

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

LUIZ FERNANDO PACHECO DE S. THIAGO

**A INICIAÇÃO VIOLINÍSTICA DE LUIS SOLER REALP:
FUNDAMENTOS E CONTRIBUIÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração Práticas interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi

FLORIANÓPOLIS-SC
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Thiago, Luiz Fernando Pacheco de S.
A Iniciação Violinística de Luis Soler Realp:
Fundamentos e Contribuições / Luiz Fernando Pacheco
de S. Thiago. -- Florianópolis , 2018.
186 p.

Orientador: Luiz Henrique Fiaminghi
Dissertação (Mestrado) -- Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, Florianópolis, 2018.

1. Método. 2. Violino. 3. Realp, Luis Soler. I.
Fiaminghi, Luiz Henrique . II. Universidade do
Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação.
III. Título.

LUIZ FERNANDO PACHECO DE S. THIAGO

**A INICIAÇÃO VIOLINÍSTICA DE LUIS SOLER REALP:
FUNDAMENTOS E CONTRIBUIÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração Práticas interpretativas.

Banca examinadora:

Orientador:

Professor Dr. Luiz Henrique Fiaminghi (UDESC)

Membro Externo:

Professor Dr. Paulo Egídio Lückman (UEM)

Membro Externo:

Professor Dr. Guilherme Gabriel Ballande Romanelli (UFPR)

Ao professor Soler, com gratidão.

AGRADECIMENTOS

À Mônica, meu amor, que me estimulou e embarcou comigo nessa empreitada se desdobrando e compreendendo os momentos em que estive distante física e mentalmente neste período. Te amo!!

Aos meus filhos Jônatas e Bernardo, por serem o motor que me impulsiona a ir além! Pelo estímulo, compreensão e carinho com que me trataram, principalmente nos momentos mais difíceis. Amo vocês!!

Aos meus pais, Mário e Lilian, por terem cultivado em mim o gosto pela música.

Ao professor Dr. Luiz Henrique Fiaminghi, pelo incentivo e pela forma tranquila com que me orientou ao longo de todo este processo.

À professora Maria Bernardete Castelan Povoas, pelo estímulo e encorajamento em todas as etapas de minha formação musical.

Aos colegas do mestrado, pelas trocas construtivas e pela amizade.

Ao professor Guilherme Romanelli pelas orientações precisas e maduras além do estímulo e entusiasmo com meu trabalho. Obrigado!

Ao meu amigo Paulo Egídio Lückman, pelas conversas construtivas, desabafos e sugestões para elaboração dessa dissertação.

À Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), por me oportunizar, de forma pública e gratuita, toda minha formação musical, em nível fundamental, na extinta escola de música, em nível de graduação no Bacharelado em Violino e agora em nível de pós-graduação no Mestrado.

À Capes, por possibilitar a realização desta pesquisa com auxílio financeiro ao longo de dois anos.

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo o método “Estudo Racional do Violino” escrito por Luis Soler Realp (1920 - 2011). Luis Soler foi um violinista catalão, descendente da escola franco-belga de violino, que imigrou para o Brasil nos anos 60. Lecionou inicialmente no Recife na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e a partir de 1985 em Florianópolis/SC na extinta Escola de Música da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). O método foi integralmente escrito no Brasil a partir das necessidades apresentadas por seus alunos. Soler formou um grande número de violinistas, muitos deles atuando hoje como músicos profissionais em diferentes estados do Brasil e no exterior. Através de um estudo exploratório, dado tratar-se de obra ainda pouco conhecida, é descrita e analisada a primeira parte do método, “Iniciação Violinística”, em diálogo com publicações consagradas da pedagogia do violino, em especial a obra de Mathieu Crickboom, professor do conservatório de Bruxelas, notadamente, uma forte influência na formação musical e violinística de Luis Soler. A partir do resultado desta análise são discutidos os fundamentos, as ideias norteadoras e a validade do método enquanto material didático na atualidade. A fim de resgatar informações e obter testemunhos sobre a vida e atuação profissional de Soler, foi realizada pesquisa documental e aplicado questionário a alunos e colegas de trabalho do pesquisado, os quais, compõem o capítulo destinado à parte biográfica do trabalho.

Palavras-chave: Método. Violino. Realp, Luis Soler.

ABSTRACT

This work has as object of study the “Rational Study of Violin” method written by Luis Soler Realp (1920 - 2011). Luis Soler was a Catalan violinist, who arised from the Franco-Belgian violin school and immigrated to Brazil in the 1960s. He initially taught in Recife at the Federal University of Pernambuco (UFPE) and from 1985 in Florianópolis / SC at the extinct Music School of Santa Catarina State University (UDESC). The method was integrally written in Brazil from the needs presented by its students. Soler formed a large number of violinists, many of them acting today as professional musicians in different states of Brazil and abroad. The first part of the method, “Violin Initiation”, is described and analyzed in an exploratory study, in dialogue with well-known publications of violin pedagogy, especially the work of Mathieu Crickboom, professor of the conservatory of Brussels, notably a strong influence on the musical and violinist formation of Luis Soler. From the result of this analysis, the fundamentals, the guiding ideas and the validity of the method as didactic material in the present time are discussed. In order to retrieve information and obtain testimonies about the life and professional performance of Soler, a documentary research and questionnaire was applied to the students and co-workers of the researcher, who compose the chapter destined for the biographical part of the work.

Keywords: Method. Violin. Realp, Luis Soler.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – “A Iniciação Violinística” – Temas de Aprendizado no Estudo Racional do Violino. Volume 1 – Temas de Aprendizagem 1 ao 26.....	71
Quadro 2 – “A Iniciação Violinística” – Temas de Aprendizado no Estudo Racional do Violino. Volume 2 – Temas de Aprendizagem 27 ao 40.....	72
Quadro 3 – “A Iniciação Violinística” – Temas de Aprendizado no Estudo Racional do Violino. Volume 3 – Temas de Aprendizagem 51 ao 68.....	73
Quadro 4 – Figuras de ritmo.....	85
Quadro 5 – Correspondência entre os golpes de arco básicos de Soler e Crickboom.....	107
Quadro 6 – Compositores selecionados / Número de estudos por compositor.	116
Quadro 7 – Compositores selecionados / Número de estudos por compositor.	118
Quadro 8 – Compositores selecionados / Número de estudos por compositor.	119
Quadro 9 – Aspecto técnico trabalhado em cada “estudo”.	120

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Genealogia violinística de Luis Soler - A Escola Franco-belga de violino.	55
Figura 2 – Aula Inaugural do Projeto Espiral Pernambucano.	58
Figura 3 – Mecanismo do balanço dos cotovelos.	77
Figura 4 – Mudança de cordas com notas ligadas, como apresentada no método.	79
Figura 5 – Divisões do arco.	83
Figura 6 – Trecho ilustrativo de parte de um exercício de Crickboom destinado ao arco	89
Figura 7 – “Retenção da pisada” de Crickboom, no estudo das “quartas”	91
Figura 8 – “Retenção da pisada”.	91
Figura 9 – Quinta não correspondente.	93
Figura 10 – Quadro comparativo das tonalidades – A quinta diminuta	94
Figura 11 – Exercício de afinação – Quintas diminutas.	95
Figura 12 – Exercício de afinação – Sextas.	95
Figura 13 – Quadro referencial das escalas de 2 oitavas na abordagem de Soler.	98
Figura 14 – Tema 2: Mão esquerda e arco deslocam-se a uma corda vizinha.	128

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CEART	Centro de Artes
CCB	Congregação Cristã do Brasil
ECA-USP	Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
EUA	Estados Unidos da América
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
INM	Instituto Nacional de Música da Funarte
ONG	Organização não governamental
OSESP	Orquestra Sinfônica de São Paulo
OSPA	Orquestra Sinfônica de Porto Alegre
OSR	Orquestra Sinfônica do Recife
UDESC	Universidade Estadual de Santa Catarina
UEM	Universidade Estadual de Maringá
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFPR	Universidade Federal do Paraná
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo
SESC	Serviço Social do Comércio
(A)	Arco inteiro
(T)	Talão
(C)	Centro do arco
(P)	Ponta do arco;
(Mp)	Metade do arco, a partir da ponta. Equivalente à parte superior do arco
(Mt)	Metade do arco, a partir do talão. Equivalente à parte inferior do arco
(Mc)	Metade central do arco. Equivalente aos dois quartos centrais do arco
(T/4)	$\frac{1}{4}$ a partir do talão
(C-P)	$\frac{1}{4}$ a partir do centro para a ponta
(C-T)	$\frac{1}{4}$ a partir do centro para o talão
(P/4)	$\frac{1}{4}$ a partir da ponta
(P. de D.)	Pontes de dedilhado
(Q. não C.)	Quintas não correspondentes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
1 PRIMEIRO CAPÍTULO - A DIDÁTICA DO VIOLINO E SEUS MÉTODOS	31
1.1 O MÉTODO.....	31
1.2 CONTEXTO HISTÓRICO. A METODIZAÇÃO DO ENSINO DO VIOLINO.	34
1.3 MATERIAL DIDÁTICO PARA VIOLINO NO BRASIL.....	43
2 SEGUNDO CAPÍTULO - LUIS SOLER REALP (1920 – 2011)	51
2.1 O ARTISTA E O INTELLECTUAL	51
2.2 FORMAÇÃO VIOLINÍSTICA.....	53
2.3 O PROJETO ESPIRAL – RECIFE/PE.	58
2.4 FLORIANÓPOLIS	64
3 TERCEIRO CAPÍTULO – “A INICIAÇÃO VIOLINÍSTICA”: DESCRIÇÃO E ANÁLISE	69
3.1 TEMAS DE APRENDIZADO NO ESTUDO RACIONAL DO VIOLINO.	70
3.2 ASSUNTOS ABORDADOS NA INICIAÇÃO VIOLINÍSTICA.	74
3.2.1 Iniciação à digitação da primeira posição.....	75
3.2.2 Mudança de Corda.....	77
3.2.3 Distribuição de arco. Treinando tocar nas diversas partes do arco.	81
3.2.4 Pontes de dedilhado.....	90
3.2.5 Desafinações sistemáticas:	92
3.2.6 Movimentos básicos de coordenação dos membros superiores:	95
3.2.7 Escalas: Mecanismo básico da mão esquerda I e II.	96
3.2.8 Arpejos	98
3.2.9 Dinâmica	99
3.2.10 Cordas duplas	100
3.2.11 Ornamentos.....	102
3.2.12 Golpes de arco.....	104
3.2.13 Pizzicato.....	107
3.2.14 Conexões com as demais partes do método.....	108
3.3 ESTUDOS – “GRANDES MESTRES DO VIOLINO – ESTUDOS ABREVIADOS”	113
3.3.1 Compositores selecionados	115

3.3.2	Relação “Estudo” / “Temas de Aprendizado”	119
3.3.2.1	<i>Distribuição dos estudos por “assunto técnico”</i>	123
3.4	PRINCÍPIOS PEDAGÓGICOS FUNDAMENTAIS E NORTEADORES	126
3.4.1	Aprendizado com foco na educação dos movimentos corporais.	126
3.4.2	A racionalização dos procedimentos técnicos, suas dificuldades e soluções, levando a uma execução consciente e controlada.	130
3.4.3	A construção de um caminho pedagógico com base na prevenção dos problemas técnicos mais comumente desenvolvidos por alunos iniciantes.	131
3.5	AS AFINIDADES ENTRE “A INICIAÇÃO VIOLINÍSTICA” DE LUIS SOLER E AS PROPOSTAS PEDAGÓGICAS DE MATHIEU CRICKBOOM	132
3.5.1	Organização geral dos métodos.	132
3.5.2	Assuntos abordados.	132
3.5.3	Considerações sobre a comparação entre os métodos.	134
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
	REFERÊNCIAS	139
	APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO APLICADO AOS ALUNOS DE LUIS SOLER.	143
	APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO APLICADO AOS COLEGAS DE TRABALHO DE SOLER.	145
	ANEXO A – PROGRAMAS DA ORQUESTRA SINFÔNICA DE PORTO ALEGRE - OSPA.	147
	ANEXO B – CAPA DO LP - <i>RECITAL DE MÚSICA ESPANHOLA</i>, GRAVADO EM 1969.	153
	ANEXO C – MÚSICAS DA FACE "A" DO LP – <i>RECITAL DE MÚSICA ESPANHOLA</i>.	155
	ANEXO D - MÚSICAS DA FACE "B" DO LP - <i>RECITAL DE MÚSICA ESPANHOLA</i>.	157
	ANEXO E – CONTRACAPA DO LP – <i>RECITAL DE MÚSICA ESPANHOLA</i>.	159
	ANEXO F – PROGRAMA DE CONCERTO DA ORQUESTRA DE CÂMARA DA UFPE.	161
	ANEXO G - NOTAS RELATIVAS AO PROGRAMA DO ANEXO F.	163
	ANEXO H – CARTAZ DE CONCERTO DA ORQUESTRA SINFÔNICA DO RECIFE.	165
	ANEXO I – ENTREVISTA CONCEDIDA AO <i>JORNAL O GLOBO</i>.	167
	ANEXO J – PROGRAMA DE CONCERTO - ORQUESTRA UDESC, 12/08/1985.	169
	ANEXO K – PROGRAMA DE CONCERTO - ORQUESTRA UDESC, 17/06/1986.	171
	ANEXO L - PROGRAMA DE CONCERTO - ORQUESTRA UDESC, 5/12/1986.	173
	ANEXO M – PROGRAMA DE CONCERTO - ORQUESTRA UDESC, 15/09/1989.	175
	ANEXO N - PROGRAMA DE CONCERTO - ORQUESTRA JUVENTUS CÂMARA.	177
	ANEXO O - PROGRAMA DE CONCERTO - ORQUESTRA JUVENTUS CÂMARA.	179
	ANEXO P – FOLHETO/PROGRAMA – <i>CONJUNTO DE ARCOS MELOS 7</i>, 31/08/1995.	181

ANEXO Q – DUAS FOTOS DO <i>CONJUNTO DE ARCOS MELOS</i>.	183
ANEXO R - PROGRAMA DE CONCERTO - <i>CONJUNTO DE ARCOS MELOS 7</i>.....	185
ANEXO S - PROGRAMA DE CONCERTO - <i>CONJUNTO DE ARCOS MELOS 7</i>.	187
ANEXO T - <i>DESCANTES SOBRE TOADAS POPULARES BRASILEIRAS, 1997</i>.	189
ANEXO U - APRESENTAÇÃO ESCRITA PELO PROFESSOR PAULO BOSÍSIO.	191
ANEXO X - ENCARTE DO DOCUMENTÁRIO <i>BÚZIOS DE AQUÁRIO</i>.	197
ANEXO Y - CAPA DO FOLDER – FUNDAÇÃO FREDERIC MOMPOU.....	199
ANEXO Z - PROGRAMA DE RECITAL - FUNDAÇÃO FREDERIC MOMPOU.....	201
ANEXO AA – PROGRAMA - UMBERTO FRANTZ GRILLO E LUIS SOLER.	203
ANEXO AB - “TEMA DE APRENDIZADO 34”.	205
ANEXO AC - CD COM REGISTROS FONOGRAFICOS.....	209

INTRODUÇÃO

Ao longo de mais de 20 anos lecionando em diversas cidades do Estado de Santa Catarina, pude constatar que o interesse pelo estudo do violino é significativo. Existe disposição para investimento de tempo e recursos financeiros a fim de alcançar o aprendizado deste instrumento. Por outro lado, o acesso a material didático adequado e a professores capacitados é inversamente proporcional ao impulso que move estes estudantes a escolher o violino como opção de instrumento musical. Essa condição é ainda mais grave nas cidades distantes da capital, onde a carência é praticamente absoluta em todos os sentidos. É comum encontrar professores e alunos em cidades do interior tentando aprender o instrumento por conta própria, muitas vezes utilizando uma miscelânea de métodos, sem nenhuma orientação prévia e sem compreensão da forma de aplicação do seu conteúdo. Hoje, o fácil acesso à literatura pedagógica do violino de domínio público, através da internet, na sua maioria literatura do século XIX em língua estrangeira, encoraja os interessados a uma aventura, na maioria das vezes com final certo, o desânimo e o abandono dos projetos. A este respeito, Marco Lavigne e Paulo Bosísio (1999, p. 4), ao fazerem o registro de publicações importantes na área de cordas, comentam:

Não obstante, quase toda bibliografia encontra-se em língua estrangeira, dificultando assim tanto sua aquisição, quanto o entendimento por parte de alunos que não dominam outros idiomas. Aqueles que vivem distante dos principais centros ou carecem de uma orientação mais sólida, ressentem-se da ausência de uma literatura objetiva sobre conceitos subjacentes à boa técnica instrumental.

A grande dificuldade para um professor iniciante está exatamente em como selecionar e ordenar o conteúdo a ser ministrado, de forma a contemplar todas as necessidades do aluno. Juarez Bergmann (2010, p. 13) reforça esse ponto de vista, quando aponta para o problema dos passos iniciais para o estudo do instrumento.

Um dos maiores desafios do pedagogo do violino, por se tratar de um instrumento extremamente difícil de ser executado, é direcionar o aluno e dar sentido aos exercícios iniciais necessários para que este comece a entender seu processo de aprendizagem, que é lento e rigoroso.

Gláucia B. Scoggin (2003, p. 27) aponta o despreparo dos professores como uma das causas principais do baixo nível técnico apresentado por jovens instrumentistas no país. Ela

afirma que “o ensino de má qualidade é uma constante facilmente percebida em testes de seleção para festivais. Instrumentistas, ainda jovens apresentam problemas técnicos graves decorrentes do mau direcionamento pedagógico”.

A falta de material didático de qualidade produzido no país e em língua portuguesa é um dos fatores determinantes para essa situação. A literatura científica sobre o assunto (Reys; Garbosa; Salles; Bujes; Bosisio; Ying) é unânime em afirmar a inexistência de produções nacionais voltadas ao ensino de instrumentos de corda e a absoluta dependência de publicações em língua estrangeira. O pouco material de qualidade produzido no Brasil circula na mão dos alunos dos próprios autores, em forma de apostilas e compêndios informais, infelizmente sem maior divulgação e interesse por parte das grandes editoras do gênero.

Em sua dissertação de mestrado, Liu Ying (2007, p. 7) afirma que:

Nesse cenário de grande carência de investimentos e incentivos na área de educação musical, também constatamos a necessidade de maior investimento em pesquisa e produção de métodos adequados para um ensino eficiente de instrumentos de cordas, adaptado ao ambiente sociocultural brasileiro, além da falta de bons profissionais preparados para a instigante tarefa do educador musical.

Na mesma linha de pensamento, Marco Lavigne e Paulo Bosisio (1999, p. 4) apontam para a dificuldade de acesso a material didático de violino/viola e a defasagem nessa área em relação a outros instrumentos, como o piano, por exemplo:

No Brasil, não obstante sua importante tradição na área de cordas, trabalhos escritos em português sobre prática instrumental são raros e de difícil acesso para jovens professores e estudantes. Apesar de ser uma atividade que ocupa horas e horas de boa parcela dos músicos de um país, o estudo de um instrumento de corda ainda conta com pouco subsídio escrito acerca de sua mecânica, principalmente se considerarmos a extensa bibliografia sobre outras áreas da denominada música erudita.

É nesse contexto que nos motivamos a analisar o método “Estudo Racional do Violino” elaborado por Luis Soler Realp (1920 – 2011), um violinista catalão que migrou para o Brasil nos anos 60 e aqui desenvolveu uma longa carreira como professor de violino, legando-nos um método de grande porte, bem organizado e pronto para ser aplicado no estudo regular do instrumento.

O método foi inteiramente elaborado no Brasil, a partir das necessidades de seus alunos no Recife (PE) e em Florianópolis (SC), onde Soler atuou como professor das universidades públicas locais.

Como aluno de Soler por aproximadamente dez anos, inicialmente na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e posteriormente, após sua aposentadoria, como aluno particular, tive contato com grande parte do seu método e sua maneira de pensar e ensinar o violino. Soler aplicava o método a seus alunos de forma gradual e planejada, sempre de acordo com a necessidade e o avanço técnico do aluno. A forma como o método encontra-se hoje, quase totalmente revisado e organizado em apostilas, é fruto de um trabalho realizado por Soler já no final de sua vida, quando não ministrava mais aulas e tencionava publicar todo o material pela editora *Real Musical de Madrid*.

Soler confiou seu método completo e revisado a apenas dois de seus alunos, a mim e a Paulo Egídio Lückman. Em certa ocasião, anos após encerrar suas atividades como professor, Soler pediu que fosse à sua casa, pois tinha algo para mim. Ao chegar lá, Soler me entregou uma pilha de apostilas encadernadas e disse: “Toma, isso é para você! Tira uma cópia para o Paulo (Lückman) e fica com esta para você! Cuida bem disso menino, é o trabalho de uma vida!”

A partir desse momento muitos foram os questionamentos que me ocorreram a respeito do método escrito: Que método é este? Qual seu conteúdo? Quais são seus fundamentos? Como está organizado? Qual a sequência dos conteúdos? Que autores são utilizados? Existe coerência entre as partes? O material tem validade enquanto material didático na atualidade?

Apesar de ter sido aluno de Soler e educado violinisticamente através de seu método, curiosamente, ainda não havia tido contato com partes completas desse método. Soler sempre me fornecia material específico sobre os assuntos que estavam sendo abordados em aula, entregue claramente em ordem progressiva e de acordo com minhas necessidades. Em decorrência disso, eu não possuía partes completas do método. A disponibilidade então do material completo permite agora a realização de uma pesquisa sobre a forma como Soler concebeu e organizou seu pensamento sobre o ensino do violino, do qual, como violinista, sou um de seus produtos.

Assim, esta pesquisa é resultado de inquietações violinístico/pedagógicas originadas a partir de minha prática docente e do contato com a íntegra do método escrito por Luis Soler.

O material que me foi confiado por Soler está dividido em oito (08) apostilas encadernadas em espiral, contendo material inédito, com extensas digressões sobre a técnica violinística datilografadas e revisadas a mão pelo próprio Soler, com exemplos musicais e estudos escritos em pauta musical em notação autógrafa. Completam o material, quatro (04)

volumes já editados no ano de 1993 pela editora *Real Musical de Madrid*¹. Não está claro se a publicação das 06 apostilas que permaneceram inéditas e que completariam o seu “Estudo Racional do Violino” estava prevista e por alguma razão não foi concretizada, mas o fato é que o material didático contido nas apostilas está perfeitamente organizado de forma progressiva, revisado e pronto para a sua edição. O método completo está dividido da seguinte forma:

1. *A Iniciação Violinística* – (escrito em português); encadernado em três (03) apostilas. (252 páginas)
2. *Técnica Básica del Violín* – (escrito em espanhol); encadernado em uma (01) apostila dividida em duas partes:
 - a. Dedicado à mão direita. (85 páginas)
 - b. Dedicado à mão esquerda. (70 páginas)
3. *Técnica Superior del Violín* – (escrito em espanhol); encadernado em uma (01) apostila dividida em duas partes:
 - a. Dedicado à mão esquerda. (84 páginas).
 - b. Dedicado à mão direita. (68 páginas).
4. *Estudio de la doble Cuerda en el violín* – (escrito em espanhol); encadernado em duas (02) apostilas divididas em duas partes:
 - a. Parte I (1ª posição). (36 páginas).
 - b. Parte II (posições acima da primeira) (115 páginas).
5. Posições²:
 - a. Segunda posição (29 páginas).
 - b. Terceira posição (43 páginas).
 - c. Quarta posição (36 páginas).

Total - (789 páginas datilografadas)

¹ As apostilas destinadas ao estudo das “cordas duplas” possuem um número de matrícula na editora (121018), mas nunca tivemos contato com este material impresso.

² Este volume não foi intitulado por Soler de forma clara. Na pasta em que estão guardados os originais consta o título: “Originais das posições”, por esse motivo, assim definimos seu título.

6. “*Grandes Maestros del Violín – Estudios Abreviados*”, em três (03) volumes. (331 páginas) (Publicado pela *Real Musical Madrid*).
7. “*Escalas y Arpegios en el Violín – Estudio Racional*”. (136 páginas)
(Publicado pela *Real Musical Madrid*).

Total geral – (1.256 páginas).

O objetivo principal desta pesquisa é realizar um estudo exploratório a fim de revelar o conteúdo e os fundamentos utilizados por Soler para elaborar seu método, dialogando com a literatura consagrada do violino. Através de análise descritiva, busca-se identificar os assuntos técnicos abordados, a forma como foram ordenados e a relação entre eles, assim como proporcionar uma visão panorâmica do material. Ao final, é realizada uma discussão acerca da validade do método enquanto material didático na atualidade. Nesta dissertação de mestrado, é abordada apenas a primeira parte do método, ou seja, “A iniciação violinística”, parte fundamental do trabalho de Soler.

Na análise de conteúdo, foram utilizadas como referências obras já consagradas da literatura violinística, com destaque para os trabalhos de Paul Rolland (1911 – 1978) e Mathieu Crickboom (1871 – 1947). A obra de Paul Rolland foi utilizada por referenciar um aspecto importante do pensamento pedagógico de Soler revelado através da análise do conteúdo do método: a aprendizagem violinística através da educação dos movimentos corporais. Em busca dos fundamentos que norteiam o pensamento violinístico/pedagógico de Soler, utilizamos de forma comparativa as obras *El violín – teórico y práctico (1923)* e *La Técnica del Violín (1922)* do violinista e professor do Conservatório de Bruxelas, Mathieu Crickboom, responsável pela formação de uma importante linhagem de violinistas catalães, bem como discípulo e divulgador do pensamento de Eugène Ysaÿe, um dos expoentes da escola Franco-belga de violino, da qual Soler pode ser considerado um legítimo representante, como será demonstrado mais adiante.

Esta pesquisa visa, também, levantar informações e intuições acerca da obra de Luis Soler Realp objetivando a realização de novos e mais profundos estudos sobre o assunto no futuro.

Dentro desta abordagem, as categorias de análise vão sendo construídas à medida que os conteúdos vão sendo descritos e revelados, considerando que o material referencial é inicialmente amplo para que possa contemplar as muitas possibilidades do campo. Segundo Gil (2002, p. 41):

[As] pesquisas [exploratórias] têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses. Pode-se dizer que estas pesquisas têm como objetivo principal o aprimoramento de idéias ou a descoberta de intuições. Seu planejamento é, portanto, bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado. Na maioria dos casos, essas pesquisas envolvem: (a) levantamento bibliográfico; (b) entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e (c) análise de exemplos que "estimulem a compreensão" (Sellitz et al., 1967, p. 63).

Embora o planejamento da pesquisa exploratória seja bastante flexível, na maioria dos casos assume a forma de pesquisa bibliográfica ou de estudo de caso.

Por tratar-se de pesquisa a partir de documentação exclusivamente elaborada e organizada, sendo parte dela já editada, classificamos como uma pesquisa bibliográfica.

A pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos. Embora em quase todos os estudos seja exigido algum tipo de trabalho dessa natureza, há pesquisas desenvolvidas exclusivamente a partir de fontes bibliográficas. Boa parte dos estudos exploratórios pode ser definida como pesquisas bibliográficas. (GIL, 2002, p. 44)

Os seguintes aspectos serão abordados na análise do conteúdo do método:

- Assuntos abordados.
- Ordenamento dos conteúdos.
- Relação entre as partes.
- Diálogo com a literatura consagrada.
- Discussão da validade da obra enquanto material didático na atualidade.

Dentro da perspectiva do estudo exploratório, foi realizada também coleta de dados utilizando a técnica de questionário e pesquisa documental (GIL, 2008). O questionário foi aplicado a alunos³ e colegas⁴ de trabalho de Soler, selecionados dentro do universo já conhecido pelo pesquisador e através de buscas e indicações no âmbito da comunidade violinística das cidades onde Soler viveu e exerceu a docência do violino. Dentro deste segmento foram ainda selecionados alunos que tiveram contato pessoal com Soler, tendo grande proximidade até o final de sua vida, e também aqueles que seguiram carreira como músicos profissionais.

Os colegas de trabalho foram selecionados dentre os profissionais que conviveram com Soler na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), na UDESC e no projeto "Espiral" -

³ Cf. Apêndice A – Questionário aplicado aos alunos de Luis Soler Realp.

⁴ Cf. Apêndice B – Questionário aplicado aos colegas de Luis Soler Realp.

projeto social desenvolvido pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) nos anos 70/80 voltado a formação de músicos profissionais com o objetivo de compor os quadros das orquestras brasileiras. No Recife, esse projeto foi coordenado por Soler entre os anos de 1979 e 1985.

Através da aplicação do questionário, buscou-se colher testemunhos e avaliações pessoais sobre a atuação de Soler como professor e instrumentista nas cidades de Recife e Florianópolis. Foi composto por questões definidas por Gil (2008) como “abertas”, onde os participantes têm ampla liberdade de resposta sobre os assuntos propostos.

Na pesquisa documental foram coletadas gravações, fotos, programas de concerto, documentários e livros provenientes de acervos e arquivos particulares, classificados por GIL (2008, p. 151) como “Documentos pessoais”.

Embora limitados, os documentos pessoais não podem ser descartados na pesquisa social. Fica claro que não podem ser utilizados como fontes de dados para descrição estatística ou teste de hipóteses. Contudo, apresentam inestimável valor para a realização de estudos exploratórios, com vistas, sobretudo, a estimular a compreensão do problema e também para complementar dados obtidos mediante outros procedimentos.

O conteúdo da coleta de dados foi utilizado exclusivamente na parte biográfica da pesquisa.

Grande parte da análise apresentada neste trabalho foi realizada através de uma aproximação historiográfica, a qual visa situar a obra pedagógica de Soler no tempo e no seu contexto. Por este motivo venho aqui ressaltar que não sou historiador, não tenho a priori a intenção de trabalhar como historiador, entretanto a aproximação histórica aqui realizada é absolutamente necessária para justificar o contexto em que foi formulada a obra aqui analisada.

Este trabalho está organizado em três capítulos:

No primeiro capítulo, **A didática do violino e seus métodos**, procura-se contextualizar conceitualmente e historicamente o processo de metodização do ensino do violino. Para isso, inicia-se com uma breve reflexão sobre os significados utilizados para o termo **método** e, também, apresenta-se um quadro histórico resumido das principais obras e autores da pedagogia violinística. No último tópico desse capítulo, apresenta-se um breve levantamento de trabalhos pedagógicos elaborados no Brasil.

No segundo capítulo, **Luis Soler Realp (1920 - 2011)**, relata-se, através das informações biográficas disponíveis e de testemunhos de pessoas que conviveram com Soler no Recife e em Florianópolis, fatos da sua vida pessoal e profissional, além de apresentar

algumas avaliações pessoais de seu trabalho. Dentro de sua formação violinística, evidencia-se a sua proveniência da escola franco-belga, dando especial atenção a figura de Mathieu Crickboom, importante influência na formação de Soler, sendo sua obra utilizada neste trabalho como um dos parâmetros para a análise do material pedagógico de Soler. De forma especial busca-se registrar as principais atividades realizadas por Soler em Florianópolis, incluindo sua produção artística, composicional e intelectual.

No terceiro capítulo, **Descrição e análise**, é realizada a descrição e análise do conteúdo da primeira parte do método: “A Iniciação violinística”. A análise apresenta os conteúdos deste volume, dialogando com autores consagrados da literatura violinística. Em busca dos fundamentos utilizados por Soler, realiza-se uma análise comparativa com a obra pedagógica de Mathieu Crickboom.

1 PRIMEIRO CAPÍTULO - A DIDÁTICA DO VIOLINO E SEUS MÉTODOS

A compreensão do surgimento de um pensamento pedagógico passa pela possibilidade de vislumbrar a dimensão histórica da qual ele faz parte. Neste capítulo procuramos construir um panorama do processo histórico de formação das principais pedagogias violinísticas, visando localizar dentro deste fluxo criativo o surgimento do trabalho de Luís Soler. Iniciamos abordando alguns aspectos importantes do contexto do ensino do violino e seus registros passando por uma apresentação histórica do surgimento dos principais métodos e escolas violinísticas. Ao final é apresentado um breve levantamento das iniciativas nesse sentido realizadas no Brasil.

1.1 O MÉTODO.

René Descartes, em sua obra “O Discurso do Método” (2001, p. 23), introduz a lógica do pensamento progressivo, que mais tarde irá caracterizar o método científico e influenciar todos os processos metodológicos. Ele diz: “[...] conduzir por ordem os meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir, pouco a pouco, como por degraus [...]”.

No ensino instrumental, o termo “método” é tradicionalmente utilizado como referência ao livro didático. Reys e Garbosa (2010), em estudo bibliográfico, apontam que o termo é utilizado no âmbito da educação e da música com diferentes significados. Com base em estudos de Chartier (2007), afirmam que esta multiplicidade de significados tem origem na França do século XIX, quando o termo passa a ser utilizado de forma genérica. No momento em que os livros didáticos são disseminados e proliferam metodologias de ensino da leitura, o termo passa a ser utilizado tanto para designar o caminho pedagógico eleito pelo professor, como pelo material didático, o livro, permanecendo assim até hoje.

[...] o termo “método” é utilizado tanto como caminho para se atingir objetivos, relacionando-se a ações pedagógicas organizadas, quanto como objeto imbuído de materialidade, caracterizando-se como o livro didático destinado ao ensino do instrumento. Verifica-se ainda que, em sua estrutura, os métodos para ensino instrumental apresentam conteúdos em ordem progressiva de dificuldades, propondo o desenvolvimento musical segundo necessidades de um determinado contexto social, cultural e educacional (REYS e GARBOSA, 2010, p. 107).

Esses dois significados atribuídos ao termo “método” nos sugerem dois momentos da prática pedagógica enquanto atividade criativa. A primeira enquanto pensamento vivo e em atividade, discutível, moldável e adaptável a condições e contextos diferentes com suas necessidades e características próprias na atualidade. A segunda enquanto elemento histórico, registrado e nessa condição imutável, o livro. Os dois estão intimamente relacionados. Um representa o pensamento vivo de uma época, um contexto e uma prática, agora congelado no livro. O outro representa o reviver do antigo, descongelado, transmutado para o presente, enriquecido com o novo contexto, com novo pensamento e necessidades atuais.

A partir dessas considerações, pode-se perceber a importância do registro escrito das práticas pedagógicas de cada tempo, o grande esforço que significa resumir de forma organizada e clara os fundamentos e as práticas de uma época. Somente a partir desses registros, é possível a sobrevivência de um pensamento, e sua constante utilização, reelaboração e novos registros permitem a esta metodologia avançar. Relegar registros desse tipo ao esquecimento é, em muitos casos, cortar a linha evolutiva de uma prática e de um pensamento sobre uma pedagogia.

Por outro lado, também se coloca a necessidade do pensamento crítico e criativo diante da prática. Nenhum método, por mais completo que seja, dará conta de todas as situações e condições que o professor terá que enfrentar. Nenhum método pode substituir o professor.

Colocar um sistema em um livro, mesmo escrevendo um livro como este, é um compromisso problemático porque uma obra impressa jamais poderá substituir a relação professor-aluno. O melhor que um professor pode dar a um estudante é a abordagem individualizada e única, algo tão pessoal para ser colocado no papel de qualquer maneira. (GALAMIAN, 1962, p.xi)

No ensino de instrumentos de cordas, é fundamental abordar a questão da tradição oral. O conhecimento na prática instrumental tem sido transmitido de forma oral ao longo do tempo. A corrente de informação que se estabelece entre mestre e aprendiz, que por sua vez se torna mestre de outro aprendiz e assim por diante, é que vai mantendo vivas as informações produzidas. É nessa tradição de transmissão do conhecimento que se fundam as escolas violinísticas.

Em última análise, tais técnicas de produção sonora são transmitidas oralmente, através de uma interação professor aluno, durante aulas e ao longo das gerações. (LAVIGNE; BOSISIO, 1999, p. 4)

Fausto Borém (2006, p. 46) aponta a falta de registro, por parte de muitos professores, das atividades docentes e suas reflexões como um dos grandes problemas para o ensino e pesquisa na área de performance⁵ musical na atualidade.

De fato, parece que ainda ignoramos esse que é um dos problemas mais graves no ensino e pesquisa na área de *performance* musical, o qual se traduz na tradição, herdada dos conservatórios, dos professores de não documentarem suas reflexões sobre a experiência de fazer e ensinar música. No mundo da *performance* musical, grandes instrumentistas e cantores permanecem como uma memória inacessível às gerações posteriores que não tiveram a oportunidade de ouvi-los enquanto eram ativos como intérpretes e professores.

Borém (2006, p. 51) aponta ainda problemas no conteúdo dos métodos, que na sua maioria são compostos por exercícios práticos sem a devida reflexão sobre o pensamento pedagógico por trás das notas musicais.

[...] ainda hoje, os métodos de aprendizagem dos diversos instrumentos musicais mais divulgados não explicitam a lógica por trás de cada estudo técnico-musical e como este levará ao passo seguinte. Assim, ainda predomina a prática instrumental repetitiva, exaustiva, aleatória e não consciente, onde os erros muitas vezes não são antecipados ou controlados.

De fato, a maioria dos métodos elaborados no século XIX estava sob a forte influência do pensamento romântico do virtuosismo e da técnica levada às últimas consequências, muito focados, portanto, em questões da mecânica de execução. Por outro lado, uma visão superficial do conteúdo dos métodos pode levar a impressões enganosas, como adverte Wiprich (2014, p. 48) em seu estudo sobre o *Méthode de Violon*, do Conservatório de Paris,

Dizer que os métodos do século XIX eram mecânicos e colocavam a técnica em primeiro plano pode ser um equívoco. O *Méthode de Violon*, além de outros, valoriza a expressão, o som, a musicalidade, além de trabalhar aspectos técnicos.

A técnica é apenas o caminho que permite a execução e interpretação do repertório.

Interpretação é o objetivo final de todo estudo instrumental, é sua única *raison d'être*. Técnica é meramente um meio para este fim, a ferramenta para ser usada a serviço da

⁵ Termo que define a atividade de execução musical ou instrumental, neste caso específico, tomado por empréstimo da língua inglesa, *performance*.

interpretação artística, a posse de ferramentas técnicas por si só não é suficiente (GALAMIAN, 1962, p. 6).

O contato do aluno com o mestre também deve ser levado em consideração. Como colocado anteriormente, nenhum método dá conta de toda a gama de informações necessárias à formação de um artista, e nesse aspecto o mestre é fundamental. É através do seu exemplo prático, tocando o instrumento e assinalando as diferenças estilísticas, sugerindo nuances, articulações, orientando as gradações de dinâmica no momento da execução instrumental por parte de seus alunos, além de outros fatores relacionados à execução, que o professor deixa sua marca indelével em seus alunos. Da mesma forma é ele que inspira o aluno. É ele que através do compartilhamento de sua paixão, abnegação e dedicação à música e ao instrumento que levam o aprendiz a querer conhecer e a desvendar este caminho ainda enigmático, para ele, do fazer musical.

1.2 CONTEXTO HISTÓRICO. A METODIZAÇÃO DO ENSINO DO VIOLINO.

O sistema metodizado de ensino da música, como o conhecemos hoje, estabelece-se com a fundação do *Conservatoire* de Paris no ano de 1795. No que se refere à pedagogia do violino, o *Méthode de Violon*, escrito por Pierre Baillot (1771 - 1842), Pierre Rode (1774 - 1830) e Rodolphe Kreutzer (1766 - 1831), é um marco nesse sentido. A partir da edição dessa obra a concepção de ensino de violino e sua prática pedagógica sofrem uma mudança significativa. Se até então a prática era ensinar um *métier* a violinistas amadores de forma pessoal e singular, agora o pensamento é voltado à formação de violinistas completos e capazes de exercer sua atividade de forma profissional. O ensino baseado nos princípios da Revolução Francesa de liberdade e igualdade busca ofertar de forma padronizada exatamente a mesma formação a todos. Os métodos passam a ter seus conteúdos organizados de forma progressiva, almejando abordar todas as habilidades técnicas necessárias para a execução do repertório violinístico de sua época. Este pensamento ainda influencia a maior parte das publicações deste gênero na atualidade (SANTOS, 2011).

É a partir deste momento que surgem os métodos e praticamente desaparecem os antigos “tratados”. Métodos

[...] são os documentos musicais redigidos com o propósito de mostrar todos os estágios da formação musical específica, de uma maneira progressiva, abrangente e clara. Mesmo que não atinjam esse objetivo, eles diferem dos tratados por serem mais diretos na previsão e na solução dos problemas do aprendizado, tornando-se, assim, menos ambíguos ou herméticos. Portanto, esse tipo de documento tem um caráter muito mais didático e funcional do que os tratados (SANTOS, 2011, p. 4).

O processo histórico de formação do que podemos chamar de universo violinístico consagrou intérpretes e pedagogos desse instrumento. Entre estes últimos estão os que se dedicaram a passar seus conhecimentos somente de forma oral e através de demonstrações práticas para seus alunos. Outros, além de transmitir oralmente, empenharam-se em registrar seus caminhos pedagógicos, suas ideias e princípios técnicos, criando e sugerindo exercícios e concepções estéticas sobre a interpretação do repertório. Assim surgiram os tratados e os métodos. Esses trabalhos mantêm vivo o pensamento de gerações de violinistas, dando indicações de como o violino era pensado e executado nas diferentes épocas.

Não resta dúvida de que um bom intérprete não garante um bom professor, mas um bom professor é sempre um bom intérprete, pelo menos daquilo que se propõe ensinar. Não se pode dar aquilo que não se tem...

A literatura sobre a pedagogia do violino tem apontado os tratados e métodos que marcaram a história desse processo. Aqueles que tiveram grande impacto sobre a atividade direcionando seu curso. São obras que se tornaram pilares de sustentação das diferentes escolas violinísticas e hoje são referência para todos aqueles que se interessam pelo assunto.

