tensionar a sua articulação com o pulso. Ainda afirma que o polegar não permanece em uma posição fixa, mas movendo-se de acordo com as mudanças da mão, como, por exemplo na execução de terças em cordas duplas (FISCHER, 1997, p. 89 e p. 102).

Dentre as sete regras afirmadas pelos autores acerca de acordes simultâneos que Fischer (2013) busca desmitificar, duas se referem à ação da mão esquerda.

A afirmação de que “os dedos da mão esquerda devem pressionar mais as cordas”¹¹⁷ (FISCHER, 2013, p. 299, tradução nossa) em acordes é contestada pelo autor. Segundo ele, cria-se tensão na mão o que interfere diretamente na afinação. Como exercício, é sugerido que se estude a sequência de acordes a ser trabalhada, dedilhando os padrões de mão esquerda nas costas da mão direita, pressionando os dedos de forma delicada.

A última afirmação a ser refutada por Fischer (2013) é que não é possível realizar *vibrato* em acordes. Para ele, se a pressão exercida pelos dedo sobre as cordas for suficientemente leve, “um pouco de *vibrato* é possível em um acorde,

¹¹⁶ No original: *absolute correctness of finger position, especially as regards the thumb, and increased finger strength.*

¹¹⁷ No original: *The left fingers must press the sitrngs harder.*

quando desejado"¹¹⁸ (FISCHER, 2013, p. 299, tradução nossa). O exercício por ele sugerido pressupõe variação de intensidade do *vibrato* a cada compasso de acordes consecutivos. (Figura 113).



Figura 113: Exercício para vibrato em acordes.
Fonte: FISCHER, 2013, p. 299.

Fischer (1997, p. 101) também propõe o mesmo exercício de articulação de dedos apresentado por Auer (1980), porém com diversos padrões de acordes sobre as quatro cordas e não apenas o de Geminiani (Figura 114). O autor sugere o uso de metrônomo para regular a batida dos dedos, além de solicitar a atenção do aluno ao relaxamento do polegar, mão e braço esquerdos. O arco não deve ser utilizado.



Figura 114: Exercício de articulação de dedos proposto por Fischer, com diversos padrões de acordes.
Fonte: FISCHER, 1997, p. 101.

O pedagogo ainda sugere um exercício para agilidade de mudança de padrões de dedos da mão esquerda. Tal exercício (Figuras 115 e 116) tem como ponto de partida a fôrma de mão de Geminiani e a que poderia ser considerada sua inversão. Em seguida, o instrumentista deve mudar com precisão e agilidade para um dos acordes enumerados de acordo com sua escolha.

¹¹⁸ No original: *a little vibrato is often possible in a chord when desired.*

O sistema de Gerle pode ser aplicado aos padrões de dedos em acordes, pois o que prevalece é o intervalo longitudinal entre os dedos, ainda que cada dedo esteja em uma corda diferente. A primeira fôrma de mão (Figura 118), constituída por Tom-Tom-Semitom (1-2-3-4), pode ser distribuída entre as cordas e se manterá como fôrma nº 1 (Figura 119).

Padrão N.º 1:

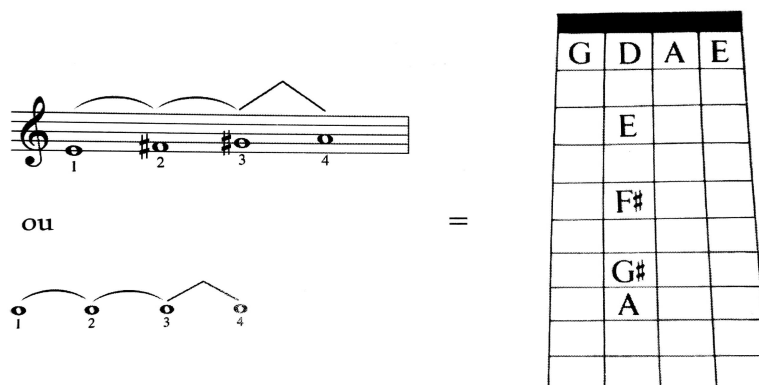


Figura 118: Fôrma de dedos nº1.
Fonte: GERLE, 2015, p. 37.

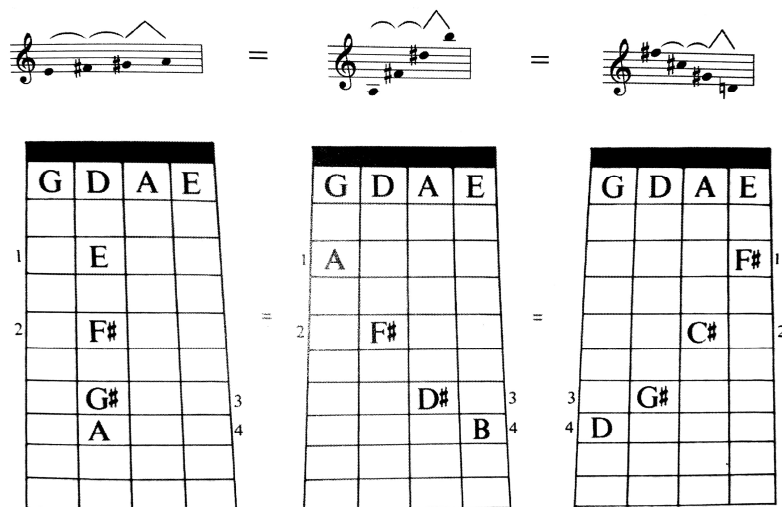


Figura 119: Fôrma de dedos nº 1 distribuída entre quatro cordas, formando padrões de dedos para acordes.

Fonte: GERLE, 1983, p. 39.

O autor elabora exercícios para domínio das fôrmas e sua afinação. As fôrmas são trabalhadas melodicamente e, a cada compasso, a posição da mão sobe meio tom (Figura 120). Gerle também aplica tal exercício em padrões de acordes (Figura 121).

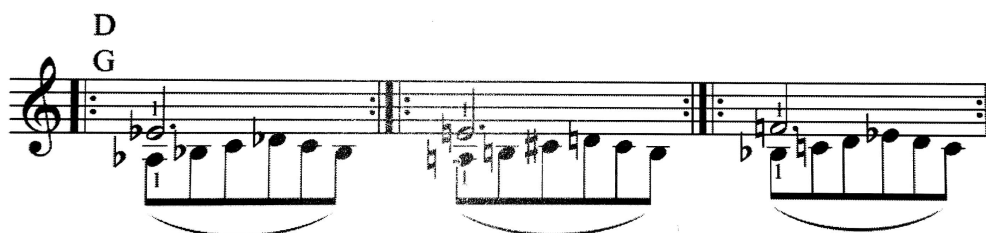


Figura 120: Exercício para domínio e afinação das fôrmas nas diversas posições.
Fonte: GERLE, 2015, p. 50.

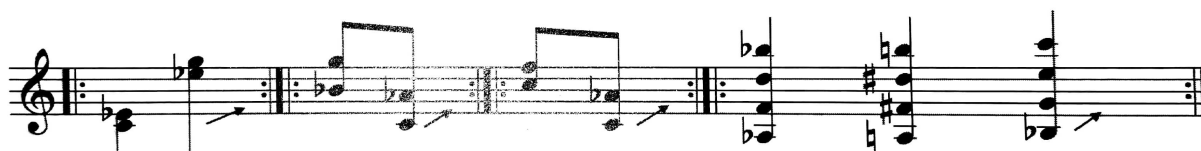


Figura 121: Exercício para domínio e afinação das fôrnas em quatro cordas - acordes.
Fonte: GERLE, 2015, p. 51.

1.2.8 Yuri Yankelevich

Yuri Yankelevich, assim como Ivan Galamian, se mostra contrário a posturas dogmáticas que buscam estabelecer regras rígidas acerca da forma de segurar o arco ou o instrumento. Segundo o autor, ao buscar soluções individuais para seu problema, o professor acaba estabelecendo tal solução como regra (LANKOVSKY, 2016, p. 16 tradução nossa).

Ao abordar aspectos posturais dinâmicos da mão esquerda, afirma que

A forma de segurar o instrumento também muda, de acordo com determinada técnica e demanda artística. Diversos exemplos podem ilustrar como a mão esquerda muda de forma durante a execução de mudanças de acordes, extensões e sequências cromáticas¹¹⁹ (LANKOVSKY, 2016, p. 14).

¹¹⁹ No original: *The manner of holding the instrument also changes in the process of playing, according to specific technical and artistic demands. Numerous examples can illustrate how the left hand changes shape while executing chords changes, extensions, and chromatic sequences.*

CAPÍTULO 2 – ACORDES EM ESTUDOS, CAPRICHOS E EXERCÍCIOS

Geralmente, estudos escritos para viola e violino apresentam, como característica musical e estilística, a exploração de um aspecto técnico do instrumento de forma a que o executante o trabalhe de forma intensa, além de serem de curta duração. Tal característica torna-os idiomáticos, pois explora técnicas específicas que apenas instrumentos de cordas podem realizar como, por exemplo, *spiccato*, *martelé* e cordas duplas. Em função disso, o compositor deve dominar a várias técnicas específicas daquele instrumento para o qual escreve.

Em estudos como os dos compositores Rodolphe Kreutzer e Jakob Dont, pode ser percebida, com muita clareza, a técnica central a ser trabalhada como, por exemplo, mudanças de posição (R. Kreutzer, Estudo nº 11), agilidade de dedos da mão esquerda (R. Kreutzer, Estudo nº 9), cordas duplas e mudanças de corda (J. Dont, Capricho nº 8, Op. 35).

Entende-se que exercícios técnicos, apesar de utilizarem recursos musicais, como notas, ritmo, dinâmica, entre outros, abordam de maneira menos significativa aspectos expressivos e composicionais, se comparados a os estudos. Exercícios podem ser considerados “pequenos fragmentos ou ainda fórmulas destinadas ao aperfeiçoamento técnico” (NASCIMENTO, 2017, p. 22), como trechos musicais repetitivos, com objetivo de desenvolver aspectos mecânicos da execução do instrumento. Entretanto, observa-se que parte do material encontrado nesta pesquisa é denominado por seus autores como “exercícios”, ainda que se configurem como estudos.

De acordo com Schwandt (2001), o termo “capricho” é usado para intitular obras de diferentes características ao longo da história da música. Em 1817, Niccolò Paganini publica os 24 Caprichos para violino solo Op. 1, obras caracterizadas como estudos de alto grau de dificuldade técnica. A partir de então, diversos compositores passaram a usar o termo “capricho” com o mesmo sentido de estudos.

Os chamados métodos, ou escolas, são livros que têm como finalidade a formação do instrumentista. Segundo Santos (2011, p. 4), “são os documentos musicais redigidos com o propósito de mostrar todos os estágios da formação musical específica, de uma maneira progressiva, abrangente e clara”. Alguns deles contêm noções de teoria musical em sua introdução, seguidos de exercícios para principiantes, finalizando com pequenos estudos e peças. Algumas dessas obras,

como as de Adam Carse, apesar de serem denominadas “escola de viola”, não se diferem em nada do modelo dos outros livros de estudos e caprichos.

2.1 Levantamento do material

No presente trabalho, o levantamento dos diversos livros de estudos, caprichos e exercícios, bem como métodos e escolas, teve como ponto de partida duas tabelas de referência. A primeira foi o resultado de uma pesquisa denominada “Guia Analítico de Estudos Seleccionados para Violino e Viola” (CARDOSO, 2000) que buscou realizar um mapeamento para aquisição de material de viola, seja ele transcrito ou original, por parte da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

A segunda tabela, dividida em três partes, foi elaborada no trabalho de pesquisa de Francisco Darling Lopes do Nascimento (2017) e tem como foco métodos, estudos e caprichos originais para viola.

A tabela de Cardoso foi revisada e pôde ser constatado que diversos itens se apresentam duplicados ou com erro de título, sendo necessária a sua correção. Dos noventa e sete itens, vinte e três são duplicados, seja por erro, ou por considerar como itens avulsos diversos volumes¹²⁰ e partes de uma mesma obra.

Foram desconsideradas para análise as obras cujo título se relaciona ao estudo de escalas ou repertório de orquestra

Diversas foram as fontes de pesquisa acessadas no intuito de consultar e verificar o material disposto em ambas as tabelas: bibliotecas físicas e digitais, nacionais e internacionais, diversos sites de partituras, além de acervos pessoais digitais e físicos. Sites de busca, de venda de partituras e acervos de bibliotecas foram consultados com a finalidade de verificar a existência de transcrições de métodos de violino para viola, bem como saber da existência de outras edições, quando não foi possível o acesso ao formato digital do material.

Tabela 1. Total de fontes musicais relacionadas por Cardoso (2000) pertinentes à pesquisa.

¹²⁰ Por exemplo, os seis livros de Frédéric Lainé (1961 -) compõem um título: *L'Ecole de l'Alto* (1992-1999)

Nº de fontes (Cardoso)	Fontes repetidas ou volumes excedentes	Fontes repetidas ou não pertinentes à pesquisa	Total de fontes pertinentes à pesquisa
97	23	11	63

Foi observado que vinte e quatro fontes mapeadas por Cardoso encontram-se também na tabela de Nascimento (Tabela 2).

Tabela 2. Total de fontes considerando obras em comum entre Cardoso (2000) e Nascimento (2017).

Nº de fontes pertinentes à pesquisa (Cardoso)	Nº de fontes pertinentes à pesquisa (Nascimento)	Fontes em comum entre os dois mapeamentos	Total
63	124	26	161

Ainda foram pesquisadas fontes disponíveis em acervo pessoal que não são apresentadas nos mapeamentos de Cardoso e Nascimento, o que possibilitou a confecção de uma nova tabela ampliada¹²¹, contendo material pedagógico original e transcrito para viola.

Tabela 3. Total de fontes considerando obras em comum entre Cardoso (2000) e Nascimento (2017).

Nº de fontes pertinentes à pesquisa (Cardoso e Nascimento)	Nº de fontes de acervo pessoal	Total
161	45	206

Percebeu-se, ao longo da pesquisa, que alguns editores inserem instruções sobre a realização de acordes, o que contribui para o aprofundamento do conhecimento da técnica e formas de execução desse aspecto da técnica instrumental. Para tanto, buscou-se o máximo de edições possíveis das fontes

¹²¹ Disponível no Apêndice A.

encontradas nos levantamentos de Cardoso, Nascimento e de acervo pessoal, desde que tratassem de utilização de acordes em seu conteúdo.

Ainda foram pesquisados métodos e livros exclusivos de violino, apenas, nesse caso, no intuito de buscar instruções sobre acordes. A maior parte dessas fontes foi encontrada no portal *International Music Score Library Project*¹²², mas também adquirida por meio de outros sites da internet.

Tabela 4. Total de fontes pesquisadas com o objetivo exclusivo de verificar instruções acerca de acordes.

Número de edições extras – Cardoso	Número de edições extras – Nascimento	Número de edições extras – acervo pessoal	Fontes de violino, sem transcrição para viola	Total de fontes extras pesquisadas
93	1	13	92	199

2.2 Classificação dos estudos, caprichos e exercícios

Considerando o conceito de estudo, capricho ou exercício, como uma obra ou trecho musical que tem o objetivo de trabalhar sistematicamente aspectos técnicos do instrumento, no caso a viola, foram analisados cento e cinquenta e três¹²³ livros e métodos, a fim de verificar as formas de utilização de acordes, considerando seus elementos de mão esquerda e arco.

A partir dessa análise, foi possível elaborar quatro categorias de estudos em função da forma da utilização de acordes. São elas:

1. Estudos de preparação para acordes
2. Estudos de acordes
3. Estudos de acordes arpejados
4. Estudos com acordes eventuais

Como base para a primeira categoria, tomaram-se estudos que tivessem, como material técnico principal, mudanças de pares de cordas com ligaduras. Tais

¹²² <http://imslp.org>

¹²³ Setenta e quatro por cento do total das duzentas e seis fontes da tabela final, pertinentes à pesquisa.

mudanças podem ocorrer partindo de um par de cordas para outro, de um par de cordas para apenas uma corda, ou vice-versa.

Os estudos que podem ilustrar tal categoria são o nº 37¹²⁴, de Rudolph Kreutzer, (Figura 122) e o nº 5, de Mihail Terian, (Figura 123). Em ambos, pode se observar o trabalho sistemático de ligaduras entre pares de cordas, fator que demanda o movimento horizontal do arco, combinado com o movimento curvilíneo da mudança de cordas, ambos presentes na execução de acordes, principalmente em acordes quebrados.



Figura 122: Estudo nº 37 de R. Kreutzer.
Fonte: KREUTZER, 1950, p. 60



Figura 123: Estudo nº 5 de Terian com instrução em russo: “preparação de acordes” (tradução nossa).
Fonte: TERIAN, 1937, p. 11

Como referência para a segunda categoria de estudos de acordes, foram utilizados estudos em que os acordes fossem o material técnico predominante. Caprichos como o nº 24 - Op.37 (Figura 124) e nº 1 - Op.35 (Figura 125) de Jakob Dont apresentam acordes de forma sistemática. Obviamente por se tratar de uma obra musical, alguns desses estudos ou caprichos incluem outros elementos criativos, o que não descaracteriza o trabalho técnico principal.

¹²⁴ As edições dos Estudos ou Caprichos de R. Kreutzer apresentam diferenças de numeração entre elas. Originalmente foram concebidos quarenta estudos e, posteriormente, outros dois foram adicionados. Aqui foi considerada a edição de viola da editora G. Schirmer Inc., 1950.



Figura 124: Estudo nº 24 Op. 37 de Jakob Dont.
Fonte: DONT, ca.1880, p. 35.



Figura 125: Capricho nº 1 Op. 35 de Jakob Dont.
Fonte : DONT, 1919, p. 3.

A terceira categoria inclui estudos com predominância de acordes arpejados e *arpeggio*. Grande parte desses estudos são escritos de maneira a que o arco tenha de ser trabalhado em uma ligadura desde a corda mais grave, até a corda mais aguda, para baixo e, da mais aguda à mais grave, para cima (Figura 126). Tal golpe de arco adquire caráter virtuoso ao ser realizado em *ricochet* (Figura 127).

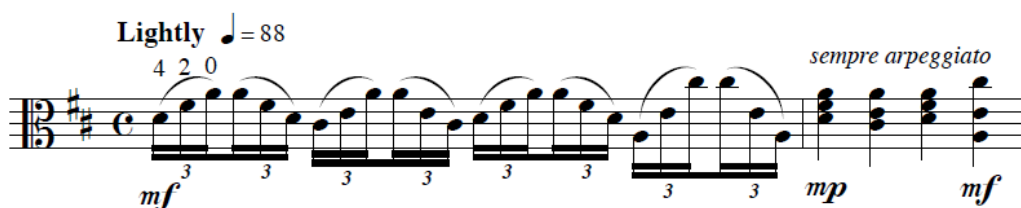


Figura 126: Estudo nº 2 de Michael Kimber, com arpeggio.
Fonte: KIMBER, 2009, p. 8.



Figura 127: Capricho nº 1 de Niccolò Paganini apresenta arpeggio saltado.
Fonte: PAGANINI, 1985, p. 4.

Alguns exercícios apresentam escrita abreviada, apresentando o acorde que deve ser arpejado, ou, como no caso do capricho nº 36 (Figura 128) de Federigo Fiorillo, servir de base para diversas variações de arco.



Figura 128: Capricho nº 36 de acordes arpejados, de F. Fiorillo.
Fonte: FIORILLO, 1850, p. 46.

Estudos como o nº 13 (Figura 129), de Rodolphe Kreutzer, podem ser considerados como de acordes arpejados, pois, ainda que o arco não execute *arpeggios*, o padrão do acorde em três cordas permanece.



Figura 129: Estudo nº 13 de R. Kreutzer.
Fonte: KREUTZER, 1950, p. 18

Tais estudos são versáteis e, mesmo sendo escritos com *arpeggio*, ou ligaduras entre as cordas, permitem que sejam praticados tanto com o padrão da primeira, quanto da segunda categorias supracitadas. Por essa razão têm grande relevância no desenvolvimento da técnica de acordes.

Ainda há peças que apresentam um ou mais acordes como forma de enfatizar a finalização de uma obra, frase ou ainda como recurso para se obter certa ênfase. Nesse caso, os acordes não se configuram como técnica predominante, assumindo assim um caráter mais musical do que técnico. Estudos que apresentam tal característica foram incluídos na quarta categoria. Diversos estudos dessa categoria são encontrados, por exemplo, nos “36 Estudos” do compositor Heinrich Kayser. Nesses casos, os acordes, que são observados somente nos últimos, evidentemente não são a técnica predominantemente trabalhada no exercício.



Figura 130: Estudo nº 11 de H. Kayser finaliza com uma sequência de oito acordes como forma de enfatizar o término do estudo.
Fonte: KAYSER, 1968, p. 15.

Neste trabalho, apojeturas foram consideradas como acordes (Figura 131) além do fato de sua representação gráfica apresentar uma possível resolução do problema entre escrita, leitura e execução de acordes.



Figura 131: Final do Estudo nº 3 de Pierre Gaviniés.
Fonte: GAVINIÉS, 1965, p. 7.

Pôde-se verificar que a sistematização técnica não é uma regra sempre seguida nas obras. Enquanto alguns autores desenvolvem uma linha de composição visando exclusivamente o aprimoramento de uma técnica específica, outros apresentam obras com uma mescla de habilidades, transformando-as em composições mais livres, o que acaba valorizando aspectos musicais mais abrangentes. Tal fato dificulta a tentativa de classificação de alguns estudos dentro de uma só categoria.

Estudos como o nº 9 (Figura 132), dos 20 Estudos de Alfred Uhl, por exemplo, contém uma relevante quantidade de acordes em bloco e arpejados. As duas técnicas são relevantes, mas não predominantes, o que incluiria tal estudo parcialmente na segunda e na terceira categorias.



Figura 132: Estudo nº 9 de Alfred Uhl, contém acordes e arpeggio.
Fonte: UHL, 2001, p. 11.

Após a verificação dos cento e cinquenta e três (153) livros, foi elaborada uma planilha¹²⁵ incluindo todos os livros e métodos de estudos, caprichos e exercícios que contivessem uma das quatro categorias supracitadas.

Para cada categoria foi utilizada uma cor sendo:

1. Estudos de preparação para acordes - Verde
2. Estudos de acordes - Amarelo

¹²⁵ Disponível no Apêndice B.

3. Estudos de acordes arpejados - Rosa
4. Estudos com acordes eventuais - Azul

No caso das obras que apresentam parcialmente as três primeiras categorias, foi incluído um sinal “ – “. O exemplo do estudo de Uhl (Figura 132) pode ser considerado como “amarelo –” e “rosa –”.

O exemplo da figura 133 apresenta os tipos de estudos de acordes contidos em cada método, livro de estudos, caprichos e exercícios. Ainda conforme o exemplo, o livro de 24 Estudos e Caprichos op. 35 de Jakob Dont apresenta um estudo preparatório para acordes, oito estudos de acordes de forma sistemática ou relevante, três estudos de acordes arpejados de forma sistemática ou relevante e dois estudos de acordes eventuais.

Dont, J.	24 Estudos e caprichos Op.35	24	1 (23)	8 (1,4,9,11,12, 14-,18-,24-)	3 (4-,10,19)	2 (8,20)
----------	------------------------------	----	------------------	---	------------------------	--------------------

Figura 133: Classificação dos caprichos de Dont em relação ao uso de acordes.

Estudos, exercícios ou caprichos que apresentam poucos compassos de acordes arpejados, ou poucos compassos com preparação de acordes, não foram classificados dentro de nenhuma dessas categorias.

Na verificação dos estudos escritos em forma de dueto, foi considerada apenas a pauta superior, destinada ao estudante, uma vez que, em geral, a pauta inferior é destinada ao professor. Há exceções como o livro de Berta Volmer¹²⁶ onde eventualmente o aluno deve executar a pauta inferior.

Apesar de terem por característica a utilização de acordes em três e quatro cordas, acordes em *pizzicato* não foram considerados, pois são encontrados em

¹²⁶ Professora assistente de Max Rostal e professora de viola da Universidade de Colônia elaborou três obras didáticas para viola: *Bratschenschule* v. 1 e 2, *60 Studien*.

poucos estudos e geralmente são empregados para substituir um acorde final, impregnando o término da obra de caráter mais delicado.

Também foi incluído na tabela final¹²⁷ o número de edições encontradas de cada livro, bem como a presença ou não de instruções acerca da execução de acordes.

2.3 Estatísticas de acordo com as quatro categorias de classificação

Fazem parte da análise todos os estudos, caprichos ou exercícios inseridos em métodos, escolas ou livros, não se levando em consideração a duração dessas obras. Em obras com tema e variação, cada variação foi considerada um estudo apenas no caso de pertencer a alguma das categorias citadas anteriormente.

