

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“Júlio de Mesquita Filho”**

Instituto de Artes – Campus São Paulo

WASSI CARNEIRO MOREIRA

**A PERFORMANCE EM REGÊNCIA E SUAS**

**INTERFACES NOS GOLPES DE ARCO:**

**Aspectos diferenciais entre *staccato* e *détaché*, *martelé* e  
*collé*, *spiccato* e *sautillé*, a partir da Sinfonia nº 6 de  
Tchaikovsky**

SÃO PAULO

2023

WASSI CARNEIRO MOREIRA

**A PERFORMANCE EM REGÊNCIA E SUAS  
INTERFACES NOS GOLPES DE ARCO:**

**Aspectos diferenciais entre *staccato* e *détaché*, *martelé* e  
*collé*, *spiccato* e *sautillé*, a partir da Sinfonia nº 6 de  
Tchaikovsky**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Departamento de Música  
do Instituto de Artes da Universidade  
Estadual Paulista para obtenção do grau  
de Bacharel em Música com habilitação  
em Regência Orquestral

Orientador: Prof. Dr. Abel Luis Bernardo  
Rocha

SÃO PAULO  
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação  
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

---

M838p Moreira, Wassi Carneiro, 1985-

A performance em regência e suas interfaces nos golpes de arco: aspectos diferenciais entre staccato e détaché, martelé e collé, spiccato e sautillé, a partir da Sinfonia nº 6 de Tchaikovsky / Wassi Carneiro Moreira. -- São Paulo, 2023.

58 f.: il. (algumas color.)

Orientador: Prof. Dr. Abel Luís Bernardo da Rocha.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Regência (Música). 2. Música - Execução. 3. Instrumentos de corda e arco. I. Rocha, Abel Luís Bernardo da. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 781.45

---

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

WASSI CARNEIRO MOREIRA

**A PERFORMANCE EM REGÊNCIA E SUAS  
INTERFACES NOS GOLPES DE ARCO:  
Aspectos diferenciais entre *staccato* e *détaché*, *martelé* e  
*collé*, *spiccato* e *sautillé*, a partir da Sinfonia nº 6 de  
Tchaikovsky**

Trabalho de Conclusão de  
Curso apresentado ao  
departamento de música do  
Instituto de Artes da  
Universidade Estadual Paulista  
para obtenção do grau de  
Bacharel em Música com  
habilitação em Regência  
Orquestral.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em: 01/11/2023

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Abel Luís Bernardo Rocha  
UNESP - Orientador

---

Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis  
UNESP

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu amado pai (*dapoto'wa*) Dario Carneiro, que descansou há um ano; um grande exemplo de integridade, profundo defensor dos povos indígenas e incentivador incondicional dos meus estudos musicais, tanto no violino quanto na regência. Certamente estaria orgulhoso de sua "*was?*" no dia de hoje.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelos caminhos tortuosos e injustos terem me trazido ao encontro da regência orquestral e por ter me dado forças para não desistir nos momentos mais difíceis.

À minha pequena Catherine, por ter aguentado viver com “meia-mãe” nos últimos 5 anos e por ter sido uma grande companheira de UNESP desde seus tenros 2 anos de idade.

Ao Cuca e sua família, por todo suporte que deram com a Cathê durante os meus anos da graduação.

A todos os maestros que compartilharam seus conhecimentos e com quem pude enriquecer minha técnica: Abel Rocha, Lutero Rodrigues, Roberto Tibiriçá, Wagner Polistchuk, Cláudio Cruz, Fabio Mechetti, Neil Thomson, Marin Alsop e Thierry Fischer. Guardo com muito carinho e respeito todos os ensinamentos que me passaram e que me fazem ser quem sou hoje como profissional.

Aos meus professores de violino, Paulo Bosísio e Pedro Delarole, que me ensinaram com sabedoria os preceitos dos golpes de arco como grande legado de Max Rostal.

Ao maestro e violinista, Cláudio Cruz; ao maestro e *spalla* da OSESP, Emmanuele Baldini; ao *spalla* associado da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Rommel Fernandes; ao chefe das violas da OSESP, Horácio Schaefer, e ao professor e compositor, Achille Picchi, pelas conversas e consultorias acerca do tema deste trabalho.

À Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, pela esplendorosa oportunidade a mim concedida de conduzir a Sinfonia nº 6 de Tchaikovsky neste mesmo ano, ampliando minha experiência e conhecimento sobre esta obra – agora pelo ponto de vista do regente – possibilitando, assim, agregá-la à pesquisa deste Trabalho de Conclusão de Curso.

Por fim, agradeço a todos os colegas e amigos músicos de orquestra que me apoiaram entusiasmadamente com a escolha do tema deste trabalho. Sabemos o quanto ele é necessário.

*“Se você conhece cordas, você rege bem a orquestra. As cordas são o coração da orquestra.”*

**Maestro Eleazar de Carvalho**

## RESUMO

Este trabalho apresenta a importância do conhecimento aprofundado dos golpes de arco na performance do regente, definindo os principais golpes de arco presentes no cânone sinfônico usando como exemplo a Sinfonia nº 6 de Tchaikovsky, identificando e analisando os aspectos diferenciais entre esses golpes de arco que, comumente, podem ser confundidos e solicitados de maneira equivocada pelo regente, e, por fim, demonstrando que o andamento da obra é ponto determinante na escolha por um golpe de arco. A presente abordagem não se propõe a contemplar informações sobre a execução da técnica de cada golpe de arco, tampouco o uso de exemplos do repertório solista. Este trabalho busca tornar o conhecimento das técnicas de arco acessível ao regente, como forma de um guia de estudo para estudantes e profissionais, a fim de que possam dominar a linguagem do instrumento, resultando numa melhor performance como diretores musicais. A inserção da contextualização histórica sobre o processo de evolução do arco moderno foi julgada necessária a fim de ampliar o conhecimento e compreensão dos golpes de arco pelo regente.

**Palavras-chaves:** golpes de arco; instrumentos de corda; regência orquestral; performance do regente

## **ABSTRACT**

This work presents the importance of in-depth knowledge of bow strokes in the conducting performance, defining the main bow strokes present in the symphonic canon through Tchaikovsky's Symphony No.6; identifying and analyzing the differential aspects between these bow strokes that, commonly, can be confused and requested in the wrong way by the conductor; and, finally, demonstrating that the progress of the work is a determining point in the choice of a bow stroke. With an approach that does not include information on the execution of the technique of each bow stroke, nor the use of examples from the soloist repertoire, this work seeks to make knowledge of bowing techniques accessible to the conductor, as a form of a study guide for students and professionals, so that they can master the language of the instrument, resulting in a better performance as musical directors. The inclusion of historical contextualization about the process of evolution of the modern bow was deemed necessary in order to expand the conductor's knowledge and understanding of bow strokes.

**Keywords:** bow strokes; strings; orchestral conducting; conducting performance

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### FIGURAS

Figura 1 – Excerto, I movimento, violas, compasso 171-174 .....	20
Figura 2 – Excerto I movimento, violinos 1 e 2, c. 188-190.....	20
Figura 3 – Excerto II movimento, violinos 1 e 2 e viola, c. 50 e 52.....	20
Figura 4 – Excerto IV movimento, violinos 1 e 2, viola e violoncelo .....	22
Figura 5 – Excerto II movimento, viola e contrabaixo, c. 160-163.....	23
Figura 6 – Excerto III movimento, violinos 1 e 2, détaché lancé nas 3 primeiras semínimas pontuadas .....	24
Figura 7 – Excerto I movimento, violino 1, détaché collé nas 4 primeiras colcheias	25
Figura 8 – Excerto I movimento, violoncelo e contrabaixo, détaché collé na anacruse do c.175 seguindo para as 2 colcheias seguintes no contrabaixo.....	25
Figura 9 – Excerto I movimento, tutti, détaché collé na anacruse c. 249 .....	26
Figura 10 – Excerto IV movimento, violinos 1 e 2, viola e violoncelo, c. 115-120.....	28
Figura 11 – Excerto I movimento, viola, violoncelo e contrabaixo, martelé nas colcheias do terceiro tempo .....	29
Figura 12 – Excerto I movimento, viola e violoncelo, staccato no c. 19 .....	30
Figura 13 – Excerto I movimento, violinos 1, staccato nas anacruses .....	31
Figura 14 – I movimento, violino 1 e viola, staccato anacruse c. 231.....	31
Figura 15 – Excerto II movimento, violino 1 e violoncelo, staccato volante últimas 5 colcheias c. 103.....	32
Figura 16 – Excerto II movimento, violinos 1 e 2, staccato volante nas 3 últimas colcheias .....	32
Figura 17 – Excerto I movimento, violinos e viola, collé nas notas acentuadas (>) e com <i>sf</i> .....	34
Figura 18 – Excerto I movimento, violinos, violoncelo e contrabaixo, collé .....	34
Figura 19 – Excerto I movimento, violinos e viola, spiccato a partir da 2ª semicolcheia de cada naipe.....	36
Figura 20 – Excerto II movimento, spiccato, violoncelos e contrabaixo .....	36
Figura 21 – Excerto III movimento, tutti, spiccato largo nas anacruses até 3º tempo do c. 96 .....	37

Figura 22 – Excerto III movimento, violinos e viola, sautillé a partir do c. 134 .....	38
Figura 23 – O Palácio das Tulherias visto do Sena, Nicolas Raguenet, 1757, óleo sobre tela .....	39
Figura 24 – Lista de arcos de Fétis (1856), denominado “Progressão das melhorias sucessivas dos arcos no decorrer dos séculos XVII e XVIII” .....	41
Figura 25 – David Leeuw com sua família, de Abraham van den Tempel, 1671, óleo sobre tela.....	42
Figura 26 – Excerto I movimento, violino 1, c. 37 .....	51
Figura 27 – Excerto III movimento, violinos 1, c. 1 e 2 .....	52
Figura 28 – Excerto III movimento, violas, c. 14 e 15.....	54

## QUADROS

Quadro 1 – Aspectos diferenciais entre <i>détaché</i> e <i>staccato</i> .....	47
Quadro 2 – Aspectos diferenciais entre <i>martelé</i> e <i>collé</i> .....	48
Quadro 4 – Aspectos diferenciais entre <i>spiccato</i> e <i>sautillé</i> .....	50
Quadro 3 – Comparativo andamento x golpe de arco no III movimento da 6ª Sinfonia de Tchaikovsky .....	52

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	11
2	OS GOLPES DE ARCO .....	14
2.1	Arcada ou golpe de arco? .....	14
2.2	A regência e os golpes de arco .....	15
2.3	Os principais golpes de arco .....	18
2.3.1	<i>Détaché</i> .....	18
2.3.2	<i>Martelé</i> .....	28
2.3.3	<i>Staccato</i> .....	29
2.3.4	<i>Collé</i> .....	33
2.3.5	<i>Spiccato</i> .....	34
2.3.6	<i>Sautillé</i> .....	37
3	UMA BREVE HISTÓRIA DO ARCO MODERNO .....	39
4	ASPECTOS DIFERENCIAIS ENTRE OS GOLPES DE ARCO.....	45
4.1	<i>Détaché</i> x <i>Staccato</i> .....	45
4.2	<i>Martelé</i> x <i>Collé</i> .....	48
4.3	<i>Spiccato</i> x <i>Sautillé</i> .....	48
5	A RELAÇÃO GOLPE DE ARCO E ANDAMENTO .....	51
6	CONCLUSÃO .....	56
	Referências.....	57

## 1 INTRODUÇÃO

*“Todo artista responsável sabe o quanto é importante expandir seus conhecimentos e se aprofundar, se aprofundar, se aprofundar.”  
Emmanuele Baldini*

A sessão de cordas friccionadas dentro de uma orquestra sinfônica representa mais da metade do número total de músicos que integram esse corpo artístico; no entanto, é bastante comum regentes que tenham pouco conhecimento sobre os golpes de arco. Como violinista, pude presenciar, ao longo dos meus 25 anos atuando em orquestras sinfônicas e de câmara, momentos que iam de constrangedores a revoltantes simplesmente por conta da falta de conhecimento técnico dos golpes de arco por parte de alguns regentes com quem pude trabalhar.

A performance em regência muitas vezes é atrelada tão somente à técnica de gestual – aquela que podemos apreciar nos concertos. Porém, embora não menos importante, esta é apenas a ponta do iceberg; esse momento é justamente o resultado de uma série de ensaios com a orquestra, nos quais a qualidade da performance do regente durante os ensaios reflete diretamente na qualidade da apresentação final, e aqui não estamos nos referindo apenas sobre gestual.