Apontamos aqui algumas dessas obras, pedagogos e intérpretes consagrados pela literatura, buscando apresentar um panorama do processo histórico de formação do atual quadro da pedagogia violinística e das chamadas “Escolas Violinísticas”.

Os primeiros tratados destinados exclusivamente à execução violinística surgem no final do século XVII. Anteriormente, eram encontradas apenas pequenas orientações em publicações multi-instrumentais, do tipo “faça-você-mesmo”, destinadas a amadores, muito comuns neste período.

The Gentleman's Diversion (1693), de John Lenton (1657 - 1719), é reconhecido como a primeira publicação destinada inteiramente e especificamente para o violino. Seu conteúdo era elementar e não tinha ainda a pretensão de substituir as orientações de um professor.

O surgimento desses pequenos “tratados” ao final do século XVII demonstram o início de um maior interesse pelo violino, em um momento em que os instrumentos, de forma geral, começam a deixar sua subordinação à voz humana.

Publicações desse tipo, tanto na forma de compêndio musical como de pequenos tratados para instrumentos específicos, sobreviveram ainda ao longo do século XVIII, apesar do grande crescimento das publicações especializadas para violino. (STOWELL, 2008)

O primeiro tratado destinado a profissionais abordando a técnica avançada de forma abrangente foi *The Art of the Violin* (1751) de Francesco Geminiani (1687 - 1762). Publicado em Londres, centro econômico e cultural da época, onde florescia a indústria das publicações musicais. Geminiani foi discípulo de Corelli e divulgador das ideias e princípios de seu mestre. O Método apresenta um apanhado conciso da técnica apresentando muitos exemplos, além de obras completas, para o estudante treinar e se aperfeiçoar. Sua influência foi enorme e muitos tratados posteriores foram baseados em suas ideias.

Quatro documentos elaborados também por violinistas italianos são fontes históricas significativas sobre técnica. Dois deles de autoria de Giuseppe Tartini (1692 - 1770). Em cartas destinadas à sua aluna Maddalena Sirmen (Née Lombardini) de 1760, encontra-se uma aula sintética abordando aspectos técnicos e exercícios práticos, assim como seu tratado de ornamentação, *Traté des agréments* (1771). O tratado *Elementi teorico-pratici* (1791), de Francesco Galeazzi (1758 - 1819), publicado em dois volumes, é uma obra abrangente que trata de assuntos diversos como princípios técnicos violinísticos e prática de performance, ornamentação, improvisação, prática de orquestra e observações sobre didática do instrumento. O método de Bartolomeo Campagnoli (1751 - 1827), discípulo de Nardini, é outra fonte importante da época. Está dividida em 5 partes sendo inteiramente dedicado a questões técnicas do violino. Possui 250 exercícios progressivos. (STOWELL, 2008, p.225)

O método para flauta de Johann Joachim Quantz (1697 - 1773) publicado em 1752, traz orientações sobre a execução de instrumentos dos naipes de cordas, em especial sobre arcadas dentro do contexto orquestral.

O *Violinschule* (1756), de Leopold Mozart (1719 - 1787), é reconhecido como um dos mais importantes e influentes tratados violinísticos da história. Robin Stowell (2008, p. 226) afirma que “[...] os parâmetros deste trabalho excedem de longe as publicações anteriores, com 264 páginas, incorporando vários exemplos e constituindo um detalhado e sistemático levantamento do tocar violino”.⁶

⁶ No original: [...] the parameters of this treatise for exceed that of any previous publication, its 264 pages incorporating copious examples and constituting a detailed, systematic survey of violin playing. (STOWELL, 2008, p. 226).

Lilian Silva (2014, p. 10) confirma:

Em 1756, Leopold Mozart publicou seu Tratado para violino, em que, numa palavra geral, dissertou sobre os preceitos da técnica violinística e da prática musical como um todo. A partir disso, L. Mozart ingressou seu nome no grupo dos grandes tratadistas da história da música e contribuiu, significativa e definitivamente, para um conhecimento mais substancial da técnica do violino (e dos instrumentos de arco), bem como da prática instrumental e, portanto, musical vigentes no século XVIII.

Sua aparição significou uma mudança de parâmetros para a época, instaurando uma nova forma de pensar e abordar a pedagogia do violino. Sua aceitação e disseminação, já no século XVIII, foi notável, alcançando quatro edições alemãs até 1800, uma versão em holandês em 1766 e outra em francês c.1770. Apenas em 1940 o tratado foi traduzido para o inglês (STOWELL, 2008, p. 226). Hoje é possível o acesso a extratos do *Violinschule* em língua portuguesa, traduzido da versão em inglês, através do trabalho de Lílian Maria Pereira da Silva em sua dissertação de mestrado “Extratos do Tratado Sobre os Princípios Fundamentais para tocar violino de Leopold Mozart: Versão e Análise”, defendida na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) (2014).

O objetivo de Leopold Mozart foi consolidar os “fundamentos de um bom estilo” de execução violinística. Ainda hoje é uma obra de referência musical e de execução violinística, especialmente quando se trata de interpretações historicamente fundamentadas.

Ricardo Müller (2017, p. 29), em sua dissertação de mestrado, ao analisar o conteúdo do *Violinschule*, comenta:

[...] é possível confirmar e reafirmar a relevância do tratado de L. Mozart não só para sua época e região, que notadamente *prescindiam* de um documento capaz de registrar a prática violinística de então, mas também para os dias de hoje, pois, como apresento no corpo do trabalho, em alguns casos, os ensinamentos documentados por Leopold Mozart são pedras fundamentais tanto no ensino como na prática violinística atuais.

O método para violino de L’Abbé le Fils (1727 - 1803), *Principes du violon* de 1761, é uma fonte básica de informação de como se executava o violino na França da metade do século XVIII. (DE LA RIVA; GONZÁLEZ, 2015, p. 25). Nesse método o autor aborda diversos aspectos técnicos: como segurar o violino e o arco, utilização do arco, meia posição, extensões, ornamentos, cordas duplas e harmônicos, além de farto material musical. (STOWELL, 2008, p. 226).

Giovanni Battista Viotti (1755 - 1824), aluno de Gaetano Pugnani, chegou a esboçar partes de um método para violino, mas infelizmente permaneceu incompleto. O registro do seu

trabalho pedagógico foi fundamental por sua influência na formação da escola francesa e franco-belga de violino. Viotti é considerado o fundador da escola moderna de violino, a qual foi representada e desenvolvida por seus discípulos Rode, Baillot e Kreutzer (GARDE BADILHO, 2015).

Os métodos de Jean-Baptiste Cartier (1765 - 1841), *L'Art du violon ou collection choisie dans les sonates dès écoles italienne, française et allemande précédée d'un abrégé dès principes pour cet instrument* (1798), e de Michel Woldemar (c.1800), o *Grande méthode ou étude élémentaire pour le violon*, têm sua importância na história, pois foram os dois primeiros métodos adotados no conservatório de Paris. Segundo Santos (2011), apesar disso, não são obras que representem e retratem a metodologia adotada pelo conservatório. O Tratado de Cartier, dividido em três partes, apresenta uma mistura de conteúdos técnico violinísticos rudimentares, extraídos dos tratados de Geminiani, Leopold Mozart, Tarade e L'Abbé de Fils. Para Stowell (2008), esta compilação de métodos realizada por Cartier, a qual é vista por Santos (2011) como um "pastiche" dos citados tratadistas e uma falta de originalidade por parte de Cartier, revela, por outro lado, um importante aspecto histórico e evolutivo do processo de metodização a que foram submetidos os tratados de técnica violinística; é a confirmação do surgimento de um maior enfoque do tocar violino. (STOWELL, 2008)

Na terceira parte, o ora discutido tratado apresenta uma antologia de 154 compositores franceses, italianos e alemães dos séculos XVII e XVIII, algo de grande relevância, pois, através deste trabalho, muitas obras, das quais não se tem notícia dos manuscritos, acabaram sendo preservadas, como por exemplo a sonata de Tartini, *Il trillo del diavollo*. (SANTOS, 2011)

O método de Baillot, Rode e Kreutzer (1803), encomendado, editado e publicado pelo conservatório de Paris, permaneceu como o texto padrão para o ensino do violino na França por pelo menos 30 anos. Ele estabelece um novo paradigma pedagógico, com finalidades e objetivos bem definidos além de uma didática racional, progressiva e estruturada. (WIPRICH, 2014).

A constatação de que o mais importante e completo método da primeira fase do *Conservatoire* é obra de três autores nos mostra a radical mudança no objetivo em si da publicação do documento: já não há o espírito tratadístico setecentista de um legado pessoal, possivelmente repleto de lacunas, mas um método oficial de uma escola, redigido por seus professores. É, ao mesmo tempo, um programa de estudos e um curso completo. (SANTOS, 2011, p. 60)

Mazas (1782 - 1849), aluno de Baillot, dedicou-se aos aspectos técnicos e estéticos, em especial à filosofia da expressão. Deixou um vasto material de estudos, com destaque para seus 75 “Estudos melódicos e progressivos Op. 36”, ainda em uso atualmente devido a seu valor pedagógico.

L’Art du violon (1834), de Baillot (1771 - 1842), é considerado, ainda hoje, um dos mais importantes tratados já escritos sobre a pedagogia do violino. Nesse trabalho, Baillot procura dar conta das lacunas existentes no *Méthode de violon* do Conservatório de Paris, cerca de 30 anos após sua publicação. Sua abordagem chega a níveis de profundidade sobre aspectos técnicos e interpretativos talvez nunca antes alcançados.

Foram alunos e continuadores do pensamento de Baillot: Habeneck, Alard e Dancla (STOWEL, 2008).

Ainda não existia, nessa época, a noção de “Escola violinística”, a continuidade de uma tradição pedagógica no violino é algo que vai se construindo com o passar do tempo e com a sucessão das gerações. O conhecimento vai sendo preservado e atualizado ao passar de mestre para discípulo e assim sucessivamente, construindo e consolidando essas tradições.

A primeira “Escola violinística” reconhecida foi a italiana clássica, dominante ao longo de todo o século XVII e XVIII. Seus principais representantes foram Corelli, Geminiani, Tartini e Viotti. Este último é considerado o pai da moderna escola de violino francesa e belga, a qual, como já vimos, torna-se referência ao longo de todo o século XIX.

[...] a escola italiana [...] foi a primeira escola da história e a grande dominadora dos séculos XVII e XVIII. Seu testemunho no século XIX será utilizado pelas escolas francesa e franco-belga, que dominarão todo o restante do século.⁷ (DE LA RIVA; GONZÁLEZ, 2015, p. 24)

A “Escola Franco-Belga” é fundada por Charles-Auguste de Bériot (1802 - 1870).

Bériot ocupa um lugar proeminente na história do violino. Ele adaptou a brilhante técnica de Paganini à elegância parisiense, e foi ele quem modernizou a “Escola Clássica Francesa” estabelecida por Viotti e perpetuada no Conservatório de Paris por Rode, Baillot e Kreutzer. Ele desenvolveu uma nova abordagem ao violino, essencialmente romântica, conhecida como “Escola Franco-Belga”.⁸ (DE LA RIVA; GONZÁLEZ, 2015, p. 24)

⁷ No original: [...] la escuela italiana, [...], fue la primera escuela de la historia y la gran dominadora de los siglos XVII y XVIII. Su testigo en el siglo XIX lo recogerán la escuela francesa y la franco-belga, que dominarán todo el devenir de dicho siglo.

⁸ No original: Bériot ocupa un lugar preeminente en la historia del violín. Adaptó la técnica brillante de Paganini a la elegancia parisina, y fue el que modernizó la “Escuela Clásica Francesa” establecida por Viotti y perpetuada en el Conservatorio de París por Rode, Baillot y Kreutzer. Desarrolló un nuevo acercamiento al violín, esencialmente romántico, conocido como la “Escuela Franco-Belga”.

Bériot foi convidado para lecionar no Conservatório de Paris como sucessor de Baillot, porém declinou do convite em favor do ingresso no Conservatório de Bruxelas, onde lecionou entre os anos de 1843 e 1852. Henry Viextemps foi um de seus alunos. Bériot escreveu diversos métodos e tratados para violino entre eles o *Méthode de violon* Op. 102 (1858) e o *École transcendante de violon* (1867).

Diversos importantes violinistas pedagogos deram continuidade a escola franco-belga, entre eles destacamos: **Lambert Massart** (1811 - 1892), professor no Conservatório de Paris entre os anos de 1843 e 1890, entre seus alunos estão Kreisler e Wieniawsky; **Hubert Léonard** (1819 - 1890), sucessor de Bériot no Conservatório de Bruxelas a partir do ano de 1853, permanecendo até 1866; **Delphin Alard** (1815 - 1888), aluno de Habeneck, sucedeu a Baillot, ministrando aulas entre os anos de 1843 e 1875, foi professor de Sarasate, escreveu *École de violon: méthode complète et progressive* (1844) e os “24 Caprichos em todas as tonalidades Op. 41”; **Jean Baptiste Charles Dancla** (1817 - 1907) escreveu os *20 études brillantes et caractéristiques Op. 73* e a *Ecole du mécanisme Op. 74*; **Martin Marsick** (1848 - 1924), que foi professor de Flesch, Enesco e Thibaud; **Lucien Capet** (1873 - 1928), estudou com J. P. Maurín no Conservatório de Paris, escreveu o tratado: *La technique supérieure de l’archet*. Foi professor de Ivan Galamian; **Henry Vieuxtemps** (1820 - 1881), um dos grandes ícones da escola franco-belga, ingressou como professor no Conservatório de Bruxelas no ano de 1871. Anteriormente, atuou como professor na Rússia entre os anos de 1846 e 1851, contribuindo com o desenvolvimento da escola russa de violino. Foram seus alunos, E. Ysaÿe e J. Hubay. **Henri Wieniawsky** (1835 - 1880), assim como Vieuxtemps, é um dos ícones da escola franco-belga, foi aluno de Massart no Conservatório de Paris. Intérprete de grande virtuosismo, foi professor no conservatório de Bruxelas a partir do ano de 1875, substituindo Vieuxtemps. Considerado o expoente máximo da escola franco-belga, **Eugène Ysaÿe** (1858 - 1931), como já mencionado, aluno de Wieniawsky e Viextemps, foi professor no Conservatório de Bruxelas entre os anos de 1886 e 1898. Entre seus alunos figuram Mathieu Crickboom e A. Marchot, violinistas que tiveram grande influência na formação e no trabalho de Soler, assim como J. Gingold, L. Persinger, W. Prinrose, entre outros. (DE LA RIVA; GONZÁLEZ, 2015, p. 27 - 28)

Segundo Frésca (2013), esta foi uma das escolas mais influentes no surgimento e na construção do violino como instrumento autônomo no Brasil. Existem notícias de violinistas e compositores que tiveram suas formações realizadas diretamente em Bruxelas de norte a sul do país. Há notícias de instrumentistas brasileiros descendentes da escola franco-belga atuando no país, já no final do século XIX:

Há dois compositores de formação violinística centrais nessa discussão, ambos nascidos no estado do Rio de Janeiro: Manuel Joaquim de Macedo (1847-1925) e Leopoldo Miguéz (1850-1902). Manuel Joaquim de Macedo foi compositor, regente e ao que tudo indica um dos maiores virtuosos brasileiros do violino no século XIX. Estudou no Real Conservatório de Bruxelas com Hubert Leonard e Henri Vieuxtemps, e acredita-se ainda que tenha se aperfeiçoado com Joseph Joachim e Charles de Bériot. Segundo informações (VALE, 1948), Macedo chegou a tocar como *spalla* do Covent Garden, em Londres, por indicação de Vieuxtemps. Após nove anos na Europa, o músico voltou ao Brasil e foi nomeado por D. Pedro II mestre da Capela Imperial (FRÉSCA, 2013, p. 4)

Paulina d'Ambrosio (1890 - 1976), importante instrumentista e professora, ingressou no Conservatório de Bruxelas aos 15 anos, onde estudou na classe de César Thompson. Ao retornar para o Brasil, em 1907, voltou sua atenção para o ensino, dando aulas por mais de 40 anos. Segundo Paulo Bosísio, “Paulina d'Ambrosio formou mais gerações de bons violinistas que qualquer outro professor do instrumento no Brasil [...] implantando de forma definitiva a escola franco-belga no país”. (BOSÍSIO, 1996 apud FRESCA, 2013, p. 4)

Mathieu Crickboom (1871 - 1947), um dos destacados alunos de Ysaÿe no Conservatório de Bruxelas, elaborou um extenso método para violino de grande difusão por toda a Europa. Em sua obra pedagógica, pode-se encontrar muitos dos princípios e pensamento da escola de Bruxelas. Como um dos referenciais para a análise que será apresentada no capítulo 3 deste trabalho, sua biografia e obra serão tratadas no próximo capítulo.

Ludwig Spohr (1784 - 1859), com sua obra *Violinschule* (1832), e seu aluno **Ferdinand David** (1810 - 1873), com o *Violinschule* (1864) e *Die hohe Schuledes Violinspiels* (1867-72), são notáveis instrumentistas e pedagogos representantes da escola alemã. Spohr foi professor de grande influência e sua atuação teve um forte impacto sobre a interpretação do violino na Alemanha. Spohr e David são responsáveis pela fundação do Conservatório de Leipzig em 1843 (GARDE BADILHO, 2015).

Jacob Dont (1815 - 1888), aluno de Joseph Böhm, foi professor no Conservatório de Viena por cerca de 30 anos. Seus trabalhos pedagógicos, “24 estudos preparatórios para os estudos de Kreutzer e Rode Opus 37” e *Etuden und Capricen Opus 35*, figuram entre os materiais fundamentais do ensino do violino na atualidade (SCHEFFLER, 2013).

Sem dúvida, a obra de **Otakar Sevcík** (1852 - 1934) merece destaque pela sua abrangência assim como pelo foco na técnica. Violinista e professor, sua obra é considerada por Flesch como uma das responsáveis pelo desenvolvimento técnico do violino no final do século XIX (STOWELL, 2008). Sua obra está dividida em quatro partes: 1 - *For More Advanced Pupils*, onde apresenta exercícios para desenvolvimento da 1ª a 7ª posições, cordas duplas e harmônicos; 2 - *Development of the right hand*, apresenta exercícios específicos para

técnica de arco; 3 - *Development of left hand*, exercícios para desenvolvimento da técnica de mão esquerda; e 4 - *For Slight Advanced Pupils*, exercícios para cordas duplas, mudanças de posição e posição fixa.

Leopold Auer (1845 - 1930) foi aluno de Joseph Joachim (1831 - 1907) e Jacob Dont (1815 - 1888). Foi fundador da escola russa de violino, com sede no conservatório de São Petersburgo. Sua abordagem é uma fusão das pedagogias alemã, franco-belga e da Europa oriental. Foi professor de violinistas legendários como Mischa Elman, Nathan Milstein, e Jascha Heifetz. Passou os últimos anos de sua vida nos Estados Unidos (EUA), onde publicou uma das obras mais conhecidas da pedagogia do violino: *Violin playing as I teach it* (1921). Este livro marcou o início de um retorno à escrita acadêmica sobre a técnica do violino e na atualidade continua sendo considerada uma referência do pensamento pedagógico do século XX. (GARDE BADILHO, 2015)

Carl Flesch (1873 - 1944), violinista e pedagogo húngaro, iniciou seus estudos de violino em Viena e posteriormente no Conservatório de Paris. Foi também aluno particular de Martin Marsick (1847 - 1924) por muitos anos. Sua principal obra foi “A arte de tocar violino” (1928). Schwarz (1983, apud AMARAL, 2013, p. 336) salienta a importância de Flesch para a pedagogia do violino no século XX:

Sem dúvida a obra de Flesch é tão significativa para o nosso tempo quanto a *Violinschule*, de Leopold Mozart, foi para o século XVIII ou a *Art du violon*, de Baillot, para o XIX. No entanto, esta comparação deve ser feita com precaução, pois a *Arte* [de tocar violino] de Flesch não é um método de violino convencional para iniciantes: é um tratado abrangendo todos os aspectos da técnica (no volume I) e da interpretação violinística (no volume II).

Flesch procurou através de um profundo estudo da história da pedagogia violinística propor novas soluções para as questões técnicas e didáticas do instrumento. “A Arte de Tocar Violino” está dividida em dois volumes, nos quais o autor apresenta um compêndio com todo o seu conhecimento violinístico, fruto da sua larga experiência como professor e intérprete. (GARDE BADILHO, 2015). Flesch trata de todos os aspectos da técnica e interpretação violinística estabelecendo seu pensamento e princípios. Para ele, o violinista deve dominar três áreas estreitamente inter-relacionadas: a técnica geral, a técnica aplicada e a concepção artística. (LAVIGNE; BOSÍSIO, 1999, p. 3)

Ivan Galamian (1903 - 1981) é tido como um dos grandes pedagogos do violino no século XX. Estão entre seus alunos uma série de grandes intérpretes, tais como Perlman, Zukerman e Bell. Suas obras, *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962) e

Contemporary Violin Technique (1962), ainda são amplamente divulgadas e utilizadas. Segundo Stowell (2008), Galamian reúne a melhor tradição da escola russa e francesa. Sua abordagem tem como chave para a proficiência técnica o controle mental sobre o movimento físico, mas seu método é flexível, sem regras rígidas.

Paul Rolland (1911 - 1978), violista e pedagogo húngaro, desenvolveu pesquisas através do *University of Illinois String Research Project*, em busca de identificar os problemas técnicos e comportamentais que afetam a performance dos alunos de instrumentos de cordas. A pesquisa foi realizada ao longo de 4 anos e resultou em uma série de 14 vídeos e no livro *The Teaching of Action in String Playing* (1974). Os princípios básicos do ensino proposto no método Rolland incluem a “liberdade e a facilidade ao tocar, por meio do uso de bons padrões de movimento, e liberdade de tensão excessiva”. (STOWELL, 2008)

O método propõe uma mudança da ênfase no “ensino de notas e músicas” para o ensino de conceitos e ideias básicos. Tais conceitos são focados em categorias como “postura correta”, “liberdade de movimentos” e “produção sonora saudável”. O treinamento rítmico permeia todo o currículo e é considerado especialmente importante, pois “quando o aluno não tem um bom senso rítmico, seus movimentos tornam-se descoordenados” (Rolland, 1974 apud Hubner, 2014).

1.3 MATERIAL DIDÁTICO PARA VIOLINO NO BRASIL

No Brasil, o ensino do violino tem se apoiado na literatura estrangeira. Ocorre um grande esforço por parte dos professores em adaptar, traduzir e aplicar os métodos para o aluno brasileiro. Reys (2010) ressalta a dificuldade de acesso a essas publicações e a quase inexistência de literatura violinística escrita no país. A maior parte do que foi produzido, nesse sentido, são pequenos compêndios, apostilas ou registros abordando aspectos técnicos específicos, distribuídos aos alunos dos autores. Encontra-se ainda, dentro dessa linha, trabalhos arquivados em acervos particulares, muitas vezes inacessíveis e sob a responsabilidade de parentes próximos ao autor, permanecendo, assim, desconhecidos e não utilizados. Além destes, é possível encontrar uma pequena quantidade de material editado e publicado destinado em geral a principiantes e ao público infantil.

Salles (2014, p. 294), em seu projeto de pesquisa, no qual pretende elaborar um método que atenda às necessidades dos estudantes brasileiros, deixa transparecer a carência de material adequado a formação do estudante brasileiro.

[...] é um projeto de pesquisa sediado no Instituto Villa-Lobos, UNIRIO, que tem por objetivo pesquisar e elaborar um manual de como ensinar violino, endereçado aos alunos que saem da graduação e entram no mercado de trabalho sem uma preparação consistente na área de ensino de violino.

Esses trabalhos encontram-se em diferentes estados de organização e disponibilidade. Em alguns casos, há materiais de grande qualidade que não foram devidamente organizados por seus autores a ponto de poderem ser utilizados, como é o caso dos registros realizados pelo violinista e professor Marcos Salles, do qual temos notícia através do trabalho de mestrado da professora Mariana Salles (1998), sua neta. Outros, apesar de perfeitamente organizados e prontos para utilização, como é o caso dos trabalhos de Luís Soler Realp e Paulo Bosísio, materiais de grande valor pedagógico, não tiveram a devida publicação. Existem, também, materiais editados e publicados, em comercialização atualmente.

Através de uma breve consulta a profissionais da área, à bibliografia acadêmica disponível, e a buscadores na internet, foi possível levantar uma série de documentos sobre a pedagogia do violino produzidos no Brasil.

Um dos primeiros trabalhos que podemos citar é do professor e violinista Marcos Salles. Marcos Salles (1885 - 1965) foi professor do Conservatório Brasileiro de Música e do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, sendo figura atuante no cenário musical carioca da primeira metade do século XX. Mariana Salles, professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), relata em sua dissertação de mestrado que Marcos Salles produziu material autógrafo sobre técnica e interpretação violinística, o qual encontra-se em acervo particular preservado e classificado pela professora e violinista Marena Salles, sua mãe. Mariana Salles (1998, p. 16) aponta que “no acervo, encontramos três pastas volumosas contendo material original autógrafo sobre técnica de violino e interpretação”.

Não se tem conhecimento do conteúdo técnico completo abordado nesses registros, é possível encontrar no trabalho de Salles (1998, p. 16) a seguinte descrição:

Desse material ressaltaram, num rápido manuseio, uma excelente análise sobre a técnica de harmônicos, amplo material a respeito do golpe de arco piquetato e, talvez, o mais importante: uma “árvore” dos golpes de arco, separados e classificados de acordo com sua origem e movimento. É bem possível que Marcos Salles planejasse uma espécie de tratado sobre a técnica do violino, mas infelizmente, não teve tempo nem mesmo de organizar o que já tinha sido escrito.

Provavelmente o método mais antigo editado e publicado no Brasil, ainda em comercialização, seja o: “Método de Violino: Elementar e Progressivo da 1ª a 5ª posição” de J. Lambert Ribeiro, Ed. Ricordi do Brasil, 59 páginas. Esse trabalho, todo escrito em português,

encontra-se na sua 8ª edição tendo seu primeiro copyright datado de 1934. Não foram encontradas informações biográficas sobre o autor. Em uma nota introdutória, é informado ao leitor que o método foi “adotado oficialmente no programa de ensino da escola Nacional de Música da Universidade do Brasil” e recomenda o trabalho para iniciantes que devem, após a conclusão do método, prosseguir seus estudos utilizando o “5º volume da obra de Hans Sitt e os 42 estudos de R. Kreutzer etc”. O Método está dividido em 85 lições em que são trabalhados diversos aspectos técnicos de forma progressiva, como digitação, escalas e arpejos, cordas duplas, posições da 1ª a 5ª⁹, apojaturas, mordentes e trinado. O método não utiliza material retirado de outras publicações sendo inteiramente autoral, inclusive os diversos estudos e melodias apresentados.

Alberto Jaffé (1935 - 2012) foi violinista, maestro e compositor de grande atuação no cenário musical nacional e internacional. Após seus estudos no Brasil, cursou pós-graduação na Alemanha, com o violinista Max Rostal. De 1982 a 1985, foi codiretor do Departamento de Música da *National Academy of Arts in Champaign*, em Illinois (EUA), e também professor de violino, viola e música de câmara na *University of Illinois*. Jaffé desenvolveu uma metodologia própria de ensino coletivo de instrumentos de cordas partindo de sua experiência como professor nos projetos da Orquestra de cordas do Serviço Social do Comércio (SESC) em São Paulo (1978) e do projeto “Espiral”, projeto de formação para músicos de orquestra realizado pela FUNARTE, em Fortaleza. Atualmente, a editora norte-americana *Beka Academy* é detentora dos direitos sobre o “Método Jaffé”. O método oferece dois programas de estudo, ambos com dois anos de duração. É utilizado hoje em diversas instituições voltadas à música e à arte no país, com destaque para o projeto cultural realizado pelo Instituto Pão de Açúcar, onde o programa de educação musical é coordenado pelos filhos do compositor (YING, 2008).

Através da dissertação de mestrado de Luiza Chequer dos Santos Lages defendida na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), “Gábor Buza e sua Contribuição como Professor de Violino em Belo Horizonte: Aspectos Biográficos e Procedimentos Metodológicos” (2008), fez-se possível o acesso ao material didático produzido pelo violinista e professor húngaro radicado no Brasil, Gábor Buza (1903 - 1982).

Gábor Buza foi aluno de Jenő Hubay e Carl Flesch, atuando como solista, camerista e professor de 1927 a 1941 na cidade de Debrecen, Hungria. Radicou-se em Belo Horizonte no ano de 1949 onde destacou-se como professor de violino em várias instituições, formando gerações de violinistas. Produziu material didático para suas aulas coletivas e individuais. Na

⁹ Não é objetivo deste capítulo a descrição pormenorizada dos trabalhos, recomendamos para uma melhor avaliação o contato com os originais.

referida dissertação, encontra-se farto material didático elaborado pelo professor Buza, além de descrição de sua abordagem didática e da dinâmica das aulas (SANTOS, 2008).

O “Método Racional para o Violino” de Luís Soler Realp (1920 - 2011), objeto de estudo desta pesquisa, como já descrito anteriormente, é composto por oito partes bem organizadas e prontas para utilização. O autor aborda todas as etapas necessárias para a formação de um violinista profissional, partindo da “Iniciação violinística” até alcançar patamares técnicos avançados. A maior parte do método é inédita e está em notação autógrafa de posse apenas de dois de seus alunos. Foram editadas pela *Real Musical de Madrid* os três volumes destinados à coletânea de estudos *Grandes Maestros del Violín - Estudios abreviados e Escalas e Arpeggios – Estudio Racional*, com edição esgotada.

O violinista e professor Paulo Gustavo Bosísio, juntamente com o professor Marco Antônio Lavigne, ambos professores no Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), percebendo a grande lacuna existente na literatura didática do violino no Brasil, criaram um projeto pedagógico, o qual tem como objetivo criar literatura técnica para os instrumentos de arco onde procuram “[...] descrever os aspectos mais essenciais para a formação de instrumentistas da nossa área [cordas]”. No momento, tem-se conhecimento de dois frutos desse projeto, as apostilas: “Técnicas Fundamentais de Arco para violino e Viola” (1999) e “Notas sobre o estudo das Escalas Maiores para Violino e Viola”. São documentos que abordam com profundidade os assuntos propostos tendo como base as obras de Carl Flesch, desenvolvidas por seus seguidores Berta Volmer e Max Rostal. Esse material não foi publicado e circula entre os alunos e simpatizantes da abordagem técnica destes professores.

Liu Man Ying, professora de violino e viola da Universidade Federal do Ceará (UFC), é bacharel em violino pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP) (2004), mestre em Musicologia e doutora em Música pela mesma escola (2007). Em seus trabalhos de mestrado e doutorado desenvolveu uma metodologia própria de ensino coletivo de instrumentos de cordas, baseada no uso de melodias do folclore brasileiro retiradas do Guia Prático do Canto Orfeônico de Heitor Villa-Lobos. Essa metodologia vem sendo utilizada em diferentes instituições do país e divulgada através de congressos, seminários e cursos de formação ministrados pela autora.

Sobre o Método para Violino de A. Schmoll, não se encontrou nenhuma informação biográfica do autor. Esse método vem sendo utilizado como material didático obrigatório em igrejas da Congregação Cristã do Brasil (CCB), fato que indica que ele tenha sido elaborado por um membro desta congregação. O método é uma compilação de diversos métodos estrangeiros. Está todo escrito em língua portuguesa possuindo uma quantidade significativa de

informação técnica e ilustrações. A abordagem técnica e a nomenclatura dos golpes de arco são antigas sendo pouco utilizadas na atualidade e apresenta algumas lacunas de conteúdos técnicos fundamentais tais como o estudo das cordas duplas. Apesar disso, o método, enquanto material inicial, é bastante completo e uma alternativa principalmente para aqueles que tem maior dificuldade de contato com professores qualificados.

O professor e contrabaixista Henrique Autran Dourado, professor na Universidade de São Paulo (USP), após seus estudos no Brasil, realizou cursos de aperfeiçoamento no *Berklee College of Music* (EUA) e no *New England Conservatory* (Boston/EUA). É mestre e doutor em artes, formado pela ECA-USP. Em seu livro, “O arco e os instrumentos de cordas” (1998), publicado pela editora Irmãos Vitale, resultado de sua pesquisa de doutorado, aborda a história dos instrumentos de arco, suas escolas estilísticas, construtores, nomenclaturas e técnicas. O estudo parte das origens comuns e semelhanças técnicas utilizadas nos diversos golpes de arco em cada instrumento (violino, viola, violoncelo e contrabaixo) é uma rica fonte de informação sobre o assunto.

O violinista e professor Nadilson Martins Gama é bacharel em violino pelo Mozarteum de São Paulo (1997) e mestre em música pela ECA-USP (2011). Através de sua prática como professor de violino, também se deparou com a falta de métodos para violino escritos em português o que o levou a elaborar o “Método facilitado para violino”, Editora Britten (1998). O método apresenta uma abordagem própria desenvolvida pelo autor contendo exercícios inéditos para fixação da digitação de forma gradual. Segundo o autor, o método foi avaliado e aprovado pelo professor Natan Schwartzman. O método é destinado a iniciantes e vem acompanhado de CDs com gravações das lições e DVDs para demonstrar aspectos posturais e interpretativos, como apresenta a Editora Britten em seu *site*¹⁰.

Keeyth Vianna é bacharel (2010) e mestre (2016) em violino, formada pela UNIRIO, aluna do professor Paulo Bosísio. Sua atuação como professora na Organização não-governamental (ONG) Orquestrando a Vida - RJ e no Centro Cultura Musical de Campos, despertou seu interesse pela didática, levando ao desenvolvimento de um método para ensino do violino para crianças. “As Aventuras Musicais de Aipim - O Aprendiz de Violino” é resultado de sua dissertação de mestrado e foi lançado em 2018 pela Editora Musimed. O método é destinado a iniciantes, apresentando 30 canções brasileiras em ordem progressiva de dificuldade, informações detalhadas sobre postura e posição do instrumento, exercícios

¹⁰ Disponível em: <http://nelsongamabritten.com.br/produto.asp?id=9>. Acesso em: 10 jun. 2018.

técnicos, e duetos. Além disso, o método apresenta uma história infantil que objetiva deixar o aprendizado mais leve e motivador para as crianças¹¹.

Frederico Barreto nasceu em Fortaleza em 1946. Estudou no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e nos Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia. Foi aluno de Christian Ferras em Paris como bolsista do governo francês, em 1979-80. Nesse período integrou a *Orchestre des Concerts Colonne* e a Sinfônica do Conservatório de Paris, atuando também como solista junto à *Orchestre Internationale de Paris*. De 1986 a 1997, foi professor de violino, viola e música de câmara do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp. Realizou extensa pesquisa acadêmica sobre aspectos diversos da técnica do violino com ênfase nas questões pedagógicas. Nesse período, também produziu material didático destinado a seus alunos. Tivemos conhecimento e acesso a três apostilas, fornecidas pelo próprio autor com os seguintes títulos e temáticas: “Análise do Opus 8 de O. Sevcik” (1984), com 23 páginas; “Apostila sobre mudança de posição” (1996), com 7 páginas; e “Apostila com exercícios para articulação”. Este material não foi publicado.

Outro tipo de trabalho que não reflete exatamente a produção de um pensamento sobre a pedagogia do violino em solo brasileiro, mas que merece destaque por encaixar-se dentro dos esforços de possibilitar uma reflexão e aprimoramento prático do instrumento no país, são os trabalhos de tradução de obras referenciais da literatura pedagógica internacional do violino para o português. Vamos citar aqui três trabalhos com os quais tivemos contato nos últimos anos a título de exemplo. A primeira é a tradução, realizada por Irene Granchi, do compêndio: “O Vibrato seu significado e seu ensino”, de autoria de Béla Szigeti, descrito na publicação como: *Prof., Maestro alla Scuola Superiore di Musica, Milano*. Diretor da classe de formação de concertista na Academia Musical de Zürich. Essa obra tem *copyright* de 1952 e informa o ano de publicação pela Editora Irmãos Vitale no Brasil. A obra aborda a técnica do vibrato e seu uso artístico de forma profunda, possui 39 páginas em que o autor expõe os diferentes tipos e usos da técnica assim como a forma de ensino e estudo. Ao final, a obra é recomendada por George Enescu. A segunda é a tradução realizada pelo professor do bacharelado em violino da UDESC, João Eduardo Dias Tilton, da obra de Robert Gerle, “A arte de praticar violino”, pela editora da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Robert Gerle é um destacado pedagogo do violino formado pela Academia Liszt de Budapeste. Por fim, a recente tradução da consagrada obra de Leopold Auer, a qual dispensa maiores apresentações, traduzida como “O violino

¹¹ Disponível em: <https://suzukiassociation.org/people/keeyth-vianna/>. Acesso em: 10 jun. 2018.

segundo meus princípios”, publicado pela Editora Prismas e realizada por Luiz Amato e Robert Suetholz.

Através da internet, em especial na plataforma de compartilhamento de vídeos “Youtube”, professores e violinistas brasileiros vêm divulgando seus trabalhos através de canais pessoais em que disponibilizam séries didático-pedagógicas abordando diversos aspectos da técnica e interpretação violinística. São séries produzidas com os mais variados objetivos, abordagens e qualidades. Para fins deste trabalho, no qual são abordados métodos para violino, focalizam-se duas iniciativas que pela abrangência de aspectos abordados se enquadram como material de orientação pedagógica para o violino com grande consistência. Além disso são portais com grande número de seguidores cadastrados.

A primeira delas é o canal oficial do violinista e professor Emmanuelle Baldini, *spalla* da Orquestra Sinfônica de São Paulo (OSESF). Em seu portal¹², hoje com 3.498 seguidores, Baldini disponibiliza regularmente “vídeos didáticos” e de performances, em que, através de sua experiência como professor e violinista, procura compartilhar seus conhecimentos e opiniões pessoais sobre temas de técnica e interpretação violinística, além de aspectos históricos e críticos sobre o mundo musical brasileiro. Atualmente, encontra-se com 184 vídeos didáticos.

Outra iniciativa interessante, do ponto de vista didático, é a do canal “Para Violinistas”, criado e coordenado pelo casal de violinistas Állison Berbert e Bruna Caroline Souza. Bruna é bacharel em violino pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), mestre em performance violino pela UFMG e doutoranda pela Unicamp. Állison é bacharel em violino pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e mestre em performance violino pela UFMG. No portal são disponibilizados “desde aulas de violino para iniciantes, com exercícios e dicas de estudo, até abordagens de técnica e estilos mais avançados para aqueles que já tem algum domínio do instrumento”. Além disso, são publicados diversos vídeos que apresentam de forma crítica métodos e compêndios da literatura consagrada do violino, discutindo aspectos de seu conteúdo, forma de organização das publicações e lacunas existentes na visão dos autores.

¹² Cf. informações disponíveis em: <<http://emmanuelebaldini.com/>>. Acesso em: 12 ago. 2018.

2 SEGUNDO CAPÍTULO - LUIS SOLER REALP (1920 – 2011)

2.1 O ARTISTA E O INTELLECTUAL

“Era um homem da renascença¹³ em pleno século XXI”. Com estas palavras, Umberto Frantz Grillo¹⁴ define Luis Soler. Um erudito por excelência. Um homem metódico e organizado. A convivência com ele era sempre recheada de conteúdo, matemática, física, geografia, línguas, poesia, música, pintura, culinária e esoterismo; sempre tinha algo a acrescentar. Catalão, dono de uma personalidade intransigente, estava sempre proferindo opiniões controversas, porém instigantes. Grillo, em resposta ao questionário aplicado aos alunos e colegas de Soler como suporte para essa dissertação, conta que “os encontros em sua casa eram sempre enriquecedores. Discutia sobre tudo, e ele sempre tinha opiniões polêmicas e pontos de vista muito peculiares”.

Por outro lado, em momentos de descontração, era gentil e generoso com os alunos e colegas de trabalho, em especial com aqueles que mostravam interesse em aprender com ele. Nesse caso era absolutamente solícito, disponibilizando seus acervos de partituras e livros a quem mostrasse interesse. Nos encontros que promovia aos alunos¹⁵, ao final de cada semestre, seu prazer era preparar os pratos da culinária da sua terra natal, com muito orgulho, em especial a tradicional *paella*¹⁶ do professor Soler. Flávio Malheiros, também aluno de Soler, reconhece em seu depoimento que “com o passar dos anos de convivência e estudos, Soler mostrou-se um homem muito bem-humorado ao ponto de colocar apelidos em alguns dos alunos tais como: Paganini, Bach [...]”.

Natural de Barcelona, nascido no ano de 1920, Soler viveu na Espanha até os 32 anos de idade (1952). Lutou na Guerra Civil Espanhola (1936 - 1939) ao lado dos republicanos e como estudante de medicina que era, naquele momento, acabou por assumir o posto de médico principal de um batalhão de mais de cinco mil homens. Nos combates, viu perecer seu irmão,

¹³ Pessoas renascentistas, também conhecidas como “sábias”, são aquelas com muitos talentos e interesses, sejam habilidades acadêmicas, atléticas ou de etiqueta. Elas são equilibradas e bem-educadas em diferentes áreas. O termo “pessoas renascentistas” tem origem nos artistas e estudiosos polivalentes da Europa Renascentista dos anos de 1450, que perseguiram diversos campos de estudo. Disponível em: <https://www.sohistoria.com.br/ef2/renascimento/p1.php>. Acesso em: 12 ago. 2018.

¹⁴ Umberto Frantz Grillo foi aluno de Luis Soler em Florianópolis. Foi muito próximo a Soler. Esta colocação foi feita em uma das respostas ao questionário aplicado nesta pesquisa.

¹⁵ Anexos V e W: Fotos de um dos encontros de alunos realizados na casa de Fernando Sulzbacher. Foto pertencente ao acervo da família Sulzbacher.