Em livros como os de Otakar Ševčík, diversos exercícios apresentam um modelo musical a ser usado como base sobre a qual o autor oferece diversas variações de arco, como é o caso dos exercícios 37 e 38 de seu Op. 2. Tais estudos podem ser considerados como da categoria amarela e rosa, em função de suas variações de arco. Como consequência, serão considerados de ambas as categorias, contabilizados, assim, duas vezes.

Desde o menor exercício contido em métodos para iniciantes a caprichos e estudos avançados pertencentes às cento e cinquenta e três (153) fontes pesquisadas, foram observados seis mil duzentos e trinta itens (6.230) itens.

Inicialmente, destacam-se aqueles itens que trabalham a técnica de preparação de acordes, acordes e acordes arpejados de forma sistemática, o que resultou num total geral de 2,04%.

¹²⁷ Vide Apêndice.

Tabela 5. Quantidade de estudos verificados que apresenta uma das técnicas trabalhadas de forma sistemática.

	Preparação para acordes	Acordes	Acordes arpejados
Cardoso	5	25	28
Nascimento	2	11	22
Acervo pessoal	5	18	11
Total	12	54	61
Total Geral	127		

Ainda foram levantados exercícios que apresentam uma das classificações de forma não predominante, porém relevante. Eles representam 2,96% dos itens verificados.

Tabela 6. Quantidade de estudos verificados que apresenta uma das técnicas de forma não predominante.

	Preparação para acordes	Acordes	Acordes arpejados
Cardoso	1	53	33
Nascimento	0	50	28
Acervo pessoal	0	10	9
Total	1	113	70
Total Geral	184		

Somente 0,26% dos itens observados apresentam a utilização de duas técnicas simultaneamente em um mesmo estudo, sejam elas Preparação para acordes + Acordes, ou Acordes + Acordes arpejados. Não foram identificados exercícios com as técnicas Preparação para acordes + Acordes arpejados.

Tabela 7. Quantidade de estudos verificados que apresenta duas técnicas reunidas em um mesmo exercício.

	Preparação para acordes + Acordes	Acordes + Acordes arpejados
Cardoso	3	5
Nascimento	1	6
Acervo pessoal	0	1
Total	4	12
Total Geral	16	

O maior número de itens identificados foram aqueles que se inserem na categoria de acordes eventuais. A porcentagem é de 10,68% de exercícios, estudos ou caprichos que contêm um ou alguns acordes sem necessariamente apresentarem relação com a técnica central trabalhada.

Tabela 8. Número total de estudos, caprichos e exercícios que apresentam acordes eventuais.

	Acordes eventuais
Cardoso	379
Nascimento	201
Acervo pessoal	85
Total	665

Obviamente, o problema apresentado por um acorde isolado dentro de um estudo que, geralmente é destinado a iniciantes, como os Estudos Op. 45 de Franz Wolfhart, é muito mais relevante do que um acorde isolado em um estudo de Pierre Gaviniés, destinado a músicos que já tenham percorrido um processo de formação e estejam em nível avançado de domínio técnico.

Tabela 9. Total de itens que apresentam elementos técnicos de acordes.

Técnica sistemática	Técnica não predominante	Duas técnicas	Acordes eventuais
127	184	16	665
992			

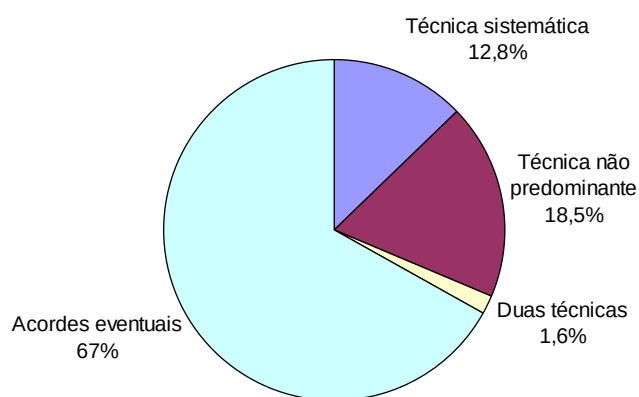


Figura 134: Gráfico da porcentagem dos estudos que contêm acordes.

2.4 Instruções nos livros de estudos

Dentre as quatrocentas e três (403) fontes pesquisadas, considerando as edições extras, foram encontradas sessenta e sete (67) instruções acerca da realização de acordes, tanto no que concerne ao arco quanto à mão esquerda. Tais instruções podem ser pequenos exemplos musicais, frases ou textos explicativos, variações de arcadas ou até símbolos não-convencionais.

Percebe-se que os métodos e escolas do século XIX e início do XX, pouco apresentam explicações sobre a realização das diversas técnicas, contendo apenas a partitura do exercício proposto. Pode-se concluir que tais livros foram elaborados com a finalidade de ser a base musical, dando ao professor a responsabilidade das explicações acerca da técnica.



Figura 136: Exercício nº 4, para estabilizar a posição da mão esquerda.

Fonte: CAMPAGNOLI, 1852, p. 5.

Com o objetivo de trabalhar e desenvolver a destreza dos dedos da mão esquerda sobre as quatro cordas, o autor orienta a tirar todos os dedos das cordas entre um acorde e outro e prepará-los para pressionar o padrão subsequente. Campagnoli ainda frisa que, uma vez pressionadas as cordas, os dedos só devem deixá-las quando se fizer necessária a mudança de acorde (Figura 137).



Figura 137: Exercício nº 5 – Alguns padrões de acordes para desenvolver a agilidade dos dedos da mão esquerda.

Fonte: CAMPAGNOLI, 1852, p. 5.

Duas observações são feitas especificamente para acordes executados com arco. A primeira é referente ao estudo nº 111, destinado ao que o autor denomina “acordes preparados”¹³⁰ (CAMPAGNOLI, 1852, p. 56, tradução. nossa). Entretanto, ao analisar o estudo, percebe-se que a preparação dos acordes atém-se mais aos padrões de acordes da mão esquerda do que da utilização do arco, uma vez que para a execução dos três acordes consecutivos, os dedos se mantêm na mesma posição em que foram colocados nos compassos com colcheias ligadas (Figura 138).



Figura 138. Estudo nº 111 do método de violino de Campagnoli..

Fonte: CAMPAGNOLI, 1852, p. 56.

Para a execução dos acordes desse estudo, Campagnoli instrui que se deve apoiar o arco na corda mais grave, puxando-o repentinamente em direção à corda

¹³⁰ No original: *Accordi preparati*.

aguda, de forma que o som produzido seja um *staccato* reverberante (CAMPAGNOLI, 1852, p. xxvii). Apesar de não haver marcações de arcadas, entende-se, pela afirmação do autor, que os três acordes devem ser executados em arcadas consecutivas para baixo, pois sua instrução é clara ao dizer que se deve “deixar cair repentinamente”¹³¹ (CAMPAGNOLI, 1852, p. xxvii, tradução nossa) o arco. Essa maneira de realizar os acordes é usada novamente por Joseph Joachim e Andreas Moser (1905). Os autores utilizam o estudo acima, que pode ser encontrado na segunda parte de sua *Violinschule*¹³² para execução de acordes simultâneos (Figura 139).



Figura 139: Estudo nº 111 na versão com arcadas de Joachim e Moser.
Fonte: JOACHIM; MOSER, 1905, p. 30.

Já o estudo nº 117 é composto inteiramente por acordes de três e quatro sons, aos quais o autor chamará de “acordes completos”¹³³. A instrução para sua execução é que devem ser realizados “por meio de golpes de arco bem determinados e destacados, procurando fazer vibrar as quatro cordas, para baixo e para cima, no meio do arco”¹³⁴ (CAMPAGNOLI, 1852, p. xxviii, tradução nossa). Pode-se entender pela afirmação do autor que se tratam de arcadas enérgicas e com a intenção de fazer o acorde soar o mais simultâneo possível.



Figura 140: Estudo nº 117: o termo “lisciato” pode ser traduzido como “arco para baixo”, se comparado com o termo “tiré”, da edição do mesmo método de 1824, em francês.
Fonte: (CAMPAGNOLI, 1852, p. 62).

Campagnoli é o dos poucos autores a sugerir a execução de acordes nessa região do arco, enquanto outros autores afirmam que devem ser realizados a partir

¹³¹ No original: [...] *lasciandolo cadere ad un tratto* [...].

¹³² Escola de Violino (tradução nossa).

¹³³ No original: *Accordi pieni*.

¹³⁴ No original: [...] *con colpi d'archetto ben risoluti e distaccati mettendo le quattro corde in piena vibrazione, tirando o spingendo nel mezzo dell'archetto* [...].

do talão. Um elemento, entretanto, pode vir a esclarecer a intenção do italiano: o título do estudo é “*Accordi Battuti*”, o que pode ser traduzido como “Acordes Batidos”. Uma interpretação possível sobre a ideia do autor é a execução quebrada e rápida desses acordes, com o arco partindo do ar, conforme o exemplo da figura 141.



Figura 141: Possível interpretação dos acordes do Estudo nº 117 de Campagnoli.

O livro *Violinschule*¹³⁵ do violinista **Louis Spohr** é um método rico em explicações tanto práticas quanto teóricas, no que diz respeito à música e à prática do violino.

Na introdução da seção “Sobre Cordas Duplas, Acordes Quebrados e *Arpeggios*”¹³⁶, Spohr (1839?, p. 124, tradução nossa) define o uso de mais de uma corda no instrumento: “duas notas são chamadas de cordas duplas, três ou quatro notas de acordes quebrados e, quando estes forem executados com sons individualmente e sucessivamente articulados, são chamados de *arpeggios*”¹³⁷.

O estudo utilizado pelo autor para trabalhar acordes com o aluno é um minueto. Nele é indicada a execução de acordes quebrados e de acordes simultâneos.

Para acordes quebrados (Figura 142) o autor salienta que, apesar das notas graves estarem escritas com semínimas, seu valor deve ser de, no máximo, uma semicolcheia.¹³⁸ O arco para esses acordes deve ser alternado, começando para baixo e, em seguida, para cima.

¹³⁵ Escola de violino (tradução nossa)

¹³⁶ No original: *On Double Stops, Broken Chords and Arpeggios*

¹³⁷ No original: *Two notes are called double stops, 3 or 4 notes broken chords, or if the single tones are distinctly and successively articulated, Arpeggios.*

¹³⁸ De acordo com primeira a edição alemã de 1832, o valor da figura das notas graves é semicolcheia. A tradução em inglês apresenta erroneamente a palavra “quaver”, que quer dizer colcheia.



Figura 142: Grafia musical de Louis Spohr para acordes quebrados.
Fonte: SPOHR, 1839?, p. 134.

Spohr ainda especifica que, para acordes em quatro cordas, como o do início do estudo, “o arco deve ser posicionado firmemente nas cordas graves e puxado em direção às duas agudas com uma forte pressão e levemente ser conduzido até à ponta”¹³⁹ (SPOHR, 1839?, p. 133, tradução nossa). O autor não aborda acordes quebrados de três sons. É razoável, entretanto, supor que esse assunto esteja subentendido ao tratar de acordes de quatro sons.

Com relação aos acordes em sequência, a partir do décimo terceiro compasso do minuetto (Figura 143), Spohr afirma que devem ser executados apenas com arcadas para baixo, retomadas no talão. Porém, para que não resultem em sonoridade demasiadamente “curta e seca”, sugere que se atente para o uso de quantidade não tão pequena de arco (SPOHR, 1839?, p. 133, tradução nossa).



Figura 143: Acordes com arcadas consecutivas para baixo.
Fonte: SPOHR, 1839?, p. 134.

A instrução dada pelo autor sobre a técnica de mão esquerda nos exercícios de *arpeggio*, em três e quatro cordas é similar: o aluno deve se familiarizar com os dedos na corda antes de executar o exercício com *arpeggio* e variações de arco. Ainda alerta para o cuidado especial com a afinação que o aluno deve ter ao montar padrões de mão esquerda que envolvam as quatro cordas.

Ferdinando Giorgetti em seu *Método per Esercitarsi a Bem Suonare l'Alto-Viola*¹⁴⁰ Op. 34 de 1840, adiciona, à escrita do acorde, uma linha em arco à esquerda das figuras, elemento gráfico que sugere mais do que um entendimento: o primeiro seria o de que se indica a execução das três notas por meio de um arpejo rápido; o

¹³⁹ No original: [...] the bow is placed close to the nut, firmly on the two last strings, then with a strong pressure pulled across the tow highest, and quietly drawn down the point.

¹⁴⁰ Método para Prática da Boa Execução da Viola (tradução nossa).

segundo seria o de que essa orientação sugere a realização de diferenciação entre a execução de um acorde e de um *arpeggio*. Entretanto, o autor não deixa claro sua intenção com tais linhas, o que deixa a cargo do professor a orientação para execução dos acordes, conforme já dito.



Figura 144: Linhas em arco à esquerda dos acordes.
Fonte GIORGETTI, ca.1854, p.28

Sua concepção de execução de acordes, mesmo que quebrados, contradiz as ideias de outros autores no que concerne à técnica de mão esquerda. Para o autor (1854, p. 28), a primeira nota do acorde a ser pressionada deve ser a mais grave e, posteriormente, as notas correspondentes aos pares de corda seguintes (Figura 144).

Giorgetti sugere que a nota grave do acorde deve soar primeiro, uma vez que, em sua concepção, a nota grave é a que primeiramente chama à atenção ao ouvido. Sua ideia se relaciona com a afirmação de Stowell (2004, p. 81, tradução nossa) de que músicos do período barroco “sustentavam um pouco mais a nota grave [...], presumidamente para enfatizar a progressão harmônica”¹⁴¹. O autor ainda sugere que o instrumentista exercite cada acorde de forma arpejada e lenta a partir da nota grave, o que reforçaria, segundo a visão desse autor, aspectos da harmonia (Figura 133).



Figura 145: Exercício para acordes partindo da nota grave.
Fonte: GIORGETTI, ca. 1854, p. 28.

Em um breve exercício para acordes de seu livro *Violinschule*¹⁴² (Figura 146), publicado pela primeira vez em 1841, **Hubert Ries** defende a ideia de que alguns

¹⁴¹ No original: [...] held the lowest note a little [...] presumably to emphasise the harmonic progression.

¹⁴² Escola de violino (tradução nossa).

acordes consecutivos, sejam eles de três ou quatro cordas, devem ser executados com arcadas seguidas para baixo, de forma a manter a igualdade sonora e, ao mesmo tempo, força.



Figura 146: Exercício de Hubert Ries para acordes.
Fonte: RIES, 1915, p. 62.

Para o mesmo exercício, Ries propõe uma escrita diferenciada, a fim de esclarecer a execução dos acordes (Figura 147).



Figura 147: Escrita sugerida pelo autor para realização do exercício de acordes.
Fonte: RIES, 1915, p. 62.

O mesmo livro de Ries foi revisado, ampliado e publicado posteriormente por Hans Sitt, em 1912. Essa versão traz um exercício complementar para o estudo de acordes com arcadas consecutivas para baixo (Figura 148). Sitt parece haver sentido a necessidade de aprofundar seu estudo, uma vez que a versão original de Ries não apresenta estudos de acordes com retomadas.



Figura 148: Exercício do livro de Ries editado por Hans Sitt.
Fonte: RIES, 1915, p. 63.

Autor de três livros de estudos, que totalizam 72 estudos para violino, **Jaques Féréol Mazas** utiliza uma notação diferente da atual para determinar a direção do arco, seja para baixo ou para cima. Mazas (1843, p. 21) emprega setas para a direita e para esquerda para indicar arco para baixo e arco para cima respectivamente (Figura 149). Tal notação pode facilitar a compreensão do uso do

arco especificamente na realização de acordes, ao favorecer o entendimento de que se deve privilegiar o emprego de movimento horizontal, isto é, nesse caso, mais velocidade de arco.



Figura 149: Setas nos acordes finais do estudo nº 16 de Mazas.
Fonte: MAZAS, 1843, p. 21.

No 24º estudo de seu livro *École du Violon*¹⁴³ de 1848, **Jean Delphin Alard** esclarece que acordes em três cordas nada mais são do que corda dupla com adição de uma nota, ou no caso de quatro cordas, duas notas. Segundo ele, as notas adjacentes devem ser executadas rapidamente de forma a dar prioridade à sustentação da corda dupla. Alard ainda salienta que acordes escritos em bloco devem ser executados de maneira rápida e para baixo a partir do talão.

O autor difere assim a execução de acorde quebrado do acorde simultâneo, o que pode ser verificado em sua instrução inicial e em sua escrita (Figura 150 e 151). Considera-se, portanto, que em casos semelhantes, para Alard, a apojetura é uma forma de realização de acordes.

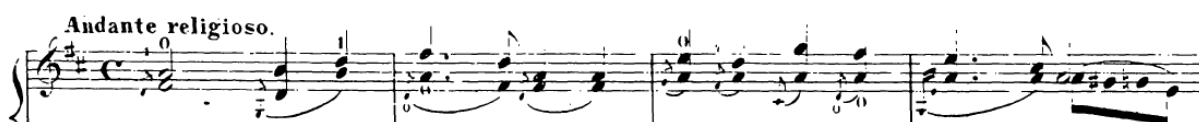


Figura 150: Estudo 24 de Alard: acordes com apojeturas.
Fonte: ALARD, 1848, p. 126.

Aile A'korue mit dem Herunterstrich.
Всѣ аккорды смычкають къ себѣ.
Tous les accords en tirant.

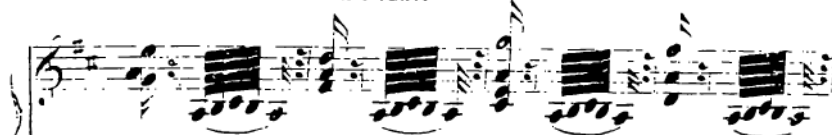


Figura 151: Estudo nº 24 de Alard: acordes simultâneos com a instrução “todos os acordes para baixo” (tradução nossa).
Fonte: ALARD, 1848, p. 129.

Albrecht Blumenstengel alerta para necessidade de preparação dos dedos da mão esquerda nos acordes de seu exercício 21 (Figura 152), dos seus 24

¹⁴³ Escola de violino (tradução nossa).

estudos para violino, publicados pela primeira vez em 1855. O compositor indica “Arcada firme e enérgica, simultaneamente com a disposição [padrão] de dedos muito decidida”¹⁴⁴ (BLUMENSTENGEL, 1911, p. 32, tradução nossa), alinhando-se à ideia de Flesch de que os dedos devem estar posicionados no padrão dos acordes, logo antes de sua execução.

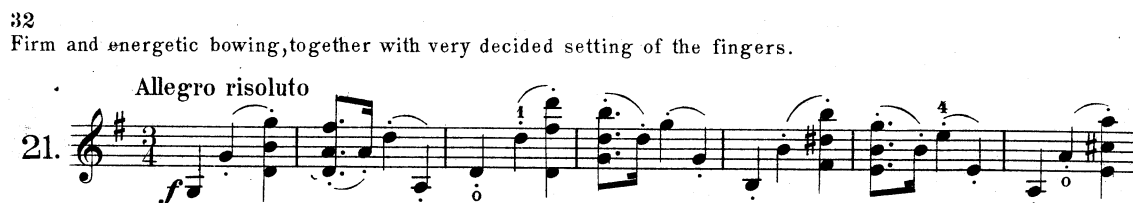


Figura 152: Exercício 21 dos 24 exercícios preparatórios para Kreutzer, de Blumenstengel.
Fonte: BLUMENSTENGEL, 1911, p. 32

Pierre Auguste Marque insere apenas uma instrução pontual sobre a execução dos acordes em seu livro de estudos para viola de 1855 (Figura 153):



Figura 153: Deve-se cantar as notas superiores (tradução nossa).
Fonte: MARQUE, 1855, p. 4.

A escrita de duas mínimas com haste para baixo e uma para cima reforça a diretriz de se cantar as notas superiores, além de sugerir a forma de execução do arco: duas cordas graves simultâneas seguidas da corda aguda.

O violinista **Charles de Beriot** também dedica um espaço do seu *Méthode de Violon*¹⁴⁵ (publicado em 1858) a acordes. Para o autor, acordes devem ser executados de maneira ligeiramente arpejada, para que ganhem força e vigor. A nota aguda deve ser executada sempre no tempo forte, o que faz com que, segundo ele, as notas graves devam ser entendidas como uma preparação¹⁴⁶ (Figura 142). O autor ainda se utiliza de uma comparação com o piano que, ao executar todas as

¹⁴⁴ No original: *Firm and energetic bow, together with a very decided setting of the fingers.*

¹⁴⁵ Método de violino (tradução nossa).

¹⁴⁶ Apojatura.

notas de um acorde simultaneamente, não geraria o mesmo brilho de um acorde arpejado rapidamente.



Figura 154: A comparação feita por Beriot entre a forma de execução e de escrita dos acordes.
Fonte: BERIOT, 1870, p. 86.

Percebe-se uma contradição entre a afirmação de Beriot (1870, p. 86, tradução nossa) de que seria impossível executar acordes de três ou quatro cordas simultâneas sem forçar a(s) corda(s) em excesso e a ocorrência de um estudo específico para tal técnica (Figura 155).



Figura 155: Exercício no talão em três cordas simultâneas (tradução nossa).
Fonte: BERIOT, 1870, p. 163.

Sua única instrução a respeito de acordes simultâneos será na *Air de Chasse* de sua autoria, onde recomenda o da terça parte do arco mais próxima ao talão (BERIOT, 1870, p. 241, tradução nossa).



Figura 156: Air de Chasse de Beriot.
Fonte: BERIOT, 1870, p. 241.

A forma de execução de acordes proposta por Charles de Beriot é abordada por Joseph Joachim e Adreas Moser. A opinião desfavorável dos autores pode indicar um processo de evolução estilística com reflexo nas práticas interpretativas, no que se relaciona a acordes de três ou quatro cordas:

Atualmente, considera-se um hábito extremamente ruim, mesmo ao piano, arpejar constantemente acordes feitos para serem executados sem quebrar, e as afirmações de Beriot sobre esse ponto, com relação ao violino, devem ser confrontadas com o fato de que é bem possível executar acordes de três partes, de curta duração, de tal maneira que todas as três notas sejam tocadas ao mesmo tempo, pelo menos no primeiro ataque. É verdade que uma destreza considerável é necessária em tal caso para impedir que o acorde tenha um som raspado. Qualquer pessoa, entretanto, com uma boa técnica de arco, que mantenha o estudo da execução polifônica, logo adquirirá habilidade para acordes em três cordas, e poderá até mesmo, ao tocar acordes em quatro cordas, transmitir aos seus ouvintes a impressão de que quatro notas estão sendo tocadas ao mesmo momento. (JOACHIM; MOSER, 1905, p. 20a, tradução nossa).

Os autores ainda afirmam que tanto para a música polifônica de Bach, quanto para concertos como os de Johannes Brahms e Max Bruch, os acordes devem ser executados simultaneamente. Para tanto, a técnica de utilização do arco deverá ser flexível e, ao mesmo tempo, firme, pois, caso contrário, não haveria força necessária para o ataque das três cordas. A mão direita deve exercer maior firmeza no arco do que o usual. O arco deve ser usado para baixo e de maneira ampla, utilizando-se a crina de maneira plana, com o objetivo de abranger as três cordas, porém exercendo maior pressão sobre a corda do meio.

Outro compositor que inseriu instruções acerca de acordes foi o violinista alemão **Heinrich Kayser**. Autor dos “36 Estudos para Violino”, também transcritos para viola, obra amplamente utilizada hodiernamente, Kayser também é autor de um método de viola e violino. Dentre seus diversos exercícios do método de violino, publicado provavelmente em 1865, há um voltado para acordes na primeira posição, nas doze tonalidades maiores. A sequência de acordes é sempre subdominante-tônica-dominante-tônica (Figura 157). O exercício, porém, não traz instruções mais detalhadas com relação à técnica de execução de arco ou de mão esquerda. Apenas um estudo complementar é proposto: cada acorde também deverá ser tocado com o valor de uma colcheia pontuada, seguido de uma pausa de semicolcheia (KAYSER, ca.1865, p.64). Tal instrução pode ser interpretada como a realização de retomadas de arco após a execução do acorde.

Die 3 Haupt-Accorde der 12 Dur-Tonarten in der bequemsten Lage.
 Jede Reprise muss so oft wiederholt werden, bis die grösste Reinheit erreicht ist. Jeden Accord nur $\frac{3}{8}$ aus-
 halten und eine Achtelpause als rhythmische Ergänzung.