A excelência na performance do regente durante os ensaios deve englobar tanto um bom gestual, uma boa apresentação das suas ideias musicais e um bom planejamento de ensaio, quanto um domínio técnico dos instrumentos de forma que seja, ao menos, suficientemente bom para abordar, aplicar e/ou sugerir ideias musicais. É importante que o regente esteja ciente de que não ser claro ou objetivo em suas ideias musicais custa muito além do precioso tempo de ensaio que vai sendo perdido tentando se esclarecer e se fazer entender: custa músicos que vão se entediando e perdendo a boa vontade de fazer música de qualidade com esse regente.

É, de fato, possível realizar uma direção musical sem um conhecimento aprofundado dos golpes de arco, apenas utilizando adjetivos como “duro”, “seco”, “agressivo”, “mole”, “leve”, “puladinho”, “picadinho”, “suave” ou “liso” para se obter os resultados sonoros desejados através dos golpes de arco (e assim o temos feito há anos); todavia, o uso desses termos, além de abrir margem para variadas interpretações, tornam o ensaio cansativo, menos objetivo e, por vezes, ineficiente e ineficaz.

Muitos golpes de arco têm sua mecânica ou resultado sonoro muito próximos, o que pode gerar confusão para os regentes que não se dedicam a compreender os aspectos diferenciais entre eles. A necessidade do conhecimento dos diferentes golpes de arco também se faz importante para aqueles que utilizam do vocabulário técnico durante os ensaios, pois, não raro, regentes que não têm um instrumento de arco como seu instrumento de formação, acabam se equivocando nas definições e aspectos diferenciais entre os golpes de arco.

Segundo Salles (2017, p. 14), “apesar da técnica violinística estar tão amplamente explorada e aparentemente definida, ainda hoje questões como a nomenclatura dos golpes de arco são motivo de divergência entre violinistas, compositores e maestros” e acrescenta que um dos pontos que causa tais divergências está na “falta de embasamento teórico e inadequada formação acadêmica dos profissionais”.

Por todas essas razões, agora atuando como regente, acredito que seja de grande utilidade a publicação de um trabalho que apresente e esclareça alguns dos principais golpes de arcos encontrados no cânone sinfônico e seus aspectos diferenciais, direcionado especificamente aos regentes, em especial aos que não tenham familiaridade com os instrumentos de cordas friccionadas.

Este trabalho não tem como objetivo estabelecer golpes de arco para a Sinfonia nº 6 de Tchaikovsky, mas, utilizando excertos dela apenas como exemplos, buscou-se gerar um guia para que regentes possam ter um material de estudo sobre os golpes de arco de maneira acessível no que diz respeito à linguagem. Neste trabalho não serão abordados os aspectos técnicos e mecânicos de execução pelo instrumentista, tampouco serão utilizados como exemplos excertos de obras solo, pois a literatura específica para instrumentistas já a utiliza. O uso de excertos solos como exemplos pode se tornar um obstáculo na compreensão clara e objetiva dos golpes de arco pelos regentes. Por este motivo, optou-se pelo uso de exemplos retirados de uma obra sinfônica amplamente conhecida.

Dentro dessas considerações, os três principais pilares deste trabalho consistem em:

- a) Estabelecer os principais golpes de arco usados em obras sinfônicas, usando excertos da Sinfonia nº 6 “Pathétique”, op. 74, de Tchaikovsky, como exemplo central.

- b) Identificar e analisar os aspectos diferenciais entre esses golpes de arco.
- c) Demonstrar que a velocidade do andamento da obra influencia e/ou determina a escolha de um golpe de arco pelo *spalla* e chefes de naipe e que o regente necessita da consciência disto em sua performance.

Este trabalho trata-se de um estudo explicativo, portanto a metodologia utilizada inclui:

- a) pesquisa bibliográfica;
- b) conversas com músicos de orquestras;
- c) entrevista com o violinista e professor Paulo Bosísio;
- d) identificação e análise dos golpes de arco utilizando a edição Breitkopf da Sinfonia nº 6 de Tchaikovsky;
- e) análise de vídeos desta sinfonia disponíveis na plataforma YouTube.

Não serão utilizados trechos de gravações como exemplo, pois muitas vezes a orquestração não permite ouvir com clareza o golpe de arco utilizado por um naipe.

No segundo capítulo é apresentada a definição do que são golpes de arco e os principais golpes de arco utilizados em obras sinfônicas. No terceiro capítulo é abordado o contexto histórico do surgimento do arco moderno e sua influência nos golpes de arco. No quarto capítulo encontra-se a análise dos aspectos que diferenciam golpes de arco que comumente causam equívoco no uso ou no conceito, seguido da conclusão.

## 2 OS GOLPES DE ARCO

*“A arte começa onde termina a  
técnica”  
Leopold Auer*

Inicialmente, na presente pesquisa, objetiva-se esclarecer conceitos iniciais acerca do tema. Com foco nisso, este capítulo foi dividido em três seções. Na primeira seção, busca-se esclarecer os termos “arcada” e “golpe de arco”. Na segunda seção, aborda-se a necessidade do conhecimento dos golpes de arco pelo regente. Na terceira seção objetiva-se identificar e analisar alguns dos principais golpes de arco usados em obras sinfônicas, utilizando-se da Sinfonia nº 6 de Tchaikovsky como material exemplificativo de cada golpe; essa seção será subdividida em seis partes para uma melhor análise e discussão sobre cada um desses golpes de arco.

Partindo desses pontos, será possível construir um substrato teórico suficiente para avançar nas principais discussões acerca do tema.

### 2.1 Arcada ou golpe de arco?

Inicialmente, é importante esclarecer a diferença entre arcada e golpe de arco, pois é frequente a confusão entre os termos.

Bosísio e Lavigne (2022, p. 23) nos lembram que “os termos arcada e golpe de arco não têm o mesmo significado” e declaram ainda que “arcada indica sempre um coletivo, mais do que um golpe de arco. O golpe, por sua vez, é unitário e possui suas próprias características sonoras”.

As arcadas de uma obra são formadas pelas combinações de variados golpes de arco. Em uma obra sinfônica ou de câmara, temos um conjunto de arcadas implícitas pelo próprio compositor através das articulações inerentes à obra; cada tipo de articulação está relacionado à golpes de arco distintos, como o *détaché*, o *martelé*, o *spiccato*, o *son filé* etc.

Desta forma, os diferentes golpes de arco reproduzem as diferentes articulações desejadas pelo compositor ou pelo regente enquanto intérprete. O conjunto desses golpes de arco numa obra é denominado de arcadas.

Salles (2017, p. 20, grifo da autora) define “o termo **arcada** como o ato de ir e vir, a direção do movimento do arco” e fundamenta esta definição “no fato de que, na prática, quando se diz marcar arcada, significa definir se cada nota é executada para cima, para baixo, ou ligada (separada ou não)”.

Afirmar que arcada é somente um termo usado para anotações de arcos para cima e para baixo, ligadas ou não, durante um ensaio de orquestra é, de certa maneira, uma afirmação parcial e simplista, pois o arco para cima e para baixo (e vice-versa) já será por si só algum golpe de arco (um *spiccato* ou um *détaché*, por exemplo). Ora, se o conjunto de golpes de arco numa obra é denominado de arcadas, quando os músicos marcam os arcos para cima e para baixo em suas partes, estão sim marcando as arcadas no sentido de direção que Salles propõe, mas é importante salientar que isto não se refere unicamente ao ato de combinarem a direção que seus arcos tomarão, mas a uma decisão unificada de direções de arco para a melhor execução dos golpes de arco (arcadas) que já compõem a obra. A decisão da direção do arco estará sempre em prol da articulação proposta pelo compositor.

## 2.2 A regência e os golpes de arco

Quando um regente está no pódio diante de uma orquestra, exerce a função de diretor musical, isto é: é esse maestro ou maestra que dirigirá a orquestra de acordo com seus preceitos interpretativos. O regente, como diretor e artista, tem a liberdade criativa de impor a sua versão de performance sobre uma obra. Para isso, é necessário que sua interpretação esteja baseada em conhecimentos técnicos acerca das possibilidades instrumentais, e aqui incluem-se os golpes de arco. Em outras palavras, pode-se dizer que o regente teria autoridade para exigir que as 3 primeiras célebres notas da 5ª Sinfonia de Beethoven fossem executadas em uma ríspida sequência de *martelés* – concordando ou não, esta seria uma licitude do intérprete. Entretanto, para tal, ele necessitaria dominar conhecimentos técnicos sobre os golpes de arco, os quais o fariam desistir de tal interpretação, pois, mantido o andamento habitual como conhecemos esta sinfonia, o *martelé* se tornaria completamente inviável de execução.

Há limites no “querer” dentro da liberdade da performance interpretativa do regente. Para Bosísio (informação verbal)<sup>1</sup>, “é preciso ver o conteúdo musical do momento para se procurar o golpe de arco necessário, pois o que rege a música é somente a arte”.

---

<sup>1</sup> BOSÍSIO, P. G. Informação verbal fornecida pelo Prof. Paulo Bosísio em aula particular em sua residência no Rio de Janeiro, em 05 de maio de 2023.

Neste pensamento, Salles (2017, p. 88) afirma:

a moldagem da matéria sonora, nos instrumentos de corda, está especificamente relacionada com os golpes de arco. É preciso, portanto, dizer que o intérprete deve conhecer muito mais a respeito disso [...]. Como moldagem sonora, do ponto de vista da escolha e utilização, os golpes de arco devem ser, também, de conhecimento dos próprios compositores, para a ciência de “como aquilo soa”

Esta afirmação é válida também para regentes, enquanto intérpretes. A necessidade do conhecimento dos golpes de arco pelo regente é tão fundamental quanto a necessidade do conhecimento dos instrumentos cirúrgicos por um médico cirurgião.

No caso da medicina, um cirurgião precisa conhecer a nomenclatura e as funções de cada instrumento para solicitar a opção mais adequada ao enfermeiro instrumentista, a fim de que a ação cirúrgica desejada pelo médico seja executada com maestria. Tesoura ponta romba, ponta fina, mista, íris ou cirúrgica; bisturis de várias numerações; Metzenbaum para tecidos delicados; Mayo para tecidos mais densos; pinça dente de rato, anatômica ou de Adson; pinça Kocher, Kelly, Crile, Halsted, Foerster, Backhaus, Allis, Babcock ou Doyen; afastador de Farabeuf, de Senn, de Hohmann, de Gelpi, de Balfour, de Finochietto ou em anel (RIBEIRO, s.d.); entre tantos outros inúmeros instrumentos disponíveis em um centro cirúrgico, cada qual com sua função específica. O uso incorreto por não conhecimento da nomenclatura e finalidade de cada instrumento cirúrgico é denominado imperícia e fere o artigo 29 do capítulo III do Código de Ética da Médica, bem como a imprudência e a negligência.

A imperícia, negligência e imprudência rondam não só o campo da medicina, mas absolutamente todos os campos profissionais. Seria, então, ético da parte do regente, estar preparado para abordar os golpes de arco para um ensaio que haja naipe de cordas, caso necessário, assim como um médico cirurgião deva estar preparado para solicitar qualquer dos inúmeros instrumentos cirúrgicos ao enfermeiro instrumentista. Como declara Salles (2017, p. 101), “a técnica não é um fim, mas sim um meio. E como um meio, indispensável e primordial ao nosso núcleo: práticas interpretativas [...]”

Em 2022, enquanto aluna da Academia de Regência da OSESP, estava assistindo a uma aula de música de câmara com o professor da Academia e primeiro oboísta da OSESP, Arcádio Mickzuk, que ensaiava com alunos da Academia de

Música o Oboe Quartet in F Major, K.370, de Mozart. A aula/ensaio fluía muito bem: as ideias musicais do professor Arcádio eram excelentes e os alunos muito talentosos. Até um dado momento em que o professor Arcadio sugeriu à violista uma frase que soasse de determinada maneira; a violista tentou uma, duas, três, quatro vezes e a frase não saía com a intenção musical que ele desejava. Arcádio ficou desapontado e seguiu o ensaio com a frustração de um grande músico que não alcançou o objetivo musical desejado. A jovem e talentosa aluna ficou claramente chateada e constrangida por não ter conseguido atingir a expectativa do professor. Eu, enquanto ouvinte naquela aula, achei que não deveria me intrometer, mas na segunda tentativa da violista, já havia diagnosticado o problema daquela jovem musicista: não era uma mera falta de musicalidade, mas as arcadas que estava utilizando do original da edição é que não permitiam o fraseado que o professor desejava.

Ela, enquanto jovem musicista, não teve experiência para perceber o que precisaria mudar para conseguir o resultado musical desejado pelo professor; o professor, enquanto instrumentista de sopro, não pode identificar (e nem teria obrigação disso) que o problema estava unicamente nos golpes de arco utilizados por ela. Uma mudança nas arcadas, e tudo estaria resolvido.