¹⁶ Prato típico da culinária espanhola a base de carnes e frutos do mar.

o poeta Miguel Soler Realp, teve suas atividades como instrumentista paralisadas e por fim, após anos de perseguição do regime franquista, viu-se forçado a abandonar o país, como nos relata Umberto Grillo¹⁷: “Certa vez, confidenciou-me que não teve outra alternativa senão deixar o país depois da guerra, uma vez que ‘as portas se fecharam’ aos opositores de Franco”.

Apesar dessa dura vivência, documentos¹⁸ atestam sua atuação como solista e camerista no período do pós-guerra, entre os anos de 1944 e 1952, especialmente na Catalunha, mas também em diversos países da Europa¹⁹. Seu primeiro recital data de 22 de abril de 1944 no Coliseum de Barcelona²⁰. Em 1947, interpreta como solista os concertos de Tartini e Max Bruch n. 1, Op. 26, com a Orquestra Filarmônica de Barcelona. Em 1950 realiza um ciclo de recitais executando sonatas de compositores alemães (LÜCKMAN, 2012). Em seu currículo²¹, consta ter lecionado violino na Academia Marshall de Barcelona entre os anos de 1942 e 1943.

Paralelamente à sua atividade musical, publica poemas em catalão. Os livros, *Poemes (1946)* e *Baladas i cançons (1948)* nasceram em meio ao movimento de resistência à repressão cultural e linguística promovida por Franco²². Em 1947, com o segundo livro, ainda não publicado nesse momento, obtém o *Prêmio Salvat Papasseit*, a mais importante premiação literária na Barcelona daquele tempo²³.

Em 1952, fugindo da ditadura franquista, estabelece-se no Uruguai, onde participa da formação da Orquestra Sinfônica Municipal de Montevideu e atua como violinista²⁴.

Soler chega ao Brasil no ano de 1957, inicialmente em Porto Alegre, onde exerce o posto de primeiro violino da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA)²⁵. Posteriormente, no ano de 1960, estabelece-se na cidade do Recife, onde se dedica prioritariamente à carreira de professor de violino na UFPE. Em 1979, a convite do compositor e maestro Marlos Nobre, assume a coordenação do núcleo do projeto “Espiral” no Recife, uma das atividades mais significativas de sua carreira, como será visto a seguir. No ano de 1985, após 25 anos de atuação

¹⁷ Cf. também informações disponíveis em: <<http://editora.ufsc.br/2016/07/05/4-poetas-da-catalunha-1-ed-2010/>>. Acesso em: 23 out. 2018.

¹⁸ Programas de concerto, sob a guarda de seu ex-aluno, Paulo Egídio Lückman.

¹⁹ Idem.

²⁰ Cf. também informações disponíveis em: <<http://editora.ufsc.br/2016/07/05/4-poetas-da-catalunha-1-ed-2010/>>. Acesso em: 23 out. 2018.

²¹ Currículo apresentado por Soler por ocasião de sua admissão na UDESC, do qual o pesquisador desta dissertação possui uma cópia.

²² Cf. Informações contidas no site da editora da UFSC. Disponível em: <http://editora.ufsc.br/2016/07/05/4-poetas-da-catalunha-1-ed-2010/>. Acesso em: 23 out. 2018.

²³ Cf. Informações obtidas em “Indicações Bibliográficas sobre o autor”, no livro “Um olhar dois tempos” de Luis Soler, editora J.O: FUNDARPE, 1985, p. X.

²⁴ Idem

²⁵ Cf. Anexo A: Estão incluídos nos anexos 3 programas de concerto da OSPA, nos quais consta o nome de Luis Soler Realp como integrante do naipe de primeiros violinos.

no Recife, muda-se para Florianópolis onde, por indicação do maestro e compositor Edino Krieger, passa a lecionar violino na Escola de Música da UDESC, cidade onde permanece até sua morte em 2011.

No Recife, envolvido no movimento “Armorial”²⁶, Soler escreve e publica, incentivado por Ariano Suassuna, o livro “As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino”, publicado pela editora da UFPE (1978). Esse livro tem sua segunda edição, revista e ampliada, publicada em Florianópolis sob o título: “Origens árabes no folclore do sertão brasileiro”, publicado pela editora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) (1995). Já residindo em Florianópolis, no ano de 1985, lança o livro de poemas “Um olhar, dois tempos”, pela editora José Olympio de São Paulo e pela editora da UFSC, outros dois livros de poesias, um de sua autoria, “Búzios de aquário” (1999), e outro uma tradução de poemas de quatro poetas de sua terra natal “Quatro poetas de Catalunha” (2010).

A “*Gran Enciclopèdia Catalana*” destina um verbete²⁷ a Soler, que diz:

Lluís Soler: Pseudônimo literário, Lluís de Rialp. **POESIA E MUSICA**, Poeta e compositor, **Barcelona**, 1920. Estudou no Instituto Escola, é concertista de violino e professor de música. Mudou-se para o Brasil. Sob a influência de Rilke e Josep Carner, publicou *Poesies de Lluís de Rialp* (1946) – seu pseudônimo-regular - e *Balades i cançons* (1948).

2.2 FORMAÇÃO VIOLINÍSTICA

Luis Soler inicia seus estudos de violino aos sete anos de idade, sua formação violinística foi realizada com três dos mais destacados violinistas espanhóis. Foram seus professores Eduard Toldrà (1895 - 1962), Mariano Perelló (1886 - 1960) e Joan Massià²⁸ (1890 - 1969).

Mariano Perelló, natural de Barcelona, após realizar seus estudos fundamentais em violino, passa a estudar, por indicação de Isaac Albénis, com Mathieu Crickboom, futuro professor do conservatório de Bruxelas, que naquele momento residia em Barcelona. Perelló concluiu os estudos superiores em violino no ano de 1902, quando então passa a realizar cursos de aperfeiçoamento em harmonia e música de câmara na capital Belga. Além de violinista,

²⁶ O “Movimento Armorial” foi uma iniciativa artística cujo o objetivo era criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste Brasileiro. Um dos fundadores e diretores foi o escritor Ariano Suassuna. Tal movimento procurou orientar para esse fim todas as formas de expressões artísticas: música, dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura, entre outras expressões.

²⁷ Cf. Disponível em: <<https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0063394.xml>> Acesso em: 27 out. 2017.

²⁸ Informações disponíveis no site da editora da UFSC.

Perelló foi um notável compositor, tendo algumas de suas obras inéditas gravadas recentemente pelo *Trio Salduie*²⁹. Integrou a orquestra Ysaÿe de Bruxelas e realizou diversos concertos juntamente com o próprio Crickboom. Fundou o *trio de Barcelona*, junto com o pianista Ricard Vives e o violoncelista Pere Marés. Com este conjunto realizou diversas turnês pela Europa. Foi professor de violino no Conservatório Vizcaíno de Música e no Conservatório do Liceo de Barcelona.

O trabalho pedagógico realizado por Mariano Perelló foi muito frutífero. Em 1930 escreveu um artigo intitulado “Nossos Conservatórios de Música. O que são e o que deveriam ser”, notável projeto de reorganização do ensino da música (TEMES, 2013, prólogo, tradução nossa)^{30 31}.

Eduard Toldrá foi um dos músicos catalães de maior destaque no século XX. Aluno de violino de Rafaél Gálvez, alcançou grande notoriedade com a fundação do quarteto “Renaixement”³², o qual realizou em torno de 209 concertos entre os anos de 1911 e 1921³³. Toldrá ingressou como professor de violino na Escola Municipal de Música de Barcelona no ano de 1923, onde lecionou por toda sua vida. Reconhecido como compositor e regente, trabalhou com Pablo Casals em diversas oportunidades.

Soler destaca em seu currículo o período em que estudou com Joan Massià, no *Curso de virtuosismo del violín* no Conservatório Superior Municipal de Música de Barcelona entre os anos de 1944 e 1949. Refere-se a Massià como “um dos mais famosos pedagogos do violino na Europa daquela época”³⁴. Massià foi aluno de Alfred Marchot no conservatório de Bruxelas. Foi um virtuose de grande destaque na época. Dedicou-se também ao piano e à composição. Exerceu o ensino do violino em Barcelona, declinando de propostas para lecionar em outras

²⁹ Cf. Trio Salduie, trio especializado em música de câmara, que tem como objetivo a difusão da música espanhola. Disponível em: <https://triosalduie.com/discografia/joyas-recuperadas-de-la-musica-espanola/>. Acesso em: 10 out. 2018.

³⁰ Cf. Prólogo escrito por José Luis Temes em 2013, maestro e compositor madrilenho. Informação disponível em: <<https://triosalduie.com/discografia/joyas-recuperadas-de-la-musica-espanola/>>. Acesso em: 10 out. 2018.

³¹ No original: *La labor pedagógica realizada por Mariano Perelló fue muy fructífera. En 1930 escribió un folleto titulado “Nuestros Conservatorios de Música. Lo que son y lo que deberían ser”, notable proyecto de reorganización de enseñanza musical.* (Disponível em: <<https://triosalduie.com/discografia/joyas-recuperadas-de-la-musica-espanola/>>. Acesso em: 09 out. 2018.

³² “Renascimento”. Traduzido do catalão, (tradução nossa).

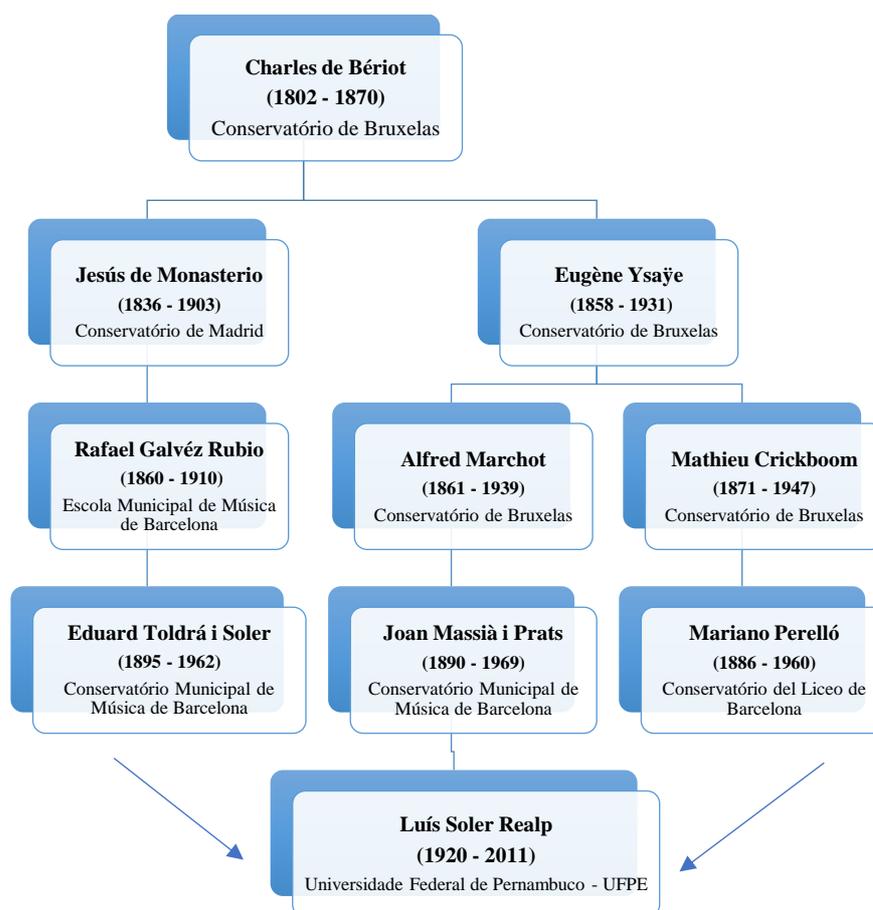
³³ Cf. Informações contidas no site da INTEF – *Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado*. Disponível em: <https://intef.es/>. Acesso em: 08 out. 2018.

³⁴ Cf. Informações obtidas do currículo de Luis Soler, do qual o pesquisador do trabalho possui uma cópia digital.

idades³⁵. Como se verá adiante, a influência de Massià na formação de Soler terá repercussões importantes na visão pedagógica adotada em seu método.

Os três professores de Soler descendem da consagrada escola violinística franco-belga. Como foi exposto no primeiro capítulo deste trabalho, a escola franco-belga influenciou o ensino do violino por toda a Europa no início do século XX, trazendo alguns de seus representantes até mesmo para o Brasil. Seu fundador foi o violinista Charles de Bériot (1802 - 1870) e um de seus maiores expoentes o célebre violinista Eugène Ysaÿe (1858 - 1931). Para uma completa visualização da ascendência violinística de Soler apresenta-se abaixo um organograma com todos os antecessores de Soler desde Bériot.

Figura 1 – Genealogia violinística de Luis Soler - A Escola Franco-belga de violino.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2018.

³⁵ Cf. Informações retiradas da página da *Associación Joan Massià e Maria Carbonell*. Disponível em: <http://www.joanmassia.com/biografia/>. Acesso em: 28 set. 2018

Dentro deste alinhamento destacamos a presença de um personagem de grande importância na formação violinística de Soler e de toda uma geração de violinistas catalães, a qual não se evidencia em um primeiro olhar.

Ao se estabelecer em Barcelona entre os anos de 1896 e 1904, Mathieu Crickboom, (para o qual Ysaÿe dedicou a quinta das sonatas para violino solo, Op.27) torna-se referência e influência musical na cidade.

A Nouvelle Biographie Nationale – Volume 6 (2001), publicada pela *Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*³⁶, traz informações a respeito da trajetória profissional de Crickboom.

Mathieu Crickboom nasceu em Liège (1871) e faleceu em Bruxelas (1947) tendo uma longa e intensa carreira como intérprete, professor, maestro e compositor. Sua carreira durou cerca de 50 anos. Como em geral acontece com os grandes instrumentistas, muito cedo já alcançava destaque no meio musical local, participando intensamente em grupos de música de câmara enquanto estudava no Conservatório de Vierviers. No ano de 1887, com apenas 16 anos, conquistou uma das mais importantes condecorações nacionais, a *médaille en vermeil*³⁷, devido a sua interpretação do concerto N. 1 de Vieuxtemps, Op. 10 e do Concerto em Sol menor de Max Bruch. Esse feito lhe permitiu inscrever-se, nesse mesmo ano, no Conservatório de Bruxelas, como aluno de Eugène Ysaÿe. Em 1888, Ysaÿe o promoveu a monitor de suas classes nos períodos em que se ausentava em função das constantes turnês pela Europa.

A partir de 1889, Crickboom passou a integrar a formação regular do “Quarteto Ysaÿe” (Eugène Ysaÿe, Mathieu Crickboom, Léon Van Hout, Joseph Jacob) com o qual participou da estreia de obras consagradas do repertório da música de câmara, como o Quarteto em ré maior de César Franck (Bruxelas, Les XX³⁸, 24 fevereiro 1891), o Quarteto Op. 35 de Vincent d’Indy, dedicado ao quarteto Ysaÿe e seus integrantes (Bruxelas, Les XX, 24 fevereiro 1891), o concerto para piano, violino e quarteto de cordas de Ernest Chausson (Bruxelas, Les XX, 4 março 1892), e o Quarteto de Claude Debussy (Paris, Sala Pleyel, 29 dezembro 1893).

Em 1894, Crickboom criou seu próprio quarteto, com o qual excursionou por toda a Europa. No ano de 1896, realizou uma turnê pela Espanha, totalizando 14 concertos. Apresentaram-se nas cidades de Madrid, Bilbao e Barcelona. Nessa ocasião, a Sociedade Catalã de Concertos propôs ao violinista assumir a direção dos concertos sinfônicos da Academia de

³⁶ Todo o conteúdo da *Nouvelle Biographie* aqui apresentado tem tradução de Mário Lange S. Thiago.

³⁷ Condecoração outorgada pelo Governo Belga em honra ao mérito.

³⁸ Grupo de vinte (20) pintores, escultores e designers belgas que realizavam exposições anuais para mostrar seus trabalhos. Nestas ocasiões foram realizadas diversas estreias de obras importantes da música de câmara, tais como a sonata para violino de Cesar Frank em 1886.

Música que estava em fase de criação. Crickboom aceitou o cargo e assumiu essas novas funções em abril de 1896, inaugurando sua primeira temporada em festival sinfônico de três dias de duração, nos quais se apresentaram Chausson e Ysaÿe. Residiu em Barcelona durante oito temporadas consecutivas.

Em função de motivos alheios à sua vontade, viu-se forçado a recompor seu quarteto com músicos locais. Convidou, então, o violinista Emilio Rocabrana, um de seus alunos, Rafaél Galvez e o jovem violoncelista Pablo Casals para a nova formação. Com este último, Crickboom apresentava-se com frequência, acompanhado também do pianista Enrique Granados. Da mesma forma, deu-se a formação de seu quinteto com Isaac Albeniz ao piano. Suas atividades na Catalunha foram seguidamente entrecortadas por turnês na Rússia (35 concertos em 1896), na França (1900 - 1902), na Itália (1901), na Bélgica, na Alemanha (1900 - 1902), e na Suíça (1903).

Em 1910, foi nomeado professor de violino do Conservatório de Liège, onde sucedeu a Ovide Mussin. Em 1919, após o falecimento de Cornélis, ingressou no Conservatório de Bruxelas, onde ficou até sua aposentadoria em 1936.

Foi nesses cargos que empreendeu sua obra como pedagogo. Buscando dar sequência ao trabalho de Charles de Bériot, redigiu a *École Moderne du Violon*. Em 1908, publicou sua obra em cinco volumes intitulada “O violino teórico e prático”. Essa obra foi lançada inicialmente em francês, sendo posteriormente traduzida para o holandês, espanhol, inglês, alemão, italiano e grego. Como complemento, publicou “A técnica do violino” em três volumes e, em seguida, “Os mestres do violino”, uma seleção de estudos progressivos de autores consagrados em 12 volumes.

Mathieu Crickboom deixou algumas composições como a Sonata em ré menor op. 11 para violino e piano criada em 5 de abril de 1896, dedicada a Eugène e Théo Ysaÿe, assim como algumas melodias.

2.3 O PROJETO ESPIRAL – RECIFE/PE.

Figura 2 – Aula Inaugural do Projeto Espiral Pernambucano.



Fonte: Acervo de Luis Soler sob a responsabilidade de Paulo Egídio Lückman.

UMA HISTÓRIA QUE PARECIA ESQUECIDA³⁹ – As primeiras aulas do Projeto Espiral do Recife (destinado a formação de instrumentistas de cordas na rede oficial de ensino), criado por mim [Leonardo Antônio Dantas Silva⁴⁰] quando na direção do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco (1975-1979). As aulas eram ministradas pelo violinista Luis Soler (UFPE), no Convento do Carmo do Recife (cedido pelo frei Tito) pelo fato de na Secretaria de Educação e Cultura do Estado não ter nenhuma unidade de ensino que se dispusesse a ceder o espaço para as crianças ter aulas de violino, violoncelo e contrabaixo. O Instrumental foi doado pelo Maestro Marlos Nobre, na época dirigente do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Na primeira fila, a menor das crianças é hoje o violinista Israel França. Um detalhe: as crianças ainda não tinham instrumentos, na foto estão a aprender a utilizar os futuros arcos, utilizando-se para isso de bastões de madeira. (Depoimento público)

³⁹ Depoimento público, postado no dia 22 de setembro de 2014, como comentário a uma foto idêntica, postada na página do Facebook, em homenagem a Luis Soler Realp. Utilização do depoimento autorizada pelo autor.

⁴⁰ Advogado, historiador e jornalista, natural do Recife.

O “Projeto Espiral” foi uma iniciativa do Instituto Nacional de Música – (INM), órgão responsável pela política cultural da FUNARTE⁴¹ na área de Música e implementado pelo então diretor, o compositor e maestro Marlos Nobre. Seu objetivo foi formar músicos profissionais para ocupar os quadros das orquestras já existentes no país, fortalecendo a prática e o ensino da música de concerto. Foram criados 11 núcleos de ensino de instrumentos de cordas durante o período de funcionamento de aproximadamente 13 anos, 1976 a 1989. Temos notícias dos núcleos implantados nas cidades de Fortaleza (1976), Brasília (1976), Recife (1979), Belém (1977), Natal (1979), João Pessoa (1977), Florianópolis (1978) e Porto Alegre (1978). Os núcleos foram criados sempre em parceria com uma instituição local, a qual fornecia o espaço físico e o suporte administrativo para realização das aulas (SANTOS, 2016). No núcleo do Recife, onde Soler foi coordenador geral, maestro e professor de violino, a parceria foi realizada com a UFPE em conjunto com o departamento de cultura da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco.

Soler se referia a este trabalho com muito orgulho, mostrando vídeos e gravações da orquestra de alunos e falando de seus êxitos. O projeto espiral do Recife formou um grande número de instrumentistas de cordas, hoje atuantes principalmente na cidade do Recife, mas também em diversas regiões do país e no exterior.

É válido considerar que Soler tenha elaborado seu método para violino a partir de sua experiência docente na UFPE, mas também, e principalmente, no Projeto Espiral. Em seu currículo, entregue à UDESC por ocasião de sua contratação em 1985, consta um apêndice com o seguinte título, que sugere a legitimidade dessa consideração: “A metodologia inédita do Professor Luis Soler usada para formação dos violinistas do Projeto Espiral Pernambucano”.

A metodologia utilizada nas aulas do Projeto em Pernambuco consistia em aulas coletivas diárias, com a duração de três horas. Eram abordados aspectos técnicos e repertório de orquestra, como conta Flávio Malheiros em resposta ao questionário aplicado aos alunos de Soler:

Em nossos quatro anos de Projeto Espiral com convivência diária, ele montou uma Orquestra de Cordas com os alunos – eu era o primeiro Viola da Orquestra – e nos dava noções profissionais de alto nível para que galgássemos orquestras e nos preparava para sermos solistas.⁴²

⁴¹ Funarte: Fundação Nacional de Artes, fundada em 1975, é órgão responsável, no âmbito Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao circo, à dança e ao teatro. (Fonte: Portal da Funarte).

⁴² Depoimento retirado de questionário aplicado a alunos de Luis Soler como material de apoio para a realização deste trabalho.

Soler garantia a assiduidade às aulas e a dedicação dos alunos em casa através de bolsas de estudo fornecidas pela FUNARTE. A manutenção das bolsas dependia da produtividade dos alunos, o que chamava as famílias, todas de baixa renda, a participarem do processo.

Ricos não querem se profissionalizar em música e os pobres não podem. Esta foi a primeira dificuldade que tive que enfrentar – conta Soler. Ele recrutou todos os seus alunos em colégios públicos de subúrbios do Recife e garante a assiduidade às aulas com bolsas de estudo (financiadas pela Funarte) de Cr\$ 5 mil mensais⁴³. (Jornal O Globo/RJ, 1982)

Em entrevista cedida ao jornal o Globo do Rio de Janeiro⁴⁴, Soler fala a respeito de seu método e dos resultados obtidos a partir da sua aplicação no Projeto Espiral do Recife.

“Ginástica violinística” é a expressão que o violinista espanhol Luis Soler, 62 anos de idade, ex-aluno de Joan Massià, define o método revolucionário de ensino de instrumentos de arco que lhe permitiu formar com trinta adolescentes, em apenas dois anos e meio, três horas de aulas coletivas por dia, um conjunto capaz de executar obras de Vivaldi e Veracini. (O Globo, 1982)

Nessa entrevista, Soler também defende a utilização das aulas coletivas como uma necessidade da realidade brasileira em contraposição às aulas individuais, as quais seriam incompatíveis com a realidade sociocultural do país. Ele afirma que “[...] já as aulas individuais, na opinião de Soler, são inconciliáveis com a realidade brasileira em que quase não há professores e os alunos que se interessam pela profissionalização não tem dinheiro para pagar os estudos”. (Jornal O Globo, 1982).

Através do relato de Flávio Malheiros, obteve-se a notícia de um grupo de alunos do Projeto Espiral do Recife que hoje atuam profissionalmente. Flávio nos relata sobre 17 integrantes da Orquestra Sinfônica do Recife (OSR), distribuídos nos diversos naipes de cordas.

Ex-Alunos do Projeto Espiral, que hoje compõem a OSR⁴⁵:

1º Violino

Ana Lucia Bezerra

2º Violino

Aglaia Costa

⁴³ Em torno de um salário mínimo na época.

⁴⁴ Cf. Anexo I: Cópia da Entrevista cedida ao Jornal o Globo/RJ, em 1982.

⁴⁵ Listagem atual (2018) fornecida por Flávio Malheiros Menezes Borges, integrante do naipe de violas da Orquestra Sinfônica do Recife (OSR).

Roberval Pinto
Edson Lopes da Costa
Ricardo Carlos dos Santos
Mario Mendes

Viola

Flávio Malheiros Menezes Borges
Josildo Caetano dos Santos
Luiz Carlos Júnior

Violoncelo

Fabiano Menezes Borges
João Carlos Araújo
Jader Santos Silva
Antonio Almeida
José Anatólio Teixeira Filho

Contrabaixo

Thiago José Filho
José Xavier Filho
Amaro Carvalho

Dois alunos da primeira turma (1979), dos quais Soler fazia menção com certa frequência, alcançaram êxito especial em suas carreiras: Israel de França e Ebenézer Florêncio. Israel é atualmente músico da orquestra Cidade de Granada na Espanha. Concomitantemente a sua atuação como instrumentista na Europa, ministra aulas e coordena o projeto social “Orquestra do Alto da Mina”, no qual são atendidas crianças da periferia do Recife.

Ebenézer Florêncio foi integrante de diversas orquestras no país sendo atualmente músico da Orquestra Jazz sinfônica de São Paulo e da Orquestra Sinfônica de Campinas. Ebenézer e Israel aparecem em uma reportagem veiculada pela rede Globo de televisão em 1983, disponível no youtube⁴⁶, na qual, ao ser entrevistado após apresentação da orquestra da UFPE, Soler fala dos dois solistas da noite, seus dois alunos.

⁴⁶ Reportagem sobre o concerto da orquestra da UFPE veiculada pela rede Globo do Recife. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aFG4dTXYE4k>

Flávio Malheiros Menezes Borges, violista da OSR, em resposta ao questionário aplicado aos alunos de Soler, refere-se ao trabalho do projeto espiral em Recife da seguinte forma:

Para muitos de nós, alunos que passamos pelas mãos abençoadas e formadoras e profissionalizantes de Luis Soler, foi uma grande dádiva, pois muitos de nós éramos adolescentes e jovens que não tínhamos rumo nas nossas vidas, e este Projeto Espiral que Soler tão responsabilmente, dedicadamente e profissionalmente conduziu em nossa cidade, deu-nos uma profissão digna e honrosa que é a Música. Em minha família, somos dois Músicos formados por Soler – Flávio Malheiros (Violista da Orquestra Sinfônica do Recife, Arranjador e Compositor) e Fabiano Menezes (Violoncelista da Orquestra Sinfônica do Recife e integrante do Quarteto Encore). Além de meu Filho Felix Borges Concertista (Mestre em Música com ênfase em violoncelo pela University of Louisville – USA, premiado como o melhor Solista desta mesma Universidade).

No documentário “Búzios de Aquário”⁴⁷, Soler se refere a seu ex-aluno Antonio Nóbrega⁴⁸ com grande orgulho, como um de seus alunos que alcançou notoriedade. Nóbrega também se refere a Soler em seu depoimento à revista do Instituto de Estudos Avançados da USP (COELHO; FALCÃO, 1995, p. 59).

Durante muito tempo estudei violino e tive a sorte de ter um grande professor, um catalão chamado Luis Soler, um homem muito austero no ensino do violino. Hoje, agradeço ao rigor e à disciplina desse professor, porque elas estão na base dos meus conhecimentos musicais.

Soler teve uma significativa atividade como maestro e instrumentista no Recife. Dentre material deixado por ele como herança ao autor dessa dissertação, encontra-se um cartaz de divulgação de um concerto em que atuou como Regente da OSR, no Teatro de Santa Isabel, nos dias 21 e 22 de março de 1978⁴⁹. Infelizmente não consta o programa com as obras executadas.

A pianista Dolores Portela, falecida poucos dias antes da Defesa desse trabalho, foi uma permanente colaboradora nos trabalhos musicais de Soler no Recife. Realizou Solos com

⁴⁷ Cf. Anexo X: Documentário: **Búzios de Aquário**: um filme sobre Luis Soler músico e poeta. Produzido por Itaguaçu produções. Um filme de Silvana Mariani e Hans Jörg Hüebli.

⁴⁸ Antonio Carlos Nóbrega nasceu em Recife/PE no ano de 1952. É violinista desde criança. No final dos anos 1960 participava da Orquestra de Câmara da Paraíba e da Orquestra Sinfônica do Recife quando, convidado por Ariano Suassuna, passou a integrar, como instrumentista e compositor, o Quinteto Armorial - grupo precursor na criação da música de câmara brasileira de raízes populares. (Retirado de sua página oficial no Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/AntonioCarlosNobrega/about/?ref=page_internal).

⁴⁹ Cf. Anexo H: Cartaz de concerto da Orquestra Sinfônica do Recife (OSR), sob a regência de Luis Soler.

orquestra⁵⁰, acompanhou alunos e realizou diversos recitais em duo de violino e piano com Soler, executando sonatas e peças de diferentes períodos.

No ano de 1969, realizaram a gravação do LP (*Long Play*) “Recital de Música Espanhola”⁵¹, pela gravadora *Rozenblit*, onde são registradas obras consagradas da literatura para violino espanhol, incluindo composições e arranjos de Soler. A pianista conta, em seu depoimento, que “como aluna de Música de Câmara, tocava com ele em recitais e também acompanhava, ao piano, os alunos dele de violino, nas provas e audições”.

O maestro Marlos Nobre também nos relata, em resposta ao questionário, que Soler realizou a estreia de sua obra “Desafio III para violino e orquestra”, sob sua direção com a OSR.

Posteriormente eu escrevi o meu Desafio III para violino e orquestra de cordas no Rio de Janeiro, e falei com Soler para fazer a 1ª audição da peça no Recife, como solista da Orquestra Sinfônica do Recife, sob minha direção [...] A apresentação foi um grande sucesso e a obra [junto] com o solista e o compositor foram ovacionados.

Marlos Nobre faz um importante relato sobre o Projeto Espiral e sobre a atuação de Soler, o qual reproduzimos na íntegra.

Em 1970 eu assumi a direção do Instituto Nacional de Música da FUNARTE e um dos meus projetos imediatos e talvez o que mais queria implantar e o mais importante e ao mesmo tempo profundamente necessário para o Brasil, foi o PROJETO ESPIRAL, ou seja, o ensino dos instrumentos de cordas a jovens de comunidades carentes de todo o Brasil. Comecei em Fortaleza, com o apoio essencial do SESI do Ceará, com a participação de Cláudio Jaffé, que criou um método inspirado no método japonês Suzuki. Foi um tremendo êxito. Logo a seguir meu dileto amigo, o Leonardo Dantas Silva, criaria um braço importante do PROJETO ESPIRAL no Recife e o coordenador geral foi naturalmente o Soler. Nesta ocasião eu conheci ainda mais de perto a extraordinária capacidade de grande técnico, educador e inovador professor de violino, e dos demais instrumentos de cordas que foi o Soler. Ele dedicou-se de corpo e alma ao novo Projeto e o polo de Pernambuco tornou-se ao lado do Ceará, um dos mais importantes. Era uma época maravilhosa, pois tínhamos a FUNARTE para dar o apoio essencial, financeiro e estrutural a esse Projeto Espiral que foi, seguramente, o mais importante já criado no Brasil de ensino massivo de instrumentos de cordas em comunidades mais pobres. Logo, como o Projeto previa em todos os núcleos, apoiamos o Leonardo e o Soler na criação de uma escola de luteria, pois não bastava ter instrumentistas de cordas, era necessário termos instrumentos nacionais de qualidade, feitos por brasileiros. E esses novos "luthiers" vinham das classes mais pobres do Recife, da periferia e o projeto tirava esses meninos do perigo das ruas e dava a todos a perspectiva de um verdadeiro futuro profissional. Tudo se juntava, foi uma época maravilhosa, uma verdadeira epopeia no seu sentido mais relevante, algo que nunca tinha acontecido no nosso país. E nada seria possível no Recife e em Pernambuco sem o profissionalismo, a entrega total intelectual e física de Soler.

⁵⁰ Cf. Anexos F e G: Programa de concerto onde consta Luis Soler como Regente e Dolores Portela como solista ao piano.

⁵¹ Cf. Anexos B, C, D, E - Fotos da capa e contracapa do LP, onde estão incluídas diversas informações sobre as obras registradas e sobre os intérpretes.

Portanto este grande artista e profissional trouxe ao Brasil e especificamente ao Recife a força e a preparação técnica em nível internacional, sobretudo para os músicos de instrumentos de cordas, e fez no Recife uma cidade e um polo importante onde esta revolução aconteceu e, que merece ser mais estudada em seus detalhes, tal a profundidade e o alcance profissional e musical que proporcionou a jovens oriundos das comunidades mais carentes de Pernambuco. Este meu depoimento é um resumo breve de tudo o que Soler deixou como herança em nosso País, centralizando seus esforços no Recife. Tenho orgulho de ter sido o seu amigo pessoal e ter tido o privilégio de sua amizade profunda. MARLOS NOBRE, RECIFE, 21 de outubro de 2018.

2.4 FLORIANÓPOLIS

De acordo com o relato da professora Maria Bernardete Castelan Povoas⁵² em resposta ao questionário, Soler veio para Florianópolis a convite de seu amigo, o compositor Edino Krieger, então diretor do INM, encarregado de desenvolver o Projeto Espiral na UDESC, em Florianópolis. A professora relata que “quando Soler veio para Florianópolis trouxe consigo uma vasta experiência de ensino do violino, de cordas em geral. Veio para implantar o Projeto Espiral na UDESC, projeto este que tinha por foco a formação de músicos para orquestra”.

Na UDESC, Soler ensinou violino e conduziu a Orquestra de Câmara da UDESC⁵³, fundada por ele e composta por alunos do curso de música da Escola. Com essa Orquestra, realizava, regularmente, concertos aos finais de semestre e em datas comemorativas na cidade. Como participante dessa atividade, posso atestar a seriedade com que eram conduzidos estes trabalhos. Soler trouxe para Florianópolis uma nova forma de fazer e pensar a música de concerto.

Embora tenha ficado na UDESC entre 5 e 6 anos, o professor Soler deixou um legado importante para a música no Estado, tanto com seu trabalho junto ao projeto Espiral, um projeto social que abrigou muitas crianças da comunidade durante o período em que durou o convênio FUNARTE/UDESC, como na formação de geração de músicos como professor de violino na Escola de Música da UDESC. (Prof^a. Maria Bernardete C. Povoas)

Além disso, ainda mantém sua atividade como instrumentista, em especial fazendo música de câmara com colegas professores da UDESC, como também nos relata a professora Maria Bernardete Castelan Povoas:

⁵² Professora titular do bacharelado em piano do departamento de Música da UDESC.

⁵³ Cf. Anexos J, K, L, M: Programas da Orquestra de Câmara da UDESC; Anexo AC: Faixa “1” do CD.

Tive oportunidade de tocar algumas peças e trios para violino, violoncelo e piano com ele [Soler] e Nelly Péricas, entre outros, trio de Haydn, n. 39 em sol Maior e um de Breno Blauth, compositor gaúcho. O primeiro foi apresentado na Igreja São Francisco. Foi um concerto muito importante para mim, tive imenso prazer em tocar. Os parceiros de trabalho e o ambiente proporcionaram condições para tal, e a igreja tem uma acústica maravilhosa.

Ainda sobre essa parceria, a professora Bernardete acrescenta uma avaliação pessoal de como eram os trabalhos junto a Soler:

Durante o tempo em que os tive como colegas, foi um privilégio. Tocar com Soler e Nelly, sempre foi um aprendizado e uma experiência intensa, ambos possuidores de técnica e afinação irrepreensíveis, excelentes músicos, profissionais de ampla experiência. Os ensaios e concertos transcorriam de forma séria, profissional, sempre de maneira prazerosa. Tudo isto diz muito do que, acredito, devemos sempre vivenciar em nossa trajetória profissional.

Soler encerra suas atividades na UDESC no ano de 1990, quando, em função de um infarto, aposenta-se por invalidez.

Apesar da aposentadoria, Soler continuou a ministrar aulas particulares em seu apartamento no centro de Florianópolis, onde desenvolveu alguns trabalhos com um grupo de alunos e músicos da comunidade. Entre eles podemos destacar a criação da orquestra de câmara “Santa Catarina Juventus Câmara”⁵⁴ e do “Conjunto de Arcos Melos 7”⁵⁵.

A Juventus Câmara realizou dois concertos no ano de 1992, não tendo continuidade, posteriormente, por falta de apoio financeiro. Soler tencionava, com este projeto, demonstrar às autoridades políticas e culturais que Florianópolis já dispunha de músicos capazes para formar um conjunto orquestral profissional estável, assim conseguindo manter seus alunos trabalhando em Florianópolis, o que aconteceu com poucos deles.

O Conjunto de arcos Melos 7, idealizado e constituído em 1995, foi um septeto de cordas composto por alunos e músicos da cidade. Soler comandava os ensaios e elaborava os arranjos das obras selecionadas, cerca de 50 canções populares e eruditas oriundas de diversos países, as quais denominou de “Grandes melodias populares do Ocidente”⁵⁶. Seu concerto inaugural foi no dia 31 de agosto de 1995, no Palácio Cruz e Souza, por ocasião do lançamento do livro “Origens árabes no Folclore do Sertão Brasileiro”⁵⁷.

⁵⁴ Cf. Anexos N e O: dois programas da *Orquestra Juventus Câmara*.

⁵⁵ Cf. Anexo P, R, S: três programas de concerto do *Conjunto de arcos Melos 7*; Anexo Q: Fotos dos integrantes do conjunto.

⁵⁶ Cf. Anexo AC: Faixa “2” do CD.

⁵⁷ Cf. Anexo P: programa convite do evento.

Esse grupo realizou diversos concertos nos teatros da região de Florianópolis e também em eventos ligados a música da capital. Em 1997, através de um convite da “Sociedade Musical Bachiana Brasileira” de Cuiabá, realizou dois concertos⁵⁸ nesta cidade, com boa repercussão.

Ainda em 1997, foram publicados, pela editora da UDESC, os duetos didáticos para dois violinos, “Descantes Sobre Toadas Populares Brasileiras” (1997), com apresentação escrita pelo professor Paulo Bosísio⁵⁹. Foi realizado um registro fonográfico⁶⁰ desta obra, executada pelo autor desta dissertação e o próprio professor Luis Soler ao violino. O lançamento dos duetos didáticos foi realizado no auditório do Centro de Artes da UDESC (CEART), com recital das obras, sendo executadas pelo então professor do Bacharelado em violino Nichola Dittrich Viggiano e pelo autor deste trabalho.

Em outubro de 2006, foi produzido o documentário “Búzios de Aquário”⁶¹, o qual retrata a vida e a obra, musical e literária, de Luis Soler. Este documentário foi realizado por Silvana Mariani e Hans Jörg Häebelin, da Itaguaçu Produções.

Dentre os questionários realizados para a produção desta pesquisa, destacam-se aqui alguns trechos que expressam o pensamento dos participantes sobre a importância do trabalho de Soler para a o ensino e execução do violino em Florianópolis. Umberto Frantz Grillo, em seu depoimento, diz que:

Luís Soler trouxe para Florianópolis uma experiência no ensino do violino sem precedentes. Não se pode negar a valiosa contribuição dos professores que o antecederam, como o professor Carlos Alberto Vieira, pioneiro do Método Suzuki em Florianópolis, que tornou acessível o ensino de cordas a um grande número de alunos. Contudo, o professor Soler ofereceu a oportunidade de uma experiência mais profunda da técnica do violino. Muitos dos violinistas que hoje atuam no cenário musical de Florianópolis foram, direta ou indiretamente, influenciados por ele.

Também seu aluno Paulo Egídio Lückman, hoje professor do Bacharelado em violino da UEM, relata:

A chegada de Soler a Florianópolis representou a possibilidade de profissionalização para os alunos que tinham tal desejo, mas, por insegurança ou dificuldades financeiras, não podiam sair da cidade. Ele quebrou a obrigatoriedade da migração, e a partir daí muitos músicos ficaram em Florianópolis e outros, mesmo deixando a cidade para continuar os estudos, regressaram a ela, fazendo parte da vida cultural que a cidade apresenta hoje.

⁵⁸ Cf. Anexo R: foi incluído o programa deste concerto.

⁵⁹ Cf. Anexo T e U: foto da capa da publicação e apresentação escrita pelo professor Paulo Bosísio.

⁶⁰ Cf. Anexo AC: Faixa “3” do CD.

⁶¹ Cf. Anexo X: Capa da mídia do documentário.

Luís Soler manteve contato próximo com o célebre pianista e compositor catalão Frederic Mompou (1893 - 1987), um discípulo de Motte-Lacroix e representante do impressionismo na música. Soler pediu a Mompou que elaborasse arranjos de obras suas para executar ao violino acompanhado do piano, e por ele foi atendido. Soler possuía, consigo, entre outras obras, dois arranjos das canções e danças para piano n. 6 e 7. Essas obras autógrafas e originais, que não constavam no catálogo oficial do compositor catalão, foram confiadas a um ex-aluno de Soler, Umberto Frantz Grillo, que achou por bem destinar esses arranjos aos cuidados da Fundação Frederic Mompou de Barcelona. No dia 16 de julho de 2014⁶², a Fundação realizou uma cerimônia comemorativa ao fato, na qual as obras foram interpretadas e Soler foi homenageado⁶³.

⁶² Cf. Anexo Y: Capa do folder do evento onde consta as datas dos recitais.

⁶³ Cf. Anexo Z, AA: Fotografia do programa da *Fundação Mompou*, onde consta o programa do recital, breves informações sobre a origem dos arranjos e uma pequena biografia de Soler.