Nº 101.

ENDE DER 1^{sten} ABTHEILUNG DES 2^{ten} THEILS.
3499

Figura 157: Exercício de acordes nas doze tonalidades.
 Fonte: KAYSER, ca.1865, p. 64.

Nascido na Bélgica e professor do conservatório de Paris, o violinista **Hubert Leonard** é autor de diversas obras didáticas. Dentre elas, destacam-se duas que contêm instruções sobre acordes.

A primeira se encontra no livro *Premiers Principes du Violon*¹⁴⁷, de aproximadamente 1870, no estudo nº 62. O exercício se caracteriza como preparação de acordes e a indicação de Leonard é de retirar o arco da corda ao alcançar o par de cordas agudo. Porém não está clara a forma de condução da direção do arco, ou seja, se devem ser feitas todas as semínimas para baixo, com retomadas nas pausas, ou para cima e para baixo.

quittez l'archet de la corde.

Figura 158: Estudo nº 62 de Hubert Léonard.
 Fonte: LÉONARD, 1870?, p. 52.

Outras instruções relevantes se encontram no livro *La Gymnastique du Violoniste*¹⁴⁸. Sobre o que o autor chama de Acordes Difíceis¹⁴⁹ (LÉONARD, 1861?, p. 83, tradução nossa), ele aconselha não apenas a utilizar o arco a partir do talão em direção às cordas agudas, usando toda a crina, mas também a fazer modificações no instrumento, como cortar o cavalete de forma a deixar sua

¹⁴⁷ Princípios Básicos do Violino (tradução nossa)

¹⁴⁸ A Ginástica do Violinista (tradução nossa)

¹⁴⁹ No original: Difficult Chords.

curvatura menos acentuada e usar um arco com a vareta mais grossa no meio e fina nas extremidades.

Léonard (1861?, p. 94) ainda acrescenta elementos acerca de acordes na introdução da Cadência do Concerto para violino de Beethoven. O autor reforça, assim como Joachim e Flesch, que acordes de três sons devem ser executados com as crinas tangendo as três cordas, produzindo um acorde simultâneo. Entretanto, sugere uma forma de praticar tais acordes de duas maneiras: próximo ao espelho, com dinâmica piano e entre o cavalete e o espelho, com dinâmica *mezzoforte*.

A ideia de três cordas simultâneas é proposta por **Jean Conte** como forma de execução de acordes de três sons. O autor da obra *Méthode de Violon*¹⁵⁰, de 1865, compara a diferença entre cordas duplas e acordes (CONTE, 1865, p. 35, tradução nossa): enquanto as primeiras podem ser tocadas com arco para cima e para baixo, acordes precisariam ser executados para baixo e a partir do talão. Seu conceito é aplicado em um pequeno exercício de duas linhas, seguindo o modelo abaixo (Figura 159).



Figura 159: Exercício de acordes de Jean Conte.
Fonte: CONTE, 1865, p. 35.

Tomás Lestán, autor espanhol, em seu livro *Siete Ejercicios Difíciles para Viola*¹⁵¹, para viola com acompanhamento de piano, inclui uma instrução na própria pauta sobre como devem ser executados os acordes. O que para outros autores é tido como impossível, para Lestán (1874, p. 4, tradução nossa) é a execução esperada: três notas sustentadas igualmente.



Figura 160: Sexto exercício para viola em Sol Maior, de Tomás Lestán.
Fonte: LESTÁN, 1874, p. 4.

¹⁵⁰ Método de Violino (tradução nossa).

¹⁵¹ Sete Exercícios Difíceis para Viola (tradução nossa).

O autor italiano **Guido Papini** sugere que para acordes de três sons, o arco deve ser utilizado apenas na metade inferior, ou seja, do talão ao meio (Figura 161). Para quatro sons, o autor sugere ampliar o uso do arco para dois terços. Os exercícios são parte de seu método de violino (PAPINI 1882, p. 105, tradução nossa).

Nº 69. STUDY FOR THE THREE STRINGS.

Give all the sonority possible.
Use the bow from the nut to the centre.

Moderato.

f con forza

Nº 69^{bis}. STUDY FOR THE THREE AND FOUR STRINGS OR FOR CHORDS.

Use two thirds of the bow.

Tempo giusto.

f vigoroso

Figura 161: Estudo 69 de Guido Papini.
Fonte: PAPINI, 1882, p. 105.

Assim como Campagnoli, Papini inclui, no início de seu método, um exercício de preparação de fôrma da mão esquerda. Tal exercício utiliza a fôrma de mão de Geminiani, conta com dez variantes e serve como preparação dos padrões de mão esquerda para acordes (Figura 162).

1.

Tous les doigts posés
Alle Finger bleiben liegen
All the fingers placed

2.

Figura 162. Exercícios de fôrma de mão esquerda: “todos os dedos posicionados” (tradução nossa).
Fonte: PAPINI, 1882, p. 7.

Dentre os quatro livros do *Violinschule nach modernen Principien*¹⁵², de **Louis Schubert**, publicado em 1882, apenas uma instrução é encontrada. Curiosamente, a instrução é destinada à forma de realização de apenas dois acordes finais de um estudo de cordas duplas. Como se pode observar na figura 163, para o autor, o acorde de três sons deve ser quebrado, enquanto em acordes de quatro sons o arco deve passar rapidamente das cordas mais graves para o par de cordas agudo.

¹⁵² Escola de Violino Segundo Princípios Modernos (tradução nossa).

g. The last chords should be played thus:



In playing chords of four notes, let the bow pass rapidly from the two lower notes in order to reach the two upper.

Figura 163: Instrução sobre o estudo nº 71, de Louis Schubert.

Fonte: SCHUBERT, 1882, p. 41.

Apesar da maior quantidade de material produzido para violino, o alemão **Friedrich Hermann** se dedicou também intensamente à viola. Compôs para seu segundo instrumento diversas transcrições e arranjos, um método com três volumes denominado *Das Studium der Viola*¹⁵³, obras de repertório e um livro de estudos de concerto. Apesar de seu método de viola não haver sido encontrado por este trabalho de pesquisa, foi encontrada uma pequena explicação feita pelo autor, sobre como se devem executar os quatro últimos acordes do exercício nº 54 de seu *Violinschule*¹⁵⁴.

Em sua concepção, o arco deve ser conduzido com toda a velocidade, partindo do talão na corda grave até alcançar a mais corda aguda, que deve ser acentuada. Apesar de Hermann desejar que os acordes de três ou quatro cordas soem o mais simultaneamente possível, a escrita que ele adota indica mais a realização de um arpejo rápido, que resulta na sensação de se ouvir um acorde (HERMANN, 1879, p. 22, tradução nossa). Também por meio de sua escrita musical, pode-se perceber que ele considera equivocada a execução “quebrada” do acorde, isto é, por pares de cordas.

¹⁵³ O Estudo da Viola (tradução nossa).

¹⁵⁴ Escola de violino (tradução nossa).

NB. To have the different notes of a three or four part chord sound as nearly as possible together, one must draw the bow from the frog on strongly to the highest note, so that this one receives the principal accent:



It is wrong to take the lower notes first:



Figura 164: Instrução de Hermann: “É errado tocar as notas graves primeiro”¹⁵⁵.
Fonte: HERMANN, 1879, p. 22.

Hermann Schröder é dos poucos autores que insere instruções nos estudos de Rodolphe Kreutzer. A mais relevante acerca de acordes é a do estudo nº 13, por meio de acordes arpejados. O autor alerta para a necessidade dos dedos pressionarem as cordas simultaneamente, em bloco, em vez de se digitar um dedo de cada vez (KREUTZER, 1889, p. 30, tradução nossa). **Edmund Singer** também usa essa instrução, mas apenas afirmando para “deixar os dedos abaixados [pressionando] sempre que possível”¹⁵⁶ (KREUTZER, 1894, p. 18, tradução nossa).

A edição de **Jakob Dont** apresenta pequenas modificações nos estudos de Rodolphe Kreutzer. A mais relevante se dá no estudo nº 37. Dont altera a escrita original das colcheias deixando-as semelhantes às de seu próprio capricho nº 23 Op. 35. Levanta-se a possibilidade do estudo de Kreutzer ter servido de inspiração para tal capricho.

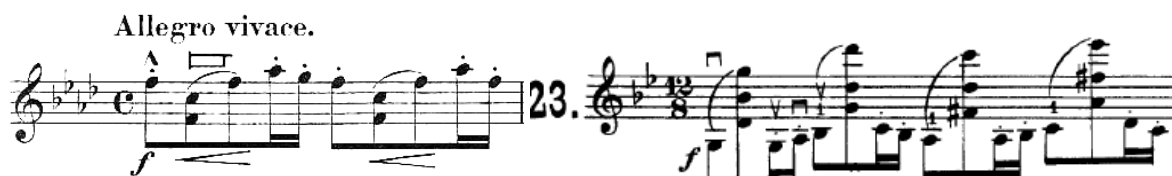


Figura 165: À esquerda a edição de Dont do estudo de Kreutzer. À direita, o estudo nº 23 com escrita semelhante das colcheias.

Fontes: KREUTZER, ca.1921, p. 62. DONT, 1903, p. 38.

¹⁵⁵ No original: *It is wrong to take the lower notes first.*

¹⁵⁶ No original: *Keep the fingers down wherever possible.*

Em seu livro publicado em 1891, *Praktische Bratschen-Schule*¹⁵⁷, **Hans Sitt**, sugere que a execução de acordes longos de três notas seja de modo a encurtar a nota mais grave, sustentando a corda dupla (Figura 166). Entretanto, para acordes em *staccato* (Figura 167), o autor não é claro, mas deduz-se, por meio de sua escrita, que as três notas devam ser tocadas simultaneamente, em função das indicações de direção do arco e de dinâmica.

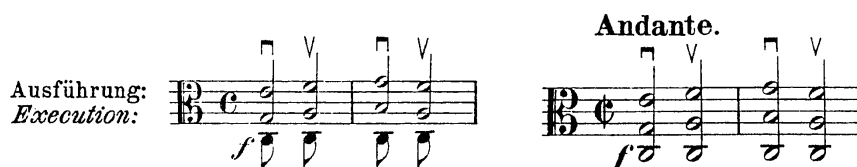


Figura 166: À esquerda a proposta de Sitt para realização dos acordes. À direita os acordes escritos no exercício preparatório para o estudo nº 36.

Fonte: SITT, 1891, p. 49.



Figura 167: Estudo nº 36 de cordas com arcadas para baixo.

Fonte: SITT, 1891, p. 49.

Stanislaw Tarczynski, no estudo 10 de Heinrich Kayser, sugere a execução de diversas arcadas (Figura 168) e, dentre elas, acordes. Pode-se dizer que esta é a única edição encontrada que apresenta propostas de diversas variações de arco para o estudo e, dentre elas, acordes. Vale ressaltar que vários dos estudos de Kayser apresentam acordes eventuais.

¹⁵⁷ Escola Prática de Viola (tradução nossa)



Figura 168: Variações de arco para o estudo nº 10 de Kayser.

Fonte: KAYSER, ca.1892, p.14.

A transcrição para viola do livro de **Emil Kross**, *Die Kunst der Bogenführung*¹⁵⁸ foi editada por Clemens Meyer e publicada aproximadamente em 1893. A edição de Meyer em nada difere da de Kross. Nela, pode ser observado o uso de estudos de Kreutzer e de Fiorillo, porém com variações de arcadas e articulações. Kross acrescenta, ao capricho nº 36 de Fiorillo, a opção de ser praticado em acordes de três sons simultâneos e ainda destaca que o músico deve tentar “pressionar a corda do meio, tangendo todas as cordas com o arco, de tal forma que soem o mais junto possível, ainda sem esmagá-las”¹⁵⁹ (KROSS, ca.1893, p.23, tradução nossa)

Para tal estudo, o autor ainda sugere duas formas de prática, conforme a figura 169.



Figura 169: Variações de arco propostas por Kross para o capricho nº 36 de Fiorillo.

Fonte: KROSS, ca.1893, p.23.

Autor de um método original para viola, **Carl Weber** em um pequeno exercício de acorde deixa como indicação a palavra “*Draw*”, que poderia ser interpretada como “puxar” o arco nos acordes. Vale ressaltar a sugestão da prática do mesmo

¹⁵⁸ A arte do arco (tradução nossa).

¹⁵⁹ No original: *seize the middle string well with the bow, so that all three notes may sound as much together as possible, and yet not squeezed.*

exercício com uso de *pizzicato*, isolando, assim, apenas o trabalho da mão esquerda.



This No. 6 is very good for practicing the pizzicato.

Figura 170: Exercício nº 6 de Weber, com sugestão de ser praticado com pizzicato.

Fonte: WEBER, 1897, p. 66.

O livro *A Modern School for the Violin*¹⁶⁰, de **August Wilhelmj** e **James Brown**, contém uma página dedicada à execução de acordes. Observa-se que o tratamento dado a eles pelos autores é abrangente, uma vez que os mesmos acordes que devem ser executados em bloco, também devem ser arpejados em variadas arcadas.

Inicialmente, Wilhelmj e Brown (1899, p. 29) abordam a preparação tanto da mão esquerda, quanto do arco, para execução em bloco. A proposta dos autores é que o acorde deve ser quebrado, mas enfatizam a ligadura entre os pares de cordas

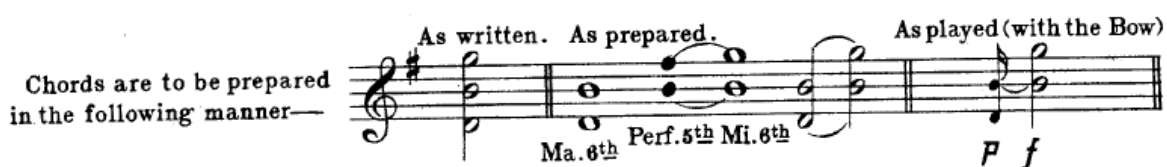


Figura 171: Preparação de acordes segundo Wilhelmj e Brown.

Fonte: WILHELMJ; BROWN, 1899, p.29.

Ressalta-se que os autores desejam um acento no par de cordas agudo e, para isso, prescrevem a dinâmica forte. Porém, sua concepção de execução dos acordes parece valorizar mais o aspecto da sonoridade ampla e redonda do que o caráter impetuoso. Isso pode ser concluído a partir da instrução do exercício seguinte (Figura 172), onde devem ser utilizadas arcadas para cima e para baixo nos acordes.

¹⁶⁰ Escola Moderna para Violino (tradução nossa).



o autor orienta a execução de acordes mediante mudanças entre planos de duas em duas cordas em vez de arpejo rápido.

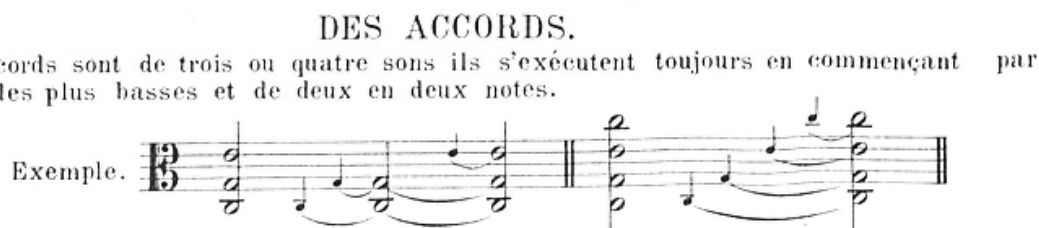


Figura 175: Notação explicativa de Danbé para realização de acordes, no método de Bruni.
Fonte: (BRUNI, 1901, p. 26).

Ferdinand David fornece instruções para execução de diversas variações da famosa “Arte do Arco” de Giuseppe Tartini. Na variação nº 11 (Figura 176), que envolve acordes arpejados, o autor afirma que os dedos da mão esquerda devem mudar de padrão com agilidade e, uma vez estabelecidos, permanecer na posição.

VAR. 11. Fingers must seek positions quickly and remain in place.



Figura 176: Instrução de David para a montagem do padrão de mão esquerda nos acordes arpejados.
Fonte: TARTINI, 1905, p.6.

Duas variações envolvem uso de acordes com arco. A primeira é a nº 37, onde David inclui pequenas marcações com um “X” para que o músico tire o arco da corda antes de executar cada acorde com firmeza e na metade inferior (Figura 165). Para a última variação, nº 50, as orientações são claras: não arpejados, em *staccato*, com clareza no ataque (TARTINI, 1905, p. 23, tradução nossa) de forma a que o som seja o mais simultâneo possível (Figura 177).

VAR. 37. Lower half; strike string slightly on up stroke; raise bow at (X); chords firm.



Figura 177: Variação 37, instrução para retirar o arco da corda antes de atacar o acorde.
Fonte: TARTINI, 1905, p.17.

VAR. 50. Staccato, not springing; accent strongly; chords definite; technique clean cut, do not play chords like arpeggios; above all master the exercise technically; do not scoop in extensions.



Figura 178: Variação 50: Staccato, não pulado; acentuar fortemente, acordes precisos; golpe limpo e técnico, não executar acordes como arpejos. (TARTINI, 1905, p. 23, tradução nossa).

Fonte: idem.

Dentre os diversos estudos de cordas duplas do autor **Max Fischel**, apresentados no livro de 1907, *Double Stop Scale and Technique Studies for Violin*¹⁶², destaca-se um que apresenta uma curta instrução a respeito da mão esquerda e do funcionamento do arco.

Chords

Let fingers lie on strings as much as possible and always play on tips. Study slowly and pass bow over strings in an even manner parallel with bridge. Be careful of bow changes.



Figura 179: Estudo para acordes de Fischel.

Fonte: FISCHEL, 1931, p. 6.

O autor recomenda ao aluno:

Deixe os dedos nas cordas o máximo possível e sempre pressionando com as pontas. Estude devagar e passe o arco sobre as cordas de uma forma delicada e paralela ao cavalete. Cuidado com as mudanças de arco¹⁶³ (FISCHEL, 1931, p. 6, tradução nossa).

Ao contrário de outros autores, Fischel trabalha primeiramente os acordes de quatro sons (Figura 179), depois de três sons e, por fim, pares de cordas duplas (Figura 180).



Figura 180: Estudo de acordes de três cordas e de dois pares de cordas.

Fonte: FISCHEL, 1931, p. 6.

¹⁶² Estudos de Escalas e Técnica de Cordas Duplas para Violino (tradução nossa).

¹⁶³ No original: *Let fingers lie on strings as much as possible and always play on tips. Study slowly and pass bow over strings in an even manner parallel with the bridge.*

O livro *A Practical Method for the Violin*¹⁶⁴, de **Nicholas Laoureux**, foi transcrito de sua versão original para violino, de 1907, e publicado em 1962 por Oscar Raoul Lotti. Além de fornecer instruções para a execução de acordes, o autor propõe exercícios preliminares com mudanças de cordas e acordes arpejados. A sequência é progressiva e simples, de maneira que o aluno solidifica a posição da mão esquerda e trabalha a ligadura entre as cordas.

Laoureux parte de dois exercícios com ligaduras entre duas cordas (Figura 181), sendo que os dedos da mão esquerda formam intervalos de sexta que devem ser mantidos até o fim de cada compasso.



Figura 181. Exercícios de mudanças de cordas.
Fonte: LAOUREAUX, 1907, p. 53.

O terceiro, quarto e quinto exercícios da sequência aumentarão a dificuldade dos dedos da mão esquerda, com o objetivo de trabalhar sua independência, que será necessária na prática de cordas duplas e acordes.



Figura 182: Exercícios de mudanças de cordas e cordas duplas.
Fonte: LAOUREAUX, 1907, p. 53 e 54.

Seguindo o mesmo padrão de mão esquerda em sextas, Laoureux apresenta dois pequenos exercícios de *arpeggios*.

¹⁶⁴ O Método Prático para Violino (tradução nossa).



Figura 183: Exercícios de mudanças de cordas com arpeggios.
Fonte: LAOUREAUX, 1907, p. 54 e 55.

Após técnica de mão esquerda em cordas duplas, o autor apresenta o primeiro exercício de acordes (Figura 184). Antes, porém instrui que a execução seja 2+2, ou seja, primeiro o arco tange as duas cordas graves, passando rapidamente para as cordas mais agudas. Posteriormente, segundo o próprio autor, o músico deverá ser apto a tocar acordes simultâneos. Mas, segundo Laoureux, uma vez que seu método é direcionado a alunos iniciantes, que terão mais dificuldade em realizá-los simultaneamente, orienta-se a quebra de acorde (LAOUREAUX, 1907, p. 55 tradução nossa).

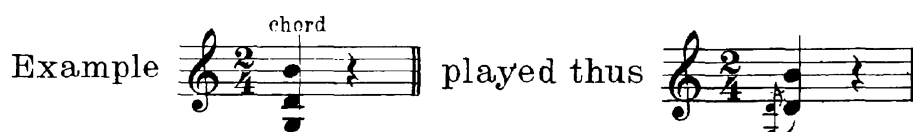


Figura 184: Execução do acorde proposta por Laoureux.
Fonte: LAOUREAUX, 1907, p. 55.



Figura 185: Exercício para acordes proposto por Laoureux.
Fonte: LAOUREAUX, 1907, p. 55.

Para trabalhar as quatro cordas, além do exercício arpejado, um novo exercício é proposto (Figura 185), segundo Laoureux (1907, p.56, tradução nossa), para “acostumar a mão do arco a executar com precisão os dois pares de cordas em rápidas sucessões”¹⁶⁵.

A forma de execução em quatro cordas segue o mesmo padrão da execução sobre três, nos outros dois exercícios da sequência (Figura 186).

¹⁶⁵ No original: *Preparatory exercise to accustom the bow to grip with precision two pairs of strings in rapids succession.*



Figura 186: Exercício para precisão do ataque dos acordes.
Fonte: LAOUREAUX, 1907, p. 55.



Figura 187: Exercício para acordes quebrados.
Fonte: LAOUREAUX, 1907, p. 55.

O também francês **Achille Lévêque**, autor do *Nouvelle Méthode de Violon Théorique et Pratique*¹⁶⁶, aborda em dois estudos desse livro a execução de acordes.

No exercício nº 111 (Figura 188), o autor propõe cordas triplas simultâneas. Para sua execução, afirma que “geralmente o arco precisa partir do talão, de forma a tanger as três cordas de uma vez”¹⁶⁷ (LÉVÊQUE, 1908, p. tradução nossa).

Pour l'exécution des triples cordes il faut, en général, tirer l'archet du talon, afin de pouvoir prendre les trois cordes à la fois.



Figura 188: Exercício para acordes de três cordas.
Fonte: LÉVÊQUE, 1908, p. 43.

Lévêque faz considerações importantes acerca da concepção da execução de acordes, mas também sua relação com a dinâmica.

As quatro cordas são frequentemente usadas em acordes, mas não são simultaneamente, como em acordes *plaquées*, pois não podem ser tocadas de forma sustentada no violino. Para tocar bem os acordes e dar a eles toda intensidade sonora que exigem, devem ser feitos a partir do talão do arco, atacando primeiramente a nota inferior, usando mais ou menos a extensão de arco, de acordo com o movimento: em pp o acorde é feito arpejando-se levemente¹⁶⁸ (LÉVÊQUE, 1908, p. 116, tradução nossa).

¹⁶⁶ Novo Método Teórico e Prático de Violino (tradução nossa).

¹⁶⁷ No original: *tirer l'archet du talon, afin de pouvoir prendre les trois cordes à la fois.*

¹⁶⁸ No original: *Les quatre cordes sont fréquemment employées dans les accords mais ne le sont à la fois que dans les accords plaqués, ils ne peuvent se faire en sons soutenus sur le violon. Pour bien frapper les accords et leur donner toute la puissance de sons qu'ils exigent il faut les faire du talon de l'archet, attaquer la note inférieure la première et donner plus ou moins d'étendue à l'archet selon le mouvement: dans le pp l'accord se fait en arpègent légèrement.*

O autor aplica seu conceito no exercício nº 141, onde também faz a comparação entre escrita e realização.

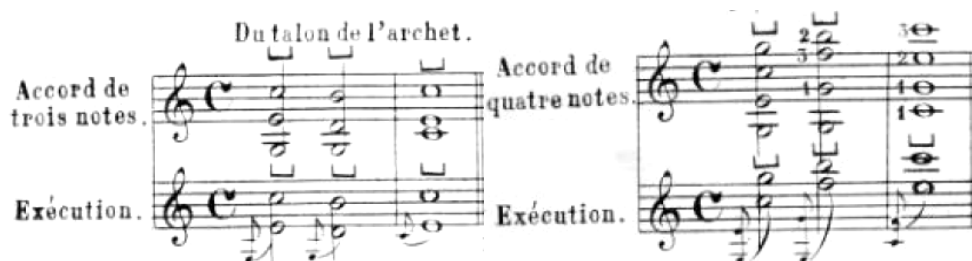


Figura 189: Exercício nº 141 de Achilles Lévêque: notação e realização.
Fonte: LÉVÊQUE, 1908, p. 116.