Faço uso dessa história para ilustrar que aquela situação poderia ter ocorrido num ensaio de orquestra e, nesse caso, o diretor musical precisaria sim de perícia para diagnosticar o problema e sugerir mudanças. Para os instrumentos de corda, “no que diz respeito à execução – isto é, do ponto de vista técnico – o fraseado é principalmente uma questão de arcadas e dedilhados corretos, porém, sempre apoiados pelo sentimento artístico.” (AUER, 2019, p. 114-115)

Salles (2017, p. 88) afirma que “maestros e compositores não devem determinar e exigir o uso do *sautillé* ou do *spiccato*, sendo a escolha de competência exclusiva do executante ou, no caso de orquestra, do *spalla*. Trata-se de uma questão basicamente técnica e pessoal”. Na contramão desta afirmação, seria produtivo pensar no papel do regente como intérprete, lembrando de sua posição hierárquica como diretor musical. Diante de uma orquestra jovem ou profissional, a questão não se trata de ser técnica, tampouco pessoal, mas unicamente musical; sequer seria ainda sobre impor arcadas, passando por cima da função de seu *spalla* e chefes de naipe, mas estar profissionalmente preparado para fazer o diagnóstico correto quando ocorrer um problema musical e, de maneira assertiva, solicitar o nome do melhor “instrumento cirúrgico” para resolver aquela situação.

Sendo assim, o regente deve estar preparado para ser capaz de diagnosticar, por exemplo, que um trecho rápido de semicolcheias está saindo “embolado” ou está atrasando porque o naípe está insistindo em usar *spiccato* num momento em que o *sautillé* seria bem empregado. Neste caso, o regente pode e deve determinar o uso do golpe de arco, pois é sua função como diretor musical. Mas, para isso, é necessário perícia. É preciso que o regente se aprofunde no estudo dos golpes de arco.

### 2.3 Os principais golpes de arco

A seguir, serão elencados 6 golpes de arco mais presentes em obras sinfônicas, dos quais o regente deveria ter um bom conhecimento: *détaché*, *martelé*, *staccato*, *collé*, *spiccato* e *sautillé*.

Não serão citados todos os golpes de arcos existentes, pois a quantidade é extensa e muitos golpes de arco possuem características tão virtuosísticas que acabam ficando restritos ao repertório solista – o que não impede que ocorram em solos de obras orquestrais, porém este trabalho não os contemplará.

#### 2.3.1 *Détaché*

O *détaché* é o primeiro golpe de arco que um iniciante em instrumento de cordas friccionadas aprende. Lembre-se da melodia de “Brilha Brilha Estrelinha” e saberá a sonoridade que este golpe de arco possui.

É, em linhas gerais, o golpe de arco mais simples de se fazer e, por esta razão, é por onde os alunos iniciantes começam seu contato com a emissão sonora nos instrumentos de arco. Entretanto, é o que mais leva tempo para se aprender a técnica de dosar a pressão e a velocidade do arco sobre a corda e obter um resultado sonoro agradável. O típico som “esmagado” que os alunos iniciantes tiram do *détaché* demonstra a real dificuldade de calcular a relação pressão vs. velocidade. Neste caso, o aluno iniciante tende a aplicar muita pressão e pouca velocidade, porém não é incomum encontrar instrumentistas profissionais que fazem *détaché* com pouca pressão e muita velocidade. Neste caso, o som tende a sair inconsistente e “flautado”.

Sobre isso, Bosísio e Lavigne (2022, p. 23-24), afirmam:

Apesar de aparentemente simples e comum, o *détaché* é um dos mais sensíveis golpes de arco, principalmente no que diz respeito à sonoridade. Ausência ou excesso de pressão, falta ou excesso de dispêndio de arco,

ponto de contato defeituoso, comprometimento do paralelismo, contratura de alguma ou várias partes do braço [do músico] são alguns dos fatores que contribuem para um resultado sonoro menos desejado. O “*détaché soprado*” – causado pela falta de pressão, excesso de arco ou ponto de contato muito perto do espelho –, e o “*détaché raspado*” – produto do excesso de pressão, pouco arco, ponto de contato muito perto do cavalete – são erros típicos na realização desse golpe de arco. [...] A regularidade é essencial para o sucesso desse golpe de arco. Quem ouve não pode distinguir se o arco está sendo direcionado para baixo ou para cima.

O *détaché* é um tipo de golpe de arco que possui muitas variantes. É importante considerar que “os diversos tipos de *détaché* variam segundo o estilo da obra, andamento e intenções do intérprete” (BOSÍSIO e LAVIGNE, 2022, p. 23). Sendo assim, cada tipo de *détaché* estará para um contexto artístico específico.

Serão abordados aqui os seguintes tipos de *détaché*:

- a) *Détaché* padrão
- b) *Grand détaché*
- c) *Détaché porté*
- d) *Détaché lancé*
- e) *Détaché collé*
- f) *Tremolo*

Todos os tipos de *détaché* têm, por regra, a obrigatoriedade da execução de uma única nota por direção de arco; no entanto, essa mudança de direção de arco para execução da nota seguinte não deve ser percebida. De acordo com Bosísio e Lavigne (2022, p. 23), “como movimento cíclico, requer um movimento contínuo, com o arco mudando de direção a cada nota, sem qualquer tipo de interrupção. Nem mesmo na própria mudança de direção.”

Entretanto, Salles (2017, p. 61) afirma:

Em geral, no *détaché*, as notas são executadas de forma que o resultado sonoro apresente uma sequência de notas ligadas, embora o arco troque de direção a cada uma. A mudança de direção do arco produz uma certa articulação inevitável, embora a ausência de pausas entre as notas seja elemento básico do golpe

Mesmo que haja uma articulação inevitável na mudança de arco a qual Salles se refere, ainda assim não caracteriza uma interrupção sonora significativa para o *détaché*.

### 2.3.1.1 *Détaché* padrão

Também denominado de *détaché* simples por Galamian e de pequeno *détaché* ou *détaché* comum por Flesch, consiste no tipo mais básico e mais familiar aos ouvidos. É o que chamamos meramente de *détaché*.

Na definição de Galamian (1962, p. 67, tradução nossa), o *détaché* simples é onde “uma arcada separada é tomada para cada nota, sendo o golpe suave e completamente igual, com *nenhuma variação* de pressão. Não há pausas entre as notas, e cada golpe deve, conseqüentemente, ser executado até o início do próximo.”<sup>2</sup>

Flesch (1924, p. 48, tradução nossa) define seu pequeno *détaché*, dizendo que “é o mais importante e o mais frequentemente usado de todos os de golpes de arco”, e acrescenta que “o domínio completo deste é um absoluto pré-requisito para uma boa técnica de arco.”<sup>3</sup>

A seguir, veremos três excertos da Sinfonia nº6 onde o *détaché* padrão é empregado:

Figura 1 – Excerto, I movimento, violas, compasso 171-174



Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

Figura 2 – Excerto I movimento, violinos 1 e 2, c. 188-190

The image shows a musical score for Violins I and II, measures 188-190. The music is in 2/4 time and features a series of eighth notes with a dynamic marking of *fff* (fortississimo). The score includes bowing marks (V) above the notes.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

<sup>2</sup> A separate bow is taken for each note and the stroke is smooth and even throughout with *no variation* of pressure. There is no break between the notes, and each bow stroke has, therefore, to be continued until the next takes over.

<sup>3</sup> Is the most important and frequently used bowing of all. Complete mastery of it is an Absolute prerequisite for a good bowing technique.

Figura 3 – Excerto II movimento, violinos 1 e 2 e viola, *détaché* notas sem ligadura

The image shows a musical score for Violin I, Violin II, and Viola. The score is in 2/4 time, key of D major, and marked forte (f). The music consists of four measures. Each measure contains a single note with a '4' above it, indicating a fourth finger stroke. The notes are: G4 (Violin I), F#4 (Violin II), and E4 (Viola) in the first measure; A4 (Violin I), G#4 (Violin II), and F#4 (Viola) in the second measure; B4 (Violin I), A#4 (Violin II), and G#4 (Viola) in the third measure; and C5 (Violin I), B#4 (Violin II), and A#4 (Viola) in the fourth measure. The notes are detached and not slurred.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

### 2.3.1.2 *Grand détaché*

Citado na literatura somente por Flesch e, posteriormente, por Salles, o *grand détaché* “denota um golpe que requer pelo menos metade do arco; isso só é possível em andamento lento. Um *détaché* usando metade do arco em um tempo rápido daria à música um caráter de estudo.”<sup>4</sup> (FLESH, 1924, p. 48, tradução nossa)

Salles (2017, p. 68) afirma que “o *grand-détaché* é um tipo de *détaché* que impõe o uso de pelo menos metade da extensão do arco, diferentemente do *détaché* simples. Por isso, é possível ser executado apenas em tempo moderato para lento, em dinâmica *forte*.”

Embora os autores tenham afirmado sobre o uso de pelo menos metade do arco – e esta informação é correta –, na prática orquestral entendemos o *grand détaché* como sendo “um *détaché* que se faz com uso da extensão do arco todo”, como afirma Bosísio (informação verbal)<sup>5</sup>.

A seguir, um exemplo do uso do *grand détaché* na 6ª Sinfonia de Tchaikovsky com o uso de todo o arco:

<sup>4</sup> This denotes a stroke which requires at least half a bow; it is only possible in slow tempo. A *détaché* using half a bow in a rapid tempo would give the music a etude-like character.

<sup>5</sup> Informação verbal fornecida pelo Prof. Paulo Bosísio em aula particular em sua residência no Rio de Janeiro, em 05 de maio de 2023.

Figura 4 – Excerto IV movimento, violinos 1 e 2, viola e violoncelo

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

Conforme observado na figura 4, este trecho em *grand détaché* (as notas que não estão com a ligadura) obedece aos pré-requisitos de andamento moderato para lento e dinâmica forte, como orientados pelos autores citados.

### 2.3.1.3 *Détaché porté*

Segundo Galamian (1962, p. 68, tradução nossa):

Este golpe tem uma leve dilatação no começo, seguido de uma gradual diminuição do som, similar ao *portato* ou *louré*. Esta dilatação é conduzida como se o arco fosse profundamente para dentro da corda, aplicando um cuidadoso e gradual aumento de pressão e velocidade no começo de cada nota, sem realmente acentuá-las. Pode ou não existir uma pequena pausa entre as notas, mas quando este golpe é executado continuamente, as inflexões dão a impressão de separação.<sup>6</sup>

Este golpe “caracteriza-se por ser uma arcada sustentada, com pequeno aumento de pressão na parte inicial da nota” (BOSÍSIO e LAVIGNE, 2022, p. 24). Essa pressão mencionada pelos autores refere-se a uma pressão lenta, delicada e que se desfaz na mesma proporção. Não é uma pressão súbita como em um acento ou em um *martelé*, mas uma pressão que dá uma característica própria, como se o arco entrasse e saísse na corda como ondas.

<sup>6</sup> This stroke has a slight swelling at the beginning followed by a gradual lightening of the sound, similar to the portato or louré. This swelling is brought about by going somewhat deeper into the string by applying a carefully graded additional pressure and speed at the beginning of each note, without actually accent it. There may or may not be a slight spacing between notes, but even When this stroke is performed continuously the inflexions will give the impression of separations.

Para que o regente possa entender melhor, no golpe de arco *portato* – que é mais conhecido entre os regentes que o *détaché porté* –, temos uma série de *détaché porté* numa única direção de arco, evidenciando essa sonoridade ondulada. Se pegarmos o *portato* e colocarmos a característica do *détaché* de se executar uma nota por direção de arco, teremos então o *détaché porté*, como podemos observar na figura 5:

Figura 5 – Excerto II movimento, viola e contrabaixo, c. 160-163

The musical score for Viola and Contrabaixo (Kb.) from Tchaikovsky's II movement, measures 160-163, is shown. The score is in 2/4 time and features a sequence of notes with dynamic markings (mf and p) and a graphic indication of 'détaché porté'.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

No exemplo acima, temos a indicação gráfica de *détaché porté*, no entanto, há esta interessante gravação de 2008 do maestro Seiji Osawa com a Filarmônica de Berlin (a partir de 30 min 1s) na qual os contrabaixos executam este trecho em *détaché porté*, no entanto as violas o fazem em *portato*, o que afirma ainda mais que este excerto é, sem dúvidas, um *détaché porté*:

Seiji Osawa e Filarmônica de Berlin – excerto a partir de 30 m e 1 s



### 2.3.1.4 *Détaché lancé*

“O *lancé* consiste em um movimento rápido, do talão à ponta, e vice-versa.” (CAPET, 1929 apud BOSÍSIO e LAVIGNE, 2022, p. 54).

É caracterizado por grande velocidade inicial do arco que se reduz para o final (GALAMIAN, 1962). O braço deve ser projetado com o máximo de velocidade possível, o arco não abandona a corda e, geralmente, quando há tempo, faz-se uma pequena pausa entre cada mudança de arco (BOSÍSIO e LAVIGNE, 2022).

Dourado (2009, p. 70) afirma que este golpe de arco “requer grande velocidade inicial do arco e espaçamento entre as notas, que devem ser executadas sem acento e sem o que o jargão musical chama de ‘barriga’”.