3 TERCEIRO CAPÍTULO – “A INICIAÇÃO VIOLINÍSTICA”: DESCRIÇÃO E ANÁLISE

Neste capítulo são apresentadas a descrição e a análise do conteúdo do volume intitulado: “A Iniciação Violinística”, revelando sua estrutura, forma de organização e subdivisões. Em diálogo com a literatura consagrada do violino, em especial a obra de Mathieu Crickboom, busca-se identificar os fundamentos e principais pensamentos norteadores da abordagem pedagógica utilizada por Luis Soler. Inclui-se também nesta análise o primeiro volume dos “Estudos abreviados de grandes mestres do violino”, por seu conteúdo estar associado a esta parte do método, como será demonstrado.

A “Iniciação violinística” está dividida em três volumes encadernados em apostilas. Seu conteúdo foi todo datilografado manualmente em máquina de escrever⁶⁴ e suas ilustrações foram feitas à mão, algumas pelo próprio autor. Aparentemente, a divisão em três apostilas não tem outro objetivo a não ser o de facilitar o acesso ao grande volume de material que compõe esta parte do método, como já colocado na introdução deste trabalho, com um total de 252 páginas, inteiramente escritas em língua portuguesa⁶⁵.

O conteúdo está dividido e organizado em “Temas de aprendizado”, abordando assuntos específicos da técnica violinística.

Soler concebe a iniciação ao violino de forma ampla, introduzindo o iniciante a toda a gama de aspectos da técnica do instrumento de forma gradativa, racional, progressiva e estruturada.

Nesse volume do método, o aluno é ambientado com a abordagem pedagógica que será utilizada ao longo de todo o método, a qual, como será mostrado no transcorrer do trabalho, focaliza a educação dos movimentos corporais necessários para a execução do instrumento.

Neste capítulo, no subcapítulo, “Conexões com as demais partes do método”, mostraremos que é em “A Iniciação Violinística”, juntamente com a segunda parte do método, “Técnica básica do Violino” (ambas inteiramente realizadas em primeira posição), que se encontra o cerne da pedagogia violinística de Soler. É aqui que o violinista é forjado, em nosso entendimento, dentro da concepção de Soler. As demais partes do método são desdobramentos técnicos e aprofundamentos da mecânica que já foi estruturada nestes volumes, apenas agora em padrões de complexidade mais avançados. Assim, a abordagem de Soler não inicia o aluno

⁶⁴ Ainda não existia computador nessa época, década de 60/70.

⁶⁵ Diferentemente das demais partes do método, com exceção do volume dedicado as *posições*, que estão escritas em espanhol.

na arte de tocar violino, de forma despreziosa e lúdica, buscando evitar que o aluno tenha que se esforçar muito. Sua abordagem é objetiva, técnica e abrangente.

Este capítulo está dividido em seis partes com os seguintes conteúdos: No item **3.1 Temas de aprendizado**, é apresentado o conteúdo que compõe cada volume de forma esquemática (Índice). No item **3.2 Assuntos abordados na iniciação violinística**, o conteúdo é separado e organizado por assuntos técnicos identificados a partir de sua análise. Com esta separação, os conteúdos são descritos e a abordagem pedagógica revelada. A abordagem de Crickboom, relativa a cada um dos assuntos técnicos, é apresentada ao final de cada descrição. A comparação crítica entre as obras visa contextualizar a abordagem de Soler dentro da genealogia da Escola franco-belga de violino. No item **3.3 Princípios Pedagógicos fundamentais e norteadores**, são apresentados e discutidos os fundamentos e pensamentos norteadores da abordagem pedagógica de Soler, identificados na análise. No item **3.4 As afinidades entre A Iniciação Violinística de Luis Soler e as propostas pedagógicas de Mathieu Crickboom**, são discutidas as semelhanças entre as abordagens identificadas através da análise, em busca dos fundamentos do trabalho. No item **3.5 Contribuições de Luis Soler Realp**, são apresentadas as possíveis contribuições da abordagem de Soler e no item **3.6 Conexões com as demais partes do método**, busca-se revelar, de forma panorâmica, o conteúdo do método como um todo, apresentando as conexões entre suas diversas partes. Encerrando o trabalho, são apresentadas as **Considerações finais**.

3.1 TEMAS DE APRENDIZADO NO ESTUDO RACIONAL DO VIOLINO.

A “Iniciação violinística” está dividida em 68 tópicos de conteúdo técnico do violino. Esses tópicos são definidos por Soler como “Temas de aprendizado” (vide quadro 1).

Cada “Tema de aprendizado” descreve detalhadamente o assunto que será abordado e sua importância dentro da técnica como um todo. Na sequência, são apresentadas orientações pormenorizadas de como os exercícios serão trabalhados.

Nos quadros 1, 2 e 3, apresentam-se os Temas preservando os títulos originais como definidos pelo autor.

Apesar dos conteúdos, de forma geral, estarem bem organizados, foi necessário um trabalho de reconstituição dos índices por apresentarem divergências com o conteúdo apresentado nos volumes. O índice do primeiro volume foi criado, pois não se encontrava junto ao material. Diversas incongruências foram surgindo ao longo da análise e sendo ajustadas de

forma a possibilitar a análise do material. Os quadros abaixo apresentam a versão final, com as devidas correções de organização, que nada influem na forma e no conteúdo definidos pelo autor. Essas pequenas incongruências indicam que Soler não teve tempo ou achou desnecessário finalizar a edição desse material, deixando algumas pequenas lacunas em função da constante inclusão e exclusão de conteúdos.

Quadro 1 – “A Iniciação Violinística” – Temas de Aprendizado no Estudo Racional do Violino. Volume 1 – Temas de Aprendizagem 1 ao 26. (Continua)

VOLUME – 1		
TEMA	CONTEÚDO	Pg.
Tema 1	- Os dedos da mão esquerda treinam a colocação de semitom (col. de sem.) ⁶⁶ 2.3 em pisadas contíguas (intervalos de 2 ^a). - O arco pratica a divisão em 2 tempos: arco inteiro (A) para as mínimas; metade do arco (Mp, Mt ou Mc) ⁶⁷ para as semínimas; combinações de ambas.	7 ^{A68}
Tema 2	Mão esquerda e arco deslocam-se a uma corda vizinha.	10 ^A
Tema 3	Retomando semínimas, nas metades.	6
Tema 4	Pisadas ⁶⁹ descontínuas. Pisadas descontínuas numa mesma corda abrangendo intervalos de terças e quartas.	7
Tema 5	O arco liga duas semínimas numa arcada (A). O arco muda de corda na segunda nota do referido ligado.	10
Tema 6	“Pontes do dedilhado”, no deslocamento dos dedos de uma corda para outra.	15
Tema 7	a) Braço direito: arcadas (A) de 4 tempos, com as respectivas metades e quartos. b) Mão esquerda: a dedilhação da corda IV.	18
Tema 8	Mecanismo básico da mão esquerda. (I) a) Escalas abrangendo duas cordas, com aproveitamento de corda vazia. b) Prática individualizada de todos os intervalos dedilháveis sobre uma só corda. c) Novas práticas das escalas iniciadas em a). d) (Prática de <i>arqueio</i> ⁷⁰) Passagem ligada e regular do arco sobre 3 cordas.	24
Tema 9	a) Os dedos da mão esquerda aprendem a pisar na (col. de sem.) 1.2 b) O arco treina arcadas (A) de 3 tempos e suas divisões.	28
Tema 10	A articulação PULSO-DEDOS na execução de sequencias de colcheias soltas com pouco arco.	35
Tema 11	Quintas não correspondentes (Q. não C.) ⁷¹ entre cordas, a cargo do dedo 2.	38
Tema 12	Arcadas (A) de 1 tempo.	41

⁶⁶ Daqui para frente definidas desta forma (col. de sem.)

⁶⁷ (Mp) – Metade do arco a partir da ponta; (Mt) – Metade do arco a partir do talão; (Mc) – Metade central; (A) – Arco inteiro. O quadro completo das divisões de arco será apresentado no item 3.3.

⁶⁸ Na versão do método confiado ao autor, as primeiras 14 páginas possuem uma numeração a qual inclui a letra “A” juntamente com os números de página: de (1^A até 14^A). Após esta numeração a contagem reinicia a partir do número 1 e segue normalmente até o final do método, com total de 252 páginas.

⁶⁹ Metáfora utilizada para se referir a colocação do dedo sobre a corda prendendo-a no espelho. Como quem pisa a corda.

⁷⁰ O termo *Arqueio*, refere-se a ideia de arco em ação, *Arquear*. Soler sugere a adoção deste termo para a língua castelhana em analogia ao termo utilizado na língua inglesa *Bowing*. Este assunto será abordado no subcapítulo (3.4.3).

⁷¹ Daqui para frente definidas desta forma (Q. não C.)

Quadro 1 – “A Iniciação Violinística” – Temas de Aprendizado no Estudo Racional do Violino. Volume 1 – Temas de Aprendizagem 1 ao 26. (Conclusão)

Tema 13	a) Mecanismo básico da mão esquerda (II) b) Combinações interválicas dedilhadas sobre uma só corda. c) Escalas abrangendo duas cordas, aproveitando cordas vazias. d) Iniciação aos arpejos: desenhos arpegiados (I).	
Tema 14	Não aparece no método ⁷² .	44
Tema 15	Sequências de colcheias soltas mudando de corda.	47
Tema 16	O arco altera sua velocidade de uma arcada para outra (I).	50
Tema 17	A dedilhação dos intervalos de 6ª e de 4ª, e o perigo sistemático de desafiná-los.	54
Tema 18	Colcheias soltas, na (P) e no (T) ⁷³ .	56
Tema 19	a) A figuração composta  em relação ao arco. b) Os dedos aprendem a pisar na (col. de sem.) 3.4.	58
Tema 20	O arco altera sua velocidade de uma arcada para outra (II)	65
Tema 21	“Destacados” médios e longos.	66
Tema 22	Combinações de colcheias soltas e ligadas.	71
Tema 23	(Q. não C.) entre cordas, no dedo 3.	72
Tema 24	Destacados-ligados e sua aplicação aos fraseados.	76
Tema 25	O destacado-ligado aplicado ao fraseado melódico	78
Tema 26	Colcheias em jogo contínuo e instável entre duas cordas.	81

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Quadro 2 – “A Iniciação Violinística” – Temas de Aprendizado no Estudo Racional do Violino. Volume 2 – Temas de Aprendizagem 27 ao 40. (Continua)

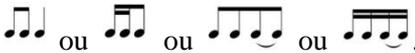
VOLUME - 2		
TEMA	CONTEÚDO	Pg.
Tema 27	A (col. de Sem.) 0.1-3.4.	85
Tema 28	Pares de colcheias ligadas articuladas por separações.	93
Tema 29⁷⁴	Dinâmica (I): Intensidades sonoras primárias.	-
Tema 30	A figura composta  .	97
Tema 31	Desenhos arpegiados (II).	106
Tema 32	(Q. não C.) a cargo de dedo 1.	108
Tema 33	Quialteras de 3 colcheias soltas e seu mecanismo de braço direito.	110
Tema 34	A figura composta  e sua redução  .	143
Tema 35	O estudo da corda dupla (I)	146
Tema 36	Trinados longos e médios: inícios e terminações habituais.	148
Tema 37	A (Col. de Sem.) 0.1 (tons inteiros entre os 4 dedos).	152
Tema 38	Arqueio composto de  2 colcheias ligadas e 2 soltas.	155
Tema 39	(Q. não C.) com o dedo 4.	160
Tema 40	Dinâmica (II): contraste súbito de volumes sonoros.	162
Tema 41	O “martelado” (I).	165
Tema 42	Semicolcheias.	171
Tema 43	Apojaturas, acciaccaturas.	175

⁷² Devido à falta de uma edição final, como já colocado, este tema ficou sem conteúdo.

⁷³ (P) Ponta do arco. (T) Talão.

⁷⁴ O tema 29 consta no índice, porém seu conteúdo não se encontra no volume. A numeração de páginas ignora este tema e segue normalmente.

Quadro 2 – “A Iniciação Violinística” – Temas de Aprendizado no Estudo Racional do Violino. Volume 2 – Temas de Aprendizagem 27 ao 40. (Conclusão)

Tema 44 ⁷⁵	A escala de uma oitava entre duas cordas e seus 7 esquemas digitais.	180
Tema 45	O pizzicato (pizz.) de mão direita.	181
Tema 46	Intervalos cromáticos obtidos pelo deslize na corda de cada um dos dedos.	185
Tema 47	A figura composta  ou  ou  ou  ou  .	188
Tema 48	“Mordente” e trinados curtos.	190
Tema 49	(Col. de Sem.) derivadas das cinco básicas, vistas até agora.	194
Tema 50	Dinâmica (III): crescendos e diminuendos dentro de uma só arcada.	-

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Quadro 3 – “A Iniciação Violinística” – Temas de Aprendizado no Estudo Racional do Violino. Volume 3 – Temas de Aprendizagem 51 ao 68.

VOLUME - 3		
TEMA	CONTEÚDO	Pg.
Tema 51	(Q. não C.) aumentadas, a cargo de um só dedo.	205
Tema 52	O “pichettato”.	208
Tema 53	Cordas duplas (II): trocando pares de cordas.	213
Tema 54	Cresc. e dim., evoluindo através de sucessivas notas soltas.	215
Tema 55	Correspondência de afinações entre cordas.	216
Tema 56	Quialteras com duas notas ligadas e uma solta.	217
Tema 57	Síncopas.	227
Tema 58	A distância de 1 e ½ tom.	229
Tema 59	Arpejos quebrados.	231
Tema 60	Cordas duplas III: nota fixa dedilhada contra dedilhações variadas.	233
Tema 61	(Q. não C.) tocadas com dedos contíguos.	235
Tema 62	O martelado longo: “grandes martelados”.	236
Tema 63	Escala de terças quebradas.	240
Tema 64	A figura composta (semicolcheia - colcheia pontuada).	244
Tema 65	A pisada do semitom cromático por cima da corda vazia.	246
Tema 66	A “meia posição”.	247
Tema 67	A figura composta (semicolcheia/colcheia/semicolcheia).	249
Tema 68	Primeiras práticas de 8 ^{as} em 1 ^a pos.	251

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

A forma como Soler organiza e apresenta o conteúdo da sua iniciação violinística não parece ser a mais habitual. Em cinco publicações dedicadas a iniciação violinística consultadas, a saber: Erich and Elma Doflein (*The Doflein Method, The Beginning, Schott, 1957*), C. H. Hohmann's (*Book I, Exercises for the first position, G. Schirmer, 1925*), F. Wohlfahrt (*Easiest Elementary violin method for beginners Op. 38, 1882*), Michael Allen (*Essential Elements for strings, books 1, 2, e 3, Hal Leonard, 2004*) e a obra de Mathieu Crickboom (*El Violín teórico y práctico, v. 1, 2, 3, 4 e 5, Schott, 1923*), a forma de apresentação dos conteúdos segue uma

⁷⁵ O conteúdo do *tema 44*, apresentado no índice, não se encontra neste volume. No seu lugar aparece o conteúdo apresentado para o *tema 50*.

mesma configuração, ou seja, iniciam as publicações com uma abordagem teórica breve, em que todos os aspectos técnicos e exercícios propostos são anunciados e explicados (ocorrendo uma variação de assuntos abordados e de profundidade em cada publicação). Na sequência, são apresentados exercícios progressivos numerados de forma ininterrupta do começo ao fim da publicação. Algumas pequenas orientações de caráter geral são apresentadas a cada nova temática introduzida.

A abordagem de Soler difere ao apresentar as orientações ao longo de todo o texto da publicação e não apenas no início. A cada novo “Tema de aprendizado” as questões técnicas são abordadas de forma profunda e às vezes exaustiva, sendo o aluno convidado a pensar sobre aquela prática, absorvendo as razões do exercício, sua mecânica e suas dificuldades de execução. Cada Tema de aprendizado tem um número variável de exercícios. A título de ilustração, conferir o conteúdo do “Tema de aprendizado 34” apresentado na íntegra no anexo “AB”.

3.2 ASSUNTOS ABORDADOS NA INICIAÇÃO VIOLINÍSTICA.

Os “Temas de aprendizado” abordam assuntos diversos da técnica violinística. Para cada assunto abordado são utilizados um ou mais temas de aprendizado para trabalhá-lo. Por exemplo, o assunto cordas duplas é trabalhado através de três (3) temas de aprendizado: (**Tema 35** - Cordas duplas I), (**Tema 53** - Cordas duplas II), (**Tema 60** - Cordas duplas III).

Os diversos assuntos são trabalhados de forma concomitante, dentro de uma ordem de progressividade em que para cada “Tema de aprendizado” apresentado vão sendo criadas as condições técnicas necessárias para a abordagem de um novo assunto técnico. Assim, os “Temas de aprendizado” anteriores ao **tema 35**, apresentado acima, são um pré-requisito para o início da abordagem ao assunto cordas duplas. Importante aqui fazer uma ressalva, esclarecendo que na prática, apesar do método escrito apresentar este formato progressivo, Soler apresentava os conteúdos de forma diferente para cada aluno, respeitando suas individualidades. Destarte, os diversos assuntos eram apresentados ao mesmo tempo para alguns alunos e de forma mais gradativa para outros, dependendo da capacidade de assimilação de cada um.

Através da análise de conteúdo identificou-se 13 assuntos técnico/violinísticos diferentes abordados na “Iniciação violinística”:

1. Iniciação à digitação da primeira posição.
2. Mudança de corda.
3. Distribuição de arco.
4. Pontes de dedilhado.
5. Escalas.
6. Arpejos.
7. Movimentos básicos de coordenação dos membros superiores.
8. Desafinações sistemáticas.
9. Dinâmica.
10. Cordas Duplas.
11. Ornamentos.
12. Golpes de arco.
13. Pizzicato.

Para melhor visualização da sequência progressiva escolhida por Soler, os “Temas de aprendizado” são aqui apresentados organizados por assunto. É realizada a descrição dos seus conteúdos e ao final de cada assunto uma comparação com a abordagem de Mathieu Crickboom.

3.2.1 Iniciação à digitação da primeira posição.

- Tema 1 – Aprendendo a Colocação de Semitom 2.3. (Corda ré e lá)
- Tema 7 - A dedilhação da IV corda.
- Tema 9 – Aprendendo a Colocação de Semitom 1.2.
- Tema 19 - Aprendendo a Colocação de Semitom 3.4.
- Tema 27 - Aprendendo a Colocação de Semitom 0.1-3.4.
- Tema 37 - Aprendendo a Colocação de Semitom 0.1 – Tons inteiros.
- Tema 49 – Colocações de Semitom derivadas das cinco colocações básicas.
- Tema 58 – A distância de 1 tom e $\frac{1}{2}$.
- Tema 65 – A pisada de semitom cromático por cima da corda vazia⁷⁶.
- Tema 66 – A meia posição.

⁷⁶ Equivalente de “corda solta”.

Esta parte fundamental da iniciação ao instrumento é abordada através do sistema de “Colocações básicas de semitom” atribuídas por Soler (*Técnica Básica del Violín*, p. 2.) a Otakar Sevcik, o qual apresenta esta temática em sua obra *School of Violin Technics* Op. 6. Segundo Stowell (2008, p. 228), Carl Flesch considerava o sistema de semitons de Sevcik como um método de aproveitamento de tempo, conferindo-lhe o mérito de ser um dos responsáveis pelo grande desenvolvimento da técnica violinística no início do século XX.

O Sistema consiste nas diversas colocações possíveis dos dedos no espelho do instrumento, tendo como referência a posição digital onde se encontra o semitom, de acordo com as diferentes tonalidades. Assim a posição 2.3, por exemplo, na corda *lá*, é definida pelas notas *si* natural (dedo 1), *dó#* (dedo 2), *ré* natural (dedo 3) e *mi* natural (dedo 4), onde os dedos 2 e 3 ficam juntos. Gradativamente o aluno vai sendo familiarizado com cada uma das **cinco colocações básicas de semitom**, nesta ordem: 2.3, 1.2, 3.4, 0.1-3.4 e 0.1. Esta abordagem não é incomum na literatura pedagógica do violino. Pode-se citar como exemplos as obras de Doflein e de Crickboom que também se baseiam no sistema de semitons.

Soler inicia o aluno através da colocação de semitom 2.3, pois considera esta a posição mais natural da mão, conseqüentemente mais fácil para iniciar. Diferentemente de outros autores, Soler orienta que o ensino dessas posições deve iniciar pelo terceiro dedo (*ré* na corda *lá*, por exemplo), pois, essa sutileza pedagógica pode evitar problemas importantes relativos à posição da mão e à estruturação da chamada **fôrma de mão**⁷⁷.

Ao final de cada **tema** desse assunto, Soler apresenta melodias e duetos em que são abordadas as colocações de semitom trabalhadas. Da mesma forma, a medida que uma nova colocação de semitom é apresentada, são realizados exercícios envolvendo a colocação anterior e a nova, com a finalidade de trabalhar o controle da afinação ao realizar a mudança.

Mathieu Crickboom, em seu método “*El violín teórico y práctico*”, também inicia o aluno na digitação da primeira posição através da conscientização das diferentes posições dos semitons na digitação, definindo cinco posições, chamando-as de: “A” = 2.3; “B” = 1.2; “C” = 3.4; “D” = 0.1-3.4; e “E” = 0.1, exatamente na mesma sequência que Soler apresenta. Crickboom inicia o aluno pela colocação 2.3, pelo mesmo motivo que Soler o faz, mas difere quando inicia as colocações dos dedos no espelho pelo primeiro dedo e não pelo terceiro. Da mesma forma que Soler, ele apresenta melodias e duetos onde são praticadas as digitações aprendidas.

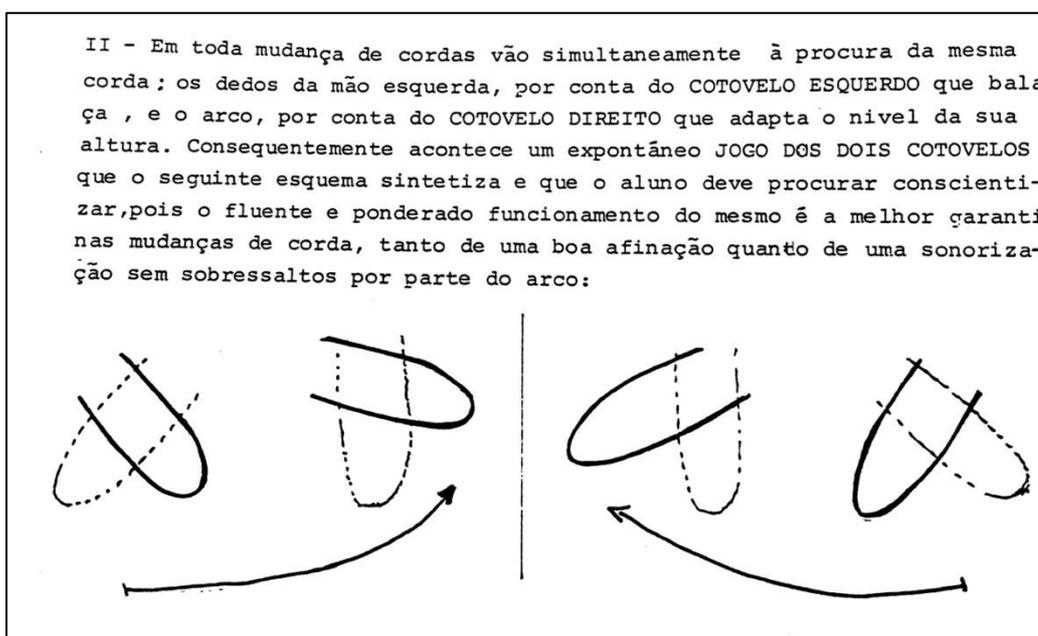
⁷⁷ Posição correta da mão esquerda em relação ao braço do violino onde os 4 dedos devem recair naturalmente sobre o espelho do instrumento.

3.2.2 Mudança de Corda.

- Tema 2 - Mão esquerda e arco deslocam-se a uma corda vizinha.
- Tema 5 - O arco liga duas semínimas numa arcada (A). O arco muda de corda na segunda nota do referido ligado.
- Tema 8 – (Prática de *arqueio*) Passagem ligada e regular do arco sobre 3 cordas.
- Tema 15 - Sequências de colcheias soltas mudando de corda.

No **tema 2**, Soler apresenta algumas “diretrizes gerais” de um dos mecanismos fundamentais de sua abordagem: o “balanço de cotovelos” (ver figura 3). O objetivo deste exercício é conscientizar o aluno do movimento coordenado dos dois cotovelos que devem balançar simultaneamente a fim de deslocar os dedos da mão esquerda e o arco para a mesma corda. Este movimento garantirá, segundo o método, tanto a afinação em função do deslocamento correto dos dedos sobre o espelho, como colocará o arco na corda corretamente em função da mudança de plano correta do cotovelo direito.

Figura 3 – Mecanismo do balanço dos cotovelos.



Fonte: SOLER, Iniciação violinística, p. 14^A.⁷⁸

⁷⁸ Obra não publicada.

As práticas desse assunto são iniciadas com exercícios que utilizam apenas as cordas centrais do violino, cordas *ré* e *lá*.

Esse mecanismo será rerepresentado e sua abordagem aprofundada nas demais partes do método, em especial no volume destinado às escalas e arpejos.

No **tema 5**, Soler orienta sobre o procedimento técnico utilizado para a mudança de corda utilizando uma ligadura, nesse caso entre duas semínimas. A mudança deve ocorrer no centro do arco e deve ser preparada. “O arco, em lugar de procurar subitamente a corda vizinha na hora da mudança, vem descrevendo uma curva suave e progressiva que, precisamente no centro do arco, provoca o encontro natural das crinas com a corda vizinha” (SOLER, *Iniciação Violinística*, p. 11). Dessa forma, Soler procura conscientizar o aluno de que a arcada, vindo de uma corda aguda para uma grave, deve descrever uma trajetória convexa e, de uma corda grave para uma corda aguda, deve descrever uma curva côncava.

No **tema 8**, são exercitadas arcadas com cordas soltas descrevendo as trajetórias côncavas e convexas descritas no **tema 5**.

No **tema 15**, são exercitadas, então, as mudanças de corda utilizando concomitantemente o mecanismo de balanço dos cotovelos e a articulação pulso-dedos, a qual será abordada no próximo item.

Mathieu Crickboom também dá grande importância para esse tópico em seu trabalho. Já na apresentação da obra, refere-se a essa técnica como um dos fundamentos de sua metodologia. Dedicava diversas partes do método a ela oferecendo orientações e exercícios visando desenvolver essa habilidade de forma consciente no aluno. No primeiro volume da obra “*El violín teórico y práctico*”, apresenta a seguinte nota:

A mudança de corda. Nenhum estudo tem sido mais desprezado que este; existem muitos métodos que sequer o mencionam; por este motivo lhe daremos uma especial importância. Como já mencionado anteriormente, a posição do braço é praticamente a mesma sobre as cordas *lá* e *ré*. As mudanças de corda devem ser realizadas utilizando unicamente o pulso que através de um minucioso trabalho deverá realizá-la com o menor movimento possível⁷⁹. (Crickboom, 1923, v. 1, p. 22, tradução nossa)

Crickboom inicia as práticas utilizando notas de três tempos (mínima pontuada) intercaladas com pausas de um tempo, quando o aluno pode realizar a mudança de corda acomodando o arco no novo plano. Na sequência, utilizando mínimas desligadas, exercita as

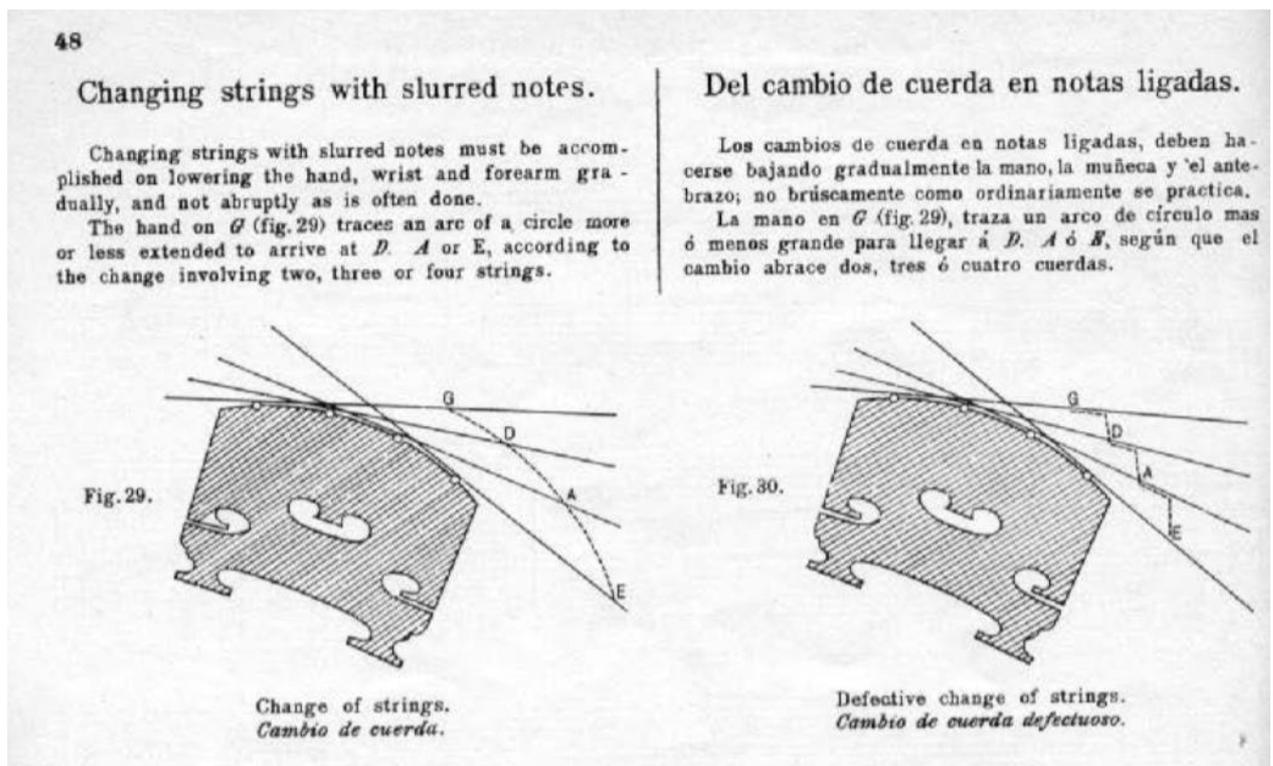
⁷⁹ No original: *Del cambio de cuerda. Ningún estudio ha sido más abandonado que este: hay muchos métodos que no hacen siquiera mención de él; por esto le daremos una importancia especial. Como anteriormente hemos dicho, la posición del brazo es casi la misma sobre las cuerdas *la* y *re*. Los cambios de cuerda deben hacerse únicamente de muñeca y un minucioso trabajo tenderá a obtenerlos con el menor movimiento posible.*

mudanças dedilhando apenas uma das cordas. Finalmente, utilizando semínimas e combinações com todas as figuras de ritmo, exercita mudanças com notas desligadas.

No volume 2, apresenta em três momentos orientações sobre este assunto. De forma muito semelhante a Soler, na página 48, observa a necessidade da passagem gradativa do arco entre as cordas, realizando uma curva suave e assim avançando naturalmente aos planos seguintes dos ligados.

A mudança de corda em notas ligadas. As mudanças de corda em notas ligadas, devem ser realizadas baixando gradativamente a mão, o pulso e o antebraço; não bruscamente como normalmente é executado. A mão na corda *Sol*, traça uma trajetória circular maior ou menor até alcançar as cordas ré, lá ou mi, de acordo com a abrangência da mudança abarcando duas, três ou quatro cordas. (Crickboom, 1923, v. 2, p. 48, tradução nossa)

Figura 4 – Mudança de cordas com notas ligadas, como apresentada no método.



Fonte: Crickboom, 1923, v. 2, p. 48.

Apresenta três exercícios utilizando a mudança sobre duas cordas apenas. Inicialmente ligando duas mínimas com cordas soltas. Em seguida, exercícios utilizando duas semínimas ligadas nos três planos de cordas duplas, dedilhando uma das cordas apenas e finalmente utilizando ligados com quatro colcheias.

Na página 62, orienta sobre os saltos de cordas.

O salto de corda. O aluno sempre executa o salto de corda levantando e baixando o braço de uma maneira tão desagradável quanto desconfortável com um movimento pouco rápido. O salto nada mais é do que uma mudança de corda ampliada, e deve ser executada assim. Ex: Para passar da 4ª para a 2ª corda ou vice-versa, o braço assumirá a posição correspondente à corda intermediária ré; a quarta corda será alcançada levantando levemente a mão e o pulso e a segunda, abaixando-os. Portanto, o braço não participará deste movimento e somente o antebraço participará da maneira necessária para facilitar sua execução⁸⁰. (Crickboom, 1923, v. 2, p. 62, tradução nossa)

Da mesma forma que nos exercícios anteriores, trabalha os saltos de cordas utilizando notas intercaladas com pausas, inicialmente realizando mudanças, agora abarcando as quatro cordas. Na sequência, gradativamente, inclui ligados utilizando semínimas, colcheias e combinações com todas as figuras de ritmo.

Em sua obra “*La Técnica del Violín*”, volume 1, páginas 14 a 20, também apresenta exercícios específicos para mudanças de corda, complementares aos já apresentados, utilizando um maior número de variantes de ritmo e arcadas.

Ambos os autores dão importância para este assunto técnico e dedicam diversos exercícios e orientações a ele. A preocupação com as mudanças realizadas de forma gradativa, evitando as mudanças bruscas, é comum. A forma de exercitar também é semelhante, na qual ambos implementam gradativamente mudanças utilizando inicialmente duas, três e quatro cordas. Do mesmo modo, também são exercitadas figuras de ritmo diversas, partindo de tempos mais amplos para arcadas mais rápidas.

A diferença aparece na descrição dos movimentos necessários para realização das mudanças; enquanto Soler toma como referência a utilização do cotovelo como centro do movimento, Crickboom se concentra no pulso, com um mínimo de movimento do cotovelo.

⁸⁰ No original: ***Del salto de cuerda.*** *El alumno ejecuta siempre el salto de cuerda levantando y bajando el brazo de un modo tan desagradable como incómodo en un movimiento un poco rápido. El salto no es otra cosa que un cambio de cuerda agrandado, y debe ejecutarse como aquel. Ej.: Para pasar de la 4ª a la 2ª cuerda o viceversa, el brazo tomará la posición correspondiente a la cuerda intermediaria ré; la 4ª cuerda se alcanzará levantando ligeramente la mano y la muñeca y la 2ª, bajándolas. Por lo tanto, el brazo no tomará parte en este movimiento y solo el antebrazo participará justamente lo necesario para facilitar su ejecución.* (Crickboom, 1923, v. 2, p. 62)

3.2.3 Distribuição de arco. Treinando tocar nas diversas partes do arco.

- Tema 1 – O arco pratica a divisão em 2 tempos: arco inteiro (A) para as mínimas; nas metades do arco (Mp, Mt ou Mc)⁸¹ para as semínimas; combinações de ambas.
- Tema 3 – Retomando semínimas nas metades.
- Tema 5 - O arco liga duas semínimas numa arcada (A).
- Tema 7 – Arcadas (A) de 4 tempos, com as respectivas metades e quartos.
- Tema 9 – O arco treina (A) de 3 tempos e suas divisões.
- Tema 10 – A articulação PULSO-DEDOS na execução das sequências de colcheias soltas com pouco arco.
- Tema 12 – Arcadas (A) de 1 tempo.
- Tema 16 - O arco altera sua velocidade de uma nota para outra I.
- Tema 18 – Colcheias soltas na (P) e no (T).
- Tema 19 – A figuração composta  em relação ao arco.
- Tema 20 - O arco altera sua velocidade de uma nota para outra II.
- Tema 22 – Combinações de colcheias soltas e ligadas.
- Tema 26 – Colcheias em jogo contínuo e instável entre duas cordas.
- Tema 28 – Pares de colcheias ligadas articuladas por separações.
- Tema 30 – A figura composta ().
- Tema 33 – Quiálteras () e seu mecanismo de braço direito
- Tema 34 – A figura composta () e sua redução ().
- Tema 38 – Arqueio⁸² composto de ().
- Tema 42 – Semicolcheias.
- Tema 47 - A figura composta () ou () ou () ou ().
- Tema 56 – Quiálteras com duas notas ligadas e uma solta () ou ().
- Tema 57 – Sincopas ().
- Tema 64 – A figura composta ().

⁸¹ Estas abreviaturas serão explicadas adiante.

⁸² O significado do termo *Arqueio* será apresentado dentro da abordagem do tema 38.

- Tema 67 - A figura composta ().

A este aspecto da “Iniciação violinística”, Soler dedica o maior número de **temas de aprendizagem**, 24 ao todo, compreendendo pouco mais de um terço do total de 68 **temas** apresentados. Certamente, esta concentração de exercícios sobre o assunto refletem a importância que Soler dava para esse aspecto da técnica. Hoje temos alguns trabalhos em língua portuguesa, produzidos no Brasil, que tratam especificamente do assunto *Arco* e suas diversas facetas com a devida profundidade. Trabalhos como os de Henrique Autran Dourado, “O Arco” (2009), de Mariana Salles, “Arcadas e Golpes de Arco” (1998), e a apostila, não publicada, dos professores Paulo Bosísio e Marco Lavigne, “Técnicas Fundamentais de arco para Violino e Viola” (1999), são exemplos da produção recente sobre o assunto. A respeito das técnicas de arco, Lavigne e Bosísio (1999, p. 1) comentam:

Entre as técnicas específicas, a de arco, de certa forma, é a mais sutil e talvez a mais difícil de ser estudada isoladamente. Podemos afirmar que a tendência geral estaria na valorização de aspectos relativos ao comportamento da mão esquerda, em detrimento de outros, pelos quais o arco seria responsável.

Os exercícios deste tópico, destinado ao arco, aparecem no método, na maior parte das vezes, trabalhando conjuntamente as questões do aprendizado da digitação (mão esquerda), apresentados no item anterior desta análise. Aqui são separados os conteúdos para que se possa visualizar o raciocínio progressivo utilizado por Soler especificamente no tratamento da técnica de arco.

Soler utiliza a seguinte nomenclatura para as partes do arco aqui expostas:

(A) = Arco inteiro;

(T) = Talão;

(C) = Centro do arco;

(P) = Ponta do arco;

(Mp) = Metade do arco, a partir da ponta. Equivalente a *parte superior* do arco;

(Mt) = Metade do arco, a partir do talão. Equivalente a *parte inferior* do arco;

(Mc) = Metade central do arco. Equivalente aos *dois quartos* centrais do arco;

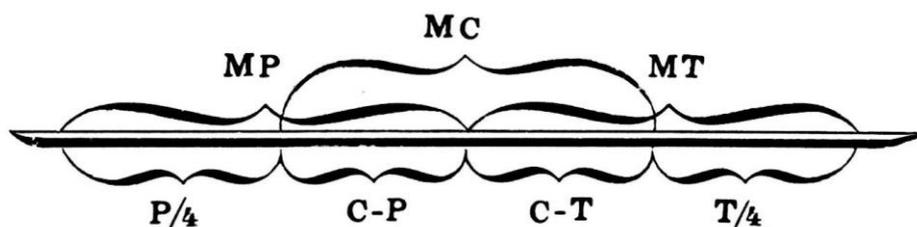
(T/4) = $\frac{1}{4}$ a partir do talão;

(C-P) = $\frac{1}{4}$ a partir do centro para a ponta;

(C-T) = $\frac{1}{4}$ a partir do centro para o talão;

(P/4) = $\frac{1}{4}$ a partir da ponta.

Figura 5 – Divisões do arco.



Fonte: SOLER, 1993, p. 7.

São trabalhados neste assunto diversos temas de aprendizagem abordando o uso das diferentes partes do arco em função das diversas possibilidades rítmicas.

É possível através da sequência dos temas, definida por Soler, visualizar a lógica progressiva e cuidadosa em que gradativamente vão sendo acrescentadas à prática do aluno iniciante, diferentes quantidades e regiões do arco, velocidades e variantes rítmicas. Além disso, como é próprio da abordagem de Soler, são conscientizadas as respectivas articulações e movimentos do membro superior direito utilizadas em cada exercício.

Para maior clareza de análise foram agrupados os temas relativos a este assunto em subcategorias, verificando-se, entre eles, uma sequência lógica de abordagem e estudo.

- **Temas (1, 7, 9 e 12)** - Arco todo (A) dividido em 2, 4, 3 e 1 tempo. Aprendendo a utilizar as metades e quartos do arco.
- **Temas (16 e 20)** – Mudança de velocidade de arco. Trabalhando o *ponto de contato*.
- **Tema 3** – Retomada de arco nas *metades*.
- **Temas (10, 15, 18, 22, 26, 28 e 42)** – Articulação pulso-dedos. A execução de colcheias e semicolcheias.
- **Temas (19, 30, 33, 34, 38, 47, 56, 57, 64, 67)** – Execução de Figuras rítmicas específicas comumente encontradas no repertório violinístico.

No grupo de **temas** (1, 7, 9 e 12), é realizada uma sequência de exercícios que, utilizando sempre o arco inteiro (A), são alternadas arcadas em 2 tempos, 4 tempos, 3 tempos e 1 tempo, respectivamente. Através desses exercícios Soler orienta e exercita a execução de três aspectos fundamentais do controle de som, o ponto de contato, a velocidade do arco e a subdivisão do arco em duas, três e quatro partes.

No **tema 1**, os exercícios são realizados apenas sobre uma corda (2ª lá ou 3ª ré) separadamente, sem mudanças de corda, utilizando o arco inteiro (A) em 2 tempos. Após esta

prática são introduzidos novos exercícios abordando as chamadas “metades”, definidas pelas siglas Mp, Mt e Mc. São utilizadas as mesmas sequências de notas, ainda apenas sobre uma só corda, utilizando agora arcadas de 1 tempo para as “metades” do arco. São apresentados exercícios com combinações alternando as três “metades”.