A edição dos oito estudos de Henry Wieniawski foi transcrita para viola por Elinor Horvath, mas a única versão encontrada com instruções acerca da execução de acordes, para o executante, é do violinista **Jenő Hubay**. O alto grau de dificuldade dos estudos não impediu que este autor inserisse um pequeno lembrete para execução dos acordes do estudo nº 8: “os três sons do acorde devem soar ao mesmo tempo”¹⁶⁹ (WIENIAWSKI, ca.1908, p. 16, tradução nossa).



★b) Az akkord három hangját egyszerre kell megszólaltatni.
Die drei Töne des Akkordes müssen gleichzeitig erklingen.
Les trois sons de l'accord doivent s'exécuter en même temps.

Figura 190: Trecho com instrução para acordes do estudo nº 8 de Wieniawski.
Fonte: WIENIAWSKI, ca.1908, p. 16

O violinista americano **Sam Franko**, em sua seleção dos estudos de Mazas, sugere a execução dos números 70 e 72, originalmente escritos como exercícios de *arpeggios*, com acordes de três notas simultâneas, enfatizando a importância em se estudar acordes. Os números citados se encontram no volume 3 do Op. 36 denominado “Estudos Artísticos”, dos quais não foram encontradas transcrições para viola.

¹⁶⁹ No original: *Les trois sons de l'accord doivent s'exécuter en même temps.*

It is advisable to practise this preparatory exercise before taking up the Study. For chord practise:

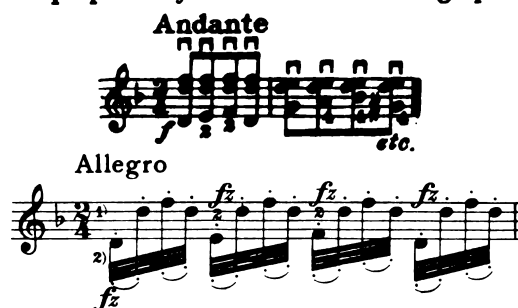


Figura 191: Instrução de Sam Franko para a prática de acordes: “É recomendado fazer este exercício preparatório antes do Estudo. Para estudar acordes”. (MAZAS, 1916, p.32, tradução nossa).

Fonte: idem.

No segundo volume de *Twenty-Five Technical Exercises for Viola*, o violista e violinista **Louis Svečenski** sugere, no exercício nº 24, que acordes devem ser inicialmente praticados com a dinâmica piano e com os dedos da mão esquerda firmemente posicionados em cada corda, de forma a se conseguir, nas palavras desse autor, “uma boa qualidade de som”¹⁷⁰ (SVECENSKI, 1917, p. 15, tradução nossa).

Chama à atenção o fato de Svečenski ser o único autor, dentre das obras analisadas, a solicitar o estudo de acordes em piano. Tal exercício pode ajudar o estudante a dissociar a execução de acordes do uso de excesso de pressão exercida pelo arco.

Com relação aos dedos da mão esquerda, a afirmação de Svečenski deixa a entender que, diferentemente do que afirma Giorgetti (ca.1854), eles devem cair em bloco sobre as cordas e não separadamente.

To acquire a good quality of tone in playing chords, they should be practised *piano* at first. Each note of the chord must be well stopped by firmly placed fingers.

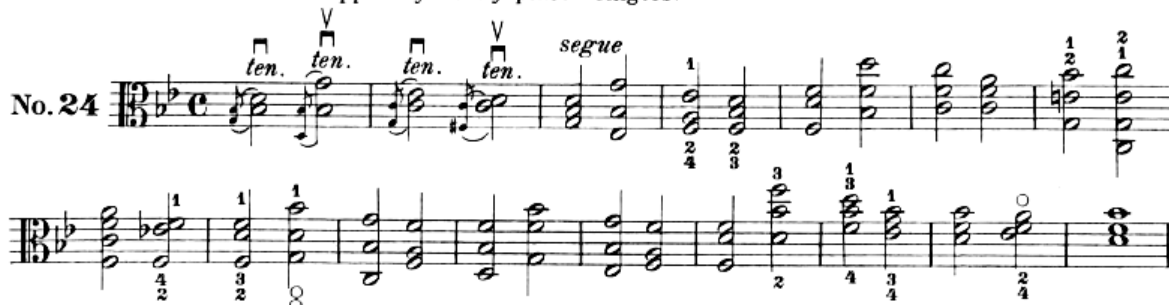


Figura 192: Exercício nº 24 de Louis Svečenski para execução de acordes.

Fonte: SVECENSKI, 1917, p. 15.

¹⁷⁰ No original: [...] a good quality of tone [...].

Os 24 caprichos de Niccolò Paganini são organizados na edição de **Emil Kross**, de 1922, em uma ordem de progressiva dificuldade. O autor reforça que o arco deve empreender maior pressão sobre a corda do meio, porém com elasticidade suficiente para que se obtenha “uma bela sonoridade dos acordes” (PAGANINI, 1922, p. 5). A instrução é dirigida aos caprichos de números 4, 11, 14, 21 e à variação nº 8 do capricho nº 24. Uma informação é adicionada à instrução do capricho nº 4, que apresenta três notas simultâneas sustentadas: “não se deve tirar o arco da corda” (ibid., p. 39).

Kross ainda observa que, para uma melhor clareza das notas do capricho 1 (ibid., p. 26), os dedos da mão esquerda devem pressionar simultaneamente as cordas na fôrma dos acordes. E, no capricho 9, destaca que os acordes de três e quatro cordas da seção intermediária devem ser executados com “força e decisão”, uma vez que devem soar o mais simultaneamente possível (Figura 193).



Figura 193: Acordes do capricho nº 9 de Paganini.
Fonte: PAGANINI, 1922, p. 22.

Ainda sobre Paganini, tanto **Abram Yampolski** quanto **Alberto Bachmann** sugerem resolução do problema das três notas sustentadas do capricho nº 4. Ambos propõem apojeturas e manutenção do par de cordas mais agudo para três situações diferentes.



Figura 194: Soluções apresentadas por Yampolski, no capricho nº 4.
Fonte: PAGANINI, ca1988, p.11



Figura 195: Solução apresentadas por Bachmann, no capricho nº 4.
Fonte: PAGANINI, 1920, p.11.

Para o mesmo capricho nº 4 da transcrição para viola, **L. Raby** altera a escrita original de forma a indicar a realização de acordes.



Figura 196: Solução apresentadas por Raby, no capricho nº 4.
Fonte: PAGANINI, 1985, p.10.

O autor faz uma sugestão para estudo da sequência de acordes em três cordas, do capricho nº 7, com a seguinte arcada:



Figura 197: Sugestão de arcada para estudo do capricho nº 7.
Fonte: PAGANINI, 1985, p. 18.

De forma concisa, **Heinrich Brüning** especifica duas formas de execução de acordes, no quarto livro de seu *Método de Violín*¹⁷¹. A primeira, para acordes curtos e em três cordas, deve ser simultânea. Já para os acordes em quatro cordas, ou acordes de mais longa duração, deve ser dado um impulso enérgico ao arco para que as duas cordas graves sejam apojeturas das duas agudas, que deverão ser sustentadas (BRÜNING, ca.1928, p. 118, tradução nossa).



Figura 198: Exemplo de execução de acorde sugerida por Heinrich Brüning.
Fonte: BRÜNING, ca.1928, p. 118.

Os quatro volumes da *Técnica Fundamental del Violino*¹⁷² de **Alberto Curci** apresentam diversos pequenos exercícios progressivos. Antes, porém, de apresentar uma sequência de três exercícios para acordes, no quarto volume, o

¹⁷¹ Método de violino (tradução nossa).

¹⁷² Técnica Fundamental do Violino (tradução nossa). O referido livro possui uma transcrição para viola.

autor leva o aluno a praticar o movimento de *arpeggio* em três cordas, desde o segundo volume. Assim, a movimentação das articulações do ombro para mudança de cordas já está assimilada, para que, no momento devido, os acordes sejam aplicados.

Curci compreende a execução simultânea de três cordas como uma técnica avançada de arco, onde se deve apertar o arco contra as cordas até que todas sejam tocadas pela crina (CURCI, 1980, p. 24). Para tanto, propõe dois exercícios de acordes quebrados (Figura 199), com variações de arcadas. Sua realização deve ser com mudança rápida de dois pares de cordas, no caso de acordes de três sons, e três pares, no caso de quatro sons. As cordas intermediárias devem servir como um pivô de ligação entre os pares.



Figura 199: Acordes quebrados com arcadas para baixo, sugeridos por Curci.
Fonte: CURCI, 1980, p.21.

Já seu último estudo (Figura 188) para acordes assemelha-se ao de Ferdinand David, transcrito para viola por Berta Volmer¹⁷³ e incluído em sua coleção de 60 Estudos. Apesar de não haver ligadura entre as cordas para execução do acorde, o uso de notas nas cordas centrais pode ajudar a manter o nível correto do cotovelo direito para o ataque das três ou quatro cordas.



Figura 200: Exercício nº 404 de acordes, por Curci.
Fonte: CURCI, 1980, p. 22.

O autor ainda utilizará a estrutura do exercício para a prática de *arpeggios* seguidos de acorde.

¹⁷³ Vide página 145.



Figura 201: Variações de arco para o mesmo exercício nº 404.

Fonte: CURCI, 1980, p. 22.

Tanto Carl Flesch quanto Max Rostal sugerem formas de estudo e prática dos diversos caprichos Op. 35 de **Jakob Dont**.

Flesch faz uma pequena introdução à sua edição, destacando a necessidade de exercícios preparatórios para cada um dos caprichos. Seu intuito é separar as dificuldades técnicas da mão esquerda e direita. Dessa forma, o aluno conseguirá voltar sua atenção ao trabalho de afinação, utilizando uma arcada mais simplificada (DONT, 1919, p. 2).

Um exemplo disso está no primeiro capricho (Figura 202). Nele, o autor propõe um exercício preparatório com o objetivo de alcançar uma afinação perfeita e, ao mesmo tempo, a articulação simultânea dos dedos da mão esquerda sobre os padrões de acordes.



Figura 202: À esquerda, exercício preparatório proposto por Flesch. À direita, os dois primeiros compassos do Capricho nº 1.

Fonte: DONT, 1919, p. 3.

A arcada proposta pelo autor nesse exercício preparatório não somente atende aos objetivos de desenvolver a técnica de mão esquerda, como auxilia na execução de acordes pelo arco, com mudanças de pares de cordas ligados.

Uma vez concluído o exercício preparatório, Flesch enfatiza que, para a execução do capricho, os acordes não devem ser arpejados ou quebrados, mas executados simultaneamente. Para isso, ressalta ele, “é preciso estar seguro de que, no início [de cada acorde], a crina esteja realmente sobre as três cordas”¹⁷⁴ (DONT, 1919 p. 3, trad. nossa).

¹⁷⁴ No original: *This can only be when one is sure that at the start the hair of the bow is really lying on the three strings.*

O mesmo padrão de exercício preparatório será aplicado aos caprichos de número 4, 9, 11 e 23.

O capricho nº 19 também conta com um exercício preparatório com mudanças de pares de cordas ligados, entretanto, trata-se de um estudo de *arpeggio* (Figura 203).



Figura 203: À esquerda, exercício preparatório proposto por Flesch. À direita, o primeiro compasso do Capricho nº 19.

Fonte: DONT, 1919, p. 32.

Para os mesmos caprichos de Dont, **Max Rostal** amplia os exercícios preparatórios de Flesch, com maior número de variações rítmicas, mas também dando atenção à forma de execução de acordes pela mão direita. Apesar de sua edição apresentar exercícios preparatórios e/ou instruções para todos os vinte e quatro caprichos, o primeiro é o que conta com o maior número deles, os quais podem servir de base para o estudo geral de acordes.

Além do exercício preparatório sugerido por Flesch, Rostal inclui maior diversidade de arcadas e ritmos para o que considera preparação de mão esquerda (Figura 204).

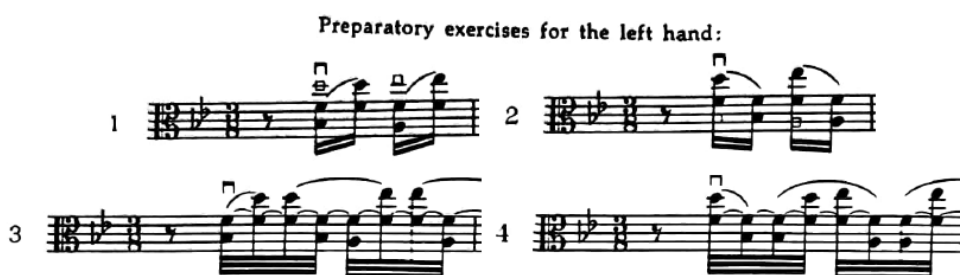


Figura 204: Exercício preparatório de mão esquerda possibilita o estudo de acordes quebrados.

Fonte: DONT, 1971, p. 3.

No que concerne à execução do arco, o autor propõe quatro formas de estudos diferentes. A primeira (Figura 205) é com notas curtas, simultâneas, com arcadas consecutivas para baixo, para cima e alternadas. Nesse exercício, o som produzido pelo acorde deverá ser reverberante após o arco deixar as cordas (DONT, 1971, p. 3).

Chord Variations:

a) Short chords:

1. with repeated $\square$, — 2. with repeated V, — 3. alternating $\square$ and V. Try to produce a long vibration after lifting the bow.



Figura 205: Variações da forma de estudo do capricho nº 1 de Dont.

Fonte: DONT, 1971, p. 3.

Na segunda forma (Figura 194), uma ou duas notas devem ser sustentadas após o ataque simultâneo das cordas, sem decrescendo. As arcadas também devem ser consecutivas e alternadas (DONT, 1971, p. 3).

b) Long chords:

Also unbroken chords, but as long as possible without — . As under a) with repeated $\square$, — than V, and alternating $\square$ and V.



Figura 206: Variações da forma de estudo do capricho nº 1 de Dont com uma ou duas cordas sustentadas.

Fonte: DONT, 1971, p. 3.

Rostal ainda sugere uma terceira forma de estudo de acordes simultâneos com as três notas sustentadas (Figura 207). Causa estranheza a proposta do autor, pois contradiz diversos autores, inclusive seu mestre Carl Flesch, que afirma ser “muito possível a execução simultânea de três cordas, desde que não sejam [notas] muito longas”¹⁷⁵ (FLESCH, 2000, p. 64, tradução nossa).

c) Three strings sustained:

as under a) and b) unbroken with repeated $\square$, — then V and alternating $\square$ and V.

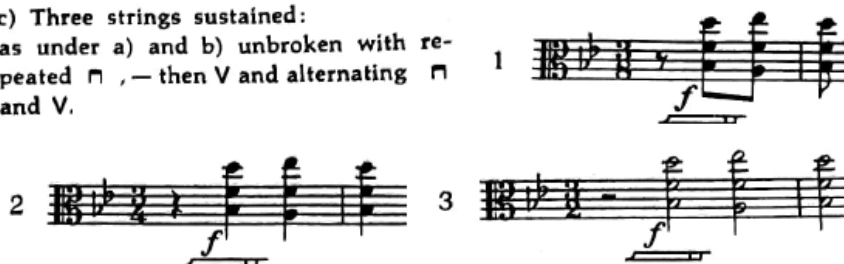


Figura 207: Variações da forma de estudo do capricho nº 1 de Dont com acordes sustentados.

Fonte: DONT, 1971, p. 4.

¹⁷⁵ No original:[...] *it is very possible to play three-part chords simultaneously, if they are not too long.*

A quarta forma de estudo proposta por Rostal é utilizar os acordes do capricho nº 1 como base para *arpeggios*.

Em sua edição dos caprichos de Dont, Leopold Auer apenas sugere que os acordes dos números 11 e 23 sejam executados na metade inferior do arco (Figura 196).



Figura 208: Caprichos nº 11 e nº 23: executar com o arco na metade inferior.
Fonte: DONT, 1924, p. 20 e p.40

Vladimir Grigoriev colaborador de uma edição russa de 1974 dos 24 caprichos de Dont, além de escrever a realização dos acordes de diversos caprichos, propõe diversas formas de estudo: três cordas simultâneas em *staccato*, notas longas, sustentação de vozes relevantes, além de diversas variações de arco em cordas simples. Inclusive sugere que o capricho 10, que tem como característica principal acordes arpejados, seja praticado com acordes de quatro cordas.

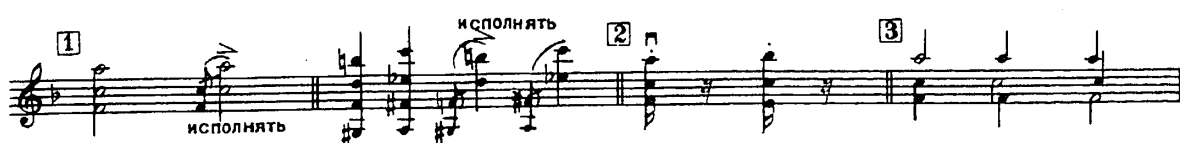


Figura 209: Sugestões para estudo do capricho nº 1 de Jakob Dont.
Fonte: DONT, 1974, p. 3.

A violinista **Maia Bang**¹⁷⁶, nos sete volumes de seu *Violin Method*¹⁷⁷ segue uma didática de progressiva dificuldade, até que, no livro 4, propõe o estudos de acordes em três e quatro cordas.

Com uma breve explicação sobre o problema da curvatura do cavalete impedir três ou quatro cordas simultâneas, salvo de “uma maneira forçada”¹⁷⁸

¹⁷⁶ Aluna de Leopold Auer e por ele elogiada em razão da publicação de seu método.

¹⁷⁷ Método de violino (tradução nossa).

¹⁷⁸ No original: *in a forced manner*.

(BANG, 1919, p. 68, tradução nossa) para três, a única indicação apresentada pela autora é a execução 2+2. O problema da escrita também é resolvido pela autora que ilustra a execução com a notação real.



Figura 210: Forma de execução de acordes quebrados proposta por Bang.
Fonte: BANG, 1919, p. 68-70.

Bang, diferentemente de Galamian (1985) e Primrose (in DALTON, 1992), propõe apenas esta forma de realização, considerando outras execuções, como por exemplo, as de Giorgetti (1854), erradas.

Do not begin by playing one tone and then two tones, or two tones and then one tone, as follows: | No empiese tocando un tono y después dos tonos ó dos tonos y después uno, como sigue.

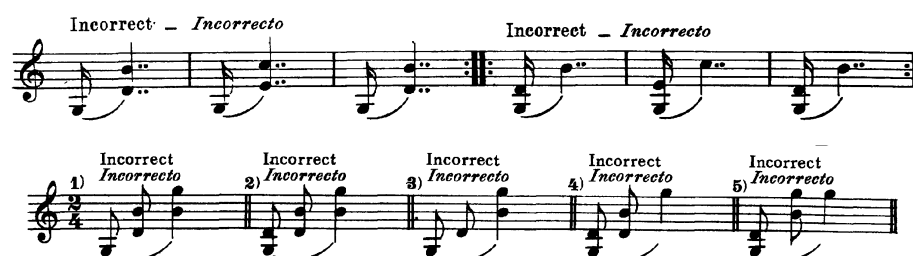


Figura 211: Formas incorretas de execução de acordes segundo Bang.
Fonte: BANG, 1919, p. 69.

Quanto à prática, a autora propõe que sejam executados com arcos para baixo e para cima e, posteriormente, somente para baixo, sendo que, nesse caso, o silêncio entre um acorde e outro, resultante da retomada de arco, deve ser mínimo. Ela ainda salienta: “usar muito arco”¹⁷⁹ (BANG, 1919, p. 69, tradução nossa).

A autora se utiliza de uma instrução de Leopold Auer ao levantar o problema de quintas pressionadas por um dedo, mas apenas na região aguda. Auer se alinha a Galamian (1985): o dedo deverá abaixar as cordas não com sua ponta, mas com a

¹⁷⁹ No original: *Use plenty of bow.*

polpa, de forma a aumentar sua superfície de contato (AUER, apud BANG, 1919, p.71, tradução nossa).

Enrico Pólo teve seu livro de cordas duplas para violino publicado em 1922 e, sua versão para viola, em 1924. Dos trinta estudos contidos na série, o nº 18 configura-se como um estudo exclusivo de acordes, para o qual o autor irá sugerir que sejam praticados de duas formas: 1. por meio de, exclusivamente, arcadas para baixo; 2. por meio de arcadas para baixo e para cima. Não há, porém, instrução sobre execução quebrada ou simultânea.

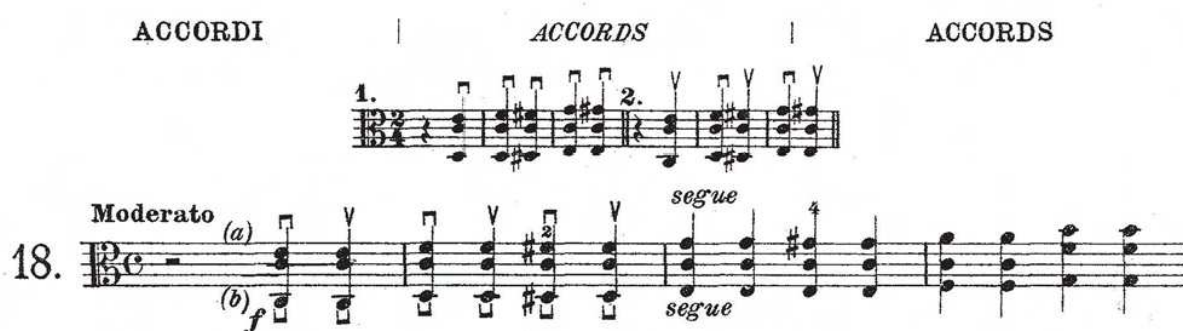


Figura 212: Estudo nº 18 de Enrico Pólo.

Fonte: POLO, 1922, p. 14.

O livro *Yezhednevnye sokrashchenye uprazhneniya*¹⁸⁰ do russo **Alexey Yanshinov** contém um exercício para mudança de pares de cordas. Apesar de, na instrução, o autor afirmar que esse exercício é “especificamente para aquisição de intensidade sonora” (YANSHINOV, 1939, p. 4, tradução nossa), ele possui relação direta com a preparação de acordes.



Figura 213: Instrução: “Arco inteiro. este exercício é especificamente para a aquisição de intensidade de som. Tocar forte e piano.” (YANSHINOV, 1939, p. 4, tradução nossa).

Fonte: idem, p. 4.

Publicado em 1953, o livro *Technique de l'Alto*¹⁸¹ do violista francês **Léon Pascal** aborda o estudo de acordes logo em suas primeiras páginas.

¹⁸⁰ Pequenos Exercícios Diários (tradução nossa).

¹⁸¹ Técnica da Viola (tradução nossa).

O autor desenvolve dez exercícios destinados ao estudo da sonoridade, dentre os quais, quatro são destinados ao estudo de acordes (Figura 214). Sua orientação para execução do exercício é: “evitar que se faça perceptível a mudança de corda, adotando o princípio dos colchetes para obter a redondeza do som”¹⁸². (PASCAL, 1953, p. 5, tradução nossa).



Figura 214: Um dos quatro exercícios de acordes para estudo de sonoridade.

Fonte: PASCAL, 1953, p. 5.

Tal instrução deixa dúvida quanto à intenção do autor. Uma das possíveis interpretações, considerando que há um colchete no par de cordas grave, outro no agudo e a figura na corda mais grave é uma semínima, é que sejam executados acordes quebrados (2 + 2), com mudança de cordas suave e sustentação do par de cordas agudo e, em seguida, grave.

Outro exercício apresentado por Pascal é de preparação para acordes em três cordas. Nele, o autor trabalha progressivamente a mudança de cordas até culminar em acordes simultâneos. A instrução do autor acerca da mão esquerda é: “deixar dois dedos sobre as cordas”¹⁸³ (Figura 215), ou seja, para ele não há necessidade em se manter todos os dedos durante execução de acordes arpejados ou quebrados.