No excerto abaixo, não necessariamente deve-se ser executado em *détaché lancé*, porém, caso seja a interpretação do regente, aqui está um trecho onde este golpe de arco seria bem empregado, devido à indicação de *marcato* e ao seu caráter enérgico e vivaz

Figura 6 – Excerto III movimento, violinos 1 e 2, *détaché lancé* nas 3 primeiras semínimas pontuadas

The image shows a musical score for Violin I and Violin II, measures 45-47. The score is in 12/8 time and D major. It features a marcato section with a forte (f) dynamic. The first three measures are marked with 'marcato' and 'f', and the notes are accented. The notes for Violin I are G4, A4, Bb4, and for Violin II are F4, G4, A4.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

### 2.3.1.5 *Détaché collé*

*Détaché collé* é um golpe de arco com poucas definições encontradas na bibliografia. Segundo Dourado (2009, p. 70), *détaché collé* consiste em um “golpe em que o arco é carregado em cada nota, pousando-o e afastando-o da corda. Deve ser executado próximo ao talão.” O autor ainda classifica este golpe de arco como Fora da Corda carregado (FCc), ou seja, um golpe que abandona a corda de forma voluntária após cada nota emitida.

De acordo com essa definição encontrada e tendo como base o próprio nome deste golpe, podemos entender que este tipo de *détaché* é uma mistura das características do *détaché* com o *collé* – golpe de arco derivado do *martellé* e que veremos detalhadamente mais à frente. Enquanto o *détaché* padrão é liso, na corda e sem interrupção de som, o *collé* gruda na corda, assim como no *martellé*, porém abandonando a corda em seguida. É sempre executado no talão e ainda conta com a característica de ser capaz de ser executado em andamentos mais rápidas que o *martellé* seria capaz.

Sendo assim, *détaché collé* é um *détaché* feito exclusivamente no talão, que abandona a corda a cada nota, mas, quando em contato com a corda, produz uma sonoridade mais encorpada e rude.

Na Sinfonia nº 6 de Tchaikovsky podemos encontrar um momento em que o *détaché collé* seria bem empregado de acordo com o contexto musical do momento, como a indicação de *ff*, e ainda, sobretudo, com a indicação de *feroce*:

Figura 7 – Excerto I movimento, violino 1, *détaché collé* nas 4 primeiras colcheias



Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

Figura 8 – Excerto I movimento, violoncelo e contrabaixo, *détaché collé* na anacruse do c.175 seguindo para as 2 colcheias seguintes no contrabaixo

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

Nos excertos das figuras 7 e 8, temos um contexto musical que é o desenvolvimento da evolução temática do que se iniciou singelamente no compasso 19 deste movimento com apenas violas e violoncelos em *p* na orquestração. Aqui a orquestração já tomou grande densidade e potência, com características agressivas e incisivas, sendo, então, bem empregado o *détaché collé*, assim como nas colcheias deste outro trecho:

Figura 9 – Excerto I movimento, tutti, *détaché collé* na anacruse c. 249

The image displays a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vcll.), and Contrabasso (Kb.). The score is set in 2/4 time and covers measures 249, 250, and 251. A vertical line at the beginning of measure 249 indicates the start of the excerpt. The music is marked 'tutti' and features a 'détaché collé' articulation. The dynamics are marked as *f* (fortissimo) and *sf* (sforzando). The Violin II part includes a 'unis.' marking. The score shows a strong dynamic contrast between *f* and *sf*.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

A apoteose da evolução temática iniciada no compasso 19 desse movimento se dará para as cordas no golpe de arco *collé* propriamente dito, conforme veremos mais à frente.

### 2.3.1.6 Tremolo

Segundo Bosísio e Lavigne (2022, p. 56), o *tremolo* “consiste na repetição acelerada de uma mesma nota, realizada, em princípio, na extrema ponta do arco por meio de um pequeno e rapidíssimo *détaché*.”

Flesch (1924, p. 49, tradução nossa) faz considerações importantes sobre a classificação deste golpe:

Pode parecer paradoxo colocar o tremolo sob o título de “arcadas longas”; após um exame mais detalhado, entretanto, descobriremos que se considerarmos que a diferença básica entre golpes longos e curtos não é sua duração, mas sim a presença e ausência de uma parada claramente perceptível ou pausa entre as notas, então o tremolo pertence ao tipo ininterrupto, ou seja, arcadas longas.<sup>7</sup>

Para Flesch, os golpes de arco são divididos em arcadas longas e arcadas curtas e classifica como longas o *son filé*, o *legato* e o *détaché* (e suas variantes) e como arcadas curtas o *martelé* e o *staccato* (e suas variantes). Como visto acima, Flesch então inclui o *tremolo* como uma das variantes no tipo arcadas longas, justamente pela definição de arcadas longas se dar devido a não interrupção do som e não ao quão longas as notas dentro de um golpe de arco são.

Ainda sobre o *tremolo*, Flesch faz uma curiosa observação: “o *tremolo* é usado quase inteiramente no mundo orquestral, e muito mais raramente na música de câmara e na execução solo.”

Sobre isso, Bosísio e Lavigne (2022, p. 56) alertam: “este golpe de arco, realizado a longo prazo (material orquestral), sem a observação dos procedimentos corretos, pode levar a sérios problemas de fadiga muscular e até mesmo a severas tendinites.”

Na Sinfonia nº 6 de Tchaikovsky podemos encontrar o *tremolo* no seguinte excerto:

---

<sup>7</sup> It may seem to be a paradox to put the tremolo under the heading of “long strokes”; upon closer examination however, one will find that if one considers that the basic difference between long and short strokes is not their duration, but rather the presence or absence of a clearly noticeable break or pause between individual notes, then the tremolo belongs to the uninterrupted, i.e. long strokes.

Figura 10 – Excerto IV movimento, violinos 1 e 2, viola e violoncelo, c. 115-120

Moderato assai ♩ = 88

115

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcll.

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

div.

div.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

### 2.3.2 *Martelé*

*Martelé* pode ser considerado o golpe de arco que produz o resultado sonoro mais duro dentre todos os golpes de arco. Sua sonoridade é produzida através de um acento tão forte e seco quanto uma martelada. Bosísio e Lavigne (2022, p. 27) descrevem que “o termo *martelé*, em francês, significa martelado, ou seja, arcada de efeito percutido, onde o volume máximo da nota situa-se no momento do ataque, com rápida e repentina queda de gradação. [...] [É um] golpe de arco curto, de caráter decidido e enérgico.”

“Uma das principais características do *martelé* consiste na brusca parada do arco entre as notas” (BOSÍSIO e LAVIGNE, 2022, p. 27). Então, diferentemente do *détaché*, este é o primeiro golpe de arco apresentado aqui que assumidamente apresenta interrupção entre cada nota. Enquanto o *détaché* apresenta uma característica sonora cíclica, onde o som é contínuo e ininterrupto, o *martelé* faz parte dos tipos de golpes de arco acíclicos, ou seja, ainda que não escrito pausas entre as notas na partitura, a ação mecânica para a produção desses tipos de golpes de arco promove pequenas pausas entre cada ataque, causando a interrupção do som.

Sobre isso, Galamian (1962, p. 64, tradução nossa) afirma:

O martelé é decididamente um golpe de arco percussivo, com um tipo de consoante de acento agudo no começo de cada nota, executado sempre com uma pausa entre os golpes. O acento neste tipo de golpe requer uma preparação em forma de pressão preliminar: o arco deve “pinçar” a corda antes de começar a mover-se. Este pinçar é uma pressão mais forte do que o próprio golpe exigirá, e deve durar apenas o tempo suficiente para produzir a acentuação necessária no início de cada som. A pressão é então imediatamente diminuída para o nível requerido.<sup>8</sup>

No excerto abaixo, encontramos o *martelé* no limite de sua velocidade máxima de execução:

Figura 11 – Excerto I movimento, viola, violoncelo e contrabaixo, *martelé* nas colcheias do terceiro tempo

The image shows a musical score for three instruments: Viola, Violoncello (Vcll.), and Contrabaixo (Kb.). The score is in 3/4 time and starts at measure 197. The Viola part has a melodic line with accents. The Vcll. part has a rhythmic accompaniment with accents. The Kb. part has a rhythmic accompaniment with accents.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

### 2.3.3 Staccato

O golpe de arco *staccato*, também chamado de *staccato preso*, é descendente direto do *martelé* no que se refere a sua produção sonora e, em partes, por sua mecânica.

Segundo Flesch (1924, p. 68, tradução nossa)

As mecânicas do martelé e do staccato diferem uma da outra pelo fato de que, no primeiro, o movimento horizontal do antebraço e o acento de pressão estão em uma relação de um para um. No caso do staccato, há tantos acentos

<sup>8</sup> The martelé is decidedly a percussive stroke with a consonant type of sharp accent at the beginning of each note and always a rest between strokes. The accent in this stroke requires preparation in the form of preliminary pressure: the bow has to “pinch” the string before starting to move. This pinching is a pressure stronger than the stroke itself will require, and it has to last just long enough to produce the necessary accentuation at the beginning of the tone. The pressure is then immediately lessened to the degree required.

de pressão por um movimento horizontal do antebraço quanto há de notas a serem tocadas.<sup>9</sup>

Ou seja, enquanto no *martelé* cada ataque se dá para uma direção diferente do arco (para baixo, para cima), no *staccato* temos a execução de uma série de pequenos *martelé* numa mesma direção de arco. Ambos precisam de acentos de pressão e, por isso, se tornam acíclicos, no entanto, devido ao *staccato* ter uma sequência de notas numa mesma direção do arco, acaba se tornando mais ágil que uma série de *martelé*.

Na figura 12, 13 e 14, podemos observar a possibilidade de execução do *staccato* nas colcheias das anacruses:

Figura 12 – Excerto I movimento, viola e violoncelo, *staccato* no c. 19

The image shows a musical score for Viola and Violoncello (Vcll.) from Tchaikovsky's Concerto I, first movement, measure 19. The score is in 2/4 time with a tempo marking of 'Allegro non troppo' and a metronome marking of 116. The key signature has two sharps (F# and C#). The Viola part is marked 'div.' and 'p' (piano). The Vcll. part is also marked 'div.' and 'p'. The score shows a series of staccato notes with accents, indicating the technique discussed in the text.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

<sup>9</sup> The mechanics of the *martelé* and the *martelé-staccato* differ from each other by the fact that in the former the horizontal forearm motion and the pressure accent are in a relationship of one to one. In the case of *staccato* there are as many pressure accents per one horizontal forearm movement as there are notes to play.

Figura 13 – Excerto I movimento, violinos 1, staccato nas anacruses

The musical score for Violin I, measures 35-39, is shown. The top staff (Violin I) starts with a measure rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The bottom staff (Violin II) starts with a measure rest, followed by a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Dynamics include *p*, *mp*, and accents.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

Figura 14 – I movimento, violino 1 e viola, staccato anacruse c. 231

The musical score for Violin I and Viola, measures 230-231, is shown. The top staff (Violin I) starts with a measure rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The bottom staff (Viola) starts with a measure rest, followed by a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Dynamics include *pp* and accents.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

É importante lembrar que, tanto *martelé* quanto *staccato* são golpes de arco que, apesar da pressão exercida no ataque e da pausa obrigatória entre uma nota e outra, nenhum desses dois golpes de arco abandonam a corda.

### 2.3.3.1 *Staccato volante*

Uma variante do *staccato preso* é o *staccato volante*. “É executado com o mesmo movimento do *staccato preso*, exceto que a pressão é suave e o arco é permitido – e encorajado – a deixar a corda depois de cada nota.” (GALAMIAN, 1962, p. 80-81)

Flesch (1924, p. 58, tradução nossa), define da seguinte maneira:

O *staccato volante* representa, do ponto de vista prático, uma ligação entre o *martelé* e o arco “jogadas” [*spiccato*] ou “saltadas” [*sautillé*]. Um certo número de notas são produzidas em um único arco, e o arco abandona a corda após cada nota. Do ponto de vista mecânico difere-se do *staccato* comum, na

medida em que a pressão do arco é substituída pelo movimento de levantar e cair do arco [na corda].<sup>10</sup>

Localizado sonoramente entre o *staccato* e o *spiccato*, o *staccato volante* combina a agilidade do *staccato* e a leveza do *spiccato*. Por ter mais salto e supinação que o *staccato preso*, acaba levando uma característica mais delicada e mais leve (informação verbal)<sup>11</sup>. Em suma, o *staccato volante* difere do *staccato preso*, pois precisa que a crina abandone a corda após cada ataque.