No **tema 7**, os exercícios, agora com arcadas de 4 tempos, obrigam o arco a passar com menor velocidade, precisando, com isso, mudar o “ponto de contato” para manter a qualidade do som. São trabalhadas aqui também os “quartos” do arco, definidos pelas siglas: *P*, *C-P*, *C-T* e *T*.

No **tema 9**, é exercitada a passagem do arco em três tempos e as respectivas subdivisões do arco em três partes.

No **tema 12**, é apresentada a arcada com arco inteiro (A) em 1 tempo. Nesse tema, é abordada e exercitada a movimentação do braço direito de forma detalhada, dando ênfase para o controle nos extremos do arco, talão (T) e ponta (P).

Nos **temas 16 e 20**, são trabalhadas arcadas onde, em função da mudança de valor das notas e conseqüente mudança da velocidade do arco, o instrumentista precisará mudar o “ponto de contato” do arco. Assim, no tema 16, é trabalhada especificamente a “técnica para passar de uma arcada de 2 tempos para outra de 1 tempo”, e vice-versa, alterando corretamente o ponto de contato. Além dos exercícios, são apresentadas melodias em que o aluno poderá exercitar esse mecanismo. No tema 20, da mesma forma, são exercitadas as “técnicas para passar de uma arcada de 2 tempos para 4 tempos e de 1 tempo para 3 tempos”.

No **tema 3**, é apresentada e exercitada a “retomada de arco” utilizando as “metades”. Os exercícios são compostos por pequenas sequências de notas com dois compassos onde são realizadas retomadas da ponta (P) para o centro (C) do arco; do centro (C) para o talão (T) e vice-versa, nos dois casos.

No grupo de **temas 10, 18, 22, 26, 28 e 42**, é abordada a técnica de execução das colcheias e semicolcheias. No tema 10, é introduzida e exercitada a “articulação pulso-dedos”, que consiste na utilização da articulação do pulso e dos dedos de forma flexível para controlar as pequenas quantidades de arco utilizadas. Segundo Soler (Iniciação violinística, p. 35) “o antebraço deve realizar os vaivéns propulsores do arco, sendo a parte motora ativa do movimento e o pulso e dedos a parte passiva que reage ao movimento do antebraço apenas de forma contínua ondulatória e serpeante”.

“Quanto menor a quantidade de arco utilizada, menor a articulação empregada, da mesma forma, quanto maior a quantidade de arco, maior a articulação” (informação verbal).

Essa frase de Soler, proferida em uma de suas aulas, ilustra o pensamento sobre a técnica apresentada acima.

Nos demais temas, são abordadas e exercitadas as seguintes combinações de colcheias respectivamente: “sequências de colcheias soltas mudando de corda”, aqui é praticada a mudança de plano de cotovelo a fim de acomodar o arco em cordas diferentes; “colcheias soltas na ponta e no talão”, Soler alerta para a necessidade de maior pressão sobre a vara do arco quando tocado na ponta e menor pressão no talão, onde deve ser utilizada mais a articulação do pulso; “combinações de colcheias soltas e ligadas”, o professor repete as explicações anteriores e aplica variantes de arco a um estudo específico que deve ser decorado; “colcheias ligadas e articuladas por separações”, nesse ponto, o foco está na conscientização e exercício da necessidade de valorizar a primeira nota do ligado, apoiando a ela e retirando som e tempo da segunda colcheia; por fim, orienta que o mecanismo de execução das semicolcheias equivale ao das colcheias, apenas alterando a velocidade da execução.

No grupo de **temas 19, 30, 33, 34, 38, 47, 56, 57, 64, 67**, são exercitadas figuras rítmicas específicas de acordo com o quadro abaixo. Soler justifica a abordagem desses ritmos específicos argumentando que, devido ao fato de serem ritmos característicos do repertório de determinadas épocas e estilos, necessitam ser executados de forma correta, o que não ocorre sem o devido treinamento. São frequentes os problemas de execução entre os iniciantes que tendem a não compreender plenamente os valores e acentuações corretos de cada figura.

Quadro 4 – Figuras de ritmo. (Continua)

1	Tema 19	
2	Tema 30	
3	Tema 33	
4	Tema 34	
5	Tema 38	
6	Tema 47	
7	Tema 56	
8	Tema 57	

Quadro 4 – Figuras de ritmo. (Conclusão)

9	Tema 64	
10	Tema 67	

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

No **tema 19**, a figura de ritmo  é exercitada focando a divisão de arco correta para sua execução, quando em uma arcada inteira (A) deve-se utilizar $\frac{3}{4}$ do arco para a semínima pontuada e $\frac{1}{4}$ do arco para a colcheia, sendo sempre empregada esta proporção para as diferentes quantidades de arco empregadas nessa figura.

No **tema 30**, a figura  é abordada observando-se a tendência natural a *tercinar* este ritmo, distorcendo a figura que deve ser absolutamente proporcional, obedecendo 3 partes (colcheia pontuada equivalente a três semicolcheias), contra 1 parte (uma semicolcheia).

Esta figura rítmica é exercitada com três variantes básicas:

I – As duas notas da figura aparecem ligadas.

II – As duas notas aparecem desligadas.

III – As duas notas da figura integram um destacado-ligado⁸³.

Soler dedica a este **tema** nove páginas de seu método, nas quais apresenta diversos exercícios, melodias e duetos.

No **tema 33**, figura , é focalizada a necessidade de empregar uma maior velocidade de arco nas primeiras colcheias a fim de caracterizar com precisão este ritmo, dando o acento necessário a esta nota. É observada e exercitada a figura tocada em sequência, com alternância dos acentos em arcadas para baixo e para cima, ou vice-versa.

No **tema 34**, nas figuras  e , assim como nas figuras anteriores, o professor enfatiza a necessidade de um solfejo preciso e, nesse caso específico, de não se tocar “curta demais” a colcheia, mantendo o arco com velocidade constante.

No **tema 38**, onde aborda a execução da figura , Soler utiliza o termo “Arqueio” para transmitir a ideia de arco em ação, em movimento. No volume dedicado às *escalas e arpejos* justifica a utilização do termo da seguinte maneira:

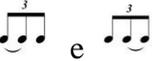
“Arqueio”; “Arquear” – Ousamos expandir o sentido com que o idioma castellano se limita a utilizar estas palavras, sempre se referindo ao “arco” na sua acepção

⁸³ Esta nomenclatura será esclarecida no item 3.4.12 - Golpes de arco.

geométrica, para relaciona-lo também com o arco do violino em ação, em movimento, como o faz o inglês ao dizer “bowing” ou “to bow”. Acreditamos que faz falta esta acepção do termo, que optamos por copiar do francês “coup d’archet” – golpe de arco, um tanto bizarro para nossa língua e que nem de longe torna fácil falar do manejo do arco como é capaz de fazer a expressão “arqueios” e ainda menos, todavia quando queremos abordar os problemas de movimentação do arco, o que é fácil resumir com o verbo “arquear”. Com base precisamente na ausência de um substantivo e de um verbo diretamente aplicáveis as discussões em torno do arco violinístico, confiamos que nossa iniciativa seja bem entendida e, quem sabe, adotada. (SOLER, 1993, p. 7, tradução nossa⁸⁴)

Nesse **tema** é introduzida a noção da proporção “dobro-metade” utilizada por Soler para delimitar as quantidades de arco utilizadas nesse tipo de figuração rítmica. Consiste no uso proporcional da quantidade de arco ao valor da figura executada. Esse princípio é utilizado em diversas situações em que ocorre esse tipo de proporção entre as notas. No **tema 38**, é trabalhada também a necessidade de utilização de um “pequeno sobre-impulso dado à primeira colcheia ligada”, com a intenção de destacar esta nota no fluxo da execução e dar sentido para a célula musical.

No **tema 47**, as figuras , complementam a figura vista no **tema 38**. Aqui a ênfase está em evitar o deslocamento do acento para o final da figura, tendência natural pelo fato da primeira nota ser “curta” e a última “longa”. Esse deslocamento acabaria por desvirtuar o “esquema agógico do compasso e o fluxo rítmico ideado pelo compositor”. O objetivo dessa prática é garantir uma acentuação suficiente na primeira nota da figura.

No **tema 56**, as figuras , muito comuns nas Gigas das sonatas do período barroco, devem ser executadas utilizando, em geral, 1/4 do arco nas regiões do C, C-P e P. A dificuldade de execução aqui encontrada, apresenta-se na diferença de duração entre as duas partes das células, quando se tende a passar mais arco na parte maior da figura, o que acaba resultando ao final da execução de duas ou três tercinas seguidas, o arco ficar encurralado em um dos extremos impedido de prosseguir. A prática aqui objetiva exercitar a passagem do arco

⁸⁴ No original: “Arqueo”; “Arquear” - *Nos atrevemos a ampliar el sentido con que el idioma castellano se limita a usar estas palabras – referidas siempre al “arco” en su acepción geométrica, para relacionarlo también con el arco del violín en acción, en movimiento, como lo hace el inglés al decir “bowing” o “to bow”. Creemos que está haciendo falta esta acepción de término, que entre nosotros optó por copiar del francés “coup d’archet” - golpe de arco, un tanto bizarro en nuestra lengua y que ni de lejos facilita hablar de manejos de arco como es capaz de hacerlo la expresión “arqueos” y menos todavía cuando queremos abordar los problemas de movimientos del arco, lo que es fácil resumir en el verbo “arquear”. Con base precisamente en esta ausencia de un substantivo y un verbo directamente aplicables a las discusiones en torno al arco violinístico, confiamos en que nuestra iniciativa sea bien entendida y, quién sabe, adoptada.* (SOLER, 1993, p.7)

em velocidades diferentes onde a arcada da parte menor deverá ser leve para que a acentuação não seja deturpada.

No **tema 57** , Soler (Iniciação violinística, p. 227) argumenta que “a sincopa consiste em deslocar para um tempo ou parte débil do compasso o acento que por natureza pertence a um tempo ou parte forte”. Assim, em termos violinísticos, para que a execução tenha nitidez auditiva, será necessário que o arqueio tenha características de um martelado⁸⁵, porém carregando menos na pressão do arco sobre as cordas, realizando o efeito mais pela mudança de velocidade súbita. Chama a atenção, também, para o costumeiro engano de acentuar a parte final das semínimas sincopadas e não a “cabeça” da nota, como seria correto.

No **tema 64** , segue o mesmo padrão de orientação.

No **tema 67** , figura muito comum no repertório do folclore brasileiro. “O principal cuidado a ter com esta figuração consiste em reforçar bastante o som da 1ª semicolcheia, passando quantidade bem maior de arco nesta nota do que nas duas subsequentes.” (SOLER, Iniciação violinística, p. 249)

A partir do exposto até aqui, é possível visualizar o caminho didático progressivo que Soler utiliza para abordar a iniciação à técnica de mão direita. Na introdução deste volume, Soler coloca como condição para o aluno iniciar o estudo do método possuir a capacidade de passar o arco inteiro com razoável desenvoltura.

Este método [...] só deverá ser iniciado depois de o aluno estar familiarizado com a passagem do arco inteiro, bem perpendicular à corda, impulsionando a velocidade média, uniforme, e tirando um som relativamente regular, não enfraquecido no setor da ponta nem áspero e berrante no setor do talão. A referida passagem podendo ser feita, indistintamente, sobre a corda II ou a III ou, ainda, sobre ambas estas cordas simultaneamente tocadas (corda dupla). (SOLER, Iniciação violinística, p. 2^A)

Portanto, sua abordagem inicia com exercícios que utilizam o arco inteiro (A) passando a porções cada vez menores de arco. Apresenta e exercita as “metades” (Mp, Mt e Mc), depois os “quartos de arco” (C-P, P, T, C-T) e finalmente a utilização das quantidades mínimas, representadas pelo estudo das sequências de colcheias e semicolcheias em diversas partes do arco. Interessante também notar que as práticas iniciais são realizadas sobre uma das cordas apenas.

⁸⁵ O mesmo que Martelé ou Martellato.

Dentro da abordagem da educação dos movimentos para cada quantidade de arco, utiliza um mecanismo articular do membro superior direito diferente. Quanto mais arco, maior a articulação, quanto menor a quantidade de arco, menor a articulação, assim inicia exercitando o conjunto de braço e antebraço, passando a abordar apenas o antebraço ou o braço e, finalmente, as menores articulações, pulso e dedos. Na sequência aborda as figuras rítmicas específicas, pois, neste ponto, a princípio, o aluno já está de posse do arsenal técnico necessário para isso.

Importante salientar o conteúdo musical e não apenas técnico contido neste conjunto de temas rítmicos. Cada ritmo específico é exercitado não de forma pura, mas da forma como devem ser executadas dentro do contexto musical do repertório característico de cada época.

A abordagem de Mathieu Crickboom possui algumas semelhanças com a abordagem de Soler. Os textos com orientações gerais sobre o manuseio do arco e sua importância para uma boa sonoridade abordam os mesmos conteúdos e as mesmas preocupações.

A técnica de arco é trabalhada conjuntamente com a iniciação da digitação, que, como já vimos no item anterior, são trabalhadas da mesma forma pelos autores a partir do sistema de semitons.

Crickboom também inicia sua prática de arco sobre uma única corda, (2^a lá e 3^a ré), apresentando 39 exercícios sobre a corda lá, seguidos de mais 06 exercícios sobre a corda ré. Apresenta exercícios e ginásticas preparatórias com cordas soltas. Trabalha a partir do arco inteiro passando gradativamente a utilizar figuras de ritmo menores (semibreves, mínimas, semínimas e colcheias), o que supõe a utilização de partes menores (subdivisões) do arco.

A diferença significativa reside no pequeno número de orientações a este respeito, não definindo subdivisões do arco a serem utilizadas, resumindo-se apenas a definir sequências que alternam notas no talão e na ponta, além de sequências de colcheias tocadas no centro do arco.

Figura 6 – Trecho ilustrativo de parte de um exercício de Crickboom destinado ao arco

The first two quavers towards the point and the two following towards the nut.

Las dos primeras corcheas hácia la punta, las dos siguientes hácia el talón.

68.

Fonte: CRICKBOOM, 1923, p. 29

Na sequência apresenta algumas orientações e exercícios para o manejo do arco na ponta e no talão. Importante ressaltar que Crickboom (1923, p. 7, tradução nossa) defende que não há necessidade de o aluno passar o arco inteiro nas primeiras práticas, podendo utilizar apenas o centro do arco até desenvolver esta capacidade. Ele diz que: “Não é necessário que o aluno utilize desde o princípio os extremos do arco, ponta e talão, porém cada movimento deverá ser executado com uma grande soltura”.⁸⁶ Este cuidado evitará que o aluno adquira um vício postural, o qual define como “tocar de braço”, que podemos entender como a dificuldade comum em iniciantes de não utilizar o antebraço, não conseguindo, assim, passar o arco inteiro paralelo ao cavalete. Porém, se o aluno não apresenta tal dificuldade, já deve praticar utilizando os extremos do arco.

Da mesma forma que Soler, Crickboom inicia as práticas pela corda *lá*, seguindo pelas cordas *ré*, *mi* e *sol*.

Crickboom (1923, p. 4, tradução nossa) não aborda em seu método específica e objetivamente como Soler, ritmos característicos, apesar destes aparecerem naturalmente em exercícios e melodias destinadas ao trabalho de outros aspectos da técnica violinística. Na introdução do Volume 1, diz que “Mediante o uso de **ritmos variados** e de golpes de arco irregulares, tenho tratado também, nas três últimas partes deste trabalho, de preparar os alunos para as dificuldades tão especiais e tão importantes da música de câmara”.⁸⁷

3.2.4 Pontes de dedilhado

1. **Tema 6** – “Pontes de dedilhado”, no deslocamento dos dedos de uma corda para outra.

As Pontes de dedilhado (P. de D.)⁸⁸ consistem em um mecanismo de digitação destinado a garantir, nas mudanças de corda, uma perfeita continuidade da linha melódica, evitando possíveis atritos que podem ocorrer entre os dedos que passam de uma corda para outra. Podem acontecer de três formas: I – Passar a corda vazia vindo de corda dedilhada - nesse caso

⁸⁶ No original: *No es necesario, que el discípulo emplee, desde el principio, los extremos de la punta y del talón, pero cada movimiento deberá ser ejecutado con una gran soltura.* (Crickboom, 1923, p. 7)

⁸⁷ No original: *Mediante el empleo de ritmos diversos y de golpes de arco irregulares he tratado también, en las tres últimas partes de este trabajo, de preparar mejor a los alumnos para las dificultades tan especiales y tan importantes de la música de cámara.* (CRICKBOOM, 1923, p. 4)

⁸⁸ Forma como Soler abrevia Pontes de dedilhado = (P. de D.).

consistindo em prender o dedo na corda até soar a corda solta, retenção da pisada⁸⁹; II – Passar a dedilhar uma corda vindo de corda vazia - nesse caso ocorrendo uma antecipação da pisada feita enquanto o arco ainda desliza sobre a corda solta; e III – Passagem entre duas cordas, ambas dedilhadas - aqui uma combinação dos dois mecanismos anteriores, em que o dedo que pisa a corda, anterior a mudança, fica preso e o seguinte antecipa a pisada enquanto a nota ainda soa (SOLER, A Iniciação Violinística, p. 15).

O funcionamento desse mecanismo é interdependente do mecanismo “balanço de cotovelos”⁹⁰. Estes dois mecanismos juntos formarão a base necessária para as futuras práticas de escalas e arpejos.

Crickboom utiliza de maneira abrangente um dos tipos caracterizados por Soler, o tipo I – a “retenção da pisada”, como podemos ver nestes dois exercícios retirados do volume 1 do seu método “*El Violín teórico y práctico*”.

Figura 7 – “Retenção da pisada” de Crickboom, no estudo das “quartas”.



Fonte: CRICKBOOM, 1923, p. 24.

Figura 8 – “Retenção da pisada”.



Fonte: CRICKBOOM, 1923, p. 22.

⁸⁹ Termo utilizado por Soler para designar a colocação do dedo na corda, metaforicamente, como quem pisa a corda.

⁹⁰ Já apresentado no item 3.2.2 desta análise.

No exemplo acima, o primeiro dedo, nota *si*, deve ser mantido “retido” na corda *lá*, enquanto as notas: *lá, sol e fá*, são executadas na corda *ré*. Não se pode afirmar que Crickboom tinha os mesmos objetivos que Soler, mas de fato, através dessa prática, ele constrói as noções de distância interdigital, garantia de afinação nessas passagens, formação e manutenção da forma de mão.

3.2.5 Desafinações sistemáticas:

- Tema 11 – Quintas não correspondentes (Q. não C.) a cargo do dedo 2.
- Tema 17 – A dedilhação dos intervalos de sexta e quarta, e o perigo sistemático de desafiná-los⁹¹.
- Tema 23 – (Q. não C.) entre cordas, no dedo 3.
- Tema 32 – (Q não C.) a cargo do dedo 1.
- Tema 39 - (Q. não C.) a cargo do dedo 4.
- Tema 51 – (Q. não C.) a cargo de um só dedo.
- Tema 61 – (Q. não C.) tocadas com dedos contíguos.

Este assunto, “desafinações sistemáticas”, ilustra a presença de um pensamento que acaba por nortear muitas das escolhas e proposições feitas no método. Esse pensamento busca tentar evitar problemas “habituais” dos iniciantes no aprendizado do violino, antecipando treinamentos a fim de evitá-los, conscientizando o aluno da sua existência e da sua solução. Nesses **temas**, são apresentadas ao aluno algumas das situações em que ocorrem, na visão de Soler, e que também observamos em nossa prática docente, desafinações habituais em iniciantes.

Para Soler, essas desafinações são decorrentes de questões relacionadas à mecânica do movimento, na execução do violino, quando o movimento natural das articulações dos dedos leva a enganos nas pisadas.

Neste assunto, são apresentadas as desafinações decorrentes da presença de quintas não correspondentes (Q. não C.), sextas (maiores ou menores) e quartas justas em pisadas envolvendo mudanças de cordas contíguas.

⁹¹ O conteúdo do **tema 17** diz respeito aos assuntos: “Movimentos básicos de coordenação dos membros superiores” e “Desafinações sistemáticas”.

As quintas não correspondentes (Q. não C.) são trabalhadas através dos diversos **temas** apresentados acima onde em cada um deles é abordada a mudança da “pisada” de um dos dedos da mão esquerda. Na imagem abaixo é possível visualizar, como ilustração, a mudança do dedo 2 que passa da nota *fá#* na corda *ré* para a nota *dó* (natural) na corda *lá*.

Figura 9 – Quinta não correspondente.



Fonte: SOLER, 1993, p. 36

Essa mudança de colocação do dedo deve ser realizada levando em conta dois cuidados. O primeiro dando atenção ao dedo que muda de lugar, de modo que realize o movimento de forma suficiente, pois a tendência é mudar pouco, não atingindo a nota desejada. Soler sugere que esta mudança seja realizada sempre de forma “exagerada”, em um primeiro momento, a fim de *garantir* a afinação. O outro cuidado a ser tomado é de que os demais dedos, que permanecem com a mesma pisada nas duas cordas, não sejam afetados pela mudança, a ponto de mudarem suas posições coincidentes nas duas cordas, algo comum em função das questões fisiológicas naturais da mão.

Os intervalos de sextas (maiores e menores) e quartas justas devem receber o cuidado resumido pela seguinte fórmula: “sextas abertas e quartas fechadas”.

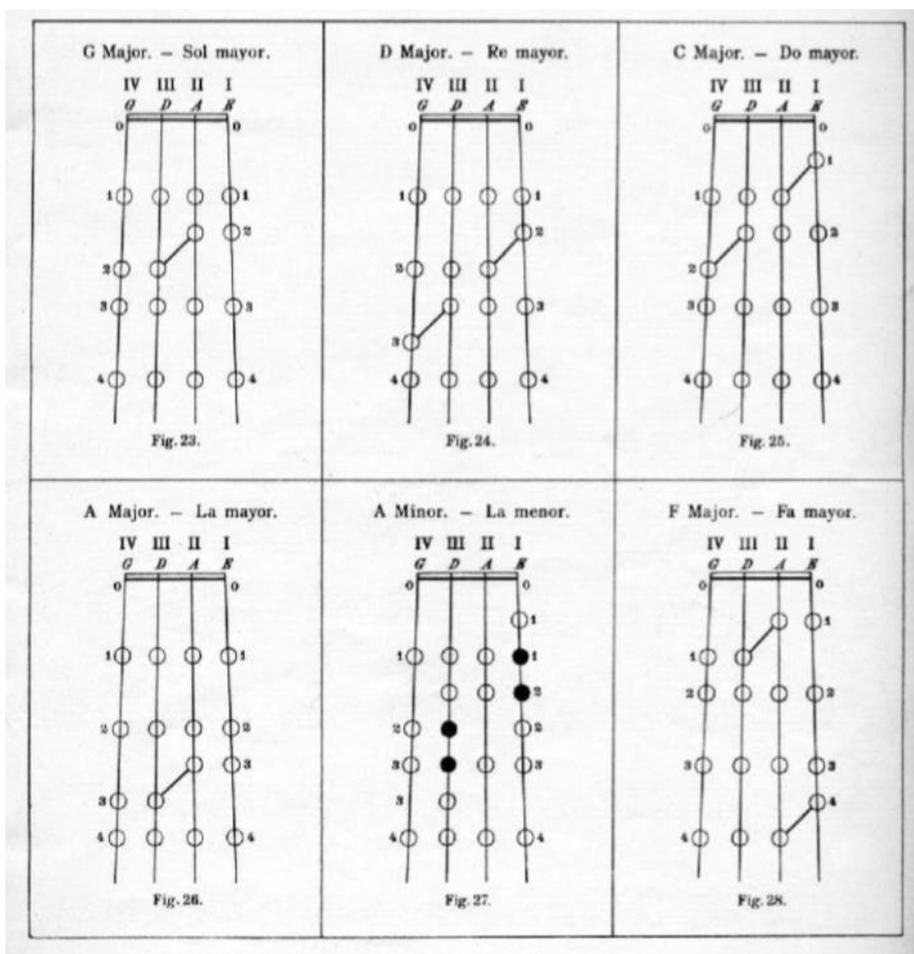
Nesses dois casos, Soler apresenta as problemáticas de forma minuciosa oferecendo exercícios específicos para cada caso e melodias em que serão praticadas essas habilidades.

Mathieu Crickboom aborda esta problemática utilizando o mesmo caminho que Soler. No volume 2 de sua obra, “*El violín teórico y práctico*”, página 43, apresenta um “quadro comparativo entre tonalidades”, no qual exemplifica as mudanças de posição do dedo que ocorrem com as “quintas diminutas”. Embora Crickboom não apresente muito material explicativo sobre o assunto, os exercícios propostos abordam a questão de forma prática. Ele

introduz a problemática das quintas não correspondentes apresentando um “Quadro comparativo das tonalidades” (ver figura 10) através de diversas escalas.

Quadro comparativo das tonalidades: A quinta diminuta. O exame do quadro comparativo das tonalidades, permitirá ao aluno dar-se conta visualmente das dificuldades características de cada escala, pois as desafinações são quase sempre ocasionadas por uma quinta diminuta⁹². (Crickboom, 1923, v. 2, p. 43, tradução nossa)

Figura 10 – Quadro comparativo das tonalidades – A quinta diminuta.



Fonte: CRICKBOOM, 1923, v. 2, p. 43.

⁹² No original: *Cuadro comparativo de las tonalidades: De la quinta menor. El examen del cuadro comparativo de las tonalidades permitirá al alumno darse cuenta visualmente de la dificultad característica de cada escala, pues las faltas de afinación son casi siempre ocasionadas por una quinta disminuida.* (Crickboom, 1923, v. 2, p. 43)

Na figura 11 podemos ver um dos exercícios propostos por Crickboom, em que exercita esse mecanismo. A nota marcada com o sinal de “+” deve receber maior atenção, sendo a nota de difícil afinação.

Figura 11 – Exercício de afinação – Quintas diminutas.



Fonte: CRICKBOOM, 1923, v. 2, p. 44.

A problemática envolvendo as sextas é abordada por Crickboom no exercício 92 - *De la sexta*. Não é apresentada orientação por escrito, apenas os exercícios, como no exemplo da figura 12.

Figura 12 – Exercício de afinação – Sextas.

The Sixth. — De la Sexta.

Fonte: CRICKBOOM, 1923, v. 2, p. 45.

3.2.6 Movimentos básicos de coordenação dos membros superiores:

- Tema 2 – Mão esquerda e arco deslocam-se a uma corda vizinha.
- Tema 17 – A dedilhação dos Intervalos de sexta e de quarta.
- Tema 55 - Correspondências de afinações entre cordas.

Este grupo de temas é sugerido por Soler (Iniciação violinística, p. 216) no texto que acompanha o **tema 55**:

Este tema culmina o tecnicismo tratado nos temas 2, 17 e ...⁹³ e visa, sobretudo, fazer sentir o encordoamento do violino sentido globalmente pelos dedos mediante pisadas que pulam constantemente entre cordas em relação às muito mais comuns dedilhações feitas linearmente sobre cada corda; se obtendo com isto um conhecimento abrangente e muito útil das inter-relações das pisadas ao longo e ao largo do espelho.

Os “tecnicismos” tratados nos temas citados por Soler, e já apresentados nesta análise são o “balanço de cotovelos” (item 3.2.2 desta análise), a relação horizontal entre as pisadas em cordas contíguas nos intervalos de sextas e quartas (**tema 17**) e as correspondências entre afinações entre cordas, apresentada no **tema 55**, a qual consiste na conscientização e habilidade motora de encontrar as notas, afinadas, em alturas iguais em cordas diferentes. O desenvolvimento dessas habilidades é fundamental dentro da abordagem de Soler.

Mathieu Crickboom não apresenta em seu trabalho esse tipo de abordagem, o que caracteriza um dos claros diferenciais entre os dois métodos.

3.2.7 Escalas: Mecanismo básico da mão esquerda I e II.

- Tema 8 – Escalas abrangendo duas cordas, com aproveitamento de cordas vazias I.
- Tema 13 – Escalas abrangendo duas cordas, com aproveitamento de cordas vazias II.
- Tema 63 – Escalas de terças quebradas.

No **tema 8**, são apresentadas as primeiras práticas de escalas em uma oitava utilizando duas cordas, aproveitando apenas a corda solta, ou seja, sem a utilização do quarto dedo. São utilizados os mecanismos aprendidos nos temas anteriores, digitação com “colocação de semitom 2.3, balanço de cotovelos e pontes de dedilhado, retenção e antecipação da pisada”.

Antes de cada escala são realizados exercícios preparatórios em que são treinados as pontes de dedilhado e o balanço de cotovelos.

Soler (Iniciação violinística, p. 26) orienta o aluno sobre a necessidade de tornar essas práticas diárias, “sempre buscando aprimorar a afinação, a percussão digital, a divisão

⁹³ Soler deixa espaço para incluir mais um tema dentro deste grupo.

proporcional do arco, a qualidade do som, resultante do progressivo domínio na passagem do arco de um extremo a outro das crinas”.

No **tema 13**, dá sequência ao ensino das escalas em uma oitava apresentando agora escalas onde são incluídas “quintas não correspondentes” (Q. não C.) ou “quintas desencontradas”, assunto já abordado no subtítulo “Desafinações sistemáticas”.

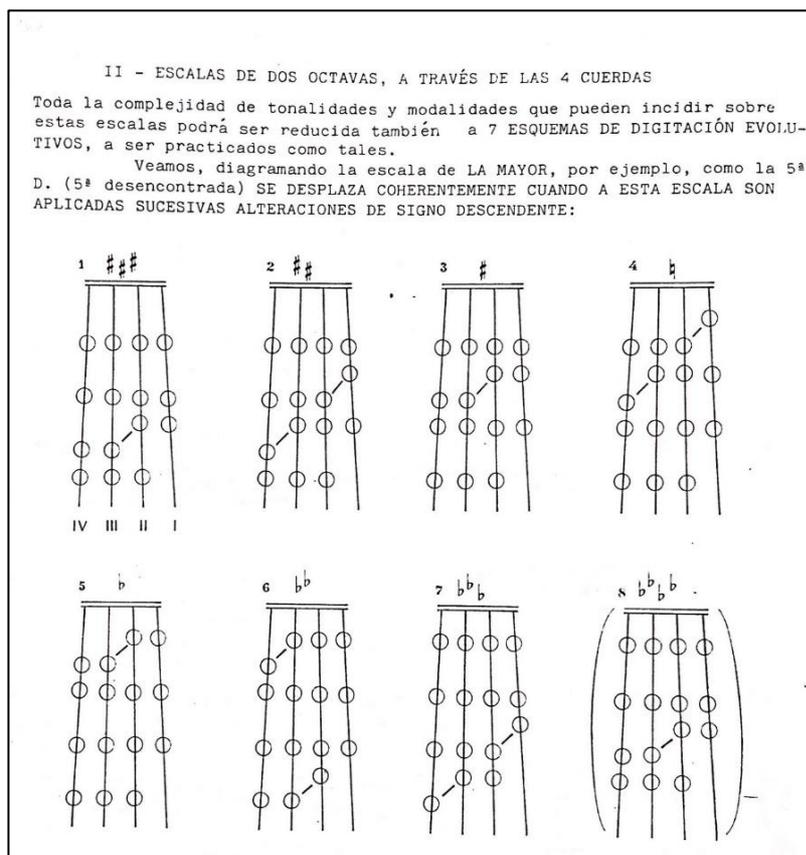
No **tema 63**, é introduzida a prática de escalas em terças quebradas. Inicia com exercícios preparatórios em uma corda e exercícios envolvendo o mesmo mecanismo citado acima, apenas incluindo, neste caso específico, vaivéns de mudanças no mesmo par de cordas, abrangendo uma, duas ou três mudanças.

Crickboom apresenta as primeiras práticas de escalas, ainda de forma preparatória, ao final do primeiro volume da obra “*El violín teórico y práctico*”, dentro do contexto de exercícios destinados a preparação da digitação na posição “C” (equivalente a col. de sem. 3.4). São apresentadas as seguintes escalas: exercício 82 - *lá* maior, exercício 85 - *si* maior, exercício 86 - *dó* maior, este último na col. de sem. 1.2. No volume 2 da mesma obra, continuam os exercícios preparatórios de digitação apresentando, sempre ao final de cada exercício, novas escalas em duas cordas: exercício 137 – *lá* menor, exercício 167 – *sib* maior, exercício 170 – *sol* menor, exercício 173 – escalas cromáticas, exercício 175 - *mib* maior, exercício 179 – *dó* menor, exercício 187 – *fá* menor. A forma como são apresentadas estas primeiras práticas equivalem aos exercícios preparatórios propostos por Soler.

A prática, propriamente dita, de escalas em uma oitava é apresentada na obra “*La técnica del violín*”, volume 1, páginas 21 a 25. As práticas seguem o ciclo das quintas, utilizando todas as tonalidades, apresentando sempre a escala maior e em seguida sua relativa menor, iniciando por *dó* maior. São propostos diversos golpes de arco para utilizar nas práticas.

No volume 2, página 43 (ver figura 10), Crickboom apresenta um *Cuadro comparativo de las tonalidades empleadas en este caderno*, onde aborda a questão das quintas diminutas. A semelhança entre as abordagens e materiais é evidente. Na figura 13, Soler apresenta os 7 esquemas digitais por onde exercita as escalas de 2 oitavas.

Figura 13 – Quadro referencial das escalas de 2 oitavas na abordagem de Soler.



Fonte: SOLER, 1993, p. 40.

3.2.8 Arpejos

- Tema 13 - Iniciação aos arpejos: Desenhos arpejados I.
- Tema 31 – Desenhos arpejados II.
- Tema 59 – Arpejos quebrados.

Da mesma forma que no estudo das escalas, este tema é abordado enfatizando a necessidade do uso dos mecanismos, já apresentados anteriormente, “pontes de dedilhado” e “balanço dos cotovelos”. As práticas também são gradativas apresentando os arpejos em duas e três cordas apenas. Os arpejos quebrados, do **tema 59**, envolvem o mesmo tipo de abordagem anterior, trabalhando, porém, nas quatro cordas com diferentes combinações de arcadas.

Curiosamente, Soler não apresenta ainda na “Iniciação violinística” um aspecto fundamental da sua abordagem dos *arpejos* chamada de “dedo pivô”, o qual dá a base necessária para a mão se deslocar de forma horizontal sobre o braço do violino dando referência para as pisadas seguintes do arpejo garantindo assim a afinação.

Mathieu Crickboom aborda os arpejos inicialmente da mesma forma que as escalas, de forma conjunta com a iniciação da digitação no volume 2 da sua obra “*El Violín teórico y práctico*”. Apresenta os exercícios 108 - arpejos em duas cordas, *ré* maior, 115 - *dó* maior, e 117 - *sol* maior. A prática sistemática de arpejos aparece apenas na obra “*La técnica del violín*” – volume 1, páginas 16 e 17, 25 a 27. Nestes exercícios apresenta arpejos em três e quatro cordas, sempre em primeira posição utilizando várias tonalidades e algumas variantes de arco.

Soler focaliza o funcionamento dos mecanismos músculo-articulares na execução dos arpejos, já Crickboom aborda a técnica apresentando exercícios em tonalidades progressivas sem maiores orientações.

3.2.9 Dinâmica

- Tema 29⁹⁴ – Dinâmica (I): Intensidades sonoras primárias.
- Tema 40 – Dinâmica (II): Contraste súbito de volumes sonoros.
- Tema 50 – Dinâmica (III): Crescendo e diminuendos dentro de uma só arcada.
- Tema 54 – Crescendo e diminuendo, evoluindo através de sucessivas notas soltas.

Nestes temas, são conscientizados os mecanismos de produção de som e seu controle para a utilização em função das diversas dinâmicas possíveis. São apresentados e exercitados os seguintes mecanismos: a) quantidade de arco, b) velocidade de arco, c) pressão do arco sobre as cordas e d) ponto de contato.

Outro aspecto é a boa programação e distribuição das arcadas em função dos desenhos musicais a serem executados.

Mathieu Crickboom se dedica a esse tema no volume 3 de seu método “*El Violín teórico y práctico*”. Na página 78, apresenta orientações em relação as dinâmicas sob o título: “*De los matices*”⁹⁵. Observa os procedimentos para realização dos crescendo e diminuendos abordando três procedimentos técnicos:

1º “O aumento ou diminuição da pressão dos dedos sobre a vara do arco.”

2º “A aceleração ou desaceleração do arco sobre a corda.”

3º “A utilização do movimento de pronação (maior ou menor), o qual aumenta a aderência das crinas sobre as cordas.”

⁹⁴ O conteúdo do **tema 29** não se encontra no volume, apesar de constar do índice.

⁹⁵ Das nuances ou mesmo dinâmicas em música.

Crickboom argumenta que a gradação da aceleração e pronação para cada dinâmica se aprende de forma inconsciente, através da prática, por este motivo é importante o estudo dos exercícios propostos.

Observa-se que, curiosamente, Crickboom não aborda nesse assunto a utilização do controle do “ponto de contato”.

3.2.10 Cordas duplas

- Tema 35 - Cordas duplas (I): O estudo da corda dupla.
- Tema 53 - Cordas duplas (II): Trocando de pares de cordas.
- Tema 60 – Cordas duplas (III): Nota fixa dedilhada contra dedilhações variadas.
- Tema 68 – Primeiras práticas de oitava em primeira posição.

As cordas duplas são trabalhadas iniciando pela conscientização do movimento do braço direito a fim de trabalhar os três pares de cordas envolvidos nesse assunto. As práticas iniciais são com cordas soltas e variados arqueios. No **tema 35**, são feitas algumas “advertências técnicas” com o propósito de garantir a boa sonoridade.

Manter o pulso e os dedos bem flexíveis e descontraídos em qualquer arcada que seja praticada. Buscar sustentar sonoridades uniformes ao longo das arcadas, seja qual for a intensidade, piano ou forte. Evitar que as crinas pressionem as cordas previamente ao início da arcada. Não subestimar a importância dos exercícios com corda solta, fundamentais para os passos seguintes. Na sequência são trabalhadas as cordas duplas dedilhando apenas uma corda e depois alternando dedilhações entre o mesmo par de cordas. Aqui, Soler (Iniciação violinística, p. 146) propõe que o arco altere “sua habitual perpendicularidade em relação às cordas”, adotando uma discreta obliquidade, a fim de melhor sonorizar a corda dedilhada. Defende que a corda dedilhada deve ser tocada com o arco mais próximo ao cavalete e a corda solta mais distante, por esse motivo, enviesar o arco nesse sentido cobre essa deficiência.

No **tema 53**, são praticadas as trocas de par de cordas. Da mesma forma que nas cordas simples a mudança é realizada através de uma acomodação do cotovelo direito. São apresentados inicialmente exercícios com cordas soltas e posteriormente duas melodias com trocas de par de corda onde apenas uma delas é dedilhada de forma alternada.

No **tema 60**, são apresentados 4 exercícios onde uma das cordas sustenta uma só nota dedilhada, e a outra recebe pisadas diversas dos restantes dedos.

No **tema 68**, é dado início às práticas de oitavas em primeira posição. É possível dedilhar apenas duas oitavas em cada par de corda. Soler considera essa prática de grande importância em função da frequência com que aparece no repertório violinístico. São apresentados 4 exercícios.

As cordas duplas recebem atenção especial dentro da abordagem pedagógica de Soler. São dedicados a este aspecto da técnica dois volumes inteiros, onde são apresentadas todas as nuances necessárias a boa execução em cordas duplas⁹⁶. Está incluído nesses volumes uma coleção de 35 estudos escritos por autores diversos em que são trabalhados aspectos técnicos específicos dentro da temática.

Mathieu Crickboom inicia a abordagem das cordas duplas no quarto volume da obra “*El Violín teórico e práctico*”, página 6. Apresenta uma breve orientação inicial onde adverte para a necessidade do uso de boas cordas. Da mesma forma, coloca como condição para uma boa afinação o conhecimento perfeito dos intervalos. Orienta para a utilização das cordas vazias para verificação da afinação, não devendo o aluno seguir os exercícios até identificar se a nota estava alta ou baixa. Do mesmo modo, o aluno deve evitar ficar movimentando o dedo para cima e para baixo tentando encontrar a afinação correta. Em relação ao arco, adverte para a necessidade de buscar uma igualdade de vibração entre as duas cordas. Apresenta 08 exercícios, do 249 ao 257, trabalhando-os da seguinte maneira:

1. Exercícios 249 ao 252 – Dedilhando apenas uma corda, abordando os três pares de cordas.
2. Exercícios 252 a 254 – Exercícios onde são alternados dedilhados apenas em uma corda com corda solta e com uma nota fixa dedilhada.
3. Exercício 255 – Prática alternando intervalos de terças e sextas.
4. Exercício 256 e 257 – Prática de intervalos de sextas.
5. Apresenta duas melodias em cordas duplas.

Observa-se que em geral, e aqui de forma bastante contundente, o caminho pedagógico na prática é semelhante, até mesmo igual, em muitos momentos, como pode-se perceber na análise, porém, é na apresentação e no controle dos exercícios propostos que se percebe grande diferença. Soler apresenta todas as suas orientações por escrito, enquanto Crickboom parece deixar este aspecto a cargo do professor, que de forma oral orienta e organiza o estudo para o aluno.

⁹⁶ Sobre este assunto cf.: (SOLER, *Estudio de la doble Cuerda en el violín*, material não publicado)

3.2.11 Ornamentos

- Tema 36 – Trinados longos e médios: inícios e terminações habituais.
- Tema 43 – Apojaturas, acciacaturas, grupetos.
- Tema 48 – “Mordente” e trinados curtos.