¹⁸² No original: *Eviter de faire sentir le changement de corde en adoptant le principe des crochets [‘ pour obtenir la rondeur du son.*

¹⁸³ No original: *Laisser ces deux doigts sur la corde.*

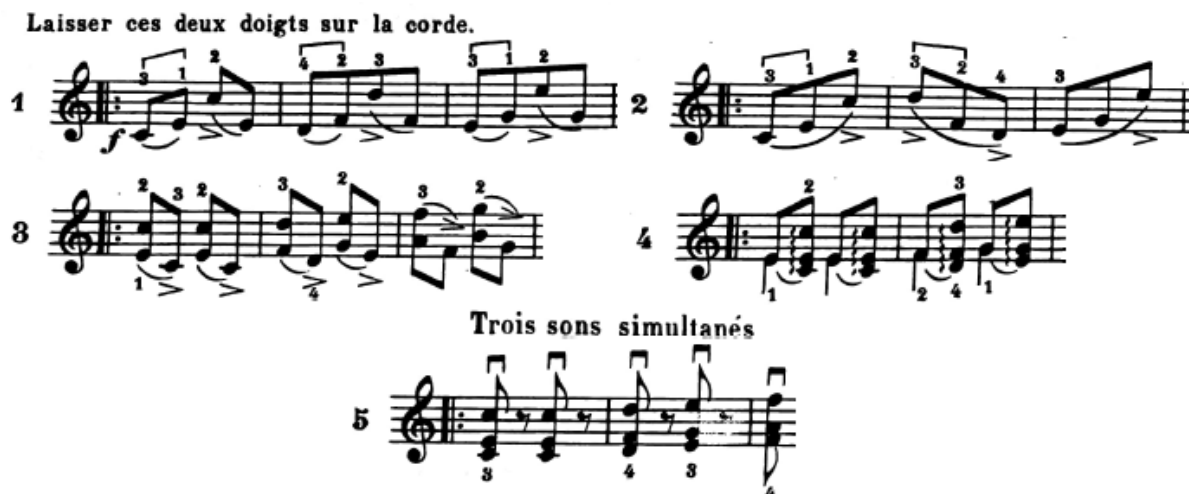


Figura 215: Exercícios de preparação para acordes e acordes simultâneos.
Fonte: PASCAL, 1953, p. 26.

A seleção de sessenta estudos (*Viola-Etüden*¹⁸⁴) feita por **Berta Volmer** é organizada de acordo com os aspectos técnicos de cada um deles. Apenas dois estudos que abordam acordes foram incluídos: um de Ferdinand David, também utilizado por Carl Flesch (1921) em sua coleção de estudos para violino, e outro de Federigo Fiorillo, o mesmo usado por Emil Kross (ca.1893) para estudo de *arpeggios* e acordes.

Volmer (2013) propõe um pequeno exercício (Figura 216), visando o desenvolvimento de execução limpa dos acordes, com atenção para, a sincronia com os dedos da mão esquerda, o que reforça o entendimento da necessidade de estudos de preparação para acordes com ligaduras entre pares de cordas. Como base para o exercício, a autora utiliza o Estudo nº 36 de Fiorillo.



Figura 216: Exercício de preparação para acordes. Variação de arco proposta por Volmer para o capricho nº 36 de Fiorillo.
Fonte: VOLMER, 2013, p. 42.

Para acordes sucessivos, em andamento mais acelerado, Berta Volmer confirma a concepção de Flesch (2000): o arco deve tanger as três cordas simultaneamente, no ponto de contato próximo ao espelho, o que permitirá abaixar mais a corda do meio, alcançando também as duas adjacentes (VOLMER, 2013, p. 42, tradução nossa). O exercício proposto é a execução do mesmo estudo, porém

¹⁸⁴ Estudos para Viola (tradução nossa)

repetindo cada um dos acordes. O arco deverá ser usado na região do talão com duas variantes: 1. todas as arcadas para baixo; 2. arcadas para baixo e para cima, de forma semelhante à Figura 169.

No estudo de *arpeggios*, de autoria de Mazas, a autora também inclui a prática de preparação de acordes e acordes simultâneos. Mais uma vez, conforme Flesch (1921), Volmer vê a necessidade de domínio do funcionamento da mão esquerda antes da execução de *arpeggios*.



Figura 217: Variações de arco propostas por Volmer para o estudo de arpeggios de Mazas.
Fonte: VOLMER, 2013, p. 81.

Em 1974, **Marie-Thérèse Chailley** publicou seus *Exercices Divertissants et Pièces Brèves*¹⁸⁵, com 65 exercícios simples, fundamentados em seu intenso trabalho de estruturação da fôrma da mão esquerda. Apesar de somente conter um acorde finalizador, o exercício nº 16 conta com uma instrução da autora, em que ela orienta deixar os dedos prontos para a execução de algumas cordas duplas pela mão esquerda, ainda que elas sejam executadas melodicamente pelo arco. Para tal estrutura, a autora propõe o estudo prévio com *pizzicato*, para que a fôrma de mão seja assimilada pelo estudante.

¹⁸⁵ Exercícios divertidos e peças breves (tradução nossa).

16

★

7

PRÉPARATION EN PIZZ.
 PREPARATION IN PIZZICATO
 VORBEREITUNG ZUM PIZZICATO
 PREPARACION EN PIZZ.

Laisser les doigts posés
 pendant les quatre mesures
 qui constituent un accord.

*Leave the fingers in position
 during the four bars
 which make up a chord.*

Finger liegen lassen wäh-
 rend der vier Takte, die ein
 Akkord dauert.

*Dejar colocados los dedos
 durante los cuatro compases
 que constituyen un acorde.*

A

Figura 218: Exercício preparatório para mão esquerda em acordes de Chailley.
Fonte: CHAILLEY, 1974, p. 7.

No exercício 21, Chailley prepara o aluno para executar um acorde de Dó Maior. Sua concepção de preparação, porém, não observa a mudança dos pares de corda com ligaduras, como faz Kreutzer em seu Estudo nº 37. O objetivo da autora parece ser apenas o de estruturar o acorde, decompondo-o de par em par de cordas para que o aluno tenha em mente que a execução de quatro cordas pressupõe a passagem por três pares consecutivos, além do fato de que os dedos da mão esquerda devem estar pressionando sua respectiva corda.

Laisser les doigts posés, | *Leave the fingers in position,* | Finger liegen lassen, gut | *Dejar los dedos en posición*
bien appuyés | *pressing firmly.* | aufgesetzt. | *bien apoyados.*

B  C 

D 

Figura 219: Exercício 21 de Chailley para estruturação do acorde.
Fonte: CHAILLEY, 1974, p. 9.

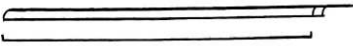
O mesmo ocorre na letra “D” do exercício nº 32.

[illegible]

Figura 220: Exercício 32 de Chailley para estruturação do acorde.
Fonte: CHAILLEY, 1974, p. 13.

A autora propõe a execução de acordes de três sons em *staccato* no exercício 28 (Figura 221). Suas instruções são a de se usar arco com velocidade e manter o arco na corda durante as pausas¹⁸⁶ (CHAILLEY, 1974, p.12).

28 *

A 

Laisser l'archet sur la corde pendant les silences. | Leave the bow on the string during the rests. | Den Bogen während der Pausen auf der Saite lassen. | Dejar el arco sobre la cuerda durante los silencios

Lancer l'archet - Fast bowing - Den Bogen werfen - Lanzar el arco



Figura 221: Exercício 28 para acordes e cordas duplas em *staccato*.
Fonte: CHAILLEY, 1974, p.12

Tito Riccardi instrui o músico a manter os dedos pressionados para os acordes, no exercício nº 33 dos 50 exercícios contidos no livro *Inizio alla Viola*¹⁸⁷. Da mesma forma que Chailley, o autor busca preparar a execução de acordes por meio da prática dos pares de cordas que os compõem, em vez de trabalhar a mudança de cordas em “legato”. Sua instrução fica restrita à manutenção dos dedos da mão esquerda em bloco, de forma a que o executante mantenha as cordas pressionadas durante um compasso inteiro, enquanto o arco realiza o trabalho dinâmico (RICCARDI, 1978, p.30, tradução nossa).

TENERE FERME LE DITA PER OGNI ACCORDO
INDICATO CON LA GRAFFETTA



Figura 222: Colchete acima das notas indica que os dedos da mão esquerda devem permanecer nas cordas.

Fonte: RICCARDI, 1978, p. 30.

Pode-se concluir que tanto Riccardi quanto Chailley dão mais ênfase à mão esquerda e sua atuação em bloco nos acordes do que propriamente à técnica de arco. Em ambos os livros, não há exercícios ou estudos que abordem a preparação de acordes por meio de mudanças de pares de cordas com ligadura.

Autor de uma série de livros didáticos para instrumentos de cordas, **Samuel Applebaum** introduz a execução de acordes no terceiro livro da série *String Builder*,

¹⁸⁶ A instrução original da autora é: *Laisser l'archet sur la corde pendant les silences*.

¹⁸⁷ Introdução à Viola (tradução nossa)

seu método de violino. Os dedilhados usados são em cordas simples e duplas, sem o emprego de dedos nas três cordas. Suas instruções para a ação do arco são as mesmas de Carl Flesch (2000), ou seja, iniciar o ataque no primeiro par de cordas próximo ao espelho e, na mudança para o par de cordas agudo, rapidamente aproximar o arco do cavalete (APPLEBAUM, 1988, p. 23, tradução nossa).

CHORDS on THREE STRINGS

Play the two lower notes at the frog near the fingerboard using about 2 inches of bow. Go immediately to the two upper notes playing them near the bridge. Hold the two upper notes for two full counts.



Figura 223: Exercício de Applebaum para acordes em três cordas com retomadas.
Fonte: APPLEBAUM, 1988, p. 23

Para acordes *staccato* em três cordas simultâneas, Applebaum também segue a recomendação de Flesch (2000), ou seja, deve-se pressionar a corda intermediária e, ao puxar o arco rapidamente, soltar a pressão, usando a metade inferior.

The Martelé Stroke with Chords on Three Strings

Press the bow firmly into the middle string of the chord, about two inches from the frog. Release this pressure and draw the bow quickly at the same time using the lower half of the bow. Try to play the three strings simultaneously.



Figura 224: Exercício para acordes em staccato e simultâneos.
Fonte: APPLEBAUM, 1988, p. 24.

Dentre os diversos livros progressivos do pedagogo Shinichi Suzuki, encontra-se o comentário acerca da realização de acordes da *Bourrée* da Suite nº 3 para violoncelo solo de J. S. Bach. O autor instrui o aluno a “executar o mesmo som ressoante como o produzido ao afinar. Ao executar acordes, o dedo indicador deve

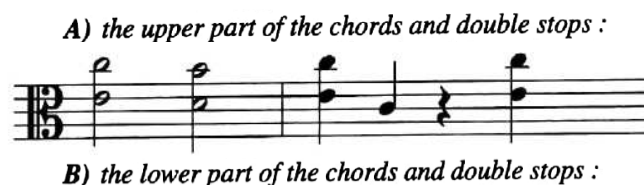
ser erguido do arco¹⁸⁸. O arco deve ser segurado e controlado principalmente pelos dedos anelar e mínimo¹⁸⁹ (SUZUKI, 1999, p. 21, tradução nossa).

A coleção de seis volumes de *L'Ecole de l'Alto*¹⁹⁰ publicada em 1995 apresenta diversos estudos, caprichos e exercícios originais para viola reunidos e organizados de forma progressiva pelo francês **Frédéric Lainé**. O autor acrescenta considerações acerca de aspectos técnicos relevantes de cada obra.

A sugestão de prática dos acordes para a Lição nº 12 (Figura 225) do livro *Nouvelle Méthode d'Alto*¹⁹¹ de Jacob Martinn se assemelha à de Riccardi e Chailley, enfatizando o trabalho da mão esquerda. O autor propõe quatro passos específicos para acordes: 1. estudar cada compasso separadamente com cordas soltas, usando o arco inteiro para as mínimas e meio arco para as semínimas; 2. estudar apenas as partes agudas de cada acorde e cada corda dupla e depois as partes graves, porém utilizando o dedilhado completo que será usado no acorde ou corda dupla (Figura 226); 3. repetir a progressão de um acorde para outro (Figura 227); 4. aumentar o andamento aos poucos (LAINÉ, 2001, p. 36, tradução nossa).



Figura 225: Trecho do estudo de Jaques Martinn "para aprender a fazer acordes" (MARTINN, 1841?, p. 23, tradução nossa).
Fonte: idem, p. 23.



¹⁸⁸ As instruções de Suzuki são esclarecidas por Jack Pernecky, que, seguindo a pedagogia do japonês, entende que o dedo indicador deve ser retirado do arco como forma de estudo, a fim de eliminar os ruídos. Não significa que todos os acordes devam ser assim executados.

¹⁸⁹ No original: *Play with the same resonant sound as that produced when tuning. In practicing chords, the forefinger should be lifted off the bow. The bow should be held and controlled principally by the 3rd and 4th fingers,*

¹⁹⁰ A Escola de Viola (tradução nossa).

¹⁹¹ Novo Método de Viola (tradução nossa).



Figura 226: Proposta para estudo de acorde de Lainé.
Fonte: LAINÉ, 2001, p. 36



Figura 227: Proposta para estudo de acorde de Lainé.
Fonte: LAINÉ, 2001, p. 36

Para o estudo nº 5 de Bartolomeo Bruni, que pode ser considerado um estudo de acordes arpejados, Lainé também propõe inicialmente um exercício de cordas soltas sem pressionar os dedos da mão esquerda, uma vez que o arco realiza ligaduras entre as cordas. Nesse sentido, o autor propõe um segundo passo de estudo (Figura 228) onde os dedos pressionam as cordas, enquanto o arco realiza ligaduras em cordas duplas e notas separadas nas três regiões do arco: talão, meio e ponta. Este passo se aproxima a de um exercício de preparação para acordes. O terceiro passo é um exercício com diversas arcadas e ligaduras, enquanto o quarto é o aumento progressivo da velocidade, iniciando com arcadas para cima ou para baixo.



Figura 228: Variação de arco com mudanças de pares de cordas proposto para o estudo nº 5 de Bruni, por Lainé.
Fonte: LAINÉ, 2001, p. 40.

O mesmo exercício de partes agudas e graves de cada acorde, apresentado para a preparação do estudo de Martinn, é proposto para o nº 41 de Hans Sitt e para o capricho nº 8 (Figura 215) de Bartolomeo Campagnoli. Para estes estudos, porém, Lainé enfatizará o trabalho de arco com as seguintes instruções: apenas cordas soltas, em *staccato*, sem interrupções entre os acordes e, por fim, todos os acordes para baixo (LAINÉ, 2001, p. 30, tradução nossa).



Figura 229. Estudos de acordes de Sitt e Campagnoli.
Fonte: LAINÉ, 2001, p. 30-31.

As instruções para prática de acordes se repetem para o estudo nº 3 de Eugenio Cavallini e o capricho nº 33 de Campagnoli, porém com alguns acréscimos. Para o primeiro, Lainé sugere o estudo dos pares agudos e graves, de forma alternada (Figura 216).



Figura 230: Exercício com montagem da mão esquerda nos acordes e arco tangendo apenas um par de cordas.
Fonte: LAINÉ, 2001, p.18.

Já em relação ao capricho nº 33 de Campagnoli, Lainé enfoca o movimento de vozes inerente aos acordes e às cordas duplas. Para que a linha melódica interna da sequência de acordes dos compassos 65 a 72 (Figura 231) seja valorizada, a execução deles não deverá ser arpejada, mas realizada o mais simultaneamente possível.



Figura 231: Lainé salienta o movimento das vozes do acorde.
Fonte: LAINÉ, 2001, p.45

Michael Kimber sugere em seu sexto estudo da série *Eight Duets*¹⁹² que, em cada *arpeggio*, não se levante os dedos da mão esquerda (KIMBER, 2011, p. 3, tradução nossa). Assim a mão esquerda trabalha em bloco enquanto o arco executa apojeturas ou acordes arpejados. Já em seu capricho nº 3 (Figura 232) da série *Six Étude-Caprices*, o autor salienta que há vários trechos de mudança de corda em que

¹⁹² Concebidos como estudos para viola acompanhada por outra.

os dedos não têm necessidade de deixar a corda pressionada, “assim como em cordas duplas ou acordes”¹⁹³ (idem, 1997, p. 9, tradução nossa).

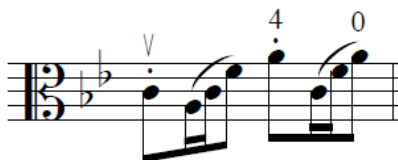


Figura 232: Dedos da mão esquerda devem permanecer em bloco nas mudanças de cordas.

Fonte: KIMBER, 1997, p.5.

Visando aprimoramento de cordas duplas e acordes, Kimber (2003, p. 3) sugere, em seus *Three Double-Stops Caprices*¹⁹⁴, cinco procedimentos para afinação de intervalos harmônicos como, por exemplo, aproximar a distância dos dedos ao executarem terças e sextas maiores e aumentar a distância, no caso das menores; bemóis mais altos e sustenidos mais baixos.

Kimber (2009) ainda traz como principal objetivo de seus *Four Harmonious Etudes*¹⁹⁵ a prática da mudança de corda suave e o treino da distinção entre a afinação melódica e harmônica. Tais princípios estão diretamente ligados à execução de acordes, portanto, podem ser indicados como estudos-base para o desenvolvimento dessa técnica.

Seu último estudo dessa sequência é um estudo de acordes arpejados, onde o autor propõe diversas arcadas para sua execução e, dentre elas, acordes de três cordas simultâneas. Especificamente para eles, o autor propõe uma forma de praticá-los, que se alinha à técnica de William Primrose (in DALTON, 1992):

Inicialmente, estude os acordes de três cordas executando somente as duas notas superiores. Posicione o arco firmemente (mas sem pressão excessiva) em ambas as cordas antes do ataque, e então puxe o arco em uma linha reta a fim de obter um som cheio e sustentado. Para tocar todas as três notas do acorde, o nível do braço e o movimento de linha reta são os mesmos que para as duas notas superiores; a única diferença é que, ao posicionar o arco, os dedos o permitem entrar em contato com a corda grave (bem como a do meio) para o instante de ataque. [...] Para evitar um som esmagado, use grande quantidade de arco, toque suficientemente próximo ao cavalete nas notas superiores e não segure o arco com força ou o force com pressão excessiva¹⁹⁶ (KIMBER, 2009, p. 5, tradução nossa).

¹⁹³ No original: *as if playing double stops or chords*.

¹⁹⁴ Três Caprichos em Cordas Duplas (tradução nossa).

¹⁹⁵ Quatro Estudos Harmônicos (tradução nossa).

¹⁹⁶ No original: *Practice the three-note chords first by playing only the two upper notes. Place the bow solidly (but without excessive pressure) on both strings before the attack, then pull the bow in a straight line to make a full, sustained sound. To play all three notes of the chord, the arm level and straight line motion are the same as for the two upper notes; the only difference is that when placing*

O violista espanhol **Luís Llácer**, criador da página virtual *La Viola Virtuosa*¹⁹⁷ fornece informações diversas sobre o instrumento, repertório espanhol, além de publicar estudos e orientações técnicas e musicais. Em seu *website*, pode-se adquirir gratuitamente um livro com três estudos para acordes de sua autoria. Vale aqui ressaltar a característica de cada estudo.

O primeiro estudo de Llácer (2012) utiliza o mesmo ritmo e articulação que Rodophe Kreutzer usou em seu estudo nº 37, porém em Ré Maior, o que pode ser um elemento facilitador para alunos intermediários, devido à maior comodidade que a tonalidade proporciona à mão esquerda. O autor ainda acrescenta opções de prática como variação da direção das arcadas e articulação, orientando a que o músico utilize pouco arco no par de cordas grave, cuja dinâmica é piano.

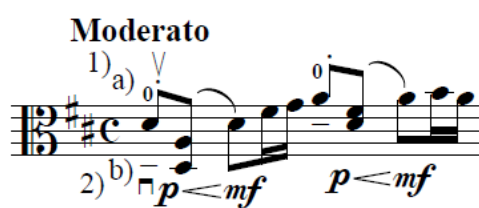


Figura 233: Estudo de Llácer com clara referência ao nº 37 de Kreutzer.
Fonte: LLÁCER, 2012, p. 1.

O segundo estudo é composto inteiramente de cordas duplas em apoiatura seguidas por outro par de cordas em semínimas. Obviamente, trata-se de um estudo de acorde quebrado, porém o autor lança mão do recurso da notação de forma a deixar clara a execução. Ainda são sugeridas três variações: todos os acordes para baixo, todos para cima, ou para cima e para baixo. O estudo ainda contém indicação de dinâmica a ser seguida que foge do padrão comum de acordes serem executados em dinâmica forte.

the bow, the fingers allow the bow to contact the lower string (as well as the middle one) for the instant of attack. To avoid a crunched sound, use plenty of bow, play close enough to the bridge for the upper notes, and do not grip the bow tightly or force with excessive pressure.

¹⁹⁷ <https://sites.google.com/site/laviolavirtuosa/>

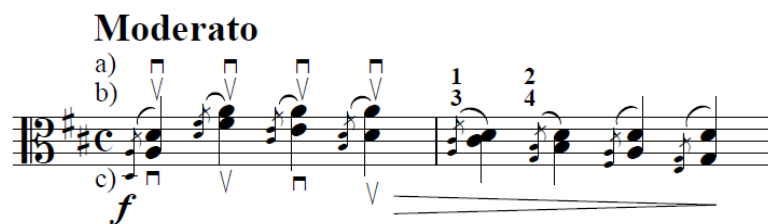


Figura 234: Estudo com acordes escritos em apojeturas.

Fonte: LLÁCER, 2012, p. 3.

O último estudo já é apresentado com a escrita de notas sobrepostas, pois Llácer o compôs para a execução de três notas simultâneas. Porém ainda acrescenta variações que visam a sustentação de apenas uma das notas do acorde: a mais grave, a do meio e a mais aguda. Não há sugestão de variação de arcadas, mas apenas a sequência cima-baixo.

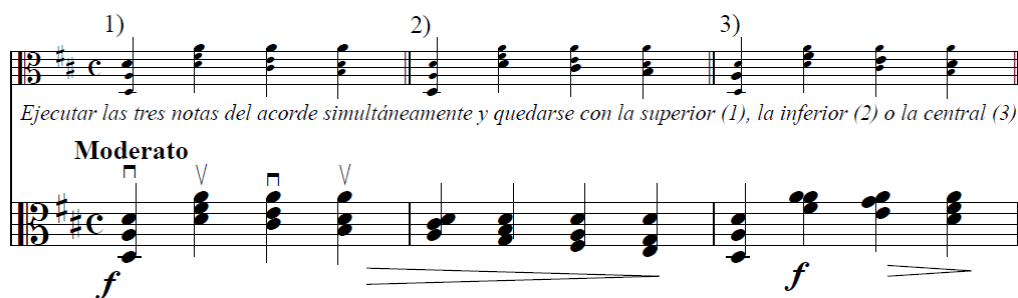


Figura 235: Estudo com acordes escritos em apojeturas.

Fonte: LLÁCER, 2012, p. 4.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As orientações dos autores da literatura sobre viola e violino, bem como as de autores e editores de métodos, livros de estudos, caprichos e exercícios, diferem em diversos aspectos quanto à forma de execução, postura e técnica de arco e mão esquerda. Pode-se afirmar que convergem na busca por uma sonoridade em que não se verifiquem ruídos.

No que concerne à técnica de arco, o estudo de acordes possui relação direta com a execução de cordas duplas e mudanças de cordas, principalmente nas formas quebrada e arpejada. Portanto, seu estudo deve ser desenvolvido, assim como a prática de cordas duplas, o mais cedo possível. Acredito que, com esse intuito, diversos exercícios simples como os de Laoureux (1907), Wilhelmj e Brown (1899) e Pascal (1953) podem ser introduzidos à rotina diária de estudos do aluno, com o objetivo de desenvolver as habilidades necessárias à execução de acordes.

Para Flesch (2000, p. 64, tradução nossa), a concepção da execução de acordes parte do princípio de que “a palavra ‘acorde’ indica a intenção implícita de se tocar várias notas simultâneas”¹⁹⁸. Assim, o autor estabelece que a forma quebrada deve ser utilizada apenas quando não é possível executar acordes simultaneamente, como, por exemplo, em dinâmica piano. Entretanto, afirma que há apenas uma forma correta de se quebrar acordes, sejam eles em três (2 + 2) ou quatro cordas (3 + 2). Para o autor, na execução de acordes simultâneos, o arco deve estar posicionado sobre as cordas antes da execução e deve pressionar a corda do meio de forma a que a crina toque as duas cordas adjacentes, em ponto de contato próximo ao espelho.