Figura 15 – Excerto II movimento, violino 1 e violoncelo, *staccato volante* últimas 5 colcheias c. 103

The image shows a musical score for Violin I and Cello. The Violin I part is in the upper staff, and the Cello part is in the lower staff. Both parts are in 2/4 time and G major. The Violin I part begins with a glissando (gliss. 103) and a forte (ff) dynamic. The Cello part also begins with a glissando (gliss.) and a forte (ff) dynamic. Both parts play a series of eighth notes with staccato articulation.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

Figura 16 – Excerto II movimento, violinos 1 e 2, *staccato volante* nas 3 últimas colcheias

The image shows a musical score for Violin I and Violin II. Both parts are in 2/4 time and G major. The Violin I part begins with a forte (mf) dynamic and plays a series of eighth notes with staccato articulation. The Violin II part also begins with a forte (mf) dynamic and plays a series of eighth notes with staccato articulation.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

<sup>10</sup> Flying staccato represents, from a practical point of view, a connection between the martelé staccato and the thrown or bouncing bow. A number of notes are produced on a single bow, and the bow leaves the string after each note. From the mechanical aspect it distinguishes itself from the ordinary staccato, in that the bow pressure is replaced by the lifting and falling of the bow.

<sup>11</sup> Informação verbal fornecida pelo Prof. Paulo Bosísio em aula particular em sua residência no Rio de Janeiro, em 05 de maio de 2023.

### 2.3.4 *Collé*

O golpe de arco *collé* foi mencionado pela primeira vez por Galamian (1962, p. 73-74, tradução nossa):

No *collé*, o arco é colocado na corda a partir do ar e no momento do contato a corda é levemente, mas rispivamente pinçada. Simultaneamente a este pinçar, a nota é atacada, e depois do soar instantâneo, o arco é imediatamente levantado, em preparação para o próximo golpe. Este pinçar é muito similar ao ataque do *martelé*, exceto pelo fato do tempo de preparação ser reduzido a um mínimo. Em termos de ação, e não sonoramente, este puxar da corda, marcando, por assim dizer, seria como um *pizzicato* com o arco.<sup>12</sup>

De acordo com Bosísio e Lavigne (2022, p. 52) “o verbo *coller*, em francês, significa colar, grudar. Logo, trata-se de um golpe no qual o arco deve estar “grudado” à corda, antes do ataque propriamente dito. O arco é posicionado sobre a corda e no momento do ataque produz um som curto e penetrante. [...] O ataque é bem parecido com o do *martelé*, sendo que o momento de ação da arcada é bem mais curto.”

“Situado entre o *spiccato* e o *martelé*, o *collé* é definido como golpe de arco executado “fora da corda”, na metade inferior do arco, que possui ataque semelhante ao do *martelé*. Cada golpe é separado um do outro, executado em direção de movimento contrária ao do seu precedente. Segundo Galamian, o *collé* tem a característica de combinar a “elegância” do *spiccato* com o caráter resolutivo e penetrante do *martelé*. [...] Seu uso mais frequente está no extremo talão.” (SALLES, 2017, p. 84)

Nestes exemplos a seguir, o uso do *collé* seria uma possibilidade na interpretação da obra, se assim o regente desejar:

---

<sup>12</sup> In the *collé*, the bow is placed on the strings from the air and at the moment of contact the string is lightly but sharply pinched. Simultaneously with the pinch, the note is attacked, and after the instantaneous sounding of the note the bow is immediately slightly lifted off the string in preparation for the next stroke. The pinch is very similar to the *martelé* attack except for the fact that the time of preparation is reduced to a minimum. It is in action, though not in sound, not unlike the plucking of the string, marking, as it were, a *pizzicato* with the bow.

Figura 17 – Excerto I movimento, violinos e viola, *collé* nas notas acentuadas (>) e com *sf*

Allegro vivo ♩ = 144

Viol. I *ff sf sf sf sf sf sf sf*

Viol. II *ff sf sf sf sf sf sf sf*

Viola *ff sf sf sf sf sf sf sf*

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

Figura 18 – Excerto I movimento, violinos, violoncelo e contrabaixo, *collé* em todas as colcheias com sinal de cunha

Viol. I *ff*

Viol. II *ff*

Vcll. *ff*

Kb. *ff*

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

### 2.3.5 *Spiccato*

De maneira muito clara e objetiva, Bosísio e Lavigne (2022, p. 28) declaram:

“O *spiccato* é um dos principais golpes de arco, caracterizando-se por um movimento contínuo, elástico e pendular, que faz com que as crinas do arco saiam da corda após cada nota. [...] *Spiccato* é um golpe de arco que necessita de um balanço próprio. Mal comparando, seria como uma bola posta a quicar por um jogador de basquete. A bola quica por si só, mas os

movimentos harmônicos e regulares do jogador são imprescindíveis para que isso aconteça.”

No *spiccato*, a mecânica do movimento é absolutamente voluntária. Flesch (1924) afirma que para esse tipo de golpe de arco precisamos da elevação consciente do arco em cada nota e Baldini (2023) considera o controle do movimento do arco nota por nota um importante ponto de partida a se considerar um *spiccato*.

Sobre isso, Salles (2017, p. 79) afirma:

Trata-se de golpes de arco separados um do outro, onde cada nota corresponde à movimento de direção contrária ao seu precedente. O *spiccato* é executado de forma que o arco se movimenta descrevendo um semicírculo, ou seja, o movimento parte do posicionamento do arco fora da corda, passando a tocá-la gradativamente, e depois abandonando-a, voltando ao posicionamento fora da corda. O aspecto mais importante, que caracteriza e define o *spiccato*, é a necessidade de impulsos voluntários para cada som. Esta necessidade de impulsos individuais implica diretamente numa determinação de limite de andamento na prática.

Existem diversos tipos de *spiccato* e cada tipo pode – e deve – ser aplicado em concepções artísticas e contextos históricos diferentes, apenas combinando em diferentes graduações os movimentos verticais e horizontais deste golpe, além da consideração da escolha da região do arco, para a execução de cada um desses tipos de *spiccato*.

Um *spiccato* em Haydn ou Mozart, por exemplo, geralmente teria seus componentes verticais e horizontais num semicírculo proporcional e equilibrado. A este tipo se denominaria um *spiccato* propriamente dito (SALLES, 2017). Já em Beethoven, por exemplo, é possível encontrar um *spiccato* mais largo, com maior ponto de contato com a corda e com menos altura ao abandonar a corda, como ocorre nas 3 primeiras colcheias do início de sua 5ª Sinfonia. Aqui, “se o componente horizontal é mais enfatizado do que o vertical, então o movimento será aplainado. Neste caso, o som terá mais abundância e será mais redondo, leve [em comparação ao som pontiagudo se o componente vertical for mais proeminente], soando como nas vogais.”<sup>13</sup> (GALAMIAN, 1962, p. 75, tradução nossa). Para este *spiccato*, onde o componente horizontal é mais pronunciado, podemos denominá-lo de *spiccato cantabile*. (SALLES, 2017) ou *spiccato largo* (BOSÍSIO, 2023)

---

<sup>13</sup> If the horizontal component is emphasized more than the vertical one, then the arc will be flatter. In this case, the tone will have more substance and will be rounder, softer, more vowel-like.

Figura 19 – Excerto I movimento, violinos e viola, *spiccato* a partir da 2ª semicolcheia de cada naipe

The image shows a musical score for Violins I and II and Viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into four measures. The first measure shows the Violin I and II parts with a *ff* dynamic and a *spiccato* articulation. The second measure shows the Violin II part with a *f* dynamic and a *div.* (divisi) marking. The third and fourth measures show the Viola part with a *mf* dynamic and a *div.* marking, and the Violin II part with a *p* dynamic. The score includes a *restes.* marking above the first measure and a *mf* marking below the third measure.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

Figura 20 – Excerto II movimento, *spiccato*, violoncelos e contrabaixo

The image shows a musical score for Cello (Vcll.) and Double Bass (Kb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The score is divided into four measures. Both parts play a *spiccato* passage starting from the second eighth note of each measure, with a *f* dynamic. The score includes a *f* dynamic marking below the first measure.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

Figura 21 – Excerto III movimento, tutti, *spiccato* largo nas anacruses até 3º tempo do c. 96

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'largo' and the dynamics are 'tutti' and 'ff' (fortissimo). The score includes several measures with 'V' and '3' markings, indicating triplets. The Violin I and II parts have 'sul G' markings above the final notes. The Viola, Cello, and Double Bass parts also have 'V' and '3' markings. The score is numbered 94 at the beginning of the first measure.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

De acordo com Dourado (2009, p. 77), é importante saber que:

Há quem se refira equivocadamente ao *spiccato* como qualquer golpe articulado fora da corda. Essa interpretação é genérica, podendo ser creditada ao desconhecimento, por parte dos instrumentistas, compositores ou regentes, da terminologia adequada a cada situação. O emprego da expressão *spiccato* como referência a qualquer golpe fora da corda deve ser evitado, pois reduz enormemente o leque de efeitos possíveis de serem extraídos.

### 2.3.6 Sautillé

*Sautillé*, é um golpe de arco feito totalmente na corda, mas por ter seu resultado sonoro parecendo saltitado devido à região de execução instável do arco somado à sua velocidade rápida de execução, acabou recebendo este nome. “A crina parece pular, mas é a baqueta que o faz.” (BOSÍSIO e LAVIGNE, 2022, p. 30)

De maneira clara e objetiva, “o *sautillé* não é nada mais que, em termos de movimento, golpe de arco do tipo *détaché* executado em grande velocidade, com pouca pressão, no meio do arco.” (SALLES, 2017, p. 86)

A região de execução deste golpe consiste na porção central do arco; é ali que a flexibilidade da baqueta faz com que esses rapidíssimos *détachés* deem a ilusão sonora de um golpe saltado, no entanto, em momento algum a crina abandona a corda nem a mecânica do “*détaché*” se altera. Prova disso é como é feito o estudo do *sautillé*

pelos instrumentistas. Como forma de estudar este golpe, Galamian indica praticar o *sautillé* começando com um *détaché* pequeno e rápido próximo ao meio do arco (GALAMIAN, 1962)

Por este golpe dar a ilusão sonora de um golpe fora da corda, é muito confundido com o *spiccato*.

No excerto a seguir, apresentado pela figura 22, temos um exemplo clássico de aplicação do golpe de arco *sautillé* nesta sinfonia:

Figura 22 – Excerto III movimento, violinos e viola, *sautillé* a partir do c. 134

The image displays a musical score for three instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The score is written in treble clef for the violins and bass clef for the viola, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The passage begins at measure 134, indicated by a bracket and the number '134' above the first staff. The Violin I part features a rapid, repetitive eighth-note pattern with a slanted bowing direction, characteristic of sautillé. The Violin II and Viola parts provide a rhythmic accompaniment with similar eighth-note patterns, also marked with slanted bowing directions. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff.

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

### 3 UMA BREVE HISTÓRIA DO ARCO MODERNO

“O violino é o arco”  
Giovanni Battista Viotti

Antes de iniciarmos as análises e comparações entre os golpes de arco, é importante entendermos os acontecimentos históricos que estão por trás do surgimento do arco moderno em prol da evolução das necessidades performáticas dos instrumentistas.

O italiano Giovanni Battista Viotti (1755-1824), “pai da escola moderna violinística” (SALLES, 2017, p. 19), foi um dos grandes violinistas do fim do século XVIII. Seus pupilos, os grandes Pierre Rode, Pierre Baillot e Rodolphe Kreutzer foram, em 1795, os fundadores da Escola Francesa dos séculos XVIII e XIX, a qual devemos grande parte das nomenclaturas dos golpes de arco. A contribuição de Viotti para a evolução da música de concerto se deve tanto ao seu prestigioso virtuosismo e suas composições à altura deste virtuosismo, quanto ao seu violino *Stradivarius* – possivelmente um presente da imperatriz russa Catarina, a Grande. Em 17 de março de 1782, Viotti se apresentava com seu *Stradivarius* pela primeira vez na França, numa série de concertos onde o público – que abarrotava os 900 metros quadrados da imponente *Salle des Suisses*, no Palácio das Tulherias para o tradicional *Concert Spirituel* – seria, de acordo com Faber (2006, p. 87-88):

[...] impressionado pela riqueza expressiva da sonoridade de Viotti, pela maneira como fazia o violino assemelhar-se a uma voz cantante [...]. Em abril de 1783, *Le Mercure* escrevia: “Tudo indica que os outros artistas já começam a perdôá-lo por não ter nascido na França” – um elogio e tanto. A influência de Viotti entre os violinistas franceses estava garantida. Todos queriam imitar sua sonoridade, o que significa tocar num *Stradivarius*.

Figura 23 – O Palácio das Tulherias visto do Sena, Nicolas Raguenet, 1757, óleo sobre tela



Fonte: Musée Carnavalet, Histoire de Paris, 2023

Todo o seu impressionante virtuosismo junto ao seu violino *Stradivarius* – de sonoridade muito mais potente e encorpada em relação a todos os outros violinos fabricados por outros luthiers até então – influenciou ainda uma outra maneira a arte dos instrumentos de cordas friccionadas:

Seu estilo de tocar e suas composições exigiam a utilização de um arco moderno. E foi mais ou menos pela época em que Viotti chegou pela primeira vez a Paris que François Tourte – “o Stradivarius do arco” – desenvolveu os elementos finais do formato que ainda hoje é usado.