Soler (Iniciação violinística, p. 148) dedica ao assunto “Ornamentação” três “temas de aprendizado”, ocupando ao todo 13 páginas do método. Classifica o assunto como “complexo, [o qual] envolve aprofundados conhecimentos estilísticos relacionando épocas, países, autores, etc”. Por esse motivo, neste primeiro momento, aborda apenas a questão da sua técnica básica de execução sem entrar em aspectos interpretativos. Introduz o aluno iniciante apresentando e exercitando cinco diferentes tipos de ornamentos: 1. Trinados (curtos, médios e longos), 2. Apojaturas (curtas e longas), 3. Acciacaturas, 4. Grupetos, 5. Mordentes.

Carl Flesch (1930, p. 22, tradução nossa)⁹⁷, em sua obra “A arte de tocar violino”, trata o tema também de forma exaustiva e a esse respeito comenta:

Se em nossa obra a ornamentação é considerada mais extensiva, aparentemente desproporcional em vista do pequeno valor expressivo que geralmente lhe é concedido, é porque o violinista, em geral, é absolutamente ignorante deste capítulo instrutivo e vivo da teoria musical.

No **tema 36**, Soler refere-se à execução dos trinados e suas maneiras habituais de execução. Inicia orientando que diante da indicação simples de trinado (*tr*), sem outras indicações ornamentais adicionais, o executante pode escolher se inicia o trilo pela nota real (nota inferior), ou pela nota aguda (nota superior). Na sua opinião, é sempre preferível iniciar o trinado pela nota aguda devido à maior facilidade de execução.

Apresenta os trinados com e sem terminação, onde podem ocorrer as seguintes formas:

- a) Trinado sem terminação seguido de pausa: “O trinado deve preencher o valor total da figura em que se inscreve, finalizando sobre sua nota principal na hora precisa em que a pausa entra”. (SOLER, Iniciação violinística, p. 143)

⁹⁷ No original: *If in our work ornamentation is accorded a more extensive consideration, seemingly disproportionate in view of the slight expressional value usually conceded it, it is because the violinist, in general, is absolutely ignorant of this live and instructive chapter of musical theory* (FLESCH, 1930, p. 22).

- b) Trinado sem terminação seguido de outra nota: “O trinado pode ser executado sem maiores cuidados até o momento de ter que ser dedilhada a nota seguinte”. (SOLER, Iniciação violinística, p. 143)
- c) Trinados com terminação, em dois tipos:
 - a. “Os que resolvem mediante flexão de duas notas.
 - b. Os que resolvem mediante a flexão de uma nota”. (SOLER, Iniciação violinística, p. 143)

Através de quatro exercícios, nos quais aprofunda as orientações sobre a execução, exercita separadamente cada um dos tipos citados.

No **tema 43**, define, diferencia, exemplifica e exercita as “apojaturas, *acciaccaturas* e grupetos”. De forma geral, Soler orienta que as apojaturas podem ser curtas ou longas e que seu ataque deve sempre recair sobre o tempo da nota real. Na *acciaccatura* a nota é sempre curta e soando de forma antecipada ao tempo da nota real. Os grupetos são a fragmentação da nota base em um arabesco de 4 notas o qual pode iniciar pela nota superior, pela nota principal ou inferior.

No **tema 48**, são abordados o mordente e trinados curtos. O mordente é considerado por Soler como um “Floreio”, notas que enfeitam a frase musical, mas que não são parte essencial dela como nos ornamentos já apresentados. Os trinados curtos vêm quase sempre enquadrados de fato na própria métrica do compasso.

Mathieu Crickboom (1923, v. 5, p. 195) não aborda esse assunto dentro da parte de sua obra que considera sua iniciação violinística ou primeiro grau (*dégré inférieur*) localizada nos quatro primeiros volumes da obra e compreendendo três anos de estudo. Porém, a título de comparação, percebe-se que Crickboom também destina 13 páginas ao assunto “ornamentação”. São abordados os seguintes ornamentos, nesta ordem: 1. “As pequenas notas, 2. O grupo de várias pequenas notas, 3. Apojatura breve (*acciaccatura*), 4. A dupla apojatura, 5. Apojatura longa, 6. Del Coulé, 7. Mordente, 8. Grupeto, 9. O trilo”.

Os ornamentos “trilo, grupeto, mordente e apojatura longa” coincidem nas abordagens e tem uma conceituação muito próxima para os dois autores. Soler considera como dois ornamentos diferentes a “apojatura curta” e a “*acciaccatura*”, como visto acima. Crickboom nomeia a “apojatura breve” também de *acciaccatura*, considerando os dois ornamentos como um só. Soler (Iniciação violinística, p. 176), ao tratar do conceito de *acciaccatura*, remete-se a Flesch:

Teoricamente também a acciacatura teria o seu ataque substituindo o ataque da nota principal. Mas de fato como opina **Flesch**, muito acertadamente, mesmo que o executante faça questão de obedecer a regra, a brevidade da notinha e o peso da nota principal adjunta fazem com que o efeito auditivo dê a impressão de a acciacatura ter sido antecipada.

Os demais ornamentos não são abordados por Soler na “Iniciação violinística”.

3.2.12 Golpes de arco

- Tema 21 - “Destacados” médios e longos. (Detaché/Staccatto)
- Tema 24 - Destacados-ligados e sua aplicação aos fraseados.
- Tema 25 – O destacado-ligado aplicado ao fraseado melódico.
- Tema 41 – Martelado (I).
- Tema 52 – O Pichettato.
- Tema 62 – martelado longo: “Grandes martelados”.

Soler aborda, dentro da “Iniciação violinística”, basicamente três golpes de arco e suas ramificações. São eles definidos como “destacados”, “martelados” e “pichettato”. Abaixo listamos as definições apresentadas pelo autor, em cada “tema” específico, onde são trabalhados:

Tema 21 – De modo geral chama-se “**destacado**” (*detaché*, em francês; *staccato*, em italiano) um arqueio que, mediante curtíssimas paradas do arco a cada inversão do seu sentido, introduz brevíssimas interrupções de som entre notas sucessivas. Considera-se destacado médio aquele em que cada nota consome aproximadamente uma metade de arco. E destacado longo o que emprega entre $\frac{3}{4}$ e o arco inteiro. (SOLER, Iniciação violinística, p. 66)

[...]

Tema 24 – O “**destacado-ligado**” pode ser visto como um destacado solto no qual o arco, após tocar uma nota e parar, ataca a nota seguinte na mesma direção da arcada, podendo repetir isto várias vezes seguidas, o resultado sonoro devendo ser bem semelhante ao do próprio destacado solto. (SOLER, Iniciação violinística, p. 76)

[...]

Tema 25 – A técnica do destacado-ligado aplica-se ao fraseado melódico nos casos em que a nota final de uma frase e a nota inicial da frase seguinte devem acontecer no mesmo sentido de uma arcada, uma breve respiração separando ambas notas. (SOLER, Iniciação violinística, p. 78).

[...]

Tema 41 – O golpe de arco denominado “**martelado**” é, de fato, um destacado cujo ataque, em lugar de ser simples, liso, é estalante, seco, lembrando a rotundidade sonora de uma martelada (daí seu nome). Em relação aos destacados já vistos, aliás, o único diferencial técnico a ser adquirido agora é

o ataque característico do martelado. (SOLER, Iniciação violinística, p. 165)

[...]

Tema 52 – Também chamado pelo nome plurivalente de “staccato”, o **pichettato** conta entre os golpes de arco mais característicos da técnica violinística. Consiste basicamente numa sequência de “martelados” curtos, a diferença residindo em que no martelado muda a direção do arco a cada nota, enquanto no pichettato as notas são tocadas numa só direção do arco, à maneira dos destacados-ligados. (SOLER, Iniciação violinística, p. 208).

[...]

Tema 62 – O martelado longo ou “grandes martelados” [são as] arcadas gastando mais da metade e até um arco inteiro iniciadas com o ataque martelado visto e praticado no tema 41. (SOLER, Iniciação violinística, p. 236).

Mathieu Crickboom aborda esse assunto no volume 2, página 40, no volume 3, página 88 e no volume 4, página 32 de sua obra “*El violín teórico y práctico*”. Inicia sua abordagem apresentando “Os golpes de arco fundamentais”⁹⁸, onde apresenta, conceitua e exercita os seguintes golpes de arco: “O destacado cantante, *Del Coulé*, O destacado (*Détaché*), O grande destacado, Martelado, O Staccato⁹⁹”. Abaixo apresentamos as conceituações dos golpes de arco na visão de Crickboom:

1. **O destacado cantante**. Acreditamos que existe uma certa confusão em relação aos termos utilizados até agora para designar os golpes de arco fundamentais. Para evitar cometer estes erros, daremos o nome de destacado cantante ao golpe onde são utilizados, para executar notas de certa duração, o arco inteiro. (Semibreves, mínimas e semínimas)¹⁰⁰. (CRICKBOOM, 1923, p. 40, tradução nossa).

2. *Del Coulé*

3. O destacado cantante recebe o nome de *coulé* quando se executam várias notas um uma mesma arcada¹⁰¹. (CRICKBOOM, 1923, p. 40, tradução nossa).

4. **O destacado (*Détaché*)**. O destacado derivado do destacado cantante é o fundamento dos golpes de arco rápidos. O destacado pode ser executado na ponta, no centro ou no talão, utilizando até um terço do arco deixando a mais absoluta liberdade de todas as articulações.¹⁰² (CRICKBOOM, 1923, p. 40, tradução nossa).

⁹⁸ No original: *Los golpes de arco fundamentales* (CRICKBOOM, *El violín teórico y práctico*, p. 40).

⁹⁹ No original: *Del destacado cantante, Del Coulé, Del destacado (Détaché), Del Gran martillado, Martillado, Du staccato* (CRICKBOOM, *El violín teórico y práctico*, p. 40).

¹⁰⁰ No original: *Del destacado cantante: Creemos que existe cierta confusión en los términos hasta ahora empleados para designar los golpes de arco fundamentales. Para evitar errores, daremos el nombre de destacado cantante, al golpe de arco que se utiliza para ejecutar las notas de cierta duración que reclaman el empleo de todo el arco (redondas, blancas e negras)*. (CRICKBOOM, 1923, v. 2, p. 40)

¹⁰¹ No original: *El destacado cantante toma el nombre de coulé, cuando se ejecutan varias notas con un solo golpe de arco* (CRICKBOOM, 1923, p. 40).

¹⁰² No original: *Del destacado (Détaché) El destacado derivado del destacado cantante es el fundamento de los golpes de arco rápidos. El destacado, puede hacerse á la punta, al centro o al talón, empleando una buena tercera parte del arco y dejando la mas absoluta libertad á todas las articulaciones. La dificultad para el discípulo, consistirá en aumentar progressivamente la fuerza del sonido, conservando la mayor elasticidade* (CRICKBOOM, 1923, p. 40).

5. **O grande martelado.** Se obtém atacando vigorosamente cada nota no talão ou na ponta de modo que se obtenha um tipo de som correspondente a dinâmica *fp* passando o arco com grande velocidade de um extremo ao outro; fazendo uma parada entre cada nota, mais ou menos grande, onde o arco permanece na corda.¹⁰³ (CRICKBOOM, 1950, v. 3, p. 88, tradução nossa)

6. **O Martelado** é para o grande martelado o que o destacado é para o destacado cantante; pode-se executar em todas as partes do arco utilizando a metade, o terço, a quarta parte ou uma ínfima parte de acordo com o movimento, o caráter ou a dinâmica requieram.¹⁰⁴ (CRICKBOOM, 1950, v. 3, p. 88, tradução nossa).

7. **O staccato** ordinário ou sequencial, não é mais do que uma série de martelados muito curtos executados com um só golpe de arco jogado ou empurrado.¹⁰⁵ (CRICKBOOM, 1923, v. 4, p. 32, tradução nossa).

A nomenclatura dos golpes de arco vem sendo historicamente motivo de controvérsias e indefinições. A dificuldade de estabelecimento de uma nomenclatura comum deve-se ao fato das múltiplas origens e idiomas utilizados além da variedade de conceituações resultantes das diversas escolas violinísticas existentes. No Brasil, como assinala Mariana Salles (1998, p.14), a causa das divergências sobre a questão repousa sobre dois pontos: 1) a “falta de embasamento teórico e inadequada formação acadêmica dos profissionais” e 2) a “inexistência de tradição violinística, genuinamente brasileira”.

Mathieu Crickboom (1923, p. 40, tradução nossa) ao iniciar sua abordagem aos golpes de arco nos sinaliza as dificuldades existentes na época: “Acreditamos que existe uma certa confusão em relação aos termos utilizados até agora para designar os golpes de arco fundamentais”.

A partir dessas colocações, constata-se que ao relacionar os golpes de arco básicos apresentados por Soler e Crickboom, apesar de utilizarem uma forma diferenciada de conceituação, existem mais semelhanças do que diferenças, sendo possível uma correspondência quase perfeita entre os golpes de arco apontados pelos autores, como mostra o quadro 5.

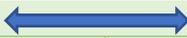
¹⁰³ No original: *El gran martillado se obtiene atacando vigorosamente cada nota en el talón ó en la punta, de modo que se obtenga una toma de sonido correspondiente al matiz fp, y corriendo deprisa el arco de un extremo al outro; cada nota está seguida de una parada, mas ó menos larga durante la cual el arco se mantiene en la cuerda* (CRICKBOOM, 1950, v. 3, p. 88).

¹⁰⁴ *El martillado es al gran martillado lo que el destacado al destacado cantante; puede ejecutar-se en todas las partes del arco empleando la mitad, la tercera, la cuarta y hata una ínfima parte del mismo, segun el movimiento, el caracter ó el matiz lo requieran* (Idem).

¹⁰⁵ No original: *Du staccato. El staccato ordinário ó serio, no es mas que una série de muy cortos martillados ejecutados con un solo golpe de arco, tirado ó empujado* (CRICKBOOM, 1923, v. 4, p. 32).

Importante notar também, que os autores abordam em suas iniciações o mesmo grupo de golpes de arco, considerados por ambos “fundamentais”, deixando os demais golpes de arco para serem abordados em partes posteriores de suas obras.

Quadro 5 - Correspondência entre os golpes de arco básicos de Soler e Crickboom.

Soler	Crickboom
	
Destacado longo	Destacado cantante
Destacado médio	Destacado
Destacado-ligado	Del Coulé
Martelado	Martelado
Grande Martelado	Grande Martelado
Pichettato (Staccato)	Staccato

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

3.2.13 Pizzicato

- Tema 45 - O pizzicato (pizz.) de mão direita.

Neste **tema**, Soler apresenta o que é o pizzicato e em seguida define a forma de execução, detalhando o gesto que, para ele, deve ser realizado pelo braço direito. Sugere que o polegar não seja apoiado no espelho, como é feito habitualmente, deixando a mão e o braço livres. Sugere também que os movimentos provenham do antebraço que conduz o dedo até o contato com a corda. Ambos, antebraço e dedo, devem ficar flexíveis e disponíveis para o movimento. Realiza uma série de exercícios com ritmos diversos.

Crickboom também aborda esta temática dentro do material da obra “*El Violín teórico y práctico*”, volume 5, página 211, apresentando rápidas orientações técnicas em que trabalha o pizzicato em trechos com colcheias, acordes e de mão esquerda.

A abordagem desse aspecto técnico específico, em compêndios de ensino do instrumento, é raríssima e constitui-se em uma das significativas evidências da influência de um autor sobre o outro. É importante também destacar que este aspecto demonstra o extremo cuidado e refinamento destas abordagens.

3.2.14 Conexões com as demais partes do método.

Através da iniciação violinística, Soler inicia o aluno em todos os conteúdos das demais partes do método, assim ambientando-o com seu pensamento e sua forma de trabalhar as questões técnicas do instrumento. Estes assuntos são reapresentados no método de forma organizada e sistemática sendo aprofundados nos volumes que se seguem.

Como descrito na introdução deste trabalho, o método “Estudo Racional do Violino” é composto por 7 partes: 1) “A Iniciação violinística”; 2) “Técnica Básico do Violino”; 3) “Técnica Superior do Violino”; 4) “Posições”; 5) “O Estudo da Corda Dupla no violino”; 6) “Escalas e Arpejos – Estudo Racional” e 7) “Grandes Mestres do Violino – Estudos abreviados”.

Neste item apresenta-se, de forma sucinta, os conteúdos e as conexões das diversas partes do método, afim de proporcionar uma visão panorâmica da obra.

Como visto através da análise realizada neste capítulo, a “Iniciação violinística” é apresentada através de 13 assuntos técnicos fundamentais, distribuídos em tópicos intitulados de “Temas de aprendizado do violino”. No segundo volume do método: “Técnica Básica do Violino” esses conteúdos são reapresentados de forma ampliada e aprofundada completando o processo de formação básica do violinista na ótica de Soler. Através do trabalho realizado nesse volume, o aluno se conscientizará dos movimentos corporais necessários para execução do instrumento e conhecerá de forma abrangente os diversos aspectos da técnica do instrumento. Estes dois volumes estão inteiramente realizados em primeira posição, onde em conjunto formam, na visão do autor desta dissertação, o cerne do método, sendo as demais partes projeções e desdobramentos da técnica apresentada até aqui.

Dois princípios pedagógicos se evidenciam a partir da inclusão do conteúdo do segundo volume e que passam a fazer parte do pensamento estruturador do método: a introdução e formação básica dos conteúdos em primeira posição, para posterior aplicação em posições mais “altas”, e a divisão didática dos conteúdos em aspectos da técnica destinados ao membro superior direito - “mão direita” (arco) e ao membro superior esquerdo - “mão esquerda” (digitação).

São abordados no segundo volume os seguintes aspectos técnicos:

I – Arco (Mão direita)¹⁰⁶

¹⁰⁶ No original: *Juego alternado de notas sueltas en la P y em el T. (1); El arco em los cambios de cuerda. Los 4 niveles del codo derecho; Dinámica del sonido; La articulación muñeca-dedos en la ejecución de notas cortas*

- Jogo alternado de notas soltas na (P) e no (T).
- O arco nas mudanças de corda. Os quatro níveis do cotovelo direito.
- Dinâmica do som.
- A articulação pulso-dedos na execução de notas curtas e rápidas.
- Arqueios que combinam colcheias e semicolcheias.
- Técnica das mudanças de corda entre cordas contíguas (1).
- Arqueios básicos que combinam ligados curtos com notas breves e soltas.
- O “*martellato*”
- O “*pichettato*”.
- O “*spiccato*”.

II – Digitação (Mão Esquerda)

- Contato e posição da mão esquerda no violino.
- As 5 colocações básicas de semitom.
- A retenção de pisadas digitais.
- A afinação dos semitons na região grave das cordas
- A problemática das mudanças de cordas, com relação à mão esquerda.
 - Balanço lateral do cotovelo.
 - Flexão lateral do pulso.
- As desafinações sistemáticas do violinista e sua correção.
 - Terça maior, entre os dedos 2 e 4.
 - O dedo 1, pisando a um semitom da corda solta.
 - A segunda menor entre os dedos 3 e 4.
 - A quarta aumentada entre os dedos 1 e 4.
- Desafinações sistemáticas de pisadas entre cordas contíguas.
 - sextas maiores e menores.
 - quartas justas e aumentadas.
- Problemática da percussão digital sobre o espelho.
- A percussão digital, exercitada sobre as 5 col. de sem. Básicas.
- As extensões digitais.

y rápidas; Arqueos que combinan corcheas con semicorcheas (característicos en obras barrocas); Técnica de los cambios de cuerda entre cuerdas contiguas. (1); Arqueos básicos que combinan ligados cortos con notas breves, sueltas; El “martellato”; El pichettato. (1); El “spiccato”. (1)

- “Pontes de Digitação” para religar mudanças de corda.
- O problema das quintas desencontradas.
- Pisadas de nível correspondente (ou não) entre cordas descontínuas.
- Escalas de terças quebradas.
- Escalas cromáticas digitadas.
- A pressão correta dos dedos para baixar as cordas até o espelho.
- O estudo do vibrato.

No volume destinado ao estudo das “posições”, são trabalhadas especificamente as posições 2^a, 3^a e 4^a. São apresentadas as novas digitações e exercitados os mecanismos já aprendidos em primeira posição, ou seja: pontes de dedilhado, balanço de cotovelos, escalas, arpejos e desafinações sistemáticas. Os conteúdos são trabalhados em posição fixa através de exercícios semelhantes aos já apresentados e de melodias do folclore universal. Em meio a isso, também são exercitadas as “mudanças de posição”.

Soler dedica dois volumes da obra ao estudo das cordas duplas, um focando os estudos dentro do âmbito da primeira posição e o segundo em posições além da primeira.

No primeiro volume, inicialmente são reapresentados os três temas apresentados na “Iniciação violinística”, seguramente com a intenção de que os volumes tenham uma certa independência entre si, possibilitando que alunos já iniciados possam tomar contato direto com o conteúdo. Além desses capítulos, são apresentados os trabalhos de cordas duplas a partir de intervalos específicos: “terças, sextas, combinações de ambas, quartas, quartas aumentadas, oitavas, segundas e quintas justas” (SOLER, “O estudo das cordas duplas no violino”, material não publicado). Ao final, são incluídos arpejos em cordas duplas, além de melodias acompanhadas.

No segundo volume, o trabalho está dividido em três partes. Na primeira parte, é dada continuidade ao trabalho com intervalos fixos: oitavas dedilhadas, terças, sextas e décimas. Na segunda parte, é apresentada uma seleção com “estudos progressivos” (em parte abreviados) em cordas duplas de diversos autores. E na terceira parte, são apresentados exercícios de cordas duplas sistemáticas em múltiplas posições.

As escalas e arpejos são material fundamental e presente em praticamente todos os compêndios destinados ao aprendizado e desenvolvimento da técnica violinística. Nesse volume, Soler reapresenta todo o mecanismo já trabalhado na “Iniciação violinística”, antes de iniciar as primeiras práticas de escalas e arpejos em primeira posição. Soler (1985), em seu currículo, refere-se a este volume:

De cara a manter o mecanismo básico em nível superior temos, além do mais, um volume que, em muitos aspectos, resume os nossos critérios particulares e inovadores a respeito da técnica violinística. Trata-se de nosso “Estudo analítico e prático das escalas e arpeggios, no violino”.

O professor apresenta uma justificativa no início dessa publicação, observando que em geral os compêndios destinados às práticas de escalas e arpejos se baseiam no sistema musical, utilizando a ordem de aparição das tonalidades e a diferenciação dos modos. Na sua concepção, a verdadeira dificuldade nessas práticas reside em problemas da mecânica corporal e sua movimentação adequada a cada circunstância. A partir desses pressupostos, apresenta, então, sua abordagem.

São abordadas as escalas de uma e duas oitavas em primeira posição; escalas em posições fixas; escalas em uma única corda; e escalas de três e quatro oitavas.

O volume intitulado “Técnica Superior do violino” é também dividido em duas partes que focam separadamente a técnica de mão direita e mão esquerda. São apresentados os seguintes conteúdos:

I - Arco¹⁰⁷.

- Jogo alternado de notas soltas no (T) e na (P). (2)
- O arco, passando sucessivamente pelas cordas. (2)
- Técnica de acordes.
- *Spiccato e Saltellato*.
- *Son filé*.
- Arqueios *piqué*.
- Arqueios *lancé*.
- Para agilizar e aperfeiçoar o *pichettato*.
- O *pichettato* volante.
- Estudo do *ricochet*.
- Arpejados saltados.
- O trêmulo saltado do arco.

II – Mão Esquerda¹⁰⁸

¹⁰⁷ No original: *Juego alternado de notas sueltas entre el T y la P (2); El arco, recorriendo sucesivamente las cuerdas. (2); Técnica de los acordes: Acordes de 3 notas, Acordes de 4 notas. “Spiccato” y “Saltellato”; “Son filé”; Arqueos “piqué”; Arqueos “lancé”; Para agilizar y perfeccionar el pichettato; El pichettato volante; Estudio del “ricochet*.

¹⁰⁸ No original: *La independencia de los dedos de la mano izquierda; Estudio de las terceras quebradas; Arpeggios quebrados; Escalas cromáticas digitadas; 3 particulares aspectos de técnica: Afinación en sucesivas*

- A independência dos dedos da mão esquerda.
- Estudo de terças quebradas.
- Arpejos quebrados.
- Escalas cromáticas digitadas
- 3 particulares aspectos de técnica:
 - a) AFINAÇÃO em sucessivas posições fixas.
 - b) Passagens de digitação ultrarrápida.
 - c) Rápidas passagens ascendentes, repetindo determinados desenhos em sucessivas oitavas.
- Harmônicos naturais.
- Níveis de pisada “correspondentes” ou “não correspondentes” entre cordas descontínuas.
- Alguns Estudos sobre a quarta corda.
- Glissandos cromáticos.
- *Pizzicato* de mão esquerda.

Os três volumes de estudos, como será demonstrado a seguir, estão encadeados com os conteúdos do método, sendo o primeiro volume destinado aos fundamentos em primeira posição, “Iniciação violinística” e “Técnica Básica do Violino”, e o segundo e terceiro volumes dedicados à “Técnica superior do violino”.

Soler, durante suas aulas ao autor, explicitou em diversas ocasiões que o método não possui uma ordem de aplicação rígida, podendo os conteúdos serem iniciados e trabalhados a qualquer momento do estudo e em qualquer ordem. Porém, através da análise dos conteúdos, fica clara a interdependência entre eles, posto que a necessidade de formação básica anterior ao início da técnica superior se mostra evidente na repetição desses conteúdos nos volumes de cordas duplas e escalas e arpejos.

posiciones fijas, Pasajes de digitación ultra-rápida, Rápidos pasajes ascendentes, repitiendo determinado diseño em sucesivas octavas; Armónicos naturales, Niveles de pisada “correspondientes” o “no correspondientes” entre cuerdas discontinuas, Algunos Estudios sobre la IVa cuerda, Glissandos cromáticos, pizzicato de mano izquierda.

3.3 ESTUDOS – “GRANDES MESTRES DO VIOLINO – ESTUDOS ABREVIADOS”

O Dicionário Grove de Música (1994, p. 304) assim define o termo “estudo”: **estudo** (*Fr. étude*). “Peça instrumental destinada basicamente a explorar e aperfeiçoar uma faceta particular da técnica de execução”. Os estudos são o material didático intermediário entre a técnica e o repertório. É onde o estudante/executante pode exercitar e experienciar, dentro de um contexto musical, aspectos da técnica ainda sem um compromisso formal, estilístico e estético, com um período histórico ou um autor.

Os estudos são considerados por Carl Flesch (apud LAVIGNE; BOSISIO, 1999, p.3), parte fundamental no processo de formação do violinista, incluindo-os em seu método de estudos, dividido em quatro blocos de trabalho diário: mecânica, escalas, **estudos** e repertório.

Os estudos surgem como peças didáticas integrantes dos tratados para instrumentos ao longo do século XVIII. Nesse período, receberam diversas denominações que perduraram até o início do século XIX, quando passam a ser produzidos em larga escala visando tanto amadores como profissionais (GROOVE, 1994). Segundo Stowell (2008, p. 230, tradução nossa):

Os *étude* e materiais relativos ao estudo floresceram no início do século dezanove, rapidamente devido às favoráveis condições sociais, o crescimento do interesse de músicos amadores, da expansão da indústria de publicações, do crescimento do número de conservatórios e a introdução de uma sistematização ao enfoque da educação musical.¹⁰⁹

As escolas francesa e franco-belga de violino, que aqui muito nos interessam devido a descendência de Soler e Crickboom, desenvolveram uma tradição no que se refere a composição e utilização dos estudos, influenciando outras escolas violinísticas e sendo utilizada amplamente nos conservatórios do mundo inteiro.

Stowell (2008, p. 231) apresenta uma listagem com alguns dos principais representantes dessas escolas que produziram material didático nesse sentido:

Escola francesa: Pierre Gaviniè – *Lês Vingt-quatre Matinée* (1795- 1796); Rodolphe Kreutzer – *42 Études ou caprices pour le violon* (c.1796); Pierre Baillot – *12 Caprices Op.2 e 24 Études*; Pierre Rode – *24 Caprices* (1813); Jacques Féréol Mazas - *75 Études Op. 36*. Cita ainda como os últimos compositores da literatura de estudos na França: Dancla, Alard, Edouard

¹⁰⁹ No original: *The étude and related study material flourished at the beginning of the nineteenth century, prompted by the more favorable social conditions, the increasing musical interest of the amateur, the expanding music publishing industry, the growth of the various conservatoires and the introduction of a more systematic approach to musical education.* (STOWEL, 2008, p. 230)

Nadaud, Henri Marteau, Eugène Sauzay, Paul Viardot e Lucien Capet. Este último recebe destaque especial por sua obra destinada a técnica de arco.

Escola Franco-belga – Nicolas Wéry, De Bériot, Lambert Meerts, Prume, Léonard, Vieuxtemps, Crickboom e Sauret.

A influência dessa prática da escola franco-belga se faz notar em Soler e Crickboom. Ambos apresentam em suas obras seleções de estudos consagrados da literatura violinística. Suas justificativas e objetivos, expressos nos prefácios das obras, caminham na mesma direção. Ambos objetivam otimizar o tempo de estudo dos alunos, através da seleção, ordenação e abreviação do material, focalizando aspectos técnicos específicos, dessa forma, buscando produzir mais em menos tempo. Crickboom argumenta que o jovem aprendiz não tem condições de escolher, diante da enorme extensão da literatura de estudos, aquela que seja mais apropriada e que supra suas reais necessidades técnicas. Para possibilitar essa escolha, o autor seleciona e ordena estudos com temáticas técnicas progressivas em 12 volumes, sendo o primeiro deles dedicado exclusivamente a estudos em primeira posição. Soler, além de selecionar e ordenar de forma progressiva os estudos, realiza um trabalho de abreviação dos textos musicais, nos quais procura preservar o núcleo técnico a ser estudado reduzindo ao máximo os episódios e variantes musicais, assim como outras dificuldades técnicas apresentadas, não relacionadas com o núcleo técnico a ser exercitado. Coloca como objetivo “reduzir o tempo de estudo sem reduzir a proposta essencial de problemas técnicos¹¹⁰” (1993, p. 5, tradução nossa).

Dentro da literatura pedagógica dedicada aos estudos, encontram-se trabalhos nos quais os autores tomam como referência para organização do conteúdo o repertório violinístico, em geral apresentando aspectos técnicos e estilísticos em função da evolução histórica da técnica e execução violinística. Apesar desses aspectos serem contemplados quase que automaticamente em qualquer seleção de estudos, é interessante observar que Soler e Crickboom relacionam suas seleções de estudos diretamente aos conteúdos técnicos trabalhados em seus métodos. Como se verifica através das colocações de Soler em sua “Iniciação violinística”, seu foco não é ensinar músicas, mas, sim, a como tocar o instrumento. Os estudos representam, para ambos, material didático destinado a exercitar os aspectos técnicos apresentados em seus métodos, sendo um complemento a esses, dentro da sequência progressiva definida. Soler (1985, p. 4) menciona em seu currículo que “estes três volumes de ‘Estudos abreviados’ acompanham adequadamente

¹¹⁰ No original: *Reducir el tiempo de práctica sin reducir la propuesta esencial de problemas técnicos*. (SOLER, 1993, p. 5)

os textos do método progressivo. Especialmente os dois primeiros, pois o terceiro atinge já em muitos pontos o nível superior”.

Crickboom (1952, prefácio, tradução nossa) expõe sua visão no seguinte trecho do prefácio de sua obra:

Os estudos não podem [...] substituir o método ou os exercícios; eles devem ser considerados, antes, como uma repetição ampliada de elementos estudados no método, mas mal assimilados ainda. Por exemplo: o aluno tocará o caderno I, (estudos na primeira posição) ao mesmo tempo em que estudará no método as posições II e III.¹¹¹

A partir dessas colocações busca-se, através da análise do conteúdo do primeiro volume dos “Estudos abreviados” de Luis Soler, identificar, dentro de uma abordagem exploratória, o foco técnico abordado em cada um dos estudos, correlacionando-os com os “temas de estudo” e os “assuntos técnicos” apresentados na “Iniciação violinística”. A partir dessa correlação, faz-se possível visualizar a distribuição dos estudos por assunto técnico e por tema de aprendizado, obtendo assim um panorama da coerência entre material didático e estudos selecionados.

A análise inicia-se no subtítulo **3.3.1 Compositores selecionados**, no qual se apresenta a listagem dos compositores selecionados por Soler e Crickboom, destacando o número de estudos utilizados por autor (quadros 8, 9, 10). Na sequência apresenta-se, através do quadro 12, os aspectos técnicos focalizados em cada um dos 79 estudos abreviados de Soler. Nesse quadro, já se apresenta uma primeira classificação separando o foco técnico voltado ao trabalho de mão esquerda (digitação) ou mão direita (Arco) (quadro 11). Por fim, expõe-se a relação estudo / tema de aprendizado, discutindo sua distribuição por “assunto técnico” abordado.

3.3.1 Compositores selecionados

Os três volumes de “Estudos abreviados” apresentados por Soler, contém ao todo 227 estudos de 42 autores diferentes, como mostra o quadro 6, abaixo:

¹¹¹ No original: *Los estudios no pueden, en efecto, durante este período, reemplazar un método ni los ejercicios; deben ser considerados, más bien, como una repetición amplificada de elementos estudiados en el método pero mal asimilados todavía. Por ejemplo: el alumno tocará el cuaderno I, (estudios en la primera posición) a la vez que estudiará en el método las posiciones II y III.* (Crickboom, 1952, prefácio)

Quadro 6 – Compositores selecionados / Número de estudos por compositor.

GRANDES MAESTROS DEL VIOLIN - Estudos Abreviados				
Autores	Volume 1	Volume 2	Volume 3	Total ¹¹²
1. Luis Soler Realp	21			21 ¹¹³
2. Pestel	04	02		06
3. Mathieu Crickboom	01			01
4. Heinrich Ernst Kayser	11	09	02	22
5. Nicolas Laoureux	07			07
6. Charles Auguste de Bériot	02	02	14	18
7. Jakob Dont	03	09	04	16
8. Jean-Delphin Alard	04	01	01	06
9. Hans Sitt	08			08
10. Adolf Grünwald	02			02
11. Friedrich Hermann	02	03		05
12. P. Tomassi	01			01
13. Louis Spohr	01	01	03	05
14. Joseph Joachim	01	01		02
15. Lambert Joseph Meerts	02			02
16. Antonio Lolli	01			01
17. Hubert Léonard	02	07		09
18. Ferdinand David	01			01
19. Enrico Polo	01			01
20. Bartolomeo Campagnoli	02	01	03	06
21. Niccoló Mestrino	01			01
22. Alberto Curci	01			01
23. Leopold Auer		01	01	02
24. Bernardo Ferrara		09	01	10
25. Rodolphe Kreutzer		03	10	13
26. Felipe Libon		01	02	03
27. Jacques Féréol Mazas		20	04	24
28. P. Baillot		01		01
29. Charles Dancla		01	01	02
30. Mozart		01		01
31. A. Bohner		01		01
32. Pierre Rode		01	01	02 ¹¹⁴
33. Federigo Fiorillo		02	13	15
34. Joseph Benda		01		01
35. P. Locatelli		01	01	02
36. Ludwig Wilhelm Maurer		01		01
37. Brusi			01	01
38. Prume			01	01
39. Wieniawsky			02	02
40. A. Rolla			01	01
41. Kotek			01	01
42. Rovelli			01	01
Total	79	80	68	227

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

¹¹² Os totais realçados com amarelo indicam os dez compositores com maior número de estudos selecionados.

¹¹³ Dentre estes estudos, quatro são baseados em ideias e temas de Laoureux, Pestel e Meerts.

¹¹⁴ Por uma falha de revisão o mesmo estudo de Pierre Rode é apresentado nos volumes 2 e 3.

Os dez compositores mais utilizados por Soler em sua seleção de estudos são:

1. Jacques Féréol Mazas (1742/1849) 24 estudos. Compositor, violinista, maestro e professor francês. Foi aluno de Pierre Baillot no Conservatório de Paris.
2. Heinrich Ernst Kayser (1815/1888) 22 estudos. Compositor, violinista e professor alemão.
3. Luís Soler Realp (1920/2011) 21 estudos. Compositor, violinista e professor catalão.
4. Charles Auguste de Bériot (1802/1870) 18 estudos. Compositor, violinista e professor belga. Fundador da Escola Franco-belga de violino.
5. Jakob Dont (1815/1888) 16 estudos. Compositor, violinista e professor austríaco. Foi professor de Leopold Auer.
6. Federigo Fiorillo (1755/1823) 15 estudos. Bandolinista e violinista alemão.
7. Rodolphe Kreutzer (1766/1831) 13 estudos. Compositor, violinista, professor e maestro francês. Sua obra e atividade pedagógica tiveram grande importância na história do desenvolvimento técnico do instrumento e até hoje ocupa lugar de destaque nos programas de estudo das mais importantes instituições de ensino do instrumento no mundo.
8. Bernardo Ferrara (1810/1882) 10 estudos. Compositor, violinista e professor italiano. Discípulo de Antonio Rolla foi professor no La Scalla de Milão até 1861.
9. Hubert Léonard (1819/1890) 09 estudos. Violinista, compositor e professor belga. Foi aluno de Habeneck no Conservatório de Paris e posteriormente assumiu como professor efetivo no Conservatório de Bruxelas sucedendo a Charles de Bériot.
10. Hans Sitt (1850/1922) 08 estudos. Violinista, violista, professor e compositor nascido em Praga, República Checa. Foi professor no Conservatório de Leipzig.

A obra apresenta autores de diversas nacionalidades pertencentes a diferentes escolas violinísticas. Soler foi um profundo pesquisador da literatura violinística. Durante os anos de convivência, o autor desta dissertação teve a oportunidade de acompanhar sua rotina disciplinada de trabalho. Soler possuía um acervo de partituras e de material pedagógico do violino de grandes proporções, formado e ampliado através das suas constantes viagens à Europa, onde adquiria material não existente e de difícil acesso no Brasil daquela época. Dentro da parte deste acervo herdada pelo pesquisador, encontra-se cerca de uma centena de trabalhos destinados especificamente aos estudos. São obras de diversos autores, na sua maioria com grande quantidade de anotações e comentários feitos a lápis por Soler, além de modificações

nos textos musicais e recortes de páginas. Através desta simples evidência material, e da grande quantidade de autores utilizados na elaboração da obra, é possível constatar o profundo trabalho de pesquisa que Soler realizou.

Quadro 7 – Compositores selecionados / Número de estudos por compositor.

Luis Soler Realp	
GRANDES MAESTROS DEL VIOLIN - Estudos Abreviados	
Volume 1 – Primeira posição	
Autores	Total
1. Luis Soler Realp	21
2. Pestel	04
3. Mathieu Crickboom*	01
4. Heinrich Ernst Kayser*	11
5. Nicolas Laoreux	07
6. Charles Auguste de Bériot	02
7. Jakob Dont	03
8. Jean-Delphin Alard	04
9. Hans Sitt	08
10. Adolf Grünwald*	02
11. Friedrich Hermann	02
12. P. Tomassi	01
13. Louis Spohr*	01
14. Joseph Joachim	01
15. Lambert Joseph Meerts	02
16. Antonio Lolli	01
17. Hubert Léonard	02
18. Ferdinand David	01
19. Enrico Polo	01
20. Bartolomeo Campagnoli	02
21. Niccoló Mestrino	01
22. Alberto Curci	01

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018. *Compositores utilizados também por Crickboom em seu primeiro volume de estudos.

No quadro 7, são apresentados os autores dos estudos selecionados para compor o volume 1. São 22 compositores, dos quais, os três que apresentam maior número de estudos são: o próprio Luis Soler (21 estudos), seguido por Kaiser (11 estudos) e Sitt (08 estudos).

Chama a atenção, na comparação com o primeiro volume de estudos de Crickboom, que dentre os autores selecionados três coincidem: Kaiser, Grünwald e Spohr. Soler seleciona também um estudo do próprio Crickboom.

Soler apresenta 21¹¹⁵ estudos de sua autoria, o que condiz com a tradição da escola franco-belga, como já vimos anteriormente. Na “justificativa” apresentada por Soler, no início do primeiro volume dos estudos, a inclusão desses estudos deve-se ao fato de não ter encontrado em suas pesquisas, junto a literatura pedagógica, estudos que abordassem aspectos específicos da técnica, realizados em primeira posição, de forma satisfatória.

Quadro 8 – Compositores selecionados / Número de estudos por compositor.

Mathieu Crickboom	
LOS MAESTROS DEL VIOLIN – DOCE CUADERNOS DE ESTUDIOS	
Volume 1 – Dedicado a primeira posição.	
1. Wohlfhart	7
2. Kayser	8
3. Grünwald	7
4. Spohr	2
Total	24

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

3.3.2 Relação “Estudo” / “Temas de Aprendizado”.

Os estudos que compõem o primeiro volume da obra “Grandes mestres do violino – Estudos abreviados”¹¹⁶ têm como foco técnico os conteúdos apresentados na “Iniciação Violinística” e no segundo volume do método progressivo, intitulado: “Técnica básica do violino”. Todo este material pedagógico está organizado dentro da abrangência da chamada primeira posição no violino.

A partir das informações fornecidas pelo autor, nas orientações de execução apresentadas nos estudos, foi possível montar um quadro (quadro 9) onde são listados os aspectos técnicos focalizados, separadamente, em cada um dos 79 estudos que compõe o primeiro volume.

¹¹⁵ Dentre estes estudos 04 são apresentados por Soler como estudos baseados em ideias ou temas de outros autores.

¹¹⁶ No original: *Grandes maestros del violín – Estudios abreviados*.

A partir dessas informações foi possível verificar a distribuição dos estudos por “assunto” e por “tema de aprendizagem”.