Ivan Galamian (1985), por sua vez, sugere duas formas de execução: simultânea e quebrada. Esse autor concorda com Flesch em relação à pressão na corda intermediária para execução de acordes simultâneos. Porém, para ele, o arco deve partir sempre do ar seja em acordes simultâneos ou quebrados. Galamian ainda aborda uma variante de acordes quebrados, aos quais denomina *turned chords*, que são, segundo ele, ideais para obras polifônicas que apresentem acordes cuja nota grave ou intermediária necessite de sustentação.

¹⁹⁸ No original: *the word “chord” indicates that simultaneous sounding of several notes is the underlying intention.*

A concepção de William Primrose acerca da execução de acordes parte do princípio, como outros autores anteriormente citados, de sua técnica básica de arco. Vale ressaltar que, de acordo com esse autor, a ideia de que cada corda demanda uma altura de cotovelo diferente, pode induzir a seu erguimento excessivo, dificultando a transmissão do peso do braço ao arco e, conseqüentemente, às cordas. Partindo da postura de cotovelo direito mais baixo, Primrose propõe movimentação de arco mais sutil durante a mudança de cordas. O mesmo princípio é aplicado à sua técnica de execução de acordes: o braço não deve se erguer até as cordas mais graves, mas sim, dedos e pulso permitem que o arco, por seu próprio peso, seja conduzido àquelas.

As diversas formas de execução de acordes apresentadas por Lavigne e Bosísio (1999), bem como as formas de estudo sugeridas tanto por Rostal como por esses autores, ampliam as possibilidades de escolha de estudo de acordes.

Jack Percnecky (1998), por sua vez, concorda com Galamian (1985) quanto ao ataque de acordes a partir do ar, porém acrescenta que tal ação resulta em um ataque percussivo, elemento que pode ser usado como opção para interpretação musical. O autor se alinha a Fischer (2016) quanto à possibilidade de execução de acordes simultâneos em diferentes pontos de contato, ao contrário de Flesch, que estabelece o ponto próximo ao espelho como único para essa finalidade.

O exercício sugerido por Pernecky (1998), de executar acordes com o indicador direito levantado, ainda que simples, contribui para conscientização da função dos dedos no arco como transmissores do peso do braço às cordas.

Leopold Auer (1980), assim como Flesch (2000), concebe apenas uma execução correta de acordes. A técnica abordada pelo autor pressupõe o que chama de “pressão de pulso” e, contrariamente a Primrose, considera que o uso do braço é fator responsável por falhas na sonoridade dos acordes.

Simon Fischer (2016) amplia as possibilidades de execução de acordes ao desmitificar regras para sua realização. O autor propõe que acordes podem ser executados com sonoridade adequada em diversos pontos de contato, utilizando diversas regiões do arco, com diferentes formas de ataque, com arcadas para baixo e para cima. Nesse sentido, propõe diversos exercícios que abordam essas variantes. Fischer (1997) ainda propõe exercícios para mudanças de pares de cordas, aos quais chama de *pivoting*, onde a(s) corda(s) intermediária(s) funciona(m) como pivô. Tal exercício auxilia na execução de acordes quebrados.

Ao exemplificar, no repertório de violino, as diversas formas de execução e ataques de acordes, Gerle (2011) se alinha a Lavigne e Bosísio (1999), Fischer (2016) e Primrose, que concordam com o domínio das diversas técnicas.

A concepção de execução de acordes de Yuri Yankelevich, por sua vez, vai ao encontro da de Carl Flesch, no que se refere a acordes quebrados, ou seja, devem ser executados de tal forma que o ouvinte tenha a impressão de um acorde simultâneo.

Os três elementos abordados por Kurt Sassmannshaus (2012) em suas videoaulas são 1. a redução da pressão na mudança dos pares de corda em acordes quebrados; 2. o uso do pulso para acordes simultâneos e 3. a influência da velocidade da execução de acordes como aspecto interpretativo.

Para o autor, ao mudar de pares de cordas em acordes quebrados, deve-se reduzir cinquenta por cento da pressão para não forçar a corda intermediária, que por um curto espaço de tempo é tangida sozinha. Esta concepção vai de encontro à de Galamian (1985) e Pernecky (1998).

Percebe-se similaridade entre a forma de execução simultânea de acordes sugerida por Sassmannshaus e a sugerida por Primrose.

Quanto ao aspecto interpretativo, Sassmannshaus, assim como Galamian (1985), ressalta que a velocidade de execução do acorde quebrado, pode ser usada como aspecto expressivo: sustentação mais longa do par de cordas grave e quebra mais lenta do acordes resulta em caráter suave, enquanto o contrário resulta em caráter enérgico.

A maioria dos autores de material para viola e violino do século XIX instrui que, para executar bem os acordes, deve-se partir do talão nas cordas mais graves e, com um rápido impulso, puxar o arco em direção às cordas agudas. Entretanto, a descrição do ato carece de elementos ilustrativos e mais detalhados.

Ainda que Lestán (1874), Rostal (apud Bosisio e Lavigne, 1999) e Fischer (2016) defendam a ideia de que três cordas simultâneas possam ser sustentadas, De Beriot (1858) e Flesch (2000) afirmam o contrário. Este último autor concorda que há possibilidade de três sons simultâneos por um curto espaço de tempo, enquanto Hermann (1879), Kross (1893) e Lainé (2000) sugerem que acordes de três sons devem soar o mais simultaneamente possível.

Observa-se que as várias propostas e formas de realização de acordes apresentadas pelos autores definem aspectos técnicos, mas também estilísticos. Tal

fato pode ser comprovado pela discussão apresentada por Joachim e Moser (1905) quanto à ideia de Charles De Beriot de que os acordes devem ser ligeiramente arpejados. Nesse sentido, Primrose argumenta que “a música, como concebida pelo intérprete, ditará a técnica a ser usada”¹⁹⁹ (DALTON, 1992, p. 102, tradução nossa).

Ainda de acordo com Primrose, “alunos devem ser condicionados a executar acordes de diversas maneiras – isto é, notas simultâneas, quebrados ou arpejados”²⁰⁰ (DALTON, 1992, p.106, tradução nossa). Lavigne e Bosísio (1999, p. 30) se alinham a Primrose ao afirmarem que “o ideal seria dominar o maior número de possibilidades e escolher a mais adequada, em função de fatores como estilo, andamento, dinâmica, condições do instrumento e curvatura do cavalete”.

Tais afirmações ratificam a ideia de que a forma de execução é resultado de uma tomada de decisão em meio a um leque de opções estilísticas. A maneira de executar um acorde está subordinada, assim, à interpretação musical, sendo necessário o domínio do número mais variado possível de técnicas de realização de acordes.

As diversas instruções encontradas, entretanto, não têm, individualmente, como objetivo principal estabelecer um estilo individual de realização de acordes. Se nelas encontra-se algo em comum, é fornecer ao músico uma forma de executá-los no intuito de obter boa qualidade sonora, sem excesso de pressão ou ruídos, aspectos negativos que costumam, segundo vários dos autores consultados, se somar à execução dessa técnica de arco. Verifica-se um desafio constante: na busca por executar uma escrita em três ou quatro cordas, como resolver o problema resultante do fato de o cavalete ser curvo e a crina ser plana, porém flexível.

Uma forma de ampliar as diversas práticas de estudo de acordes pode ser vista na proposta de autores como Kross (ca.1893), Rostal (1971) e Volmer (2013) de utilização de variações de arcadas para estudos de acordes arpejados, assim como as variações da maneiras de se quebrar o acorde, exemplificadas por Flesch (2000), Rostal (apud LAVIGNE; BOSÍSIO, 1999) e Fischer (2016).

O funcionamento da mão esquerda na realização de acordes associa-se diretamente à técnica básica de cordas simples, cordas duplas, mas também requer especial atenção com relação a sua atividade em bloco e suas particularidades:

¹⁹⁹ No original: *The music as perceived by the performer will dictate the technique used.*

²⁰⁰ No original: *Students must become conditioned to playing chords in a variety of ways – that is, all notes at once, broken, or arpeggiated.*

movimento lateral dos dedos na troca de acordes, montagem dos padrões e destreza em sua mudança, variações de posição do polegar e cotovelo para distribuir de maneira adequada os dedos sobre as cordas. Reforça-se, portanto, a ideia de Flesch (2000) e Galamian (1985) de que movimentos longitudinais dos dedos utilizados para padrões de acordes são técnica básica da viola e do violino e, portanto, devem ser trabalhados como tal na formação de instrumentistas.

Primrose (in DALTON, 1992), Flesch (2000), Galamian (1985), Yankelevich (2016) concordam com as mudanças de postura necessárias à mão esquerda na realização de padrões para acordes.

A tablatura e classificação de padrões de dedos utilizados por Gerle (1983) servem como ferramenta para aprimoramento da afinação tanto de cordas simples como acordes, bem como auxilia no domínio espacial do espelho da viola e do violino.

Fischer (2016), por sua vez, desmitifica a ideia de que os dedos devem pressionar excessivamente as cordas, o que impede o *vibrato* em acordes. Ainda propõe exercícios para agilidade de dedos na mudança entre padrões de acordes a partir da fôrma de Geminiani e outras variantes. A mesma fôrma de Geminiani é sugerida por Auer (1980) como meio de estabelecer a postura correta da mão esquerda e exercitar a articulação independente dos dedos, que está presente na técnica de acordes.

A análise dos diversos livros para o estudo de viola e violino aponta a escassez de estudos sistemáticos de acordes, em relação à significativa quantidade de obras em que se verificam acordes eventuais. Assim como poucos livros abordam a técnica de acordes comparativamente ao volume de obras que tratam de aspectos da técnica básica como ligaduras, golpes de arco, mudanças de posição, entre outros. Esses dados podem ser relacionados à afirmação de Primrose de que “acordes são mal executados, particularmente por estudantes”²⁰¹ (DALTON, 1992, p. 102 tradução nossa). Também chama à atenção a importância dada pelos autores estudados e professores de violino e viola a obras que contêm acordes, como concertos para viola ou violino, sonatas com piano, ou as transcrições para viola das Suítes para violoncelo solo de J. S. Bach, além das Sonatas e Partitas para violino solo (ou sua transcrição para viola). Em contrapartida, a porcentagem de estudos

²⁰¹ No original: *chords are badly performed, particularly by students.*

sistemáticos para acordes gera discrepância entre a necessidade de seu estudo e a disponibilidade de material para estudo.

Esta pesquisa não procurou esgotar o assunto quanto à execução de acordes, mas considerando os dados aqui apresentados, ela abre espaço para propostas de organização de estudos preparatórios para acordes de forma progressiva, no intuito de fornecer ao músico, desde o início de sua formação, o desenvolvimento das diversas técnicas que fundamentam a execução de acordes.

REFERÊNCIAS

- ALARD, Jean Delphin. *École du Violon*. Mainz: Schott, 1848. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/111117/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.
- APPLEBAUM, Samuel. *String Builder*. Miami: Belwin Mills Publishing Corp., 1988. 3. V.
- AUER, L. *Violin playing as I teach it*. New York: Dover Publications Inc., 1980.
- BANG, Maia. *Violin method*. New York: Carl Fischer, 1919. 7.v. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/118440/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.
- BERIOT, Charles de. *Méthode de Violon*. Op. 102. Paris: Schott, 1870. 3.v. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_de_violon%2C_Op.102_\(B%C3%A9riot%2C_Charles-Auguste_de\)](http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_de_violon%2C_Op.102_(B%C3%A9riot%2C_Charles-Auguste_de))>. Acesso em: 16 abr. 2018.
- BLUMENSTENGEL, Albrecht. *Twenty-Four Exercises: Preparatory Studies to Kreutzer – For violin*. Op. 33. New York: Carl Fischer, 1911. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/97468/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.
- BOSÍSIO, Paulo Gustavo. 100 anos de Max Rostal. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 12, p. 105-110, jul./dez. 2005. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/12/num12_full.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2018.
- BRUNI, Antonio Bartolomeo. *Méthode pour Alto à cordes*. Paris: Noel, 1901. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/396481/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.
- BRÜNING, Heinrich. *Método para violín*. Santiago: Heinrich Bruning, ca.1928. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/439811/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.
- CAMPAGNOLI, Bartolomeo. *Metodo della Mecanica Progressiva per Sounare il Violino*. Milano, Ricordi, 1852. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/59950/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.
- CARDOSO, Cláudio Urgel Pires. *Guia Analítico de Estudos Seleccionados para Violino e Viola*. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2000. Relatório.
- CHAILLEY, Marie-Thérèse. *Exercices Divertissants et Pièces Brèves*. Paris: A. Leduc, 1974.

CONTE, Jean. *Méthode de Violon: Elémentaire et Progressive*. Paris: 1865. Disponível em: <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/73/IMSLP284085-PMLP461279-Conte_vl_school_ed.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2018.

CURCI, Alberto. *Técnica Fondamentale Del Violino*. Milano: 1980. 4.v.

DALTON, David. *Playing the Viola – Conversations with William Primrose*, Oxford: Oxford University Press, 1992.

DONT, Jakob. *24 Etudes and Caprices*. Op. 35, Londres, N. Simrock, 1919.

_____. *24 Exercices pour le Violon préparatoires aux Etudes de R. Kreutzer et P. Rode*. Op. 37, London, Augener&Co.London, ca.1880.

_____. *24 Studi e Capricci*. Op. 35. New York: Carl Fischer, 1903. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/17947/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

_____. *Etyudy i Kaprisy*. Op. 35. Moscow: Muzgiz, 1974.

_____. *Etyudy i Kaprisy dlya Skripki*. Op. 35. Moscow: Muzgiz, 1924. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/308837/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

_____. *Etüden und Capricen*. Op. 35. Mainz: B. Schott's Söhne, 1971.

FIDDLE HANGOUT. 2009. Disponível em: <<https://www.fiddlehangout.com/photo/10450>>. Acesso em: 22 de jun. 2018.

FIORILLO, Federigo. *Etude de Violon formant 36 Caprices*. Op. 3. Leipzig: Bartholf Senff, 1850.

FISCHEL, Max. *Double Stop Scale and Technique Studies for Violin*. Chicago: Gamble Hinged Music Co., 1931. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/415238/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

FISCHER, Simon. *Basics: 300 exercises and practice routines for the violin*. London: Peters Edition Limited, 1997.

FISCHER, Simon. *The Violin Lesson: A manual for teaching and self-teaching the violin*. London: Peters Edition Limited, 2013.

FLESCH, Carl. *Studies and Exercises for Violin*. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1921. 3.v. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Et%C3%BCden-Sammlung_\(Flesch%2C_Carl\)](http://imslp.org/wiki/Et%C3%BCden-Sammlung_(Flesch%2C_Carl))>. Acesso em: 16 abr. 2018.

_____. *The Art of Violin Playing, Book One*. Traduzido por Eric Rosenblith. New York: Carl Fischer, 2000.

_____. *Urstudien*. New York: Carl Fischer, 1911. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/97297/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

GALAMIAN, Ivan; GREEN, Elizabeth A.H. *Principles of violin playing & teaching*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, c 1985.

GAVINIÉS, Pierre. *24 Studies for the Viola*. New York: Edwin F. Kalmus, 1965.

GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing the Violin*. London: 1751. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/05501/oefc>>. Acesso em: 01 mai. 2018.

GERLE, Robert. *A arte de praticar violino*. Traduzido por João Eduardo Tilton. Curitiba: Editora UFPR, 2015.

GERLE, Robert. *The Art of Bowing Practice: The Expressive Bow Technique*. London: Stainer & Bell, 2011.

GERLE, Robert. *The Art of Practising the Violin*. London: Stainer & Bell, 1983.

GIORGETTI, Ferdinando. *Metodo per esercitarsi a ben suonare l'Alto-Viola*. Op. 34. Milan: Ricordi, ca.1854. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/15647>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

HERMANN, Friedrich. *Violinschule*. Leipzig: C.F. Peters, 1879.

HINDEMITH, Paul. *Sonate für Bratsche und Klavier (1938/39)*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1968. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/509000/oefc>>. Acesso em: 03 mai. 2018.

JOACHIM, Joseph; MOSER, Adreas. *Violinschule*. Berlin: N. Simrock, 1905. 3.v. Disponível em: < <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP29617-PMLP66450-2.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

KAYSER, Heinrich Ernst. *36 Etudes Élémentaires et Progressives pour le Violon*. Hamburg: August Cranz, 1896. 1v. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/511800/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

_____. *36 Elementary and Progressive Studies for the Viola*. New York: G. Schirmer, Inc., 1968.

_____. *Neueste Methode des Violinspiels*. Op. 32. Hamburg: August Cranz, ca.1865. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/256055/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

_____. *Studies for Violin*. Melbourne: Allan & Co., ca.1892.
Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/511881>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

KIMBER, Michael. *Eight Duets for two violas*: Eight Studies for solo viola with accompaniment of a second viola. Iowa City: Soundpoint Music, 2011.

_____. *Four Harmonious Etudes for solo viola*. Iowa City: Soundpoint Music, 2009.

_____. *Six Étude-Caprices*. Iowa City: Soundpoint Music, 1997.

_____. *Three Double-Stops Caprices for Solo Viola*. Iowa City: Soundpoint Music, 2003.

KREUTZER, Rodolphe. *40 Klassische Etuden für die Violine*. Leipzig: Max Brockhaus, ca.1921. Disponível em:
<<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/470705/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

_____. *42 Etudes*. Leipzig: Fr. Kistner, 1889. Disponível em:
<<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/237090/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

_____. *Forty-Two Studies for the Violin*. New York: G. Schirmer, Inc., 1950.

_____. *Forty-Two Studies or Caprices for the Violin*. New York: Schirmer, 1894. Disponível em:
<<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/01503/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

KROSS, Emil. *Die Kunst der Bogenführung*. Op. 40. Heilbronn: C.F. Schmidt, ca.1893. Disponível em:
<<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/108594/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

LACERDA, Osvaldo. *Compêndio de Teoria Musical*. 3.ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1967.

LAINÉ, Frédéric. *L'Ecole de l'Alto*. Paris: G. Billaudot, 2001. 6.v.

LANKOVSKY, Masha. *The Russian Violin School: The Legacy of Yuri Yankelevich*. New York, Oxford University Press, 2016.

LAOUREUAX, Nicholas. *École pratique du violon*. New York: G. Schirmer, 1907. Disponível em:<<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/114688/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

LAVIGNE, Marco Antônio; BOSISIO, Paulo Gustavo. *Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola*. Rio de Janeiro: Departamento de Piano e Instrumentos de Corda do Instituto Villa-Lobos – UNI-RIO, 1999. 1 apostila.

LÉONARD, Hubert. *La Gymnastique du Violoniste*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1861?. Disponível em: <<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/78/IMSLP501511-PMLP423589-BV10-3015.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

_____. *Premiers principes du violon*. Op. 47. Paris: Richault, 1870?. Disponível em: <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP353943-PMLP571612-Leo_Hub_ecole_1.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2018.

LESTÁN, Tomás. 6º Ejercicio para viola (En Sol Mayor). In: *Siete Ejercicios Dificiles para Viola*. Op. 2. Madrid: 1874. 7.v. Disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000157039&page=1&search=Tom%C3%A1s+Lest%C3%A1n&lang=es&view=main>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

LÉVÊQUE, Achille. *Nouvelle Méthode de Violon Théorique et Pratique*. Paris: B. Roudanez, 1908. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/411682/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

LLÁCER, Luis. *Estudio de los Acordes*. 2012. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWVpbnxsYXZpb2xhdmlydHVvc2F8Z3g6M2ZiMjRmNTNhMDk3MjI0ZA>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

MARQUE, Pierre Auguste. *2me. Livre d'Etudes d'Alto*. Paris: Benoit ainé, 1855. Disponível em: <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP469355-PMLP762039-Etudes_d'Alto.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2018.

MARTINN, Jacob. *Nouvelle méthode d'alto*. Paris: Joly, 1841?. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/367627/oefc>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

MAZAS, Jaques-Féreol. *75 Études melodiques et progressives pour le violon*. Op. 36. 2.ed. Paris: Aulagnier, 1843. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163681h?rk=21459;2>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

_____. *40 Selected Studies for Violin*. Op. 36. New York: G. Schirmer, 1916. 2.v. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/303169/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

NASCIMENTO, Francisco Darling Lopes do. *Obras didáticas originais para viola e sua utilização no ensino de graduação no Brasil: investigação e panorama histórico de seu desenvolvimento*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?url=http%3A%2F%2Frepositorio.unicamp.br%2Fbit>>

stream%2FREPOSIP%2F330507%2F1%2FNascimento_FranciscoDarlingLopesDo_M.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2018.

PAGANINI, Niccolò. *24 Caprices for the viola*. New York: Edwin F. Kalmus, 1985.

_____. *24 Caprices for violin solo*. Moscow: Muzyka, ca.1988.

Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/29957/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

_____. *24 Caprices pour Violon seul*. Paris: E. Gallet, 1920. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/439809/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

_____. *Twenty-Four Caprices*. New York: Carl Fischer, 1922.

Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/87049/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

PAPINI, Guido. *Le Mécanisme du jeune Violiniste: Violin School*. Op. 57. London: Chanot, 1882. Disponível em:

<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP396398-PMLP641382-Pap_meth_v.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2018.

PASCAL, Léon. *Technique de l'Alto*. Paris: Max Eschig, 1953.

PERNECKY, Jack. *Teaching the Fundamentals of Violin Playing*. Miami: Summy-Birchard Inc., 1998.

POLO, Enrico. *Trenta Studii a Corde Doppe, Progressivi dalla Prima Alla Terza Posizione*. Milano: Ricordi, 1922. Disponível em:

<<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/163634>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

RICCARDI, Tito. *Inizio alla viola: 50 esercizi alla terza posizione*. Milão: Casa Musicale Sonzogno, 1978.

RIES, Hubert. *Violinschule*. Leipzig: Friedrich Hoffmeister, 1915. Disponível em

<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP354610-PMLP417633-Ries_Sitt_VISch_1_2014.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2018.

SANTOS, Luís Otávio de Sousa. *A chave do artesão: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco*. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em:

<https://docs.google.com/viewer?url=http%3A%2F%2Frepositorio.unicamp.br%2Fbitstream%2FREPOSIP%2F284454%2F1%2FSantos_LuisOtavio_D.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2018.

SASSMANNSHAUS, Kurt. *Chords*. 2012. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=oqBkq4-nq68>> Acesso 20 de jun. 2018.

_____. *Chords Definition*. 2004. Disponível em:
<http://www.violinmasterclass.com/images/stories/pdf/Chords/chd_def1.pdf> Acesso em: 20 jun. 2018.

_____. *Chords Exercises: Begginer*. 2004. Disponível em:
<http://www.violinmasterclass.com/images/stories/pdf/Chords/chd_exer1.pdf> Acesso em: 20 jun. 2018.

_____. *Chords Exercises: Begginer*. 2012. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=2kFeD_gDc9E> Acesso em: 20 jun. 2018.

_____. *Chords Exercises: Intermediate*. 2004. Disponível em:
<http://www.violinmasterclass.com/images/stories/pdf/Chords/chd_exer2.pdf> Acesso em: 20 jun. 2018.

_____. *Chords Exercises: Intermediate*. 2012. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=opFKsqHog8Q>> Acesso em: 20 de jun. 2018.

_____. *Chords Exercises: Advanced*. 2012. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=i7QRSjSIJmU>> Acesso em: 20 de jun. 2018.

SCHRÖDER, Jaap. *Bach's Solo Violin Works: A Perfromer's Guide*. New Haven: Yale University Press, 2007.

SCHUBERT, Louis. *Violinschule nach modernen Principien*. Op.50. Braunschweig: Henry Litolff's Verlag, 1882. 4.v. Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Violinschule_nach_modernen_Principien%2C_Op.50_\(Schubert%2C_Louis\)](http://imslp.org/wiki/Violinschule_nach_modernen_Principien%2C_Op.50_(Schubert%2C_Louis))>. Acesso em: 16 abr. 2018.

SCHWANDT, Erich. *Capriccio*. Oxford: Oxford Univerity Press, 2001. Disponível em:<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04867>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

SITT, Hans. *Praktische Bratschen-Schule*. Leipzig: Edition Peters, 1891. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/106909/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

SPOHR, Louis. *Grand Violin School*. London: Wessel & Co., 1839?. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/395681/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

STOWELL, Robin. *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*. New York: Cambridge University Press, 2004.

SUZUKI, Shinichi. *Suzuki Viola School Volume 3*. Miami: Summy-Birchard Inc., 1999.

SVEČENSKI, Louis. *Twenty-Five Technical Exercises for Viola*. New York: G-Schirmer Inc., 1917. 2.v. Disponível em
<<https://www.americanviolasociety.org/PDFs/Resources/American-Viola-Project/Svecenski%20Technical%20Exercises.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

TARTINI, Giuseppe. *The Art of Bowing*. New York: Carl Fischer, 1905. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/155944/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

TERIAN, Mikhail. *Shest Etyudov dlya Alta*. Moscou: Gosudarstvennoye Muzykalnoye Izhdatelstvo, 1937.