Nascido numa família de fabricantes de arcos, Tourte tinha uma loja em Paris. Diz a lenda que foi a ela que Viotti se dirigiu para falar de sua necessidade de um novo tipo de arco. Seu estilo *cantabile* exigia mais controle e força do que era capaz de oferecer o antigo modelo. A solução apresentada por Tourte contemplava certos aperfeiçoamentos, desenvolvendo propostas que haviam começado com Tartini. Na vareta, ele usava uma madeira brasileira, o pau-brasil; a curvatura para dentro, em contraste com a anterior convexidade, conferia ao arco maior força e elasticidade, permitindo que a crina do cavalo fosse mais tensionada. A tensão podia ser ajustada por um parafuso na base do arco, ao qual a crina de cavalo era presa por uma cunha com cinta metálica, ou “ferrule”. O peso desse dispositivo, contrabalançado por uma cabeça maior, contribuía para a força de impulso do arco. Em consequência, o violinista exercia maior controle, e o maior retesamento facultava um leque mais amplo de estilos, do *legato* impecável ao repentino *sforzando*. Além disso, com esse acréscimo de peso e tensão, paralelamente a outra modificação introduzida por Tourte – o aumento da largura, de 1/4 para 7/16 de polegada –, o violinista dispunha no arco de maior reserva de força. Somente com esse novo arco, com efeito, podia realizar-se plenamente o potencial de um Strad. (FABER, 2006, p. 92-23)

François-Joseph Fétis, musicólogo, crítico, professor e compositor belga do século XVIII, aborda com mais detalhes essa formulação do arco moderno, fruto da colaboração entre Viotti e Tourte:

A partir do momento em que ele [Tourte] adquiriu uma grande habilidade na sua arte, substituiu as madeiras que eram então utilizadas pelo [pau brasil] Pernambuco, que combina leveza e flexibilidade com firmeza. Mais ou menos nesta época, Viotti chegou a Paris. Rapidamente convencido da superioridade de Tourte sobre os outros fabricantes de arcos, pediu-lhe que encontrasse uma maneira de evitar que a crina se enrolasse, mantendo-a distribuída uniformemente sobre o talão do arco. Tourte resolveu esta questão com um anel que fica na ponta superior do talão, e que ajuda a manter a crina plana. Ele inicialmente os produziu em latão, e depois em prata. A seguir, completou seu aperfeiçoamento com a lâmina de madrepérola que fecha o talão, e que é mantida presa pelo anel. Os arcos assim construídos foram chamados de arcos recobertos. Estas inovações foram depois imitadas por todos os fabricantes de arcos; mas existe uma parte importante nesta arte na qual Tourte nunca foi igualado; o desenho da baqueta, com sua ótima curvatura, que mantém a firmeza das fibras da madeira e as impede de empenar. Era tão grande a habilidade de Tourte no traçado das fibras da madeira com esta curvatura, e também da qualidade da madeira que ele utilizava, que seus arcos hoje são tão procurados quanto os instrumentos de Stradivari e de Guarneri (FÉTIS, 1867 apud REIS e HELD, 2022, p. 7)

Figura 24 – Lista de arcos de Fétis (1856), denominado “Progressão das melhorias sucessivas dos arcos no decorrer dos séculos XVII e XVIII”

*Display of the successive ameliorations of the bows of the seventeenth and eighteenth centuries.*

No. 1.—Mersenne, 1620.



No. 2.—Kircher, 1640.



No. 3.—Castrovillari, 1660.



No. 4.—Bassani, 1680.



No. 5.—Corelli, 1700.



No. 6.—Tartini, 1740.



No. 7.—Cramer, 1770.



No. 8.—Viotti, 1790.



Fonte: Reis e Held, 2022

Antes destes feitos revolucionários do arco moderno de Tourte, os antigos arcos tinham um mecanismo mais arcaico de tensionamento, o que, junto com seus designs, tornavam a técnica de arco mais limitada. Sobre isso, Dourado (2009, p. 22-23) afirma em mais detalhes:

Paralelamente à evolução dos instrumentos de cordas em si, o arco, peça fundamental à execução, foi objeto de transformação equivalente. O grande violinista Giuseppe Tartini (1692-1770), ele próprio fundador de uma escola de violino, foi o principal idealizador do parafuso de ajuste do talão, que veio possibilitar o controle da tensão da crina – mecanismo introduzido por Tourte, pai de François. No passado, quando ainda não existia tal recurso, era com o dedo mínimo da mão direita que a crina dos arcos dos violones era puxada para baixo, aumentando ou diminuindo-lhes a tensão. Por essa razão surgiu a maneira peculiar de se empunhar o arco, por baixo do talão (também conhecida como *underhand*), entre os instrumentistas da família da viola de

gamba, cuja adaptação para o contrabaixo ficou conhecida como bolonhesa ou à Dragonetti. Essa modalidade foi adaptada posteriormente pelos alemães – razão pela qual, ironicamente, recebeu a denominação de arco tedesco na própria Itália que lhe deu berço.

Foi na França, entretanto, que no final do século XVIII o grande archetier – fabricante de arcos – Françoise Tourte (1747-1835) fez uma modificação que revolucionou a técnica dos instrumentos de cordas: por volta de 1700<sup>14</sup> [sic], ele curvou a madeira do arco em sentido contrário, convexamente, com a barriga da curva em direção à crina. A vareta foi, assim, dotada de maior tensão e nervura (flexibilidade). Foi também o mesmo Tourte, no início um modesto relojoeiro, o responsável por experiências que levaram à escolha da madeira ideal, hoje universalmente utilizada: o pau-brasil, também conhecido como pau-rosado ou pernambuco, duas de suas variedades – essa última, nome do estado brasileiro onde se supõe ter sido a madeira primeiramente encontrada. Tourte também fixou dimensões ideais para o arco, que no violino variam entre 74 e 75 centímetros de comprimento, com o ponto de equilíbrio ([denominado] fiel) a 19 centímetros do talão.

Na figura abaixo observamos um antigo arco com empunhadura underhand, usando o próprio dedo da mão direita para tensionar as crinas:

Figura 25 – David Leeuw com sua família, de Abraham van den Tempel, 1671, óleo sobre tela.



Fonte: Rijksmuseum, 2023

---

<sup>14</sup> Na verdade, por volta de 1800

Pode-se imaginar que, com todos esses relevantes aperfeiçoamentos, a técnica de arco seria ampliada significativamente. Sobre isso Dourado (2009, p. 23, grifo nosso) afirma:

A partir dessas transformações, o arco dos instrumentos de cordas viu enormemente ampliadas suas possibilidades. As novas descobertas induziram os intérpretes à experimentação de um amplo repertório de golpes e articulações, **traduzidos em novos sons** – os quais, se em grande parte simplesmente antes não existiam, eram até então revestidos de grande dificuldade: homogêneos legati, sonoros balzati, rápidos gettati, spiccati, jetés, ricochets e uma infinidade de outros.

Existe, no entanto, um fato histórico de grande relevância por trás de toda essa necessidade da mudança do arco. Viotti pediu para que Tourte construísse um arco que produzisse mais som, mas qual seria a necessidade desse aumento de projeção sonora? A resposta pode estar na Revolução Francesa:

Na segunda metade do século XVIII, o fator sociopolítico mais importante é a ascensão e o triunfo da burguesia, levando à constituição de um público novo, mais vasto e relativamente anônimo. A luta da burguesia contra a aristocracia e o absolutismo se manifestou também no plano cultural. Um dos sinais foi a expansão da música até lugares antes pouco frequentados. Houve um grande desenvolvimento dos concertos privados e das execuções amadoras e o nascimento da sala de concertos: um lugar onde, podendo pagar, se podia ouvir – como aconteceu antes com a ópera – música que não havia sido encomendada. [...] Em 1701, Telemann desempenhou um papel pioneiro ao inaugurar em Leipzig os concertos públicos do Collegium Musicum. Em Viena, a primeira instituição de concertos públicos foi a Tonkünstler-Societät, fundada em 1771 pelo compositor Florian Gassmann. Em Londres, surgem os concertos Bach-Abel, cujo nome se refere aos compositores Johann Christian Bach (filho mais novo de Johann Sebastian Bach) e Carl Friedrich Abel. Das várias instituições de concertos públicos surgidas na Europa, a mais célebre foi a Concert Spirituel, fundada em Paris em 1725, por A. Danican Philidor. Nessa época, a cidade ainda não possuía nenhuma sala de concertos públicos, devido ao monopólio da Academia Real de Música. As apresentações do Concert Spirituel aconteciam nos feriados religiosos, quando a Academia fechava, na Salle des Suisses, emprestada pelo rei, no primeiro andar do Palácio das Tulherias. Destinados inicialmente à música religiosa, os espetáculos passaram a mesclar arte profana à sacra, contribuindo à difusão da nova música instrumental europeia na França. [...] Os processos esboçados no final do século XVIII na vida musical da Europa, desenvolveram-se em toda sua amplitude no século XIX, resultando numa nova situação, diferente de tudo aquilo que no passado fez a história da música. A partir de então, o público antes restrito às cortes e palácios cede terreno a outro tipo de público numericamente mais importante e formado em sua maioria por burgueses. Os patronos e mecenas nobres foram abandonando seu tradicional papel, afastados pelos empresários e pelos diversos grupos de músicos profissionais e amadores, que cada vez mais organizavam concertos públicos. O público aumentou em número, principalmente nos grandes centros europeus, como Londres, Paris e Viena. [...] A democratização da vida musical, envolvendo um número sempre maior de pessoas, pressionou a abertura de grandes salas de concerto, capazes de receber milhares de ouvintes [...]. Nenhuma arte cresceu tanto como a música. Os burgueses aumentavam o prestígio do concerto e do teatro,

espetáculos que promoviam afirmação social em lugares públicos” (SOUZA, 2004, p. 19-20)

A necessidade das apresentações públicas se tornarem cada vez mais acessíveis a um público cada vez mais numeroso, a necessidade das construções arquitetônicas como as salas de concertos terem uma capacidade de lotação exponencialmente ampliada para comportar todo esse público, e a necessidade do tamanho da orquestra expandir consideravelmente (incluindo não só o aumento das sessões das cordas, mas também à inserção de mais instrumentos de metais e percussão) de maneira proporcional a todo esse crescimento causado pelo processo democrático que culminou na Revolução Francesa, não caberia mais aqui o volume sonoro pequeno que os arcos barroco e de transição emitiam. Era necessário agora um arco com mais potência e precisão sonora, uma vez que a música estava deixando de ser feita exclusivamente nas igrejas e palácios reverberantes para um número reduzido de espectadores.

## 4 ASPECTOS DIFERENCIAIS ENTRE OS GOLPES DE ARCO

A partir dessa última mudança no arco por Tourte, criaram-se inúmeras possibilidades de novos golpes de arco, mas também algumas confusões passaram a surgir e nos acompanham até os dias de hoje, como é o caso do *Détaché*, que em francês significa destacar/separar/desligar, e o *Staccato*, que em italiano também significa destacar/separar/desligar. (BOSÍLIO e LAVIGNE, 2022, p. 23, 31)

A seguir serão analisados e apresentados os aspectos diferenciais entre três grupos dos seis golpes de arcos abordados neste trabalho:

- a) *Détaché* x *Staccato*
- b) *Martelé* x *Collé*
- c) *Spiccato* x *Sautillé*

### 4.1 *Détaché* x *Staccato*

Como vimos, os termos em francês e em italiano destes dois golpes de arco possuem os mesmos significados, destacar/separar/desligar, porém, os golpes de arco em si são completamente distintos um do outro. Neste caso, especificamente, a confusão está unicamente na tradução dos nomes e não no entendimento do seu resultado sonoro, o que poderia levar um regente, sem o conhecimento adequado do que é um golpe de arco em *détaché* e o que é um golpe de arco em *staccato*, a acreditar que ambos soariam da mesma maneira: destacada.

Para entendermos o ponto que diferencia estilisticamente um golpe do outro, precisamos voltar a Viotti, Tourte e à Escola Francesa e compreendermos os impactos que a mudança do arco barroco para o arco moderno causaram nessa nomenclatura.

Antes ainda, lembremos que a definição do golpe de arco *détaché* se refere a um golpe de arco onde cada nota é executada por uma única arcada de maneira que seu resultado sonoro não apresente, dentro do possível, interrupções entre cada mudança de arco, resultando numa sonoridade de caráter *legato*.