Quadro 9 – Aspecto técnico trabalhado em cada “estudo”. (Continua)

GRANDES MESTRES DO VIOLINO – Estudos Abreviados			
Volume 1 – Primeira Posição.			
Estudo	Aspecto Técnico Abordado	M.D.	M.E.
1	Distribuição estratégica do arco ¹¹⁷ .	X	
2	Mudança simultânea de direção da arcada e de corda.	X	
3	Colcheias soltas afetadas por contínuas mudanças de corda.	X	
4	Controle do ataque e da velocidade de arco em figuras sucessivas.	X	
5	Percussão e afinação do dedo 4.		X
6	Prática de arcadas (A), rápidas e sucessivas.	X	
7	Procurar regularizar ao máximo o fluxo das notas o volume e a qualidade sonora.		X
8	Grupos de colcheias soltas de forma alternada no talão e na ponta.	X	
9	Prática da figuração  de forma sequencial e com ligaduras.	X	
10	Ligando colcheias com mudanças de cordas sucessivas.	X	
11	Firmeza e regularidade das percussões digitais da mão esquerda. Afinação entre os dedos 2 e 4. Regularidade de distribuição do arco. Dinâmicas.	X	X
12	Prática do “martellato”.	X	
13	Estudo em semicolcheias. Evitar a tendência de acentuar as arcadas para baixo.	X	
14	Arqueio de tercinas.	X	
15	Síncopas.	X	
16	Golpes de arco com a figura  .	X	
17	Trabalhando a articulação de pulso para mão esquerda e mudanças de corda e dinâmicas para o arco.	X	X
18	Arcadas com notas soltas e breves entre duas cordas vizinhas.	X	
19	Escalas ligadas.		
20	Trabalhando a dinâmica < (cresc.) em figuras sucessivas.	X	
21	Combinando colcheias soltas com ligados curtos.	X	
22	Prática de “martellato”.	X	
23	Distribuição de arco.	X	
24	Spiccato.	X	
25	Sextinas ligadas. Arcadas (A), (MC, MP e MT)	X	

¹¹⁷ Todos os títulos foram traduzidos do espanhol para o português. Tradução nossa.

Quadro 9 – Aspecto técnico trabalhado em cada “estudo”. (Continuação)

26	Escalas com notas soltas e rápidas.	X	X
27	Preparação dos trinados curtos iniciados com a nota superior.		X
28	Duas notas “staccato” seguidas de duas notas ligadas.	X	
29	Desenhos arpejados.	X	X
30	Destacados soltos no talão.	X	
31	“Recuperação” de arco ¹¹⁸ .	X	
32	Afinação perfeita, articulação pulso-dedos, regularidade no fluxo das semicolcheias, exercitar diferentes velocidades.	X	X
33	Ligando 16 semicolcheias.	X	X
34	Afinação das sextas (maiores ou menores).		X
35	Prática de terças quebradas.		X
36	Staccatti.	X	
37	Sonoridade regular ao longo de arcadas ligadas.	X	
38	Arcadas retomadas.	X	
39	Prática da figuração  de forma sequencial e com ligaduras.	X	
40	Trabalhando na região central do arco, com som robusto e regularidade rítmica.		
41	Praticando leveza e elegância.	X	X
42	Trabalhando a valorização correta de pausas curtas e seu reflexo na execução.	X	
43	Ligados entre duas cordas contíguas.	X	
44	Trabalhando a figura  .	X	
45	Martellato envolvendo salto de cordas.	X	
46	Estudo em  com velocidades progressivas.	X	X
47	Estudo em semicolcheias, articulação das notas.	X	X
48	Ligados longos com muitas notas.	X	X
49	Semi-martellato	X	
50	Pares de semicolcheias ligadas tocadas em duas cordas.	X	
51	Para o martellato solto.	X	
52	Iniciação as escalas cromáticas digitadas.		X
53	A percussão digital nos semitons.		X
54	Arpejos quebrados, em saltellato.	X	X
55	Afinação.		X
56	Jogos de arcadas curtas entre três cordas.	X	

¹¹⁸ Arco retrogrado.

Quadro 9 – Aspecto técnico trabalhado em cada “estudo”. (Conclusão)

57	Agilidade em arcadas com tersinas ligadas e desligadas.	X	
58	Sequências que repetem a figura de ritmo  desligadas.	X	
59	Práticas de acentos sobre ligados curtos.	X	
60	Destacado curto, cantábile.	X	
61	Mudanças de corda.	X	
62	Síncopas ligadas.	X	
63	Tercinas com notas soltas. O mesmo dos estudos 14 e 51.	X	
64	Pizzicato.	X	
65	Constante trânsito de arco entre duas cordas com maior quantidade de notas na corda aguda.	X	
66	Trabalhando problemas de afinação fina e ligaduras extensas afetadas por mudanças de corda.	X	X
67	Arcadas entre as cordas extremas do violino.	X	
68	A figura rítmica  tocada depressa em variadas arcadas.	X	
69	Trabalhando tercinas com ligadura nas duas primeiras notas  .	X	
70	Sonoridade brilhante, fluidez rítmica, articulação antebraço-pulso-dedos.	X	X
71	Distribuição de arco em arcadas que cobrem um ou dois compassos. Afinação dos arpejos de sétima diminuta.	X	X
72	Ataques secos no talão, com as crinas vindo de fora da corda.	X	
73	Arcadas envolvendo o trânsito sobre três cordas.	X	
74	Problemas de afinação, em especial nos cromatismos.		X
75	Trabalhando as articulações de braço direito: Nível do cotovelo e pulso-dedos.	X	
76	Sequências de arcadas com determinada duração desigual.	X	
77	Prática de spiccato.	X	
78	Pisadas fixas de um determinado dedo.		X
79	Prática de cruzamento de dedos.		X
	Totais relativos ao foco em mão direita e mão esquerda =>	54	25

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

O quadro 9 assinala, como se pode verificar, o foco do estudo em aspectos técnicos destinados ao desenvolvimento da técnica de mão direita (arco) ou de mão esquerda (digitação). Dos 79 estudos, 54 foram destinados à técnica de mão direita e 25 destinados à técnica de mão esquerda. Uma significativa concentração de estudos, abrangendo pouco mais de 2/3 do total, voltados a técnica de arco.

Na sequência apresentamos a análise da distribuição dos 79 estudos que compõe o primeiro volume, pelos 13 “assuntos técnicos” identificados na composição da “Iniciação violinística”. Da mesma forma, dentro de cada “assunto técnico” apresenta-se também a distribuição dos “estudos” pelos “temas de aprendizado” que os compõe.

3.3.2.1 Distribuição dos estudos por “assunto técnico”.

1. Iniciação à digitação da primeira posição. (Composto por 10 “temas de aprendizagem”)

Estudo 5 – Tema 19.

Apenas um estudo (“estudo 5”) aborda o assunto “iniciação à digitação da primeira posição”. Mais especificamente o “Tema 19 - Aprendendo a Colocação de Semitom 3/4”. Os demais temas deste assunto, 10 ao total, não foram abordados como foco em nenhum outro estudo.

Vale ressaltar aqui que esses temas não foram abordados enquanto foco dos estudos, porém ao longo da análise foi possível verificar que aparecem, de forma secundária, em praticamente todos os estudos que compõe este volume. Podemos supor que por esse motivo poucos estudos tenham sido dedicados exclusivamente a este assunto.

2. Mudança de corda. (4 temas)

Estudo 2 – Tema 8.	Estudo 10 – Tema 5/a.	Estudo 43 – Tema 5/b.
Estudo 3 – Tema 15/a ¹¹⁹ .	Estudo 18 – Tema 15/b.	Estudo 53 – Tema 19.

Seis estudos são dedicados ao “assunto” “mudança de corda”. Os 4 “temas de aprendizado” referentes a este assunto são trabalhados de forma específica, sendo que dois temas são trabalhados em mais de um estudo, “tema 15” e “tema 5”.

3. Distribuição de arco. (24 temas)

Estudo 1 – Tema 1	Estudo 16 – Tema 47	Estudo 51 – Tema 33/b
Estudo 2 – Tema 22/a	Estudo 21 – Tema 22/b	Estudo 56 – Tema 15
Estudo 4 – Tema 16	Estudo 23 – Tema 7	Estudo 57 – Tema 33/b
Estudo 6 – Tema 12	Estudo 31 – Tema 3	Estudo 58 – Tema 30
Estudo 7 – Tema 9/a	Estudo 32 – Tema 10/a	Estudo 60 – Tema 21
Estudo 8 – Tema 18	Estudo 38 – Tema 3/b	Estudo 62 – Tema 57/c

¹¹⁹ A presença das letras (a, b, c, etc...) indicam que este tema foi abordado em mais de um estudo.

Estudo 9 – Tema 30	Estudo 39 – Tema 9/b	Estudo 68 – Tema 34
Estudo 13 – Tema 42	Estudo 44 – Tema 38	Estudo 69 – Tema 56
Estudo 14 – Tema 33/a	Estudo 47 – Tema 10/b	
Estudo 15 – Tema 57/a	Estudo 49 – Tema 57/b	

Vinte e oito estudos são dedicados ao assunto “distribuição de arco”. Dos 24 “temas de aprendizado” que compõem esse “assunto”, 20 são abordados. Os temas 3, 9, 10, 22, 33 são tratados em mais de um estudo e o “tema 57 – Sincopas ()”, em três estudos. Vemos aqui uma coerência na abordagem de Soler, onde os temas de aprendizado são trabalhados de forma ampla e em número condizente com a abordagem apresentada no “método progressivo”.

4. Pontes de dedilhado. (1 tema)

Este assunto não é abordado como foco em nenhum “estudo”, porém aparece como assunto secundário em diversos estudos.

5. Escalas. (3 temas)

Estudo 19 – Tema 13	Estudo 35 – Tema 63	Estudo 70 – Tema 42
---------------------	---------------------	---------------------

Ao assunto “escalas”, são dedicados 3 estudos. Um para cada “tema de aprendizado”.

6. Arpejos. (3 temas)

Estudo 29 – Tema 31

Ao assunto “Arpejos”, é dedicado apenas um tema de aprendizagem.

7. Movimentos básicos de coordenação dos membros superiores. (3 temas)

Estudo 45 – Tema 2

Um estudo é dedicado a este assunto.

8. Desafinações sistemáticas. (7 temas)

Estudo 34 – Tema 17

Um estudo é dedicado a este assunto.

9. Dinâmica. (4 temas)

Estudo 17 – Tema 50 Estudo 20 – Tema 40

Dois estudos são dedicados a este assunto, abordando dois de quatro “temas de aprendizagem”.

10. Cordas Duplas. (3 temas)

Nenhum estudo é dedicado a este assunto no primeiro volume. Cabe esclarecer que nos volumes do “método progressivo” destinados ao ensino das “cordas duplas”, é apresentada uma seleção com 35 estudos abordando especificamente este assunto.

11. Ornamentos. (3 temas)

Estudo 27 – Tema 48

Um estudo é dedicado a este assunto.

12. Golpes de arco. (6 temas)

Estudo 12 – Tema 41/a		Estudo 30 – Tema 41/c
Estudo 22 – Estudo 41/b	Estudo 28 – Tema 24	Estudo 51 – Tema 41/d

São dedicados a este assunto 5 estudos, abordando dois temas de aprendizado. Quatro estudos são dedicados ao “tema 41 – Martelatto”.

13. Pizzicato. (1 tema)

Estudo 64 – Tema 45

Um estudo é dedicado a este assunto.

Dos 79 estudos que compõem o primeiro volume, 55 são destinados a assuntos abordados na “Iniciação violinística” e 24 estudos destinados a outras partes do “método progressivo”. Por não estarem relacionados com assuntos tratados na “Iniciação violinística”, estes últimos não serão objeto desta análise¹²⁰.

Dentre estes 55 estudos 33 são dedicados ao desenvolvimento de aspectos ligados a técnica de arco, (“distribuição de arco” + “golpes de arco”) o que, como já colocado anteriormente, evidencia a importância desse aspecto, na ótica de Soler, no início do aprendizado.

¹²⁰ Os Estudos (11, 41 e 47) são dedicados a diversos temas diferentes, não apresentando um foco específico. Os Estudos (24, 25, 26, 33, 36, 37, 40, 42, 46, 48, 50, 52, 54, 55, 59, 61, 65, 66, 67, 71 e 72,) são dedicados a conteúdos não abordados na “Iniciação violinística”.

A partir desta análise, constata-se que existe uma distribuição bastante coerente entre o material apresentado no “método progressivo” e nos estudos. A distribuição por temas de estudo é efetiva, pois todos os "assuntos técnicos" são abordados em pelo menos um estudo. Pode-se observar a existência de um cuidado com a diversidade de assuntos técnicos trabalhados. A quantidade de estudos com foco na técnica de arco é coerente com a abordagem deste aspecto no "método progressivo".

3.4 PRINCÍPIOS PEDAGÓGICOS FUNDAMENTAIS E NORTEADORES

3.4.1 Aprendizado com foco na educação dos movimentos corporais.

Soler inicia o volume intitulado “A iniciação violinística” enfatizando a importância de um “prévio e total entrosamento físico entre o corpo do estudante e o corpo do instrumento” (SOLER, A Iniciação Violinística, p.1^A)¹²¹. Refere-se inicialmente as dificuldades resultantes da sua maneira “anti-natural” de posicionamento ao corpo do aluno, algo que no violino demanda maior atenção do que na maioria dos outros instrumentos. Para sanar estas dificuldades, são necessários “rigorosos adestramentos e controles corporais” a fim de alcançar uma execução exitosa. Apesar disso, não orienta nesse sentido, deixando a cargo dos professores utilizarem suas próprias metodologias.

Nos parágrafos seguintes anuncia que, para os interessados em conhecer sua metodologia, está em preparo “o pequeno volume ‘Ginásticas Violinísticas Básicas’ [...] uma sequência de exercícios que, desde os primeiros contatos com o instrumento, visa preparar o jogo de articulações e músculos inerentes aos mecanismos essenciais da execução violinística” (SOLER, 1985, p.1).

A novidade da nossa metodologia consiste principalmente em atender ao perfeito e funcional entrosamento entre as características físicas e de manejo do instrumento em relação as potencialidades de ação do corpo do executante, deixando em segundo plano generalidades teóricas do nosso sistema musical. Trata-se enfim de criar previamente, mediante treinos articulares e musculares específicos, as motricidades certas que permitirão tirar do instrumento, com perfeição, tudo que está expresso no texto musical a ser tocado depois: nunca esperando que seja este texto que empiricamente venha forçar as movimentações, frequentemente desajeitadas e incapazes de organizar uma boa funcionalidade global do corpo (SOLER, 1985, p. 1).

¹²¹ Material não publicado.

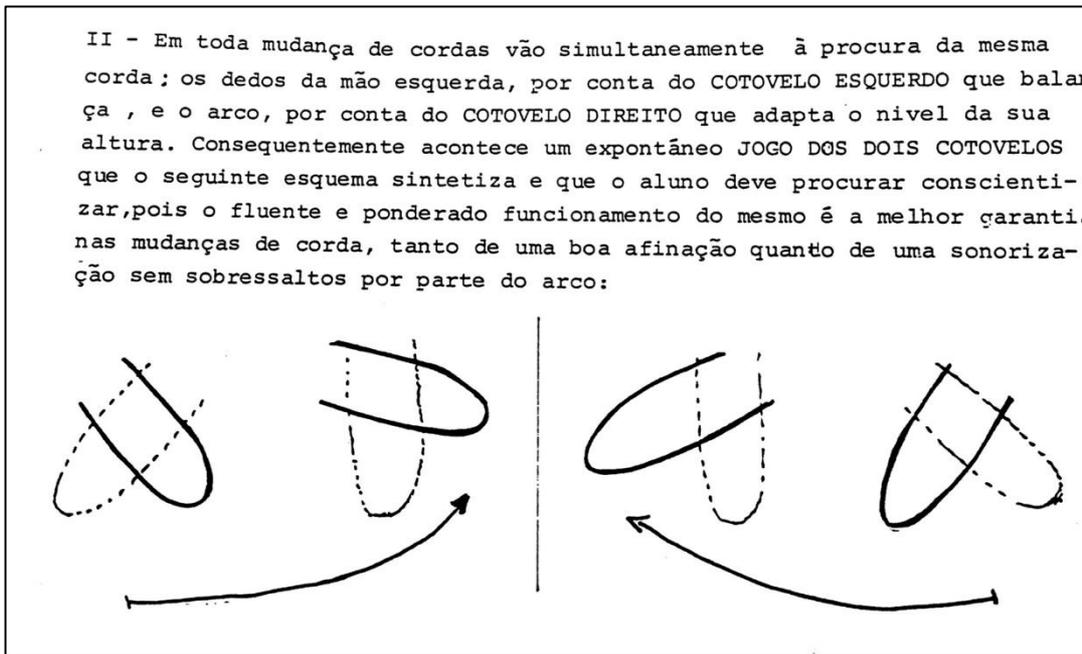
Segundo Lückman:

O trabalho corporal, na concepção de Soler, inicia antes mesmo do aluno ter contato com o instrumento, sendo fundamental que o aluno seja capaz de executar os movimentos previamente. As *Ginásticas* se iniciam com exercícios nos quais sequer há a necessidade de contato com o instrumento, e, mesmo quando o contato é iniciado, vários exercícios não têm o objetivo de produzir som, e sim preparar os movimentos do aluno e condiciona-lo de modo consciente na relação com o violino. (LUCKMAN, 2017, p. 94)

Através destas colocações iniciais, Soler demarca, ao que parece, um dos princípios fundamentais e norteadores da sua abordagem pedagógica, o aprendizado com foco na educação dos movimentos corporais.

“Não se preocupe, agora, com as notas, aqui elas são mero pretexto para a aprendizagem dos movimentos, concentre-se em executar o movimento com perfeição” (informação verbal). Esta frase proferida por Soler em sala de aula, mostra que embora o objetivo final seja musical, o caminho utilizado por Soler privilegia a consciência e execução dos aspectos da mecânica corporal. Repete-se aqui, no intuito de ilustrar este fundamento, as orientações relacionadas ao mecanismo do balanço dos cotovelos. No **tema 2** – “Mão esquerda e arco deslocam-se a uma corda vizinha”, fica clara a concepção de aprendizado e controle da execução violinística através do movimento. Nesse exercício Soler procura conscientizar o aluno do movimento coordenado dos dois cotovelos que devem balançar simultaneamente a fim de deslocar os dedos da mão esquerda e o arco para a mesma corda. Este movimento garantirá tanto a afinação em função do deslocamento correto dos dedos sobre o espelho, como colocará o arco na corda corretamente em função da mudança de plano correta do cotovelo direito.

Figura 14 – Tema 2: Mão esquerda e arco deslocam-se a uma corda vizinha.



Fonte: SOLER, Iniciação violinística, p. 14^A.

Soler atribui a um de seus professores, Joan Massià, essa concepção de ensino do violino. Em entrevista concedida ao Jornal *O Globo* do Rio de Janeiro em 1982, Soler se refere a esse aspecto fundamental de sua abordagem:

Ele [Joan Massià] me fez compreender que as dificuldades de tocar violino estão muito mais no corpo do instrumentista do que no instrumento e somente serão resolvidas através de treinamento do corpo em seu relacionamento com o violino. (O Globo, 1982)

Diversos autores mais recentes defendem o ensino instrumental através da abordagem pedagógica de educação dos movimentos. Dentre estes está Paul Rolland (1911 – 1978), violinista e pedagogo húngaro que alcançou grande notoriedade com sua abordagem. Rolland realizou pesquisas aplicando sua teoria a um grupo de aproximadamente cem alunos ao longo de 4 anos. Os resultados deram origem ao livro *“The teaching of action in string players”* (1974).

Rolland estimula a prática de movimentos específicos de preparação do arco e da mão esquerda para desenvolver a afinação, o controle do arco e a boa postura dos alunos. É uma forma de aprender violino através do movimento. Esse autor defende que ao tocar violino, devem ser incorporados os movimentos físicos mais naturais (CRUZEIRO, 2005, p. 18).

Para Rolland (1974), a ênfase do ensino do violino deveria recair sobre a posição corporal adequada, boa qualidade sonora, a liberdade de movimentos e o desenvolvimento da concepção rítmica. Ele defende o treinamento dos movimentos para libertar o aluno das tensões demasiadas. Sua alternativa metodológica enfatiza a mobilidade e a minimização da rigidez corporal, bem como o equilíbrio e o relaxamento dos movimentos (STOWEL, 2008, p. 229). O método Rolland propõe uma mudança de ênfase no “ensino de notas e músicas” para o ensino de conceitos e ideias básicos.

Rolland compreende que as habilidades motoras envolvidas na performance de instrumentos de cordas são ações altamente refinadas, requerendo coordenação, sincronismo temporal, e prática paciente. Recomenda ainda que o professor exemplifique com frequência, de modo a oferecer ao aluno demonstrações de beleza relacionadas ao som e aos padrões de movimento. A assistência manual é igualmente incentivada ao professor, constituindo “uma grande economia de tempo em sala de aula, sendo frequentemente mais eficiente do que muitas palavras” (ROLLAND, 1974, p. 4 e 5; Apud HUBNER, 2014, p. 109).

No método de ensino instrumental proposto por Rolland, o aprendizado é cumulativo e progressivo. Assim, o sucesso no ensino das habilidades apresentadas em capítulos mais avançados depende da automatização de habilidades abordadas em capítulos anteriores. Várias técnicas mais avançadas são apresentadas no início do currículo, numa forma embrionária, a ser desenvolvida em várias ações sucessivas até que a habilidade de performance em questão seja atingida. Tal procedimento visa manter o interesse do aluno, estabelecendo metas desde níveis mais básicos. (HUBNER, 2014, p.110)

Até o momento não foram encontradas informações que indiquem a influência direta das ideias de Paul Rolland sobre a abordagem de Soler. Na parte do acervo de publicações e partituras de Soler, que se encontra sob a responsabilidade do autor desta dissertação, não consta nenhum trabalho deste destacado pedagogo. Rolland e Soler foram contemporâneos, sendo Rolland apenas nove anos mais velho que Soler. Quando o livro mais importante de Rolland foi lançado, em 1974, Soler era já um professor relativamente experiente, com 14 anos de atuação no Recife.

Percebemos quatro pontos fundamentais de concordância entre as abordagens de Rolland e Soler. A primeira diz respeito à prática de movimentos específicos de preparação corporal para a execução do instrumento. Esse ponto foi amplamente desenvolvido nesta pesquisa. Em segundo lugar, a valorização da exemplificação do professor em sala de aula, com a finalidade de ilustrar de forma visual e auditiva aquilo que está sendo orientado oralmente. Em uma de suas aulas, Soler proferiu a seguinte frase, que expressa seu pensamento em relação

a essa questão: “Professor dá aula com o violino na mão”. O sentido implícito desta frase é o de que o professor deve tocar nas aulas para os alunos, exemplificando e inspirando o aluno. O terceiro ponto diz respeito a uma mudança de direcionamento do foco das aulas, saindo da prática de ensino de notas e músicas para ensinar o instrumento, seus princípios e mecanismos de execução. No início de seu método, Soler coloca que a maioria dos compêndios destinados ao ensino do violino se baseiam no sistema musical, o que para ele é um engano, pois as reais dificuldades de execução do instrumento, residem no corpo do instrumentista. Finalmente, o quarto ponto de concordância está no aprendizado progressivo, em que o sucesso da execução dos aspectos abordados nas partes mais avançadas do método depende da assimilação e automatização das habilidades trabalhadas nas partes iniciais de seu método.

3.4.2 A racionalização dos procedimentos técnicos, suas dificuldades e soluções, levando a uma execução consciente e controlada.

Este fundamento pode ser percebido na forma como Soler estrutura a “Iniciação violinística”, por exemplo. Cada aspecto da técnica é abordado de forma individualizada, apresentando a sua utilidade, importância e dificuldades de execução. Na sequência são apresentados e treinados os movimentos físicos necessários para sua execução. O objetivo dessa abordagem é conscientizar o aluno, de forma racional, de todo o processo necessário, construindo o produto final (performance) através de suas partes.

Esse procedimento, em que cada novo aspecto técnico funciona como uma peça encaixada na estrutura que formará ao final um violinista, está presente em todo o método, tanto nas pequenas partes constituintes de cada volume, como nas grandes partes que compõem o método como um todo.

Paulo Egídio Lückman, em resposta a questão número 3 do questionário, expressa com clareza os objetivos pedagógicos de Soler com essa abordagem, ao presenciar pela primeira vez o trabalho de Soler: “Embora eu não tenha discernido no momento, ali já ficou claro que ele não formava ‘tocadores de violino’ – ou ‘violineiros’, como diz Paulo Bosísio –, mas sim ‘violinistas pensantes’, segundo a clássica definição de Carl Flesch”. O objetivo de Soler é formar violinistas conscientes dos mecanismos necessários para a boa execução violinística.

3.4.3 A construção de um caminho pedagógico com base na prevenção dos problemas técnicos mais comumente desenvolvidos por alunos iniciantes.

É possível perceber, nas orientações dadas por Soler, em diversos “temas de aprendizado” e no método como um todo, a preocupação em antecipar orientações e exercícios com o propósito de evitar que o aluno desenvolva maus hábitos posturais em relação à conduta da mão esquerda e direita. Problemas estes evidentemente já conhecidos do autor, muito provavelmente enfrentados na sua prática docente. Nesse trecho da introdução do método, reproduzido abaixo, é possível visualizar esta preocupação que será uma constante ao longo de todo o trabalho:

Com referência à colocação correta da mão no mastro, temos comprovado que o costume desse começar as práticas do arqueo sobre cordas vazias, sem mais precauções, não é bom porquanto, ao se deixar desocupados os quatro dedos da mão esquerda, os mesmos tendem a FICAR ESTICADOS PARA O ALTO, A PALMA DA MÃO SE AFASTANDO PROGRESSIVAMENTE DO ESPELHO. Para se evitar estes hábitos (cujas nefastas conseqüências virão ser sentidas logo mais, ao se iniciar a dedilhação efetiva das cordas), nós recomendamos que, ao longo de todas as práticas preliminares de arqueo OS DEDOS FIQUEM SEMPRE PRESOS NO CANTO DO ESPELHO ALÉM DA CORDA IV, ligeiramente separados uns dos outros e cada um formando uma ponte com o conjunto das suas 3 falanges. (SOLER, Iniciação violinística, p. 2^A).

A construção da técnica é feita de forma controlada, onde a cada novo tópico são construídas e automatizadas as habilidades de forma “correta” evitando as movimentações “incorretas” que seguem as tendências naturais do corpo.

A recomendação apresentada no início do método em relação a organização das aulas para iniciantes ilustra bem este princípio:

[...] na fase inicial é bom que os contatos entre aluno e professor sejam curtos, porém frequentes: de 15 a 30 minutos diários, durante duas ou três semanas é uma excelente providência. Nestes contatos é aconselhável, aliás, reunir vários alunos iniciantes, com o que aumenta o interesse e o estímulo do aprendizado. E, em qualquer caso, evitar ainda que o aluno estude a sós, sem a presença do professor. Esta precaução, além de salvaguardar possíveis incorreções nas atitudes e nos movimentos corporais, evitará que esmoreça o interesse do aluno em manipular e sonorizar seu instrumento. De fato, privado de “brincar” a sós com o violino, ele esperará com ansiedade seu tempinho de aula com o professor. Só começando a estudar sozinho e a espaçar suas aulas quando o mecanismo básico do arco e da colocação dos dedos no espelho tenham atingido condição de hábitos corretos. (SOLER, Iniciação Violinística, p. 2^A)

3.5 AS AFINIDADES ENTRE “A INICIAÇÃO VIOLINÍSTICA” DE LUIS SOLER E AS PROPOSTAS PEDAGÓGICAS DE MATHIEU CRICKBOOM

3.5.1 Organização geral dos métodos.

Os dois autores dividem suas obras em três estágios de desenvolvimento violinístico: Soler divide em: I – “Iniciação Violinística”; II – *Técnica Básica del Violín*; e III - *Técnica Superior del Violín*.

Mathieu Crickboom divide o estudo de seu método em: I - “Grau inicial” (*Degré inférieur*); II – Grau intermediário (*Degré moyen*); e III – Grau Superior (*Degré Supérieur*) (Crickboom, 1922, contracapa).

O “grau inicial” no método de Crickboom que, entende-se, equivaleria à “Iniciação violinística” de Soler, abrange os três primeiros volumes do método “*El violín – teórico e práctico*” e o início do quarto volume. Além destes quatro volumes, também está incluído neste estágio inicial o primeiro volume da obra “*La técnica del violín*”, obra elaborada por Crickboom para ser utilizada como material técnico complementar ao método. Crickboom divide o “grau inicial” em três anos de curso, em que também estão incluídos o primeiro volume da seleção de estudos “Mestres do violino” e uma seleção de peças do repertório violinístico, também em cinco volumes, intitulada: “*Chants et Morceaux*”.

A estrutura dos conteúdos é idêntica, composta por método progressivo, seleção de estudos e obras do repertório violinístico.

3.5.2 Assuntos abordados

A partir da análise realizada identificou-se que os dois autores trabalham, de forma geral, os mesmos assuntos. Alguns de forma praticamente idêntica, mudando apenas a nomenclatura utilizada e a forma de apresentação dos conteúdos. Dos 13 assuntos analisados, 11 mostraram semelhanças significativas. O assunto: “Movimentos básicos de coordenação dos membros superiores” não é abordado por Crickboom. A pedagogia pautada na educação dos movimentos corporais, como já visto, é atribuída a Joan Massià, sendo, portanto, esperada uma diferença entre os métodos nesse aspecto. O assunto “arpejos”, seguindo os mesmos princípios, também não mostrou semelhanças significativas.

O assunto “Iniciação à digitação da primeira posição” é apresentado pelos dois autores utilizando a abordagem da “colocação de semitons”, atribuída por Soler a Sevcik. O conteúdo é idêntico. Ambos trabalham este assunto de forma concomitante com exercícios para o arco. A digitação em primeira posição é introduzida utilizando a mesma sequência de trabalho iniciando com a posição 2.3, seguindo por 1.2, 3.4, 0.1-3.4 e 0.1.

No assunto “Mudança de corda” as orientações seguem no mesmo sentido, ambos buscam ilustrar o controle de arco objetivando evitar as mudanças bruscas. Soler tem uma abordagem mais ampla, introduzindo os conceitos de arcadas côncavas e convexas.

No assunto “Distribuição de arco” as afinidades continuam no conteúdo e na forma como são exercitados. Soler apresenta maior detalhamento na nomenclatura e utilização das diversas partes do arco, assim como na clareza com que apresenta os diversos ritmos típicos do repertório dos diversos períodos históricos e da música folclórica brasileira.

O assunto “pontes de dedilhado” também é abordado pelos dois autores, porém Soler apresenta acréscimos a Crickboom, pois além de utilizar a chamada “retenção da pisada” introduz a “antecipação da pisada”.

O assunto “Desafinações sistemáticas” aborda os problemas relacionados às quintas diminutas, às sextas e às quartas. Da mesma forma, Soler trata o assunto apresentando exercícios e símbolos específicos para sinalizá-lo e exercitá-lo.

O assunto escalas é abordado de forma semelhante, porém a abordagem de Soler inclui toda a orientação sobre a mecânica corporal e a educação dos movimentos necessários para a execução das escalas.

O assunto “dinâmica” tem incrível semelhança de abordagem e prática, chamando a atenção para o fato de que Crickboom não aborda o aspecto “ponto de contato”.

As “cordas duplas” são tratadas também de forma semelhante, as orientações pormenorizadas e o controle das sequências de exercícios utilizados por Soler em cada etapa é que diferenciam os conteúdos.

A conceituação dos “ornamentos” e sua execução coincidem para os dois autores, existindo uma pequena diferença no entendimento sobre o conceito das *acciacaturas*. Soler (Iniciação Violinística, p. 175) esclarece que foi buscar o conceito em Flesch.

Da mesma forma, os “golpes de arco” apresentados na “Iniciação violinística”, apesar da histórica controvérsia sobre suas nomenclaturas, encontram incrível correspondência entre as visões dos autores.

Extremamente significativo é o fato de que ambos autores abordam um assunto raro em compêndios violinísticos, o pizzicato. Esta é sem dúvida uma forte evidência da influência do trabalho de Crickboom sobre o de Soler.

3.5.3 Considerações sobre a comparação entre os métodos.

A semelhança encontrada na forma e no conteúdo das abordagens fortalece a ideia de uma grande influência do pensamento de Mathieu Crickboom sobre a obra de Soler. Fica evidente a ideia de continuidade de pensamento de uma “escola violinística” comum, com acréscimos próprios dos autores. Ambos se referem, em seus métodos, à busca em acrescentar ideias em suas abordagens, inovando em relação a seus predecessores.

O que transparece na comparação é que Soler amplia em termos de conceituação e de conteúdo todos os assuntos. Amplia muito significativamente na quantidade e qualidade das orientações oferecidas.

Veem-se as contribuições de Soler a partir das diferenças entre sua abordagem e a de Crickboom. Uma das diferenças percebidas está na forma de apresentação dos conteúdos, em que Soler dedica-se a descrever e orientar de forma pormenorizada cada “tema”, no que difere de Crickboom que se limita a pequenas orientações gerais.

Outro aspecto importante de diferenciação está no foco de Soler na educação pelo movimento corporal, algo que Crickboom não enfatiza, apesar de em alguns casos descrever os movimentos necessários para realizar os exercícios. Esse aspecto nos remete a afirmação de Soler de que este elemento didático tem origem em Joan Massià.

Lückman (2017, p. 94) acertadamente afirma que “[...] se o conteúdo, a visão técnica do professor, deriva de Massià, a forma como ele a transmite baseia-se em Crickboom”.

Através dos resultados desta pesquisa podemos afirmar que não apenas a forma, mas também a seleção do conteúdo possui profunda semelhança com Crickboom e foi seguramente realizada com base neste autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desse estudo exploratório, foi possível revelar o conteúdo da “Iniciação violinística” identificando sua estrutura organizacional, seus princípios pedagógicos e seus fundamentos. De forma panorâmica, foi possível visualizar o conteúdo do método como um todo.

O método apresenta organização e estruturação lógica, além de uma concepção pedagógica clara e coerente. Os conteúdos vão sendo apresentados de forma progressiva à medida que os mecanismos de controle dos movimentos vão sendo aprendidos. As diversas partes do método estão perfeitamente encadeadas e se complementam. Os volumes de estudos abreviados abordam as temáticas apresentadas no método progressivo, de forma completa.

Os treze assuntos técnicos identificados na abordagem da Iniciação violinística: 1) Iniciação a digitação da primeira posição, 2) Mudança de corda, 3) Divisão de arco, 4) Pontes de dedilhado, 5) Escalas, 6) Arpejos, 7) Movimentos básicos de coordenação dos membros superiores, 8) Desafinações sistemáticas, 9) Dinâmica, 10) Cordas Duplas, 11) Ornamentos, 12) Golpes de arco, 13) Pizzicato, revelam uma ampla abordagem dos principais aspectos da técnica violinística. Esta profundidade se mostra coerente com o propósito da obra, formar violinistas profissionais.

A abordagem de Soler, como apresentado na análise, apresenta uma grande semelhança com a visão pedagógica de Crickboom, fortalecendo a ideia da influência deste autor sobre a obra de Soler. Da mesma forma, essa semelhança evidencia o fluxo histórico que permeia o contato entre os diversos atores da genealogia violinística de Soler, pertencente à escola franco-belga de violino. A presença, no método, de conteúdos provenientes de escolas violinísticas e autores diversos, tais como Sevcik e Flesch, são decorrentes do intenso trabalho de pesquisa desenvolvido por Soler ao longo de sua carreira. Os princípios norteadores mostrados apontam para uma visão moderna de ensino do violino, mostrando semelhanças significativas com a obra de Paul Rolland.

A partir do levantamento dos materiais didáticos para violino produzidos no Brasil, pode-se constatar aquilo que a literatura da área afirma, uma carência de trabalhos disponíveis para uso no país. A partir desse levantamento, intensifica-se a perspectiva de que a obra de Soler seja uma das poucas (ou única) iniciativas do gênero no país em que se encontre tamanha amplitude de abordagem da técnica violinística.

A iniciação violinística apresenta, entre outras, duas características de grande relevância para nosso contexto. A primeira, o fato de ser totalmente escrito em língua portuguesa e a segunda, a forma, a quantidade e qualidade das orientações apresentadas ao longo de todo o trabalho.

No primeiro capítulo desta pesquisa, foram apresentadas algumas colocações de professores brasileiros sobre as necessidades e carências da pedagogia do violino no Brasil. É crível que o trabalho de Soler possa constituir um avanço na direção das questões apontadas. A professora Dra. Liu Ying (2007, p. 7, grifo nosso) comenta:

Nesse cenário de grande carência de investimentos e incentivos na área de educação musical, também constatamos a necessidade de maior investimento em pesquisa e **produção de métodos adequados para um ensino eficiente de instrumentos de cordas, adaptado ao ambiente sociocultural brasileiro**, além da falta de bons profissionais preparados para a instigante tarefa do educador musical.

Fausto Bórem (2006, p. 51, grifo nosso) expressa a necessidade de uma abordagem pedagógica onde o aluno seja convidado a raciocinar sobre a sua prática e realize o seu estudo de forma consciente.

[...] ainda hoje, os métodos de aprendizagem dos diversos instrumentos musicais mais divulgados **não explicitam a lógica por trás de cada estudo técnico-musical e como este levará ao passo seguinte**. Assim, ainda predomina a prática instrumental repetitiva, exaustiva, aleatória e não consciente, onde os erros muitas vezes não são antecipados ou controlados.

Juarez Bergmann, (2010, p. 13, grifo nosso) aponta.

Um dos maiores desafios do pedagogo do violino, por se tratar de um instrumento extremamente difícil de ser executado, **é direcionar o aluno e dar sentido aos exercícios iniciais necessários para que este comece a entender seu processo de aprendizagem**, que é lento e rigoroso.

Intui-se que Soler tenha elaborado os “temas de aprendizado” a partir das imperfeições e dificuldades técnicas apresentadas por seus alunos. À medida que as dificuldades eram apresentadas, imediatamente Soler passava a “criar” uma solução técnica para a questão. Esse aspecto, aparentemente natural na relação professor-aluno, quando pensado para o contexto brasileiro, toma outra dimensão. O fato de Soler ter registrado minuciosamente cada uma das questões apresentadas por seus alunos e as soluções para estas questões, confere ao método a qualidade de buscar atender as necessidades de jovens alunos brasileiros, carentes com pouco

ou nenhum contato com a música de concerto em seus contextos. Na nossa prática docente, são perceptíveis essas necessidades apontadas por Soler em seu trabalho.

A forma de apresentação dos conteúdos e seu encadeamento lógico também podem significar um avanço em relação a colocação de Börem. De fato, observa-se que outros autores (Hohmann, Doflein, Suzuki, entre outros) não sentiram a necessidade de detalhamento das orientações a este ponto. É possível supor que um jovem violinista de uma grande cidade, habituado a assistir concertos com frequência, necessite de menos orientações, partindo para um entendimento mais automático das questões por sua familiaridade com a atividade.

Do mesmo modo, o professor, principalmente aquele que inicia sua atividade docente ou está distante dos grandes centros, pode encontrar no trabalho de Soler uma referência clara e lógica dos conteúdos a serem trabalhados.

Soler deixa um legado multifacetado, que nos chega em forma de composição poética, composições e arranjos musicais, literatura musicológica, gravações de repertório violinístico e o método para violino, sua obra principal. Sua contribuição também se evidencia pela quantidade e qualidade dos profissionais que formou, hoje atuando em diversas partes do país e fora dele. Bosísio (1996, p. 2), em sua dissertação de mestrado, muito oportunamente comenta:

Assim como um compositor, pintor, escultor e demais criadores e recriadores de arte, não se consagram por uma obra isolada, mas por um conjunto significativo delas, o grande professor terá sua comprovação máxima, no expressivo número de alunos atuantes na vida musical de um ou mais centros.

Nenhum método pode dispensar o professor, porém a forma como está construído o método de Soler, possibilita que as orientações sejam constantemente vistas e revistas, se mantendo vivas e claras para o aluno e o professor.

Sabendo que este material se encontra, na íntegra, de posse de apenas dois de seus alunos, o autor dessa dissertação se junta ao coro daqueles que defendem a publicação dessa obra, que tanto pode fazer pelo ensino do violino no Brasil.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Vinícius Ferreira. **A Tradição Flesch-Rostal-Bosísio no Brasil**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música: Práticas Interpretativas - Violino). UFRJ: Rio de Janeiro, 2013.
- GARDE BADILHO, Ana. **Historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial: escuela, tratados y métodos**. Tesis (Doctorado en “Historia I: Teoría de les Arts”) Universitat de Barcelona: Barcelona, 2015.
- BANDEIRA, Ana Rita Aragão. **A escrita violinística na tradição da escola franco-belga do séc. XIX**. Tese (Mestrado em Música) Universidade de Évora: Évora, 2012.
- BERGMANN, Juarez. **A análise e criação de literatura musical como ferramentas da metodologia contemporânea do ensino do violino em sua fase inicial de aprendizado**. Dissertação (Mestrado em Música). UFPR: Curitiba, 2010.
- BORÉM, Fausto. **Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance**. *Revista da ABEM*, n. 14, mar./2006, p. 45-54.
- BOSÍSIO, Paulo. **Paulina D’Ambrósio e a modernidade violinística no Brasil**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1996.
- BRASIL. Fundação Nacional de Artes – FUNARTE. Painel Funarte de Ensino Coletivo de Cordas: abertura homenageia Alberto Jaffé. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/musica/painel-funarte-de-ensino-coletivo-de-cordas/>> Acesso em: 7 set. 2018.
- BRASIL. Fundação Nacional de Artes - FUNARTE. Portal das Artes. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>>. Acesso em: 30 set. 2018.
- BUJES, Paula. Análise e aplicações do método Milanov para violino. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.16 - n. 2, 2016, p. 60-69.
- BÚZIOS de Aquário: um filme sobre Luis Soler músico e poeta. Produção de Silvana Mariani e Hans Jörg Hüebli. Itaguaçu produções: Florianópolis, out. 2006. DVD.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Compendio de Pedagogia da Performance Musical**. 1. ed. São Luis: Edição do autor, 2011.
- COELHO, Marco Antonio; FALCÃO, Aluísio. Antônio Nobrega: um artista multidisciplinar. *Revista de Estudos Avançados*, v. 9, n. 23, São Paulo, jan./abr. 1995, p. 59-70.
- CRICKBOOM, Mathieu. **El violín teórico e práctico**. v. 1. Bruxelles: Schott freres, 1950.
- CRICKBOOM, Mathieu. **La técnica del violín**. v. 1, 2 e 3. Bruxelles: Schott freres, 1950.
- CRUZEIRO, Regiane Lopes. **O Movimento corporal na prática pedagógica do violino: um estudo com professores e adolescentes iniciantes**. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

DE LA RIVA, Santiago; GONZÁLEZ, María Ángelez Martínez. Las Escuelas de Violín (II): Las Escuelas Francesa y Franco-belga. **Revista Intermezzo**, Málaga/ES, v. 57, Febrero/2015, p. 24 - 29.