UHL, Alfred. *20 Etüden für Viola*. Mainz: Schott Music GmbH & Co., 2001. Disponível em: <<https://en.schott-music.com/shop/20-etueden-noq5694.html>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

VIEGA, Sara. *Como se chamam os ossos da mão*. 2018. Disponível em: <<https://educacao.umcomo.com.br/artigo/como-se-chamam-os-ossos-da-mao-22231.html>>. Acesso em: 21 jun.

VOLMER, Berta. *Viola-Etüden*. Mainz: Schott Music GmbH & Co., 2013. Disponível em: <<https://en.schott-music.com/shop/viola-etueden-noq23325.html>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

WEBER, Carl. *Premier Method for Viola*. Philadelphia: J. W. Pepper, 1897. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/281471/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

WHITE, Chappel. *Campagnoli, Bartolomeo*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04668>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

WIENIAWSKI, Henri. *Etudes-Caprices*. Op. 18. Budapest: Rozsnyai Karoly, ca.1908. 2.v. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/23372/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

WILHELMJ, August; BROWN, James. *A Modern School for the Violin*. London: Novello, 1899. 2.v. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/300181/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

YANSHINOV, Aleksey. *Yezhednevnye sokrashchenye uprazhneniya*. Op. 27. Moscow: Muzgiz, 1939. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/323549/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

YOST, Gaylord. *Studies in Finger Action and Position Playing*. Pittsburgh: Volkwein Brothers, Inc., 1937. Disponível em: <<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/283920/oefc>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

APÊNDICE A
TABELA DE OBRAS DITÁTICAS PARA VIOLA²⁰²

Autor	Título	Opus	Referência	Original / Transcrição	Volumes
Alessandri,	Exercícios e leitura para viola		Pessoal	Original	
Allen, M., Gillespie, R., Hayes, P.	Elementos essenciais para cordas		Pessoal	Transcrição	4
Anzoletti, M.	12 Studi per viola		Nascimento	Original	
Anzoletti, M.	12 Studi	Op.125	Nascimento	Original	4
Applebaum, S.	String Builder		Pessoal	Transcrição	4
ARAD, Atar.	Twelve Caprices for Viola		Nascimento	Original	
Arnold, A.	Three Octaves, Scales & Arpeggios		Cardoso		
Bacewic, G.	4 Caprichos para viola solo		Pessoal	Transcrição	
BAKALEINIKOV, Vladimir.	Complete Course for viola		Nascimento	Original	
Baklanova	6 Estudos para viola		Pessoal	Original	
Bergman, A.	Escola de viola		Pessoal	Transcrição	
Bierwald, R.	Guide to Playing the Viola		Pessoal	?	
Blackwell, D. e Blackwell, K	Viola Time Joggers		Pessoal	Transcrição	
Blackwell, D. e Blackwell, K	Viola Time Runners		Pessoal	Transcrição	
BLANK, Allan	10 Studies for viola solo		Nascimento	Original	
Blumenstengel, A.	24 Studies	Op.33	Cardoso	Original	
Blumenthal, J.*	Grande capricho para viola solo		Pessoal	Original	
BORISOVSKY, Vadim.	4 Artistic Studies for Solo Viola		Nascimento / Cardoso	Original	
BRAHMIG, Bernhart.	Bratschenschule		Nascimento	Original	
BROOS, François.	Método para principiante		Nascimento	Original	
Brunner, A.	The School for Viola or Tenor Violin		Pessoal	Original	
BRUNI, Antonio Bartolomeo.	Méthode d'alto / 25 Etudes		Nascimento / Cardoso	Original	
Burgan, Patrick	7 Caprichos para viola		Pessoal	Original	
CAMPAGNOLI, Bartolomeu.	41 caprices for solo viola	Op.22	Nascimento / Cardoso	Original	

²⁰² Obras em destaque na cor roxa não foram consideradas nesta pesquisa, por se direcionarem ao estudo de escalas ou repertório de orquestra. Entretanto, foram mantidas na lista, uma vez que integram a tabela de Cardoso (2000).

CANO, Carlos Perón.	5 Studies for viola solo		Nascimento	Original	
CARSE, Adam.	Viola School		Nascimento	Original	5
CAVALLINI, Eugenio.	Guida per lo Studio Elementare e Progressivo della Viola		Nascimento	Original	3
CHAILLEY, Marie-Thérèse.	Quarante exercices rationnels pour l'alto		Nascimento / Cardoso	Original	
CHAILLEY, Marie-Thérèse.	Exercices divertissants et pièces brèves pour alto, degré élémentaire		Nascimento	Original	
CHAILLEY, Marie-Thérèse.	Enseignement de L'Alto - 20 Etudes Expressives en Doubles Cordes		Nascimento / Cardoso	Original	
CHAILLEY, Marie-Thérèse.	Technique de L'Alto - Exercices Au Service de L'Expression Musicale		Nascimento	Original	2
CORRETTE, Michel.	Méthode d'alto		Nascimento	Original	
CUPIS, Jean-Baptiste.	Méthode d'alto		Nascimento	Original	
Curci, A.	Técnica Fundamental da Viola		Pessoal	Transcrição	4
Dancla, C.	ESCOLA DO MECANISMO	Op.74	Cardoso	Transcrição	
Dancla, C.	20 Etudes Brillantes,	Op.73	Cardoso	Transcrição	
Dancla, C.	15 Estudos (em duo)	Op.68	Pessoal	Transcrição	
David, F. (Meyer, C.)	Escola de viola		Pessoal	Transcrição	
Dont, J.	24 ETUDEN UND CAPRICEN	Op.35	Cardoso	Transcrição	
Dont, J.	Twenty Progressive Exercises	Op.38	Cardoso	Transcrição	
Dont, J.	24 Vorübungen zu Kreutzer und Rode	Op.37	Cardoso	Transcrição	
Dounis, D.	Exercícios Técnicos Específicos		Pessoal	Transcrição	
Druner, U.	The Study of the Viola		Cardoso	Original	3
FERNÁNDEZ, J. M. Beltrán.	Doce estudios o caprichos de mediana dificultad		Nascimento	Original	5
FINE, Marshall.	Rock Etudes for Solo Viola	Op.114	Nascimento	Original	
Fiorillo, F.	36 Caprichos para violino	Op.3	Cardoso	Transcrição	
FIRKET, Léon.	La méthode pratique pour l'alto		Nascimento	Original	
Flesch, C.	Basic Studies		Cardoso	Transcrição	
Flesch, C.	Scale System		Cardoso	Transcrição	
FLETA POLO, Francisco.	Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas		Nascimento	Original	
FLETA POLO, Francisco.	Estudio de la doble cuerda		Nascimento	Original	2

Flor, S.	The Positions		Cardoso	Transcrição	
Forbes, W.	A Book of Daily Exercises for Viola		Cardoso	Original	
Fuchs, L.	16 Fantasy Etudes		Nascimento / Cardoso	Original	
Fuchs, L.	12 Caprices for Viola		Nascimento / Cardoso	Original	
Fuchs, L.	Fifteen Characteristic		Cardoso	Original	
GARAUDE, Alexis de.	Méthode d'alto-viola		Nascimento	Original	
GARD, Jules.	Quinze etudes pour l'alto		Nascimento	Original	
GARDNER, Maurice.	Six Viola Studies for viola solo		Nascimento	Original	
Gavinies, P.	24 Matinéés		Cardoso	Transcrição	
GEBAUER, Michel.	Méthode d'alto		Nascimento	Original	
GIFFORD, Alexander M.	12 Studies for viola solo		Nascimento	Original	
GINOT, Etienne.	Méthode nouvelle d'initiation à l'alto		Nascimento	Original	
GIORGETTI, Ferdinando.	Metodo per esercitarsi a ben suonare l'Alto-Viola	Op.34	Nascimento	Original	3
GÖRING, Ludwig.	6 Etüden	Op.3	Nascimento	Original	
HADJAJE, Paul e CARLES, Marc.	Méthode d'alto - Connaissance de l'instrument - Etude des positions, technique de l'instrument		Nascimento	Original	2
HERMANN, Friedrich.	Concert Studies for Viola	Op.18	Nascimento / Cardoso	Original	5
HERMANN, Friedrich.	Technische Studien	Op.22	Nascimento / Cardoso	Original	
HERMANN, Friedrich.	Das Studium der Viola	Op.32	Nascimento	Original	
HEROLD, Jiri.	6 Etudy pro violu		Nascimento	Original	
HOFFMEISTER, Franz Anton.	12 Studies for Solo Viola		Nascimento / Cardoso	Original	
Hofmann, R.	Estudos melódicos de cordas duplas op.96		Pessoal	Transcrição	
HOFMANN, Richard.	Viola-Schule	Op.40	Nascimento	Original	
HOFMANN, Richard.	First Studies for Viola	Op.86	Nascimento / Cardoso	Original	
HOFMANN, Richard.	15 Etüden	Op.87	Nascimento / Cardoso	Original	
Kaspin, S.	60 Estudos para viola		Pessoal	Transcrição	
Kayser, H.	36 Studies	Op.20 (Op.55)	Cardoso	Transcrição	
KAYSER, Heinrich Ernst.	Neue Schule für Bratsche	op.54	Nascimento	Original	
KAYSER, Heinrich Ernst.	Etuden für Bratsche	op.43	Nascimento / Cardoso	Original	2
Kievman, L.	Practicing the Viola Mentally-Physically		Cardoso	Transcrição	

Kimber, M.	Scales, Arpeggios and Double Stops		Cardoso	Original	
Kimber, M.*	Três bagatelas (estudos, segundo o autor) para viola solo		Pessoal	Original	
KIMBER, Michael.	Four Harmonious Etudes for viola solo		Nascimento	Original	
KIMBER, Michael.	Four Melodious Etudes for viola solo		Nascimento	Original	
KIMBER, Michael.	Eight Studies for viola solo		Nascimento	Original	
KIMBER, Michael.	Twentieth-Century Idioms for Violists, fifteen original short studies		Nascimento	Original	
KIMBER, Michael.	Six Etude-Caprices for viola solo		Nascimento	Original	
KIMBER, Michael.	Twelve Caprices for Solo Viola		Nascimento / Cardoso	Original	
KIMBER, Michael.	Three Double-Stop Caprices for viola solo		Nascimento	Original	
Kinsey, H.	Estudos elementares e progressivos para viola		Pessoal	Transcrição	3
KNOX, Garth.	Viola Spaces: Contemporary Viola Studies		Nascimento	Original	
Kreutz, E.	30 Estudos na primeira posição (livro 2)		Pessoal		
Kreutz, E.	30 Estudos nas três primeiras posições (livro 3)		Pessoal		
Kreutz, E.	20 Estudos nas posições agudas (livro 4)		Pessoal		
Kreutzer, R.	42 Studies		Cardoso	Transcrição	
KREUZ, Emil.	Progressive Studies for the Viola with Accompaniment of a Second Viola	Op.40	Nascimento	Original	
Kross, E. (Meyer, C.)	A arte do arco		Pessoal	Transcrição	
Kupfer, Ed.	21 Peças-exercício para viola na 1ª posição		Pessoal	Original	
Lainé, F.	L'école de L'Alto		Cardoso	Original	6
Laoureux, N.	Escola prática de viola (parte 1)		Pessoal	Transcrição	
LEHMANN, Hans Ulrich	Studien für Bratsche		Nascimento	Original	
LESTÁN, T. González.	Siete ejercicios difíciles		Nascimento	Original	
LESTÁN, Tomás.	Método elemental de viola y nociones generales de la viola de amor		Nascimento	Original	
LEYENDECKE, Ulrich.	Etude for viola		Nascimento	Original	
Lifschey, S.	Scale and Arpeggio Studies	Bk 2	Cardoso		
Llacer, L.	Estudos dos acordes		Pessoal	Original	

LÜTGEN, Hilaire.	Methode for tenor		Nascimento	Original	
Lvov, A.	24 caprichos		Pessoal	Transcrição	
MARQUE, Pierre-Auguste.	Grande méthode pour alto		Nascimento	Original	
MARTINN, Jacob J. B.	Méthode pour alto		Nascimento	Original	
MARTINN, Jacob. J. B.	Nouvelle méthode d'alto		Nascimento	Original	
MARTINN, Jacob. J. B.	Nouvelle méthode d'alto, pour apprendre sans maître		Nascimento	Original	
MATZ, Arnold.	7 Studies in Second Position in All Keys for viola solo		Nascimento	Original	
MATZ, Arnold.	8 Studies in Third Position for viola solo		Nascimento	Original	
MATZ, Arnold.	25 Capricen for viola solo		Nascimento	Original	
Metz, L.	Método para viola		Pessoal	Transcrição	3
Mayseder, J.	Studies	Op.29	Cardoso	Transcrição	
Mazas, J.	Études Spéciales / Études Brillantes	Op.36	Cardoso	Transcrição	2
MEYER, Clemens	Praktische viola-schule	Op.14	Nascimento	Original	
MEYER, Clemens.	16 Etüden für Viola	Op.3	Nascimento	Original	
MEYER, Clemens.	45 Etudes		Nascimento	Original	
Milne, A.	Practising the viola - The Right Way		Pessoal	?	
Mogill, L.	Advanced Scales and Double-Stops		Cardoso		
Mogill, L.	Scale Studies for Viola		Cardoso		
Mogill, Leonard(ed)	20 Century Orchestral Studies		Cardoso		
MOLLIER, Prosper.	Méthode progressive pour alto		Nascimento	Original	
Moravec, P.	Seleção de estudos para viola		Pessoal	Transcrição	4
NADAL, E. Mateu.	Quince estudios caprichosos de mediana dificultad		Nascimento	Original	
NADAL, E. Mateu.	Veinte estudios artísticos de concierto de Jesus de Monasterio		Nascimento	Transcrição	
Nagy, S.	Cinco estudos para viola		Pessoal	Transcrição	
Naumann, Gerhard	Bratschenschule		Pessoal	Original	
Nelson, S.	Método essencial para cordas		Pessoal	Transcrição	
NEY, Casimir.	24 Préludes pour l'alto viola dans les 24 tons de la gamme	Op.22	Nascimento / Cardoso	Original	

NOTTARA, Constantin C.	6 Studii for viola solo		Nascimento	Original	
Paganini, N.	24 Caprices		Cardoso	Transcrição	
PALASCHKO, Johannes.	20 Studies	Op.36	Nascimento / Cardoso	Original	
PALASCHKO, Johannes.	10 Artist Studies for viola solo	Op.44	Nascimento	Original	
PALASCHKO, Johannes.	10 Studies	Op.49	Nascimento / Cardoso	Original	
PALASCHKO, Johannes.	12 Studies	Op.55	Nascimento / Cardoso	Original	
PALASCHKO, Johannes.	12 Studies	Op.62	Nascimento	Original	
PALASCHKO, Johannes.	15 Studies for viola solo	Op.66	Nascimento	Original	
PALASCHKO, Johannes.	15 Studies for viola solo	Op.70	Nascimento	Original	
PALASCHKO, Johannes.	24 Études Mélodiques pour alto solo	Op.77	Nascimento	Original	
PALASCHKO, Johannes.	24 Easy and Melodious Studies for viola solo	Op.86	Nascimento	Original	
PALASCHKO, Johannes.	25 Easy and Melodious Studies for the Viola for viola solo in 1st and 3rd positions	Op.87	Nascimento	Original	
PALASCHKO, Johannes.	Melodische Etüden	Op.92	Nascimento	Original	
PALASCHKO, Johannes.	25 Melodious Studies for viola solo	Op.96	Nascimento	Original	
PASCAL, Leon.	Twenty-five Divertissements For Viola		Nascimento	Original	
PASCAL, Leon.	Technique de l'alto		Nascimento	Original	
Paxton Music	Scales and Arpeggios for Viola		Cardoso		
Polledro, G.	6 Estudos		Pessoal	Transcrição	
Polo, E.	Estudos de cordas duplas		Pessoal	Transcrição	
Polo, E.	Estudos de técnica para viola		Pessoal	Transcrição	
PRAEGER, Heinrich Aloys.	12 easy preludes		Nascimento	Original	
PRAEGER, Heinrich Aloys.	18 easy exercises for the tenor		Nascimento	Original	
REHER, Sven.	Twelve Studies for Viola	Op 55	Nascimento	Original	
REHER, Sven.	Twelve Studies for Intermediate Viola		Nascimento	Original	
RICCARDI, Tito.	50 esercizi sino alla terza posizione		Nascimento	Original	
RITTER, Hermann.	Viola-Schule		Nascimento	Original	
Rode, P.	24 Caprices		Cardoso	Transcrição	
ROGER, Alexis.	Méthode d'alto		Nascimento	Original	
ROLLA, Alessandro.	3 Esercizi (Capricci) for Viola,	BI 311, 313, 314.	Nascimento / Cardoso	Original	

Rovelli, P.	12 Caprices	Op.3 e Op.5	Cardoso	Transcrição	
Sauzay, E.	Estudos harmônicos op.14		Pessoal	Transcrição	
SCHLOMING, Harry.	24 Studien	Op.15	Nascimento	Original	3
SCHLOMING, Harry.	Das Studium der Viola: Praktischer Lehrgang für die Viola	Op.20	Nascimento	Original	2
Schradieck, H	School of Viola Technics		Cardoso	Transcrição	3
Sevcik, O.	School of Technics	Op.1	Cardoso	Transcrição	4
Sevcik, O.	School of Bowing Technique	Op.2	Cardoso	Transcrição	4
Sevcik, O.	40 Variações para viola	Op.3	Pessoal	Transcrição	
Sevcik, O.	Preparatory Trill Studies	Op.7	Cardoso	Transcrição	2
Sevcik, O.	Shifting the Position	Op.8	Cardoso	Transcrição	
Sevcik, O.	Preparatory Studies in Double-Stopping	Op.9	Cardoso	Transcrição	
Shatin, J.	L'Étude du couer		Cardoso	Original	
Sitt, H.	CEM ESTUDOS	Op.32	Cardoso	Transcrição	5
SITT, Hans	Praktische Bratschen-Schule		Nascimento / Cardoso	Original	
SITT, Hans.	15 Etudes for Viola	Op.116	Nascimento / Cardoso	Original	
Stanicki, K.	6 Caprices		Cardoso	Original	
STEINER, Hugo von.	Viola-technik	Op.47	Nascimento	Original	2
STEINER, Hugo von.	12 Capriccios for Viola	Op.47	Nascimento	Original	
Strauss, Richard	Orchestral Excerpts From Symphonic Works for Viola		Cardoso		
Svecenski, L.	25 Exercícios técnicos para viola		Pessoal	Original	
TARRAGÓ, Graciano.	Método graduado para el estudio de la viola		Nascimento	Original	
Tartini, G.	The Art of Bowing		Cardoso	Transcrição	
TERIAN, Mikhail Nikitich.	6 Etudes for viola	Op.1	Nascimento	Original	
The english tutor.	Complete instructions for the tenor		Nascimento	Original	
TOURS, Berthold.	The Viola		Nascimento	Original	
TREIBER, Felix.	Sechs Capricen für Viola		Nascimento	Original	
UHL, Alfred.	20 Etüden for viola solo		Nascimento / Cardoso	Original	
UHL, Alfred.	30 Etüden for viola solo		Nascimento / Cardoso	Original	
VAN DE VATE, Nancy.	Six Etudes for Solo Viola		Nascimento	Original	

Vaughan-Williams, R.	6 Estudos sobre canções folclóricas inglesas		Pessoal	Transcrição	
Vieland, J.	Orchestral Excerpts from Classical and Modern Works	5 vols	Cardoso		
VIEUX, Maurice	10 Etudes nouvelles	op.Postumum	Nascimento	Original	
VIEUX, Maurice.	20 Études		Nascimento	Original	
VIEUX, Maurice.	10 Études sur des traits d'orchestre		Nascimento	Original	
VIEUX, Maurice.	6 Études de concert 2 volumes		Nascimento	Original	
VIEUX, Maurice.	10 Études sur les intervalles		Nascimento	Original	
Vieuxtemps, H.	Estudo para viola e piano		Pessoal	Original	
Vieuxtemps, H.	Capricho para viola solo	Op.9	Pessoal	Original	
VIMEUX, Joseph Henry Hippolyte.	Méthode d'alto		Nascimento	Original	
Volmer, B.	60 Estudos		Pessoal	Transcrição	
VOLMER, Berta.	Bratschenschule		Nascimento / Cardoso	Original	2
Wagner, Richard	Orchestral Excerpts		Cardoso		
WEBER, Carl Premier.	Method for Viola		Nascimento	Original	
WEINREICH, Justus.	18 Übungen für bratschen		Nascimento	Original	
WEINREICH, Justus.	24 Übungen und Charakterstücke in allen Tonarten für Bratsche	Op.8	Nascimento	Original	2
WHEELER, Lawrence.	12 Caprices for viola solo	Op.1	Nascimento	Original	
Whistler, H.	Essential Exercises and Etudes		Cardoso	Transcrição	
Whistler, H.	Introducing the Positions		Cardoso	Transcrição	2
WIENER, Stéphane.	6 Etudes de forme classique		Nascimento / Cardoso	Original	
WIENER, Stéphane.	5 Études (sur les intervalles) for viola solo		Nascimento	Original	
Wieniawsky, H.	8 Estudos (com 2ª viola)	Op.18	Pessoal	Transcrição	
Wohlfahrt, F.	60 Studies	Op.45	Cardoso	Transcrição	2
Wohlfahrt, F.	30 Estudos Seleccionados		Cardoso	Transcrição	
Wohlfahrt, F.	Foundation Studies for the Viola	Op.45, Op.54, Op.74	Cardoso	Transcrição	2
WOLDEMAR, Michel.	Méthode d'alto		Nascimento	Original	
Total: 217 obras					

APÊNDICE B
TABELA DE CLASSIFICAÇÃO DE ESTUDOS²⁰³

Legenda:

Estudos de preparação para acordes	Verde
Estudos de acordes	Amarelo
Estudos de acordes arpejados	Rosa
Estudos com acordes eventuais	Azul

AUTOR	TÍTULO	Nº DE EX.	Nº DE ESTUDOS	Nº DE ESTUDOS	Nº DE ESTUDOS	Nº DE ESTUDOS	INSTRUÇÕES	Nº de Ed.
Anzoletti, M.	12 Estudos para viola	12		7 (3-,5-,6-,7-, 8-,9-,10-)	1 (3-)	3 (1,2,4)	NÃO	1
Anzoletti, M.	12 Estudos para viola op.125	12		2 (5-,9-)	2 (7-,12-)	7 (2,3,4,6, 10,11,12)	NÃO	1
Applebaum, S.	String Builder (livro 3)	100		2 (72,76)			SIM (72,76)	1
Arad, A.	12 Caprichos para viola	12		1 (7-)	2 (7-,9)	3 (2,8,10)	NÃO	1
Bacewic, G.	4 Caprichos para viola solo	4		1 (1-)	1 (2-)	2 (3,4)	NÃO	1
Baklanova	6 Estudos para viola	6				2 (1,6)	NÃO	1
Bergman, A.	Escola de viola	76				4 (56,57,67,74)	NÃO	2
Blumenstengel, A.	24 Exercícios para violino (prep.Kreutzer)	24		1 (21)	2 (13,17)	6 (3,8,11,12, 16,20)	SIM (17 e 21)	2
Blumenthal, J.	Grande capricho para viola solo	1		1 (1-)			SIM (comp.11)	1

²⁰³ Números em vermelho indicam obras repetidas de outros volumes.