Ora, se o verbo francês *détacher* significa destacar, separar, desligar, e o golpe de arco *détaché* tem por premissa um resultado sonoro contínuo e ininterrupto, onde estaria a confusão? A resposta está nas mudanças sofridas do arco barroco para o arco moderno de Tourte.

De acordo com Salles (2017, p. 62-63, grifo do autor):

[*Détaché*] seria sim um termo inapropriado se sua origem não nos remetesse ao arco anterior a 1750. Desta forma, entender o por quê [sic] da utilização deste termo pareceu-nos de suma importância.

Os arcos antigos, conhecidos como de transição do barroco, possuem estrutura da vara convexa. Em função desta curvatura, a capacidade de tensão da crina é menor que a do arco moderno, favorecendo uma demora de reação da produção do som, que resulta em uma certa “imprecisão de ataque”. Por conta desta imprecisão, a resposta sonora não é imediata, sofrendo um retardo que emite sons individuais, nos quais nitidamente se percebe o início e final de cada nota piano e macio, com o meio mais forte e presente, numa espécie de “inchação sonora” [...], determinando assim um golpe de arco essencialmente *non-legato* por natureza. A utilização do *détaché* em passagens extensas no arco antigo por causas [sic] destas inflexões naturais, nos dá a impressão de notas separadas, destacadas (*détaché!*), mesmo quando tocadas da forma mais contínua possível.

Já o arco moderno, idealizado por Viotti e executado por Tourte, 1790, oferece uma resposta rápida e quase imediata do som. Sua estrutura de vara côncava e o talão móvel dão condição a emprego de grande tensão nas crinas, resultando, portanto, numa maior precisão sonora.

Uma série de golpes de arco em *détaché*, num arco de transição do barroco, soa realmente destacado, daí, pois, a escolha do termo *détaché*. Com o advento do arco moderno, os movimentos musculares que envolvem o golpe de arco *détaché* não foram mudados, mas sua estrutura física impôs a resposta sonora imediata, resultando assim em uma sonoridade de caráter mais *legato*. O termo *détaché* foi preservado, no entanto, mesmo não indicando precisamente seu caráter sonoro atual.

Como visto então, devido às mudanças sofridas pelo arco barroco, alterou-se o conceito estético da sonoridade do *détaché*, entretanto sua nomenclatura não sofreu alteração, uma vez que a técnica de execução pelos movimentos musculares do instrumentista não sofreu alterações, uma vez que a alteração sonora veio da mudança do modelo do arco e não na mudança da técnica de execução do golpe.

Atualmente, caso o regente anseie interpretar uma obra barroca com as características sonoras mais próximas ao que soava o *détaché* do arco barroco, tendo seus músicos possuindo o arco moderno, recomenda-se então utilizar o golpe de arco denominado *détaché porté*.

Sobre o uso do *staccato* na performance do regente durante o ensaio da orquestra, é importante frisar que, quando um regente solicita um determinado trecho para as cordas em *staccato* ou “mais *staccato*”, é bom que ele tenha o devido conhecimento do golpe de arco *staccato*, pois muitas vezes – se não sempre – o regente apenas deseja que determinadas notas soem mais curtas e destacadas, ainda que haja mudança de arco entre estas notas, e não que ele esteja solicitando de fato o golpe de arco *staccato*. É uma prática muito comum nos ensaios por parte dos regentes e pode vir a gerar confusão entre os músicos.

Bosísio e Lavigne (2022, p. 31) afirmam que “o termo *staccato*, nos instrumentos de cordas, normalmente refere-se à execução de uma série de notas, intercaladas por pausas e articuladas em uma mesma direção, para baixo ou para cima.” Estas informações são de grande relevância aos regentes, uma vez que há uma sutil diferença entre o *staccato* dos sopros e o *staccato* das cordas: embora o resultado sonoro deva ser o mesmo, todo *staccato* para as cordas **se refere a um golpe de arco que, obrigatoriamente, necessita de uma sucessão de notas na mesma direção do arco**. Ou seja, diferentemente do *détaché*, o *staccato* nunca terá a emissão sonora de cada nota feita isoladamente em direções de arco alternadas sucessivamente. É bom que o regente esteja preparado para esclarecer eventuais dúvidas quando decidir solicitar *staccato* em um determinado trecho para o naipe das cordas que não o golpe de arco. Para este caso, é bom que diga que gostaria que determinado trecho “soasse *staccato*”. Nos golpes de arco, o “soar *staccato*” seria equivalente ao *détaché* duro (SALLES, 2017, p. 76), *détaché* francês ou *détaché collé*, dependendo do contexto musical.

Quadro 1 com os aspectos comparativos entre os golpes *détaché* e *staccato*:

Quadro 1 – Aspectos diferenciais entre *détaché* e *staccato*

<i>détaché</i>	<i>staccato</i>
Do francês: destacado, separado	Do italiano: destacado, separado
Golpe de arco básico	Derivado do <i>martelé</i>
Sonoridade lisa e contínua, de caráter <i>legato</i>	Tem sonoridade curta, marcada e com pausas entre cada nota
Feito em todas as regiões do arco	Feito ao longo de todo o arco
Ataque parte da corda	Ataque parte da corda
Golpe curto, médio e grande	Golpe curto
Pode ser feito em andamentos lentos a rápidos	Pode ser feito em andamentos moderados a rápidos
Uma nota por mudança de arco	Sequência de notas na mesma direção de arco, preferencialmente para cima
Espectro de dinâmica: do <i>pp</i> ao <i>ff</i>	Espectro de dinâmica: do <i>f</i> ao <i>ff</i>

Fonte: elaborado pela autora (2023)

## 4.2 *Martelé* x *Collé*

Como *martelé* e *collé* são golpes de arco da mesma família, com a resultante sonora do mesmo tipo – duro e seco – os aspectos diferenciais entre eles se aplicam apenas à região do arco onde são executados estes golpes e, por conta da região de execução de cada um, à velocidade, visto que há um destes que apresenta maior facilidade em andamentos mais rápidos.

Enquanto o *martelé* tem sua melhor performance na ponta do arco, o *collé* apresenta sua única possibilidade de execução no extremo talão, tornando o *collé* se muito mais ágil em passagens rápidas. “O *collé*, portanto, pode substituir o *martelé* em passagens que excedam o limite prático de velocidade imposto ao *martelé*.” (SALLES, 2017, p. 84)

Abaixo, quadro 2 apresenta os aspectos comparativos entre os golpes *martelé* e *collé*:

Quadro 2 – Aspectos diferenciais entre *martelé* e *collé*

<i>martelé</i>	<i>collé</i>
Do francês: martelado	Do francês: colado
Golpe de arco básico	Derivado do <i>martelé</i>
Sonoridade de efeito percutido	Sonoridade de efeito percutido
Feito preferencialmente na ponta do arco	Feito exclusivamente no extremo talão
Ataque parte da corda	Ataque parte da corda, “colado”, mas a abandona em seguida
Golpe curto, enérgico e decidido	Golpe ainda mais curto e penetrante
Limite de velocidade	Pode ser feito em andamentos rápidos
Uma nota por mudança de arco	Uma nota por mudança de arco ou numa mesma direção
Espectro de dinâmica: de <i>mf</i> a <i>f</i>	Espectro de dinâmica: de <i>f</i> a <i>ff</i>

Fonte: elaborado pela autora (2023)

## 4.3 *Spiccato* x *Sautillé*

O *sautillé* é, sem dúvidas, o golpe de arco que mais gera confusão. E neste caso, não só entre os regentes, mas, principalmente, entre os próprios instrumentistas

de cordas. Curioso é que, na literatura, praticamente todos os autores abordam o *sautillé* com grande atenção ao perigo de haver confusão com o *spiccato*; no entanto, ainda assim seguem sendo confundidos entre si.

Salles (2017, p. 85) afirma:

Nenhum outro golpe de arco apresenta tanta disparidade, no Brasil, em relação à sua definição e utilização, quanto o *sautillé*. Embora com definição extremamente precisa e demarcada, ainda hoje é erradamente empregado como sinônimo deo golpe de arco *spiccato* pela grande maioria dos instrumentistas, maestros e compositores.

Sobre a diferença entre esses dois golpes de arcos, Galamian (1962, p. 77, tradução nossa) concorda que o *sautillé* “se distingue do *spiccato* pelo fato de não haver o levantar e cair individual para cada nota. A tarefa de saltar é executada, principalmente, pela elasticidade da baqueta [do arco].”<sup>15</sup>

Para Bosísio e Lavigne (2022, p. 30), “o *sautillé* pode ser visto como um *détaché* rápido, com características sonoras parecidas com as do *spiccato*.” Ou seja, o *sautillé* é um golpe de arco que tem a sua mecânica baseada no *détaché* e seu resultado sonoro semelhante ao *spiccato*. Salles (2017, p. 86) corrobora com essa afirmação concluindo que “o *sautillé* é basicamente um movimento plano, que, por ordem da flexibilidade do arco, resulta num movimento do tipo ‘saltado inconsciente’, enquanto que no *spiccato*, o movimento é absolutamente controlado, em forma de semi-círculo [sic].”

Assim sendo, a característica mais importante que o diferencia de possíveis confusões com o *spiccato* é a de que, assim como no *détaché* padrão, o *sautillé* não abandona a crina da corda em momento algum; a ilusão sonora de um golpe saltado se dá à instabilidade da baqueta na região onde se executa o *sautillé*. Um *détaché* curto e rápido numa região instável da baqueta (região central) faz com que esta balance em sentido vertical e, sem que a crina abandone a corda, esse efeito proporciona um resultado sonoro “saltado”, como um movimento involuntário. É voluntário do ponto de vista em que o executante queira que esse efeito ocorra, mas involuntário no sentido de que o efeito saltado não é absolutamente controlado pelo executante – como no caso do *spiccato*, em que, em cada ataque da nota, o arco é carregado voluntariamente, em absoluto controle, pelo executante, a fim de que a

---

<sup>15</sup> [...] which is distinguished from the *spiccato* by the fact that is no individual lifting and dropping of the bow for each note. The task of jumping is left principally to the resiliency of the stick.

crina abandone acorda em movimento semicircular, tangenciando a corda num pequeno ponto de contato; mecânica essa, semelhante ao quicar de uma bola de basquete pelo jogador.

Abaixo, o quadro 3 apresenta os aspectos comparativos entre os golpes *spiccato* e *sautillé*:

Quadro 3 – Aspectos diferenciais entre *spiccato* e *sautillé*

<i>spiccato</i>	<i>sautillé</i>
Do italiano: nítido	Do francês: saltitar
Golpe de arco básico	Golpe de arco básico
Sonoridade saltada	Sonoridade saltada
Feito em todas as regiões do arco	Feito na região central
Ataque parte de fora da corda	Ataque parte da corda e não abandona
Golpe curto e delicado	Golpe curto e delicado
Limite de velocidade quanto à sua rapidez	Limite de velocidade quanto à sua lentidão
Espectro de dinâmica: de <i>p</i> a <i>f</i>	Espectro de dinâmica: de <i>p</i> a <i>f</i>

Fonte: elaborado pela autora (2023)

## 5 A RELAÇÃO GOLPE DE ARCO E ANDAMENTO

Como apresentado no capítulo anterior, é prudente que o regente, como intérprete da obra, tenha conhecimento dos tipos de golpes de arco para uma direção musical com perícia e sem negligências, pois as articulações que dão o caráter interpretativo da obra advêm da mão direita dos instrumentistas de cordas.

Foi demonstrado também que a escolha dos golpes de arco está intrinsecamente ligada à velocidade (andamento) em que a obra está sendo executada. Avaliando a igual importância do conhecimento deste último pelo regente, neste capítulo será aprofundada a relação dos golpes de arco e andamento.

Observando os aspectos diferenciais entre *martelé* e *collé*, identificamos que o andamento é ponto chave para a escolha entre um e outro.

O pré-requisito da pressão antes de cada golpe de arco, impõe limite de velocidade na prática. Portanto, o martelé só é possível de execução em tempo não muito rápido. [...] Quando passagens em martelé, por algum motivo, exijam tempo que exceda este limite prático de velocidade, é indicado que deva ser substituído por um dos seguintes golpes de arco: staccato preso, collé, fouetté ou détaché acentuado. (SALLES, 2017, p. 73)

O mesmo ocorre nos aspectos diferenciais entre *spiccato* e *sautillé*:

Figura 26 – Excerto I movimento, violino 1, c. 37



Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

Se observarmos o excerto acima a partir do compasso 37 e considerarmos que ele será executado exatamente como o indicado pelo compositor – *allegro non troppo*, com a unidade de tempo = 116 – o faremos em *spiccato*, pois há tempo hábil para realizar este golpe. Entretanto, caso o regente opte por uma interpretação mais rápida, este trecho deixará de ser realizado em *spiccato* e passará a ser executado em *sautillé*.