DESCARTES, René. **O Discurso do Método**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FLESCHE, Carl. **The Art of Violin Playing - Book II**. Nova York: Carl Fischer, 1939.

FONTELLA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2. ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FRÉSCA, Camila. **Uma “gênese” do violino no Brasil: a escola franco-belga e o desenvolvimento do violino como instrumento autônomo**. USP: São Paulo, 2012.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin playing & Teaching**. 3. ed. New Jersey: Printice-Hall, inc, 1985.

GIL, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GRAN-enciclopèdia catalana, Lluís Soler. Disponível em: <<https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0063394.xml>> Acesso em: 27 out. 2017.

HÜBNER, Paulo André. **O estudante de música ativo na sua construção de conhecimento: contribuições da Técnica Alexander para o estudo do violino e da viola**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

LAGES, Luiza Chequer dos Santos. **Gabor Buza e sua contribuição como professor de violino: aspectos biográficos e procedimentos metodológicos**. Dissertação (Mestrado em Performance Musical - Violino) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

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

LEME, Mônica. Projeto Espiral, um projeto de formação de Músicos no Brasil. **Cadernos do Colóquio**: Rio de Janeiro, UNIRIO, v. 1, n. 1, 1998.

LÜCKMAN, Paulo Egídio. **O Método de Cordas Duplas de Luis Soler Realp: Análise e comparação com publicações afins**. 2012. 125 p. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

MASSIÀ, Joan. Associacion Joan Massià, Joan Massià i Prats. Uma vida dedicada à música. Disponível em: <<http://www.joanmassia.com/biografia/>>. Acesso em: 23 out. 2017.

Nouvelle Biographie Nationale. Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. 2001, v. 6.

PAULINYI, Zoltan. A afirmação do violino solo no Brasil com o álbum de seis caprichos de Marcos Salles. In: Congresso da ANPPOM, XX, 2010, Florianópolis. **Anais ... Florianópolis: UDESC**, p. 1097 – 1102.

REYS, Maria Cristiane Deltregia; GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. Reflexões sobre o termo “método”: um estudo a partir de revisão bibliográfica e do método para violoncelo de Michel Corrette (1741). **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 24, 107-116, set. 2010.

SADIE, Stanley; et al. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, 1048p.

SALLES, Marena Isdebski; SALLES, Vicente. **Marcos Salles, uma vida**. Brasília: Thesaurus, 2010.

SALLES, Mariana Isdebski. Proposta de ensino para professores Suzuki - com inclusão de princípios dos métodos de Paul Rolland, Kató Havas e da pedagogia Waldorf. In: Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical - ABRAPEM, II, 2014, Vitória/ES. Anais ... Vitória: ABRAPEM, v. 1, n. 1, 2014, p. 294 - 301.

SALLES, Mariana Isdebski. **Arcadas e Golpes de Arco**: A questão da técnica violinística no Brasil. Proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco. Brasília: Thesaurus, 1998.

SANTOS, Luis Otavio de Souza. “**A chave do artesão**” – Um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco. Tese (Doutorado em Práticas Interpretativas). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SANTOS, Simone dos. Projeto Espiral (1976-1979): Uma experiência de ensino coletivo de instrumentos de cordas. In: Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Música de Universidade Federal do Rio de Janeiro, XIV, 2016. **Anais ... Educação Musical e Musicologia**, v. 1, p. 49, 2016.

SCHEFFLER, Max Gallehr. Aplicabilidade de estudos de Kreutzer, Rode e Dont com vistas à execução de aspectos específicos do repertório violinístico. Dissertação (Mestrado em Música), 2013. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

SCOGGIN, Gláucia Borges. A pedagogia e a performance dos instrumentos de cordas: um passado que ainda é realidade. **Per Musi**. Belo Horizonte, v.7, p. 25 – 36, 2003.

SIEGLE, Mário Leonardo. A Edificação da Violinística Moderna na Encruzilhada do Século XX. Dissertação (Mestrado em Música – Interpretação Artística, Especialização). Instituto Politécnico do Porto. Porto, 2014.

SOLER REALP, Luis. **A iniciação violinística**. (material não publicado)

SOLER REALP, Luis. **Escalas y arpeggios en el violín** - Estudio Racional. Madrid: Real Musical, 1993.

STOWELL, Robin. **The Cambridge Companion to the Violin**. 12. ed. New York: Cambridge University Press, 2008.

SUZUKI Association of the Americas. Disponível em: <<https://suzukiassociation.org/people/keeyth-vianna/>>. Acesso em: 15 set. 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Editora da UFSC. Quatro Poetas da Catalunha. Disponível em: <<http://editora.ufsc.br/2016/07/05/4-poetas-da-catalunha-1-ed-2010/>>. Acesso em: 23 out. 2018.

WIPRICH, Karen Alessandra. **Méthode de violon**: a metodologia do conservatoire de Paris através de seu primeiro método sistemático para violino. UFSM: Santa Maria, 2014.

YING, Liu Man. **O ensino coletivo direcionado no violino**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

APÊNDICES

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO APLICADO AOS ALUNOS DE LUIS SOLER.

QUESTIONÁRIO

- 1- Em que período você estudou violino com Luís Soler Realp?
- 2- Qual a importância que Luís Soler teve na sua formação como instrumentista?
- 3- Qual sua avaliação do trabalho de Luís Soler como professor de violino?
- 4- Qual sua avaliação da metodologia de ensino do violino elaborada e utilizada por Luís Soler?
- 5- A partir de sua convivência pessoal e como aluno, quem foi Luís Soler Realp? O que você sabe sobre a vida e a trajetória profissional de Soler? (Fale livremente sobre isso, inclusive acrescentando curiosidades e fatos que considera importantes da vida de Luís Soler).
- 6- Qual a importância do trabalho de Soler para o contexto do ensino do violino em Recife/Florianópolis?
- 7- Acrescente livremente qualquer comentário que deseje fazer a respeito da sua convivência com Soler ou a respeito da pessoa que foi Soler.

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO APLICADO AOS COLEGAS DE TRABALHO DE SOLER.

QUESTIONÁRIO

- 1- Em que instituição ou projeto você trabalhou juntamente com Luis Soler Realp? Ao longo de quanto tempo e em que período foi esta convivência?
- 2- A partir de sua convivência pessoal e como colega de trabalho, quem foi Luís Soler Realp? O que você sabe sobre a vida e a trajetória profissional de Soler? (Fale livremente sobre isso, inclusive acrescentando curiosidades e fatos que considera importantes da vida de Luis Soler).
- 3- Como você avalia a atuação profissional de Luis Soler Realp?
- 4- Como você avalia os resultados apresentados pelo trabalho de Luis Soler?
- 5- Qual a importância do trabalho de Soler para o contexto do ensino do violino e da música de concerto, de forma geral, em Florianópolis/Recife?
- 6- Acrescente livremente qualquer comentário que deseje fazer a respeito da sua convivência com Soler ou a respeito da pessoa que foi Luís Soler.
- 7- Possui documentos, programas de concerto ou fotos que possam atestar o trabalho de Soler.

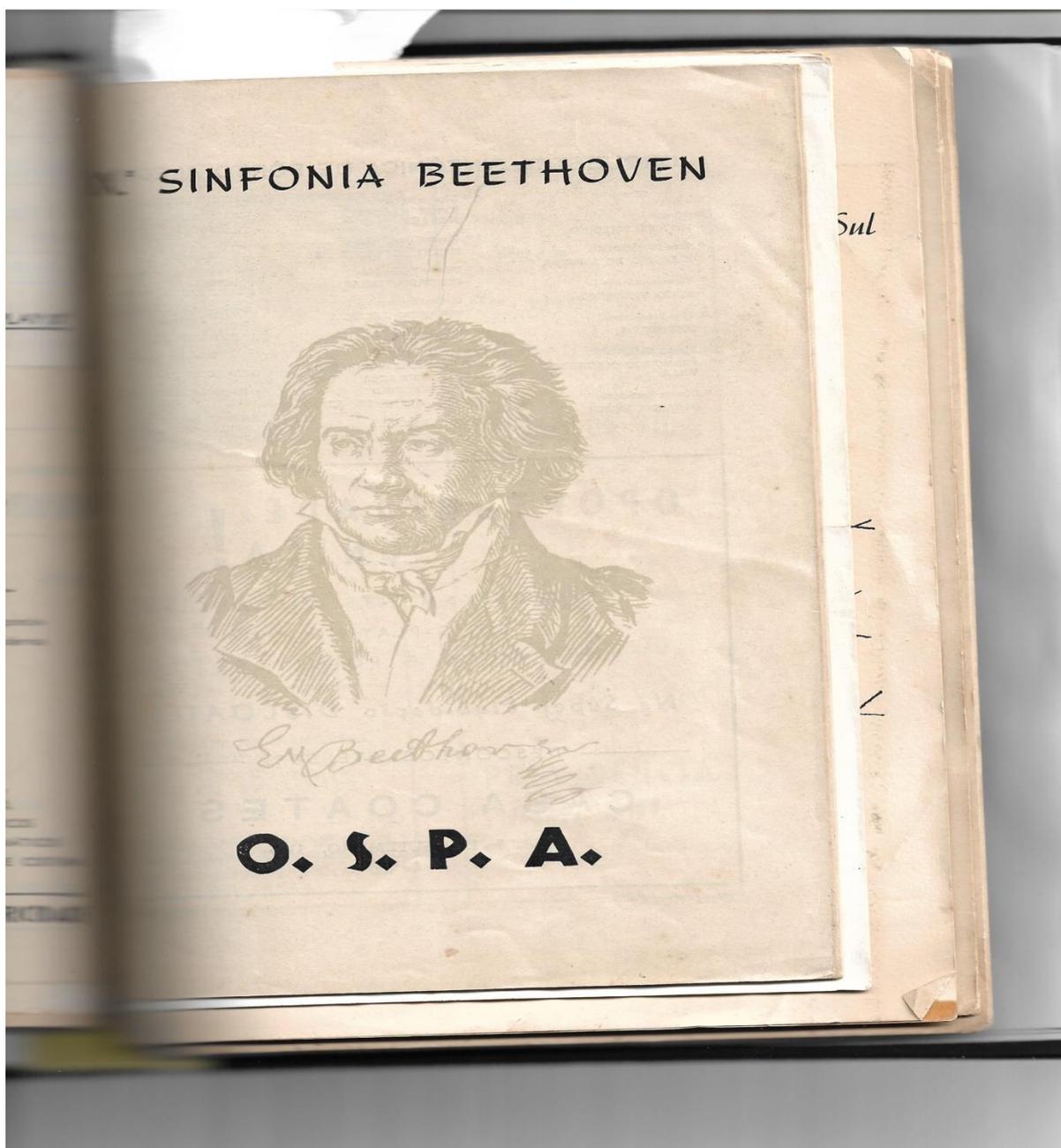
Obrigado!

ANEXOS

Documentos relativos as atividades realizadas por Luis Soler no período em que residiu na cidade de Porto Alegre (1957-60).

**ANEXO A – PROGRAMAS DA ORQUESTRA SINFÔNICA DE PORTO ALEGRE -
OSPA.**

Três programas de concerto da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), nos quais consta o nome de Luis Soler Realp como integrante do naipe de primeiros violinos.





HELENA WEINBERG



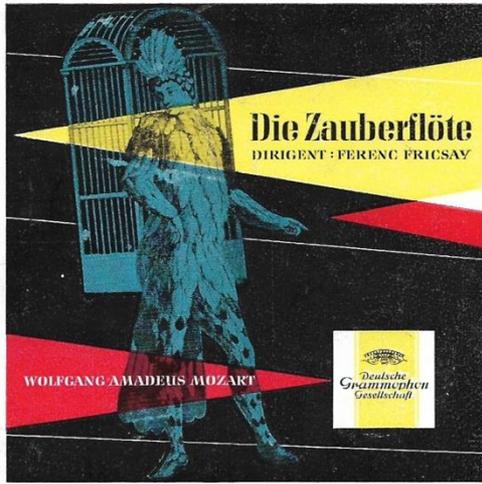
RUY A. SILVA

RELAÇÃO DOS COMPONENTES DA O. S. P. A.

<p>VIOLINOS I</p> <p>Carlos Barone Carlo de Kuacevich Norberto Zuckermann Julio Drelichinsky Dina Drelichinsky Antônio Corte Real Nicolau Richter Luiz Soler Realp Aldo Spizzichino André Charles Guetta</p> <p>VIOLINOS II</p> <p>José Sílio Grandi Heitor Fraga Judith Guimarães Desiderio Karolyi Walda Berenstein Paulo Korsanowsky Carlos Heinz Funke Arline Standley</p> <p>VIOLAS</p> <p>Gertrud Petzl Elly Scherer João P. Manso José Volz Hedwig Prinz Italo Prati</p> <p>VIOLONCELLOS</p> <p>Jean Jacques Pagnot José Carrion Humberto Ciappina Guenther Lilienthal Gil C. Pereira Roberto André</p>	<p>CONTRABAIXOS</p> <p>José F. Correa Renzo Muschiotti Waldemar Oliveira Jorge Bucs</p> <p>FLAUTAS</p> <p>Hans Hartmut Hess Secundino Cimdevila Campos</p> <p>PICCOLO</p> <p>Arnaldo Grund</p> <p>OBOES</p> <p>Alfred Huelsberg Acelino T. dos Santos</p> <p>CLARINETES</p> <p>Salvador Currenti Hugo Oreiari</p> <p>CLARONE</p> <p>Carlos Grohmann</p> <p>FAGOTES</p> <p>Guenther Kramm Dieter Morschel</p> <p>CORNI</p> <p>Jorge Borchers Aristides dos Santos José Pappa Domingos Pimenta</p>	<p>TRUMPETAS</p> <p>Eduardo Comandante José Raya Francisco Galvão</p> <p>TRUMPETAS</p> <p>Geraldo Oliveira Ethevaldo Arão Lobo</p> <p>TUBA</p> <p>Francisco Dantas</p> <p>TRUMPETAS</p> <p>Anton Lieb</p> <p>BASSO</p> <p>Erna de Sousa</p> <p>BASSO</p> <p>Bruno Mascarenhas Clotário Barboza Eduardo Guimarães</p> <p>SOPRANO</p> <p>Albino Diniz</p> <p>TENOR</p> <p>Anestor Tavares</p>
--	--	---

Orquestra Sinfônica de Porto Alegre

Sul



2.º CONCERTO PARA SOCIOS
11.ª TEMPORADA

ina

Componentes da Orquestra Sinfônica Pôrto Alegre

<p style="text-align: center;">1.º VIOLINO</p> <p>CARLOS BARONE NOBERTO ZUCKERMANN FERNANDO HERMANN DINAH DREBCHINSKY ANTONIO T. CORTE REAL NICOLAU RICHTER FREDERICO RICHTER LUIZ SOLER REALP ALDO SPIZZICHINO ANDRÉ CH. GUETTA SAMUEL GEGNA</p> <p style="text-align: center;">2.º VIOLINO</p> <p>JOSÉ SILIO GRANDI HEITOR FRAGA JUDITH GUIMARÃES DESIDERIO KAROLYI WALDA BERENSTEIN ADAO PEREIRA JOSÉ J. ALFARO PAULO KORSANOWSKY ERICH RALF DUEBBERS</p> <p style="text-align: center;">VIOLA</p> <p>GERTRUD PETZL HEDWIG PRINZ LUDWIG W. TH. SEYER JOSÉ VOLZ</p> <p style="text-align: center;">VIOLONCELO</p> <p>J. J. PAGNOT JOSE CARRION GUENTHER LILIENTHAL GIL C. PEREIRA ROBERTO ANDRÉ ROBERTO P. VALETTI NELLY KAISER</p>	<p style="text-align: center;">CONTRABAIXO</p> <p>WALDEMAR OLIVEIRA RENZO MUSCHETTI JORGE BUCS EDGAR BEROLDT PEDRO M. BANDEIRA WALDEMAR OLIVEIRA FILHO</p> <p style="text-align: center;">FLAUTA</p> <p>HANS H. HESS SECUNDINO CIMADEVILA</p> <p style="text-align: center;">PICCOLO</p> <p>ADOLFO J. SCHWARTZ</p> <p style="text-align: center;">OBOE</p> <p>ALFREDO HUELSBERG IVAN BARRIOS</p> <p style="text-align: center;">CÓRNO INGLÊS</p> <p>ACELINO T. DOS SANTOS</p> <p style="text-align: center;">CLARINETE</p> <p>SALVADOR CURRENTI HUGO ORCIARI</p> <p style="text-align: center;">CLARONE</p> <p>MANOEL P. MAGRO</p> <p style="text-align: center;">FAGOTE</p> <p>GUENTER KRAMM DIETER MORSCHER</p>	<p style="text-align: center;">CÓRNO</p> <p>CIRO MARI ARISTIDES SANTOS FRANCISCO CAUDINO DOMINGOS PIMENTA</p> <p style="text-align: center;">TROMPETE</p> <p>EDUARDO CONSTANTINO JOSÉ R. INFANTE EDUARDO R. INFANTE</p> <p style="text-align: center;">TROMBONE</p> <p>GERALDO OLIVEIRA ARÃO LOBO ETHEVALDO ZLOKOWSKI</p> <p style="text-align: center;">TUBA</p> <p>FRANCISCO DONA</p> <p style="text-align: center;">TIMPÃO</p> <p>ANTON LIEB</p> <p style="text-align: center;">BATERIA</p> <p>EDUARDO GROENING JOSÉ PAPPA ALBERTO A. DA SILVA</p> <p style="text-align: center;">SUPERBATERIA</p> <p>ALBINO DINIZ PEREIRA</p> <p style="text-align: center;">ASSISTENTE</p> <p>ANESTOR TAVARES</p>
---	---	--

REGENTES CONVIDADOS PELA OSPA

<p>HEITOR VILLA-LOBOS (Rio) FRANCISCO MIGNONE (Rio) CAMARGO GUARNIERI (São Paulo) CLAUDIO SANTORO (Rio) RADAMES GNATTALI (Rio) VICENTE FITTIPALDI (Recife) SERGIO MAGNANI (Belo Horizonte) H. J. KOELLREUTTER (Bahia) JUANIDIA SODRÉ (Rio) WALTER SCHULZ PÓRTO ALEGRE (Rio)</p>	<p>VITOR TEVAH (Santiago) BRUNO BANDINI (Buenos Aires) VICENTE LA FERLA (La Plata)</p>
---	--

60

de Es *Recreio da Juventude*
DEPARTAMENTO CULTURAL

Sul

**CONCERTO DA ORQUESTRA SINFÔNICA
DE
PORTO ALEGRE**

(O . S . P . A .)

em colaboração com a Divisão de Cultura da Secretaria
de Educação do Rio G. do Sul



Porto Alegre

TEL. 9-

criações

LOCAL : Salão de Festas do Recreio da Juventude
DATA : 28 de junho de 1960
HORA : 21 horas.

ENS-RÁDIO

Componentes da Orquestra Sinfônica
 ===== *Porto Alegre* =====

1. VIOLINO

CARLOS BARONE
 NORBERTO ZUCKERMANN
 FERNANDO HERMANN
 DINAH DREBTCHINSKY
 ANTONIO T. CORTE REAL
 NICOLAU RICHTER
 FREDERICO RICHTER
 LUIZ SOLER REALP
 ALDO SPIZZICHINO
 ANDRE CH. GHETTA
 SAMUEL GEGNA

2. VIOLINO

JOSÉ SILIO GRANDI
 HEITOR FRAGA
 JUDITH GHIMARAES
 DESIDERIO KAROLYI
 WALDA BERESTEIN
 ADAO PEREIRA
 JOSÉ J. ALFARO
 PAULO KORSANOWSKY
 ERICH RALF DUEBBERS

VIOLA

GERTRUD PETZL
 HEDWIG PRINZ
 LUDWIG W. TH. SEYER
 JOSÉ VOLZ

VIOLONCELO

J. J. PAGNOT
 JOSÉ CARRION
 GUENTHER LILIENTHAL
 GIL C. PEREIRA
 ROBERTO ANDRÉ
 ROBERTO P. VALETTI
 NELLY KAISER

CONTRABAIXO

WALDEMAR OLIVEIRA
 RENZO MUSCHETTI
 JORGE BUCS
 EDGAR BEROLDT
 PEDRO M. BANDEIRA
 WALDEMAR OLIVEIRA FILHO

FLAUTA

HANS H. HESS
 SECUNDINO CIMADEVILA

PICCOLO

ADOLFO J. SCHWARTZ

OBOE

ALFREDO HUELSBERG
 IVAN BARRIOS

CÓRNO INGLÊS

ACELINO T. DOS SANTOS

CLARINETE

SALVADOR CURRENTI
 HUGO ORCIARI

CLARONE

MANOEL P. MAGRO

FAGOTE

GUENTER KRAMM
 DIETER MORSCHER

CÓRNO

CIRO MARI
 ARISTIDES SANTOS
 FRANCISCO CALDEIRA
 DOMINGOS FREITAS

TROMBETA

EDUARDO COELHO
 JOSÉ R. INFANTE
 EDUARDO R. INFANTE

TROMBON

GERALDO OLIVEIRA
 ARAO LOBO
 ETHEVALDO ELZE

TUBA

FRANCISCO DOS SANTOS

TIMPA

ANTON LIEB

BATERIA

EDUARDO GONCALVES
 JOSÉ PAPPA
 ALBERTO A. DA SILVA

SUPERBATERIA

ALBINO DINIZ PEREIRA

ASSISTENTE

ANESTOR TAVARES

Documentos relativos as atividades realizadas por Luis Soler no período em que residiu na cidade do Recife (1960-85).

ANEXO B – CAPA DO LP - *RECITAL DE MÚSICA ESPANHOLA*, GRAVADO EM 1969.



ANEXO C – MÚSICAS DA FACE "A" DO LP – *RECITAL DE MÚSICA
ESPAÑHOLA.*

Recital de Música Espanhola

Face A

Joaquin Turina	
HOMENAGEM A NAVARRA (Sobre temas de Sarasate)	5'42"
Joaquin Nin	
TRÊS COMENTÁRIOS PARA VIOLINO E PIANO	5'25"
a) - Sobre um tema de Francisco de Salinas (1512-1590)	
b) - Sobre um tema de José Bassa (1700)	
c) - Sobre um Ar de Dança de Pablo Esteve (1779)	
Frederico Mompou-Luis Soler	
CANÇÃO E DANÇA Nº 7	3'00"
Juan Manén	
ARIETA ESPAÑHOLA (Temas espanhóis do séc. XVIII)	2'55"
	<u>17'02"</u>

ANEXO D - MÚSICAS DA FACE "B" DO LP - *RECITAL DE MÚSICA ESPANHOLA*.

Face B	
Luis Soler TABLADO GOYESCO	1'35"
Isaac Albeniz RUMORES DE LA CALETA	3'00"
Francisco Manalt VIVACE GRAZIOSO da Sonata II	2'20"
Fermin Marí-Luis Soler IBIZA - Três impressões : a) - Pastoral ao Amanhecer b) - Canção Islenha c) - Moças e Pescadores	5'15"
Pablo de Sarasate ROMANZA ANDALUZA	5'10"
	<hr/> 17'20"

ANEXO E – CONTRACAPA DO LP – RECITAL DE MÚSICA ESPANHOLA.

Joaquín Turina
HOMENAGEM A NAVARRA (Sobre temas de Sarasate)

Joaquín Turina (1882-1949), andaluz como Manuel de Falla e de uma genialidade que nada ficava a dever à de seu conterrâneo, homenageia, com esta obra, a província espanhola de Navarra, onde nasceu Pablo de Sarasate, um dos maiores violinistas de todos os tempos e de atuação marcante entre os principais iniciadores da moderna música espanhola. Aproveitando temas do "Zapateado" e dos "Aires Cingaros" do famoso virtuoso-compositor, Turina construiu, com envolvente e sugestiva sonoridade no acompanhamento, uma pequena obra-prima de extraordinária força evocativa.

Joaquín Nin
TRÊS COMENTÁRIOS PARA VIOLINO E PIANO

- a) - Sobre um tema de Francisco de Salinas (1512-1590)
- b) - Sobre um tema de José Bassa (1700)
- c) - Sobre um Ar de Dança de Pablo Esteve (1779)

Joaquín Nin (1879-1949), eminente pianista, compositor e musicólogo, foi, já em nosso século, um dos mais importantes pesquisadores e divulgadores da antiga música espanhola, desde os "vihuelistas" do século XVI até o teatro lírico do século XIX. Numerosas coleções de canções, danças, sonatas para piano, suites, etc., estão a testemunhar o paciente trabalho desse grande musicista. Dos seus "5 comentários para violino e piano", 3 estão incluídos na presente gravação. Nelas a inspiração dos autores espanhóis do passado é revitalizada por uma aguda intuição harmônica e pela atmosfera poética com que Nin sabia envolver as obras antigas.

Frederico Mompou-Luis Soler
CANÇÃO E DANÇA Nº 7

A obra de Frederico Mompou (1895-) nasce, quase toda ela, de um profundo e inteligente mergulho no riquíssimo folclore da Catalunha: qual, por sua vez, representa a viva herança, em nossos dias, do maravilhoso florescer musical dos trovadores medievais. A "Canção e Dança nº 7" aqui incluída, embora inicialmente escrita para piano, tem todo o valor de um original, pois foi o próprio autor quem, assessorado por Soler, elaborou esta versão para violino e piano.

Juan Manén
ARIETA ESPANHOLA (Temas espanhóis do Séc. XVIII)

Juan Manén (1883-) famoso violinista e compositor contemporâneo, oferece-nos uma deliciosa evocação da galante "tonadilla escénica" da Espanha, do século XVIII, aproveitando temas do maior representante do teatro musicado daquela época, Don Blas Laseña.

Luis Soler
TABLADO GOYESCO

Uma leve evocação do estilo dos bailados cénicos da época elegante e sofisticada que Goya retratou em suas telas.

Isaac Albeniz
RUMORES DE LA CALETA

Algumas das famosas obras características que Albeniz (1860-1909) escreveu para piano foram também publicadas, pelo próprio autor, em versão violinística. Tal é o caso de "Rumores de la Caleta", descritiva composição que sugere o ambiente colorido de uma enseada pesqueira de Andaluzia, onde o sussurro do mar mistura-se ao rebóio do povo temperamental e irrequieto.

Francisco Manalt
VIVACE GRAZIOSO da Sonata II

O Instituto Espanhol de Musicologia reeditou, há poucos anos, uma coleção de 6 Sonatas para violino e baixo, que fora impressa pela primeira vez em Madrid, no ano de 1757, e de cujo autor sabe-se, apenas, que se chamava Francisco Manalt e que era violinista da "Capilla Real". Do delicioso "Vivace grazioso" da Sonata II, Soler apresenta aqui uma versão pessoal, cuja parte de piano, baseada no baixo original, foi realizada pelo Padre Donostia.

Fermin Marf-Luis Soler
IBIZA - Três impressões: a) - Pastoral ao Amanhecer
b) - Canção Ilhéua
c) - Moças e Pescadores

Ibiza é uma ilha espanhola, quase ignorada no azul do Mediterrâneo, onde séculos de calma e esquecimento sedimentaram tradições ricas em cantos e danças. Fermin Marf (1918-), natural dessa ilha, compôs, ajudado pela fina intuição musical de Soler, um tríptico no qual os elementos folclóricos emolduram quadros característicos: o balido dos cordeiros no amanhecer campestre, uma canção flutuando na calmaria da ilha, a graça ríde das danças da moçada à beira da praia...

Pablo de Sarasate-Luis Soler
ROMANZA ANDALUZA

Pablo de Sarasate (1844-1908) confessava que as partes de piano de suas conhecidas peças para violino eram, não raro, escritas por seus pianistas acompanhadores. Tal declaração deixa qualquer interprete à vontade para reestruturar as referidas partes que, habitualmente fracas na versão original, não permitem sejam devidamente apreciados os grandes méritos melódicos, rítmicos e de estilo que as partes violinísticas possuem. O acompanhamento da "Romanza Andaluza" aqui apresentada é uma realização de Soler, visando dar à obra um melhor e mais adequado tratamento harmônico e pianístico.

LUIS SOLER nasceu em Barcelona (Espanha) em 1920. Aos 19 anos dava seus primeiros concertos e o público e a crítica mais severa o saudavam como "um avançado do virtuosismo da mais alta qualidade". Deixou sua terra natal em 1952, prosseguindo sua brilhante carreira através de vários países da Europa e da América do Sul. Convidado, em 1960, a ministrar as cadeiras de Violino e de Música de Câmara do Curso Superior de Música da Universidade Federal de Pernambuco, e solicitado mais tarde para o mesmo fim pela Universidade de Brasília, naturalizou-se brasileiro. Todavia, sua ascendência o inclina para o cultivo de um aspecto por demais esquecido do repertório violinístico - obras originais para violino e piano, de autores espanhóis - repertório esse que, embora não muito extenso, abrange desde os autores do séc. XVIII até os mais representativos compositores modernos, e que apresenta-se cheio de valores específicos e de peculiar beleza.

No presente elepê SOLER nos dá uma coletânea de pequenas obras que, à par de seu encanto personalíssimo, oferecem o interesse de serem - se não nos enganamos - apresentadas em disco pela primeira vez. Colabora ao piano DOLORES PORTELA, jovem pianista brasileira de talento incommon que, depois de numerosas atuações em nosso país e de um brilhante estágio de dois anos nos Estados Unidos (Shorter College of Rome - Georgia, e Manhattan School of Music - Nova Iorque) integra atualmente o quadro de professores do Curso Superior de Música da Universidade Federal de Pernambuco e ao mesmo tempo tem sob sua responsabilidade a dinamização dos programas musicais da primeira TV Universitária do Brasil. - Ben.

ANEXO F – PROGRAMA DE CONCERTO DA ORQUESTRA DE CÂMARA DA UFPE.

Programa de Concerto da Orquestra de Câmara da UFPE sob a regência de Luis Soler e solista, ao piano, Dolores Portela.

ORQUESTRA DE CÂMARA DA UFPE

Regente: Luis Soler
Solista: Dolores Portela Maciel

PROGRAMA

I

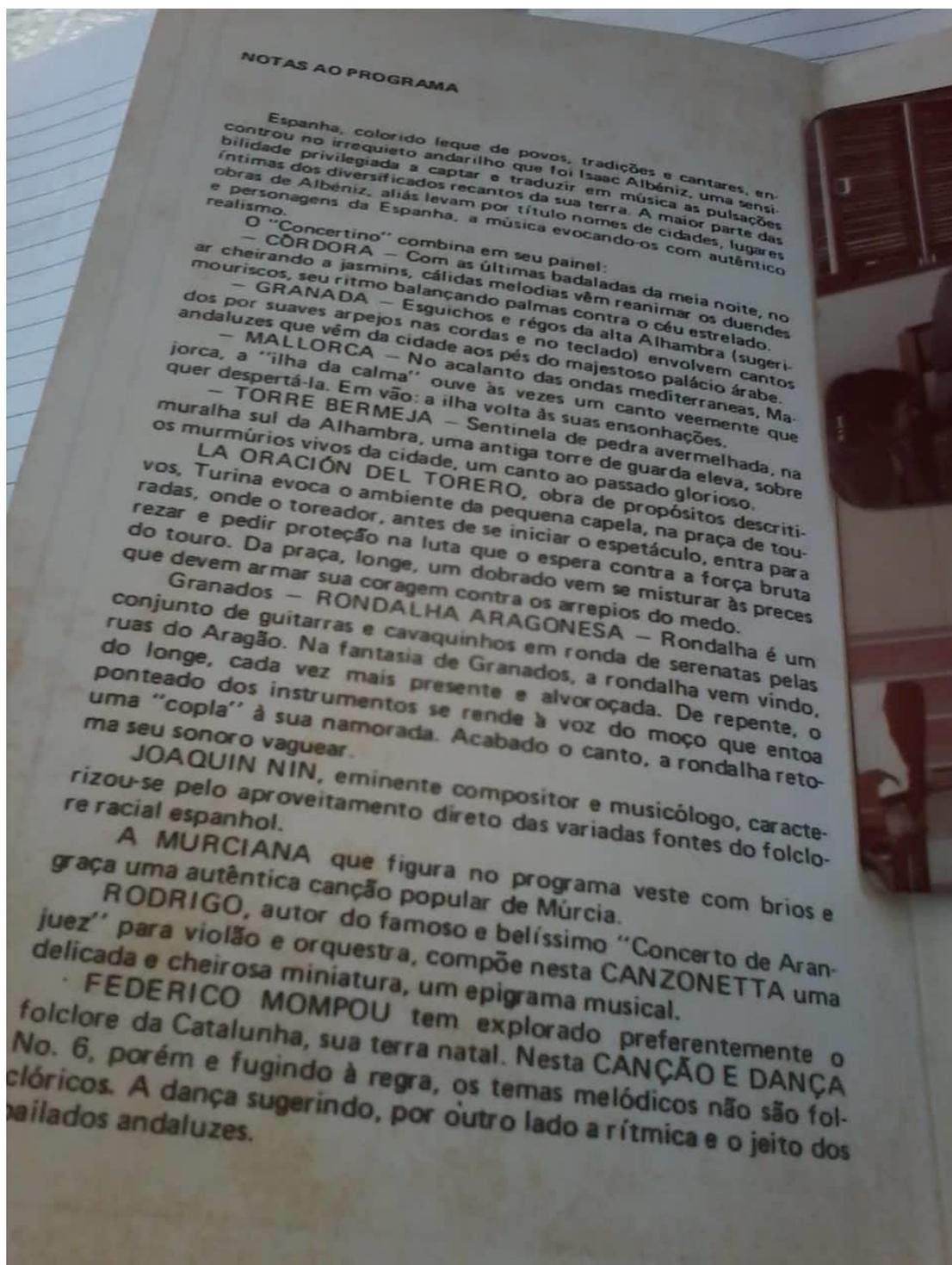
ALBÉNIZ	–	Estampas da Espanha Concertino para piano e cordas Córdoba Granada Mallorca Torre Bermeja
---------	---	--

II

TURINA	–	La oración del torero
GRANADOS	–	Rondalla aragonesa
RODRIGO	–	Canzonetta
J. NIN	–	Murciana
F. MOMPOU	–	Canção e Dança no. 6

As obras de ALBÉNIZ, GRANADAS, NIN e MOMPOU são apresentadas em versão para Orquestra de cordas realizada pelo regente Luis Soler.

ANEXO G - NOTAS RELATIVAS AO PROGRAMA DO ANEXO F.



ANEXO H – CARTAZ DE CONCERTO DA ORQUESTRA SINFÔNICA DO RECIFE.



PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA

Dias : 21 E 22-03-78
Hora : 21:00
Local: TEATRO S^{ta} ISABEL

Concerto
da
Orquestra Sinfônica do Recife
Regente: LUIZ SOLER REALP
ENTRADA FRANCA



Regência de Luis Soler.

ANEXO I – ENTREVISTA CONCEDIDA AO JORNAL O GLOBO.

Entrevista concedida por Soler ao *Jornal O Globo* do Rio de Janeiro no dia 23/11/1982.

"O Globo" - Rio de Janeiro
23-~~11~~-82

Soler e suas aulas coletivas de violino

Recife (O GLOBO) — "Ginástica violinística" é a expressão que o violonista espanhol Luis Soler, 62 anos de idade, ex-aluno de Joan Massiá, define o método revolucionário de ensino de instrumentos de arco que lhe permitiu formar com trinta adolescentes, em apenas dois anos e meio, três horas de aulas coletivas por dia, um conjunto capaz de executar obras de Vivaldi e Veracini. Os métodos tradicionais exigem, para formar um profes-

sional, oito horas diárias durante oito ou dez anos, e aulas individuais.

Assim, conforme ele diz, os métodos tradicionais são incompatíveis com as exigências e o ritmo da vida contemporânea. Hoje, os adolescentes preocupam-se e gastam tempo com inúmeras atividades e objetos como motos, carros, televisão sem que haja condições de estudar oito horas por dia para aprender um instrumento. "Até a vida sexual começa mais cedo", lembra Luis Soler.

Carência de profissionais

Já as aulas individuais, na opinião de Soler, são inconciliáveis com a realidade brasileira em que quase não há professores e os alunos que se interessam pela profissionalização não têm dinheiro para pagar os estudos. Por isso, preocupado em resolver a "escandalosa" carência de profissionais de instrumentos de arco no Brasil — a maioria é de estrangeiros — Luis Soler chegou ao ensino coletivo. E, quando até os russos que na opinião de Soler têm boas técnicas, insistem em aulas individuais de violino, Soler mostra em concertos no Teatro Santa Isabel no Recife — aplaudidos por uma plateia de músicos profissionais — valor do seu método. E garante que com mais um ano seus alunos estarão em condições de ocupar lugares nas mais importantes orquestras do País.

Primeiro se aprendem os gestos, as articulações, treinam-se os músculos que irão intervir em determinadas questões musicais a serem resolvidas no violino. Mas não é só com a ginástica que Soler pressa a aprendizagem dos seus alunos. Segundo ele, é necessário conscientizar o aluno daquilo que no seu corpo influi e de que maneira influi sobre determinadas coisas que terá que fazer em termos musicais com o instrumento.

— Os movimentos do arco em cima da corda são de primeiríssima importância para os resultados sonoros. E o aluno tem que estar bem consciente para cada uma das coisas que o arco irá pedir, quais as minuciosas articulações da ponta do dedo, da falange, do polegar, onde dobrar um pouco mais, puxar o cotovelo para a esquerda ou direita, levantá-lo ou baixá-lo diante das diversas alturas das quatro cordas — explica Soler.

Isto, segundo Soler, dá resultados imediatos no relacionamento do aluno com o instrumento. Antes, segundo ele, estabelecia-se o contato com o ins-

trumento na base da repetição, esperando que esta repetição fosse gradualmente produzindo resultados musicais.

Luis Soler diz que retirou a semente deste método, do célebre violinista Joan Massiá (catalão como Soler).

— Ele me fez compreender que as dificuldades de tocar violino estão muito mais no corpo do instrumentista do que no instrumento e somente serão resolvidas através do treinamento do corpo em seu relacionamento com o violino. Precisa-se conhecer a natureza do violino e a natureza do homem — explica Soler. Inspirado em Joan Massiá, Soler criou o método com que pretende revolucionar o ensino de instrumentos de arco.

Ele disse que todos os seus critérios visam apenas a um objetivo: formar profissionais que se tornem inclusive centros de difusão da modernização na aprendizagem. A idade máxima, segundo ele, para começar a formar um profissional é de 16 anos, e a mínima pode variar de 12 a 13 anos. Durante a formação a prioridade da vida deve ser o instrumento.

Mas para a formação de profissionais de instrumentos de arco a metodologia pedagógica é apenas um dos aspectos. Há também, segundo Soler, o problema social.

— Ricos não querem se profissionalizar em música e os pobres não podem. Esta foi a primeira dificuldade que tive de enfrentar — conta Soler. Ele recrutou todos os seus alunos em colégios públicos de subúrbios do Recife e garante a assiduidade às aulas com bolsas de estudo (financiadas pela Funarte) de Cr\$ 5 mil mensais.

Luis Soler nasceu em Barcelona. Decidiu sair da Espanha há 35 anos por não aceitar as restrições franquistas à expressão catalã. Antes de chegar ao Recife trabalhou em Montevideo, Porto Alegre e Brasília, sempre ensinando e regendo orquestras de corda.

Luis Soler - Rio de Janeiro

Documentos relativos às atividades realizadas por Luis Soler no período em que residiu na cidade de Florianópolis (1985-2011).

ANEXO J – PROGRAMA DE CONCERTO - ORQUESTRA UDESC, 12/08/1985.

Luis Soler como spalla.

12 de agosto - 21 h - Teatro do do CIC - Prô-Música de Florianópolis

1985

CONJUNTO DE CÂMARA DA UDESC

Instrumentistas

Flautas: Armando Albertazzi Júnior
Eugênio Castelan
Pablo Moritz

Trompete:Luigi Pasquini (solista)

Violinos:Luis Soler (solista)
Paulo Egídio Luckmann
Martina Taglieber
Analúcia Gebler
Fernando Santhiago
Onira Piazeira
Nikolas Fidantsef

Cello: Nelly Pericas (solista)
Sany Secco

Piano e cravo: Maria Bernadete Castelan Póvoas (solista)

Piano: Yone U. Sant'Ana (solista)

Cravo: Maria Tereza Remor Silva

Cantores: Soprano - Rute Ferreira Gebler (solista)
AnaLuisa N. Vargas (solista)
Graziela de Souza
Patrícia Pfuetzenreuter

Contraltos - Rosana Daux (solista)
Miriam dos Santos
Elizabeth Valente

Tenores - Dany Secco (solista)
Afrânio Kräs Borges Heinzenreder
Gabriel Gorges
Márcio Cardoso