Borissovsky, V.	4 Estudos artísticos	4				1 (1)	NÃO	1
Brahmig, B.	Escola de viola	130		2 (99,7e-)		1 (7,8)	NÃO	1
Bruni, A.	Método para viola contendo os princípios do instrumento e 25 estudos para viola	38		1 (9)		5 (5,6,7,12,13)	SIM Danbé (p.26)	5
Bruni, A.	25 Estudos para viola	25		6 (6-,7-,10-, 11-,16-,17)	1 (5)	11 (1,4,8,13,14, 18,19,20,21,22 , 23)	NÃO	1
Burgan, P.	Sete pequenos caprichos	7		2 (2-,6-)			NÃO	1
Campagnoli, B.	41 Caprichos para viola	41		7 (4-,5-,8,23-, 24-,25 tema, 28-)	6 (2-,7-,13-,16,17var4, 37-)	12 (1,2,7,10,18, 27,30,32, 33,35,39,41)	NÃO	3 (+1 papel)
Cano, C.	5 Estudos para viola	5				2 (3,4)	NÃO	1
Carse, A.	Escola de viola (livro 5)	20			1 (20)	1 (18)	NÃO	1 (+1 papel)
Casimir-Ney	24 Prelúdios para viola solo	24		2 (15-,20-)	2 (13-,20-)	7 (12,14,17,19, 21,23,24)	NÃO	1
Cavallini, E.	Guia para o estudo elementar e progressivo da viola (livro 1)	71				14 (4ef,7ef,6,16, 17,18,21,23, 24,25,26,27, 28,29)	NÃO	1
Cavallini, E.	Guia para o estudo elementar e progressivo da viola (livro 2)	24		1 (3-)	3 (5,15,19)	14 (1,4,7,8,11,13, 16,17, 19,18,20,21,23 ,24)	NÃO	1
Chailley, M.	20 Estudos expressivos em cordas duplas	20				8 (3,4,6,10,12, 14,17,18)	NÃO	1
Chailley, M.	Exercícios divertidos e peças breves (livro 1)	65				5 (10,16,21, 28,32)	SIM	1
Corrette, M.	Método para viola	16			2 (12-,15-)	2 (11,14)	NÃO	1
Cupis, J.B.	Método para viola	14			1 (14)		NÃO	1

Curci, A.	Técnica Fundamental da Viola (livro 4)	99	2 (402, 403)	1 (404)	3 (330,331, 372-)	1 (373)	SIM (402,403)	2
Dancla, C.	15 Estudos (em duo) op.68	15				5 (3,4,6,7,8)	NÃO	2
Dancla, C.	20 Estudos bilhantes e característicos	20		2 (11-,12-)	1 (18)	5 (3,9,10,13,14)	SIM (10)	3
David, F. (Meyer, C.)	Escola de viola	90		3 (Ed. Vn 128,129, 134-)	1 (85)	2 (88,89)	NÃO	4
Dont, J.	24 Estudos e caprichos Op.35	24	1 (23)	8 (1,4,9,11,12, 14-,18-,24-)	3 (4-,10,19)	2 (8,20)	SIM Ed. Flesch (1,4,9,10, 11,19,23) Rostal (1,4,9,10,11,12, 18,19,23) Grigoriev (1,4,9,10,11, 12,19,23,24)	4 (+1 papel)
Dont, J.	24 Exercícios preparatórios para Kreutzer e Rode Op.37	24		1 (24)	1 (13-)	8 (1,2,3,6,10, 19,20,21)	NÃO	5
Dounis, D.	Exercícios Técnicos Específicos	12	1 (7)				NÃO	1
Drüner, U.	O Estudo da Viola (livro 1)	30	1 (6)	2 (6,16-)	2 (12,16-,29-)	4 (2,3,4,7,9,18, 19,20,25, 26,27)	NÃO	1
Drüner, U.	O Estudo da Viola (livro 2)	40		1 (31-,37-,40-)	0 (9-,12-)	6 (10,11,12,16,1 7,18,23,25,26, 28,29,32,33, 34, 35,36,38)	NÃO	1
Fernández, J.	Doze estudos ou caprichos para viola (dificuldade mediana)	12		1 (3-)		7 (2,4,5,6, 9,11,12)	NÃO	1
Fine, M.	Estudos Rock para viola solo op.114	12		5 (2-,5-,7-, 10-,11-)	2 (3-p,6-)	4 (1,8,9,12)	NÃO	1
Fioriolo, F.	36 Estudos Op.3	36			3 (20,23,36)	11 (2,4,6,9,13,23, 24,28, 31,33,35)	NÃO	7 (+1 papel)
Flesch, C.	Estudos básicos	17			3 (IE,IC,IE)		SIM (P.15,16 e 20)	2

Flor, S.	As posições	122				10 (12,24,28,34, 35,37,39, 40,43,82)	NÃO	1
Fuchs, L.	15 Estudos característicos	15		2 (4-,13-)	2 (3-,9-)	2 (7,8)	NÃO	1
Fuchs, L.	16 Estudos fantasia	16		3 (4-,6-,15-)		1 (13)	NÃO	1
Fuchs, L.	12 Caprichos	12		1 (9-)		5 (2,3,5,8,12)	NÃO	1
Gavinies, P.	24 Estudos (Matinéés)	24		1 (24-)	9 (1,2-,3-,6-, 7-,8-, 9-,19-, 24-)	9 (14,15,16, 17,18,20, 21,22,23)	NÃO	3
Girogetti, F.	Método para praticar a boa execução da Viola	20		2 (Pt2: Exerc., Pt2: 5)	1 (Pt2: 4-)	4 (Pt1: dueto 1, Pt2: 1,2,3)	SIM (p.28)	1
Göring, L.	6 Estudos op.3	6		1 (1-)		3 (4,5,6)	NÃO	1
Hermann, F.	6 Estudos de concerto Op.18	6				6 (1,2,3,4,5,6)	NÃO	2
Hermann, F.	Estudos técnicos Op.22	12		1 (12)	1 (5-)	5 (4,7,8,9,11)	NÃO	1
Herold, J.	Cinco estudos para viola	5		5 (1-,2-,4-, 5-,6-)	1 (5-)	1 (3)	NÃO	1
Hoffmeister, F.	12 Estudos	12				7 (1,2,3,4,5,6,7)	NÃO	3 (+1 papel)
Hofmann, R.	Estudos melódicos de cordas duplas op.96	38		3 (25-,32-,34)	2 (20-,28-)	10 (7,11,16,17, 18,19,22, 26,30,31)	NÃO	3
Hofmann, R.	15 Estudos para viola Op.87	15			1 (6-)	11 (2,3,4,5,8,9,10, 11,12,14,15)	NÃO	1
Hofmann, R.	Os primeiros estudos para viola Op.86	20				11 (3,4,5,8,10,15, 16,17,18, 19,20)	NÃO	1
Kayser, H.	36 Estudos elementares e Progressivos Op.20	36			1 (10)	24 (5,7,8,9,11, 13,14,15, 16,17,18,19, 20,21,23, 24,25,26,27, 28,31,32, 35,36)	SIM Tarczynski (10)	6 (+1 papel)

Kayser, H.	Método de viola	60		2 (26-,43p-)		12 (22,33,34, 36,39,41, 46,50,51,57, 58,60)	NÃO	1
Kayser, H.	36 Estudos elementares e progressivos Op.43	36			2 (16-,32)	11 (4,5,6,13,19, 21,26,27,28, 34,36)	NÃO	1
Kimber, M.	4 Estudos harmônicos para viola solo	4			2 (2,4)		SIM (4)	1
Kimber, M.	4 Estudos melódicos para viola solo	4			1 (4-)		NÃO	1
Kimber, M.	8 Estudos para viola solo (ou duetos)	8			1 (6-)	2 (4,5)	SIM (6)	1
Kimber, M.	Idiomas do século XX para violistas	15			1 (15-)	5 (2,5,10,12,13)	NÃO	1
Kimber, M.	6 Estudos- caprichos para viola solo	6				2 (2,3)	SIM (3)	1
Kimber, M.	3 Carpichos em cordas duplas	3				2 (1,3)	SIM (p.3)	1
Kimber, M.	Três bagatelas (estudos, segundo o autor) para viola solo	3			1 (1-)	1 (3)	NÃO	1
Kimber, M.	12 Caprichos para viola solo	12		2 (3-,5-)	2 (9-,11-)	4 (1,2,6,12)	NÃO	1
Kinsey, H.	Estudos elementares e progressivos (livro 2)	24				2 (9,17)	NÃO	1
Knox, G.	Viola Spaces: estudos contemporâneos para viola	8		1 (8)	1 (5)		NÃO	1
Kreutz, E.	30 Estudos na primeira posição (livro 2)	30		1 (25)		6 (19,23,26,28, 29,30)	NÃO	1
Kreutz, E.	30 Estudos nas três primeiras posições (livro 3)	30			1 (20-)	5 (6,11,12,13,14, 16,17,18,19)	NÃO	1
Kreutz, E.	20 Estudos nas posições agudas (livro 4)	20				1 (4,13,19)	NÃO	1

Kreutzer, R.	42 Estudos para violino	42	3 (34,35-,37)	2 (35-,41-)	2 (13,30-)	3 (36,39,42)	SIM Schroder (13,30,35,37) Singer (13)	12 (+1 papel)
Kross, E. (Meyer, C.)	A arte do arco	23		1 (20 Fiorillo)	1 (11 Fiorillo, 12 Fiorillo, 14 Fiorillo, 23 Bach)	1 (20 Rode)	SIM	2
Kupfer	21 Peças-exercício para viola na 1ª posição	21		1 (18)	1 (17)		SIM (18)	1
Lainé, F.	Escola de Viola (livro 2)	22		0 (17)	0 (19)	0 (7,13,14,18)	SIM (17)	1
Lainé, F.	Escola de Viola (livro 3)	22				1 (2,5,6,8,9,12,13,14,17,18,19,20,21,22)	NÃO	1
Lainé, F.	Escola de Viola (livro 4)	22		1 (10-,13,14,19-)	0 (3-,21)	0 (1,2,3,5,7,8,9,11,12,16,17,18,20,22)	SIM (13,14)	1
Lainé, F.	Escola de Viola (livro 5)	22		0 (6-,21)	0 (3 var.4,15-,19-,20-)	0 (1,2,4,9,10,12,13,15,17,18)	SIM (6,13)	1
Lainé, F.	Escola de Viola (livro 6)	18		1 (3,10var.4 e 8)	0 (4,18-)	2 (1,2,5,7,8,9,11,12,13,14,15,16,17)	SIM (16)	1
Laoureux, N.	Escola prática de viola (parte 1)	170	1 (p.56)	3 (p.55,56,57)		1 (p.62)	SIM (p.53 a 57)	1
Lehmann, H. U.	Estudo para viola solo	1				1	NÃO	1
Lestán, T.	Sete exercícios difíceis	14		2 (ex2-,6-)	2 (6-,7-)	4 (1,2,3,7)	SIM (p.39)	1
Lestán, T.	Método elementar de viola e noções gerais de viola de amor	100		2 (pg.30,32+33)	1 (pg.31)	3 (pg.37,pg.40,pg.41)	NÃO	1
Leyendecker, U.	Estudo para viola	1				1	NÃO	1
Llacer, L	Estudos dos acordes	3	1 (1)	2 (2,3)			SIM (1,3)	1

Lvov, A.	24 caprichos	24		1 (24-)		12 (1,4,5,7,8,9,10, 15,18, 19,20,21)	NÃO	1
Marque, A.	Grande método para viola 2º livro (de estudos)	33			2 (13-,29p-)	12 (1,2,3,4,5- var.4,6,10, 11,15,17,20, 23)	SIM (p.4)	1
Martinn, J.	Método de viola	39			2 (15-,21-)	13 (Son.1,Son.2, 3,7,9,13,16,17, 18,19,20, 23,24)	NÃO	1
Martinn, J.	Novo método de viola	23		1 (12liç.d-)		2 (1liç.d,Son.3)	NÃO	1
Matz, A.	Oito estudos	8				3 (1,7,8)	NÃO	1
Mayseder, J.	6 Estudos para violino Op.26	6		1 (1-)		4 (2,3,4,6)	NÃO	2
Mazas, F.	30 Estudos Especiais (75 Estudos Melódicos e Progressivos Op.36 Livro 1)	30				14 (2,3,5,14,15, 16,17,21, 22,23,25,26,28 ,29)	NÃO	6 (+1 papel)
Mazas, F.	27 Estudos brilhantes (75 Estudos melódicos e progressivos Op.36 Livro 2)	27			1 (37-)	10 (32,33,34, 43,44,45, 46,49,53,56)	NÃO	3 (+1 papel)
Meyer, C.	16 Estudos	16		1 (16-)	1 (16-)	7 (2,5,6,10, 11,13,15)	NÃO	1
Nagy, S.	Cinco estudos para viola	5				2 (1,4)	NÃO	1
Naumann, G.	Escola de viola	216			3 (151,164,202)	3 (161,167,201)	NÃO	1
Paganini, N.	24 Caprichos para violino solo Op.1	24	1 (24 Finale-)	8 (4-,7-,9-,10-, 11-,14,20-, 24 var.8)	1 (1)	12 (2,5,8,12,13, 15,16,17,18, 19,21,23)	SIM Bachmann (4) Kross (11,14,9,1, 4,24 v,8) Raby (7) Yampolski (4)	10
Palaschko, J.	10 Estudos artísticos para viola op.44	10	1 (1-)	4 (1-,4-, 9-,10-)		5 (2,3,5,7,8)	NÃO	1

Palaschko, J.	12 Estudos para viola op.62	12		5 (2-,4-,6-,7-,9-)	1 (10-)	3 (1,8,11)	NÃO	1
Palaschko, J.	24 Estudos fáceis e melódicos para viola op.86	24				1 (13)	NÃO	1
Palaschko, J.	24 Estudos melódicos para viola op.77	24		3 (17-,19-,22-)		5 (3,12,13,15,24)	NÃO	1
Palaschko, J.	Estudos melódicos op.92 (Livro 1)	12				1 (4)	NÃO	1
Palaschko, J.	Estudos melódicos op.92 (Livro 2)	12		1 (13p-)		4 (13,16,21,25)	NÃO	1
Palaschko, J.	20 Estudos para viola Op.36	20	1 (10-)	6 (3-,8-,10-11,16-,20-)		8 (4,5,6,7,12,15,14,18)	NÃO	1
Palaschko, J.	10 Estudos para viola Op.49	10		3 (3-,7-,8-)		5 (1,5,6,9,10)	NÃO	1
Palaschko, J.	12 Estudos para viola Op.55	12		2 (3-,12-)		2 (4,6)	NÃO	1
Pascal, L.	Técnica da viola	165	1 (p.26 - 3)	6 (p.5 - 6,7,8,9, p.26 - 4,5)	8 (p.8 - 4,5,6,7, p.12 - 1, p.14 - 3, p.26 - 1,2)		SIM (p.5, p.26)	1
Polledro, G.	6 Estudos	6		1 (3-)		4 (1,2,5,6)	NÃO	2
Polo, E.	Estudos de cordas duplas	30		2 (18,30)	1 (15-)	4 (14,20,23,25)	SIM	2
Polo, E.	Estudos de técnica para viola	12			1 (5)	3 (3,6,12)	NÃO	1
Riccardi, T.	50 Exercícios até a terceira posição	50		1 (33-)	1 (22-)	3 (24,31,45)	SIM (33)	1
Rode, P.	24 Caprichos para violino	24				15 (1,3,4,5,6,7, 13,14,15, 16,19,21, 22,23,24)	NÃO	12 (+1 papel)
Rolla, A.	3 Exercícios ou caprichos, BI 311,313,314	3		2 (BI 311-, 313-)	1 (BI 314-)		NÃO	1
Rovelli, P.	12 Caprichos para violino Op.3	12	1 (4)	1 (11-)	2 (5-,6-)	5 (1,2,3,9,10)	NÃO	4
Sauzay, E.	Estudos harmônicos op.14	8			3 (4-,5-,6-)	6 (1,2,3,6,7,8)	NÃO	1

Schloming, H.	24 Estudos op.15 (1 vol.)	12			1 (3)	4 (1,3,5,6)	NÃO	1
Schradieck, H.	Escola técnica de violino livro 1	20	1 (21-)	1 (21-)		9 (5,7,8,10,12,13,16,18,19)	NÃO	3
Schradieck, H.	Escola técnica de violino livro 2	10				3 (4,6,9)	NÃO	1
Schradieck, H.	Escola técnica de violino livro 3	10			6 (10-,11-,12,13,14,15)	9 (1,2,3,4,5,6,7,8,16)	NÃO	1
Sevcik, O.	40 Variações para viola op.3	40			2 (39,40)	3 (4,6,14)	NÃO	1 (+1 papel)
Sevcik, O.	Escola técnica de violino Op.1 livro 1	29		1 (27)		2 (25,26)	NÃO	1 (+1 papel)
Sevcik, O.	Escola técnica de violino Op.1 livro 2	41		4 (11,20,29,34)			NÃO	1 (+1 papel)
Sevcik, O.	Escola técnica de violino Op.1 livro 3	14				2 (6,10)	NÃO	1 (+1 papel)
Sevcik, O.	Escola de arco Op.2 livro 1	28				6 (11,17,22,24,25,28)	NÃO	1 (+1 papel)
Sevcik, O.	Escola de arco Op.2 livro 2	8				7 (30,31,32,33,34,35,36)	NÃO	1 (+1 papel)
Sevcik, O.	Escola de arco Op.2 livro 3	2		2 (37,38)	2 (37,38)		NÃO	1 (+1 papel)
Sitt, H.	100 Estudos Op.32 vol.1	20				6 (6,7,16,17,18,20)	NÃO	4
Sitt, H.	100 Estudos Op.32 vol.2	20				1 (27)	NÃO	3
Sitt, H.	100 Estudos Op.32 vol.3	20				6 (46,51,52,54,57,60)	NÃO	4
Sitt, H.	100 Estudos Op.32 vol.4	20				3 (76,77,78)	NÃO	3
Sitt, H.	100 Estudos Op.32 vol.5	20				9 (83,86,87,91,97,96,98,99,100)	NÃO	3
Sitt, H.	16 Estudos para viola	16				11 (2,3,4,5,6,7,8,9,11,14,15)	NÃO	1
Sitt, H.	Escola prática de viola	100		2 (36,37)	2 (38,39)	1 (20)	SIM (36)	1

Steiner, H.	12 Caprichos op.47 (parte 3)	12		6 (2-,3-,6-,9-,10-,11-)	4 (1-,8-,11-,12-)	4 (4,5,7,8)	NÃO	1
Svecenski, L.	25 Exercícios técnicos para viola	25		1 (24)			SIM (24)	1
Tartini, G.	A arte do arco (Tema e variações)	50		2 (37,50)	2 (11,19)	5 (14,27,34,36,47)	SIM David (var 11,37,50)	9
Terian, M.	6 Estudos para viola op.1	6	1 (5)				NÃO	1
Tours, B.	A viola	71			2 (63,64)		NÃO	1
Uhl, A.	30 Estudos	30			1 (18-)	1 (27)	NÃO	1
Uhl, A.	20 Estudos	20		1 (9-)	1 (9-)	1 (11)	NÃO	1
Vaughan-Williams, R.	6 Estudos sobre canções folclóricas inglesas	6				1 (6)	NÃO	1
Vieux, M.	10 Estudos novos para viola	10			1 (7-)	4 (1,4,7,10)	NÃO	1
Vieux, M.	20 Estudos para viola	20		4 (3-,5-,8-,12-)		10 (1,6,7,9,11,13,16,17,18,20)	NÃO	1
Vieux, M.	10 Estudos sobre os intervalos	10				2 (3,10)	NÃO	1
Vieux, M.	10 Estudos para viola sobre excertos de orquestra	10				7 (1,2,3,6,7,9,10)	NÃO	1
Vieuxtemps, H.	Estudo para viola e piano	1				1 (1)	NÃO	1
Vieuxtemps, H.	Capricho para viola solo op.9	1		1 (1-)			NÃO	1
Vimeux, J.	Método de viola	46		1 (p.9-)			NÃO	1
Volmer, B.	60 Estudos	60		0 (30,31)	1 (30,58,59)	2 (5,7,8,14,17,24,25,27,35,36,38,41,45,48,54,56,57)	SIM (30,59)	1

Weber, C.	Primeiro método para viola	214		1 (p66 6)	3 (p56 1 e 4,p99+100 varIII)	6 (p.54 3, p56 2, p62 3, p92,p93,p103)	SIM (p.66)	1
Wiener, S.	6 Estudos em forma clássica	6				1 (6)	NÃO	1
Wieniawsky, H.	4 Estudos op.2 (com 2ª viola)	8		1 (8)	1 (7)	4 (1,2,5,6)	SIM (8)	3
Woldemar, M.	Método de viola	44				2 (34,36)	NÃO	1
Wolfhart, F.	60 Estudos, Op.45 Livro 1	30				6 (13,14,21,27, 28,30)	NÃO	4
Wolfhart, F.	60 Estudos, Op.45 Livro 2	30				7 (33,38,43,47, 54,55, 56)	NÃO	4
Wolfhart, F.	40 Estudos elementares Op.54	40				5 (3,21,24,34,36)	NÃO	1
Wolfhart, F.	50 Estudos fáceis e melódicos Op.74 Livro 1	25				2 (8,17)	NÃO	2
Wolfhart, F.	50 Estudos fáceis e melódicos Op.74 Livro 2	25				3 (40,42,50)	NÃO	1

APÊNDICE C
TABELA DE ESTUDOS SISTEMÁTICOS

Legenda:

Estudos de preparação para acordes	Verde
Estudos de acordes	Amarelo
Estudos de acordes arpejados	Rosa

AUTOR	TÍTULO	PREPARAÇÃO	ACORDES	ARPEJADOS
Applebaum, S.	String Builder Vol.3		72,76	
Arad, A.	12 Caprichos para viola			9
Blumenstengel, A.	24 Exercícios para violino (prep. Kreutzer)		21	13,17
Bruni, A.	Método para viola		9	
Bruni, A.	25 Estudos			5
Carse, A.	Escola de viola (livro 5)			20
Cavallini, E.	Guia elementar para o estudo progressivo da viola (livro 2)			5,15,19
Curci, A.	Técnica fundamental da viola	402,403	404	330,331
Dancla, C.	20 Estudos brilhantes e característicos			18
David, F.	Escola de viola		(Ed. Violino 128, 129)	85
Dont, J.	24 Estudos e caprichos op.35	23	1,4,9,11,12,	10,19
Dont, J.	24 Exercícios preparatório para Kreutzer e Rode op.37		24	
Dounis, D.	Exercícios técnicos específicos	7		

Drüner, U.	Das Viola Studium v.1	6	6	12
Fiorillo, F.	36 Estudos op.3			20,23,36
Flesch, C.	Urstudien			IE,IC,IIE
Girogetti, F.	Método para praticar a boa execução da Viola		Pt2: Exerc.,Pt2: 5	
Hermann, F.	Estudos técnicos Op.22		12	
Kayser, H.	36 Estudos elementares e Progressivos Op.20			10
Kayser, H.	36 Estudos elementares e progressivos Op.43			32
Kimber, M.	4 Estudos harmônicos para viola solo			2,4
Knox, G.	Viola Spaces: estudos contemporâneos para viola		8	5
Kreutz, E.	30 Estudos na primeira posição (livro 2)		25	
Kreutzer, R.	42 Estudos para violino	34,37	13	
Kross, E. (Meyer, C.)	A arte do arco		20 (Fiorillo)	23
Kupfer	21 Peças-exercício para viola na 1ª posição		18	17
Lainé, F.	Escola de Viola (livro 2)		17	19
Lainé, F.	Escola de Viola (livro 4)		13,14	21
Lainé, F.	Escola de Viola (livro 5)			13 var.4
Lainé, F.	Escola de Viola (livro 6)		3,10 var.4 e var.8	4
Laoureux, N.	Escola prática de viola (parte 1)	p.56	p.55,56,57	
Lestán, T.	Método elementar de viola e noções gerais de viola de amor		pg.30,32+33	pg.31

Llacer, L.	Estudos dos acordes	1	2,3	
Naumann, G.	Escola de viola			151,164,202
Paganini, N.	24 Caprichos para violino solo Op.1		24 var.8	1
Pascal, L.	Técnica da viola	p.26 - 3	p.5 - 6,7,8,9, p.26 - 4,5	p.8 - 4,5,6,7, p.12 - 1, p.14 - 3, p.26 - 1,2
Polo, E.	Estudos de cordas duplas		18,30	
Polo, E.	Estudos de técnica para viola			5
Rovelli, P.	12 Caprichos para violino Op.3	4		
Schloming, H.	24 Estudos op.15 (1 vol.)			3
Schradieck, H.	Escola técnica de violino livro 3			12,13,14,15
Sevcik, O.	40 Variações para viola op.3			39,4
Sevcik, O.	Escola técnica de violino Op.1 livro 1		27	
Sevcik, O.	Escola técnica de violino Op.1 livro 2		11,20,29,34	
Sevcik, O.	Escola de arco Op.2 livro 3		37,38	37,38
Sitt, H.	Escola prática de viola		36,37	38,39
Svecenski, L.	25 Exercícios técnicos para viola		24	
Tartini, G.	A arte do arco (Tema e variações)		37,5	11,19
Terian, M.	6 Estudos para viola op.1	5		
Tours, B.	A viola			63,64
Volmer, B.	60 Estudos		30,31	30,58,59

Weber, C.	Primeiro método para viola		p66-6	p56 1 e 4, p99+100 varIII)
Wieniawsky, H.	4 Estudos op.2 (com 2ª viola)		8	7