No excerto apresentado a seguir, encontramos os dois primeiros compassos do III movimento da Sinfonia nº 6 de Tchaikovsky:

Figura 27 – Excerto III movimento, violinos 1, c. 1 e 2

Allegro molto vivace ♩ = 152

Violine I  
divisi

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

Aqui temos um bom exemplo de divergência sobre a escolha do golpe de arco. Alguns instrumentistas de cordas defenderão o uso do *spiccato*, outros, do uso do *sautillé*. A verdade é que quem decidirá entre o uso de um ou outro será o andamento em que a obra será feita. Se o regente o fizer em um andamento muito abaixo do indicado, talvez realmente fosse possível o uso do *spiccato* neste *allegro molto vivace*; no entanto, todas as gravações do YouTube analisadas neste trabalho se encontram em andamento rápido a partir do indicado pelo compositor, sendo então, sem dúvidas, necessário o uso do *sautillé*, como é possível observar no quadro 4 a seguir:

Quadro 4 – Comparativo andamento x golpe de arco no III movimento da 6ª Sinfonia de Tchaikovsky

Regente	Orquestra	Ano	Semínima aprox. =	Golpe de arco	Link YouTube
Georgi Solti	Munich Philharmonie	s.d.	164	sautillé	<a href="https://youtu.be/67TGBCoA13g?si=eHUUrgFbrYxNsvLw">https://youtu.be/67TGBCoA13g?si=eHUUrgFbrYxNsvLw</a>
H. von Karajan	Wiener Philharmonie	s.d.	166	sautillé	<a href="https://youtu.be/KvGC8hZC29U?si=NOXisniwxhFPumYa">https://youtu.be/KvGC8hZC29U?si=NOXisniwxhFPumYa</a>
Leonard Bernstein	New York Philharmonic	1974	158	sautillé	<a href="https://youtu.be/o147jpVKFCI?si=eDZJBg0zYOW829n1">https://youtu.be/o147jpVKFCI?si=eDZJBg0zYOW829n1</a>
Seiji Osawa	Filarmônica de Berlin	2008	156	sautillé	<a href="https://youtu.be/9gQbXeJl7vM?si=l43-QLbG0wFRsVYQ">https://youtu.be/9gQbXeJl7vM?si=l43-QLbG0wFRsVYQ</a>
Daniele Gatti	L'Orchestre National de France	2014	156	sautillé	<a href="https://youtu.be/NfusWGFWMq8?si=dfGwRvbosXJULGRt">https://youtu.be/NfusWGFWMq8?si=dfGwRvbosXJULGRt</a>
Arvo Volmer	OESP	2016	162	sautillé	<a href="https://youtu.be/kDiJPRpLjB8?si=GzlcDrjWAGpWv17u">https://youtu.be/kDiJPRpLjB8?si=GzlcDrjWAGpWv17u</a>
Marek Janowski	Dresden Philharmonie	2019	164	sautillé	<a href="https://youtu.be/qVA1ieo9Js4?si=-l8WCS_YBfakUOd8">https://youtu.be/qVA1ieo9Js4?si=-l8WCS_YBfakUOd8</a>
Han-Na Chang	Trondheim Symphony Orchestra	2019	168	sautillé	<a href="https://youtu.be/Wndp6taP95o?si=jXqgZwtfuG0Gbl0m">https://youtu.be/Wndp6taP95o?si=jXqgZwtfuG0Gbl0m</a>
Andrew Manze	NDR Radio Philharmonie	2022	152	sautillé baixo	<a href="https://youtu.be/a115M3iearA?si=BbC8IzOqPRhnmU2q">https://youtu.be/a115M3iearA?si=BbC8IzOqPRhnmU2q</a>

Fonte: elaborado pela autora (2023)

Contudo, há ainda uma característica sobre a relação de velocidade no *sautillé* pouco conhecida inclusive pelos próprios instrumentistas.

Quando Flesch (1924, p. 54), afirma que “o tipo de golpe escolhido depende da velocidade: quando *lenta* o arco deve ser *jogado* [*spiccato*], quando *rápida*, *saltada* [*sautillé*] por si só.”, concordamos e sabemos que o *spiccato* encontra limites em andamentos muito rápidos e que, nestes casos, acaba sendo automaticamente substituído pelo *sautillé*, que tem grande agilidade em velocidades maiores. No entanto, há ainda de se tomar conhecimento que as possibilidades de uso do *sautillé* em andamentos que julgamos mais lentos para o uso dele são maiores do que habitualmente defendemos. Na contramão do que muitos afirmam, o *sautillé* não é apenas possível de ser executado em passagens rapidíssimas. Bosísio e Lavigne (2022, p. 30, grifo nosso) afirmam que, “de uma forma geral, pode-se dizer que um **sautillé mais lento** deverá ser realizado pouco abaixo do meio [do arco], e um **sautillé mais rápido** terá a tendência de encontrar seu ponto ideal de equilíbrio em uma região um pouco acima do meio [do arco].”

Mesmo Galamian (1962, p. 77, tradução nossa) já afirmava isso ainda muito antes:

Esta arcada é melhor executada perto do meio do arco, um pouco para a parte inferior, quando devagar e forte, mais para a parte superior quando rápida e suave. A escolha do lugar do salto difere em cada arco com relação às diversas condições de elasticidade. Contrariamente ao senso comum, o golpe de arco *sautillé* pode ser executado desde a velocidade muito rápida até um tanto bem lenta, embora em tempos bem lentos o *spiccato* seja a escolha mais prática.<sup>16</sup>

Desta forma, fica evidente que o andamento influi na escolha do golpe de arco, porém, ainda é necessário que o instrumentista esteja apto para analisar de maneira adequada os reais limites técnicos na escolha entre um ou outro golpe de arco.

---

<sup>16</sup> This bowing is best when played around the middle of the bow, somewhat lower when it is slower and louder, somewhat higher when it is faster and softer. The choice of place will differ with different bows owing to their dissimilar conditions of elasticity. Contrary to common belief, the *sautillé* stroke may be played from very fast to quite slow, although in slow tempos the *spiccato* will generally be the more practical choice.

Figura 28 – Excerto III movimento, violas, c. 14 e 15

Fonte: Tchaikovsky, Breitkopf & Härtel (20--)

Sobre o excerto acima, Horácio Schaefer (informação pessoal)<sup>17</sup>, violista chefe da OSESP, declara sobre a escolha do golpe a se utilizar:

Nessa passagem, o golpe de arco pode ser um pouco complicado, dependendo da velocidade que o maestro faz. Mais lento, *spiccato*, mais rápido, *sautillé*. Normalmente é feito numa velocidade que fica meio que entre um e outro. Nesse caso eu faço *sautillé* do meio para um pouco abaixo do meio do arco. É uma maneira mais confortável de fazer, inclusive para as mudanças de corda

Esta declaração corrobora com todos os autores citados neste trabalho sobre a existência e prática do uso do *sautillé* mais abaixo no centro do arco em andamentos mais lentos, onde o *sautillé* tradicional, comumente feito na porção superior do centro do arco, não seria possível de ser executado caso o andamento seja um pouco mais lento que para o *sautillé* habitual. Este *sautillé* em andamento mais lento para a técnica pode ser observado no já apresentado quadro 3, onde o regente Andrew Manze e a NDR Philharmonie executam este movimento no andamento próximo do indicado pelo compositor. No quadro há a indicação de “*sautillé* baixo” para registrar essa alteração de região do arco para possibilitar o uso do *sautillé* no andamento empregado.

Atestamos assim que, embora haja a afirmativa de que um *sautillé* lento deva ser optado por ser feito em *spiccato*, há de se considerar o fato da existência de um *sautillé* mais lento, executado na parte mais abaixo do centro do arco.

<sup>17</sup> Informação fornecida por Horácio Schaefer, violista chefe da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) por Whatsapp, em 12 de agosto de 2023.



## 6 CONCLUSÃO

Conclui-se que o regente como diretor musical e intérprete, tendo um conhecimento mais aprofundado sobre os golpes de arco respaldado pelos fundamentos técnicos, saiba tanto diagnosticar possíveis golpes de arco que não estejam funcionando durante o ensaio, quanto sugerir outro golpe de arco caso o escolhido pelos chefes de naipe esteja indo na contramão da sua concepção musical, pois entendeu-se que o fraseado e a articulação musical no naipe de cordas é resultante da técnica de arco utilizado.

O caráter explicativo deste trabalho possibilitou apresentar um guia de estudo sobre os golpes de arco para regentes, com linguagem menos técnica e com o uso de exemplos do repertório sinfônico, contribuindo para a melhor compreensão dos profissionais.

Foram estabelecidos os principais golpes de arco do cânone sinfônico; em seguida identificados e analisados a partir da Sinfonia nº 6 de Tchaikovsky; posteriormente foram abordados aspectos diferenciais entre eles, bem como a produção de quadros comparativos, a fim de facilitar a compreensão e discernimento pelo regente; por fim, demonstrou-se que a velocidade do andamento da obra tem papel fundamental na decisão de escolha do golpe de arco e que o regente precisa reconhecer isto.

A abordagem e contextualização histórica e social na mudança para o modelo de arco atual no século XVIII permitiu uma visão analítica e uma compreensão mais aprofundada acerca dos aspectos técnicos que envolvem os golpes de arco.

Todos os pontos abordados neste trabalho demonstraram-se a favor do desenvolvimento de uma performance mais eficaz e eficiente na regência, permitindo uma concepção artística da obra a partir de embasamento técnico do naipe de cordas.

Esta pesquisa não contemplou todos os golpes de arco devido às suas limitações. Espera-se que pesquisas futuras possam abordá-los para a produção de um guia completo, tal como a elaboração de guias dos demais instrumentos sinfônicos para um completo material de estudo direcionado para o regente.

Materiais de estudo destinados exclusivamente aos regentes são escassos. Quando disponíveis, raramente encontram-se em língua portuguesa. Espera-se, desta maneira, que a presente pesquisa possa contribuir de forma a ajudar a preencher esta lacuna.

## REFERÊNCIAS

- AUER, L. **O violino segundo meus princípios**. Tradução: Luiz Amato; Robert Suetholz. Curitiba: Appris, 2019.
- BALDINI, E. **O estudo do violino: reflexões sobre técnica, análise e performance**. São Paulo: Tipografia Musical, 2023.
- BOSÍSIO, P. G.; LAVIGNE, M. **Técnica de arco para violino e viola: abordagem prática, incluindo uma visão abrangente de Flesh, Rostal, Capet e outros**. São Paulo: Ilustre, 2022.
- DOURADO, H. A. **O arco dos instrumentos de corda: breve histórico, suas escolas e golpes de arco**. São Paulo: Irmãos Vitalle, 2009.
- FABER, T. **Stradivarius - cinco violinos, um violoncelo e três séculos de perfeição**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FLESH, C. **The art of violin playing**. Nova York: Carl Fisher, 1924.
- GALAMIAN, I. **Principles of Violin Playing & Teaching**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1962.
- RAQUENET, N. **Le Palais des Tuileries, vu du quai d'Orsay**. [1757] Óleo sobre tela. Disponível em: [www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/le-palais-des-tuileries-vu-du-quai-d-orsay#infos-principales](http://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/le-palais-des-tuileries-vu-du-quai-d-orsay#infos-principales). Acessado em: 8 outubro 2023.
- REIS, A.; HELD, M. Os arcos barrocos, de transição e moderno sob a égide positivista: uma discussão sobre o conceito de evolução tradicionalmente aplicado ao desenvolvimento do arco do violino. **Per Musi**, fevereiro 2022. Acesso em: 8 outubro 2023
- RIBEIRO, C. Instrumentação Cirúrgica. **Blog Enfermagem Ilustrada**. [s.l.,201-] Disponível em: <https://enfermagemilustrada.com/instrumentacao-cirurgica/> Acesso em: 10 outubro 2023.
- SALLES, M. I. **Arcadas e golpes de arcos**. 3 ed. Brasília: Thesaurus, 2017.
- SOUZA, T. R. M. de. **Centro musical: Introdução ao Projeto de Graduação**. Orientadora: Elvira Barros Viveiros da Silva. 2004. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/219036>. Acesso em: 9 out. 2023.

TCHAIKOVSKY, P. I. **Symphony No. 6 "Pathétique"**: in B minor op. 74. Orquestra. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, [20--]. 1 partitura

Tchaikovsky Symphony No.6 《Pathétique》 Seiji Ozawa & Berliner Philharmoniker.

[S. l.: s. n], 2008. 1 vídeo (59 min 05 s). Publicado pelo canal de Korean.neri92.

Disponível em: [https://youtu.be/9gQbXeJI7vM?si=\\_C7Nc5sN\\_oZMLVv8](https://youtu.be/9gQbXeJI7vM?si=_C7Nc5sN_oZMLVv8). Acesso em: 3 outubro 2023.

TEMPEL, A. van den. **David Leeuw with his Family**. [1671] Óleo sobre tela.

Disponível em: [www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1972](http://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1972) Acesso em: 08 out 2023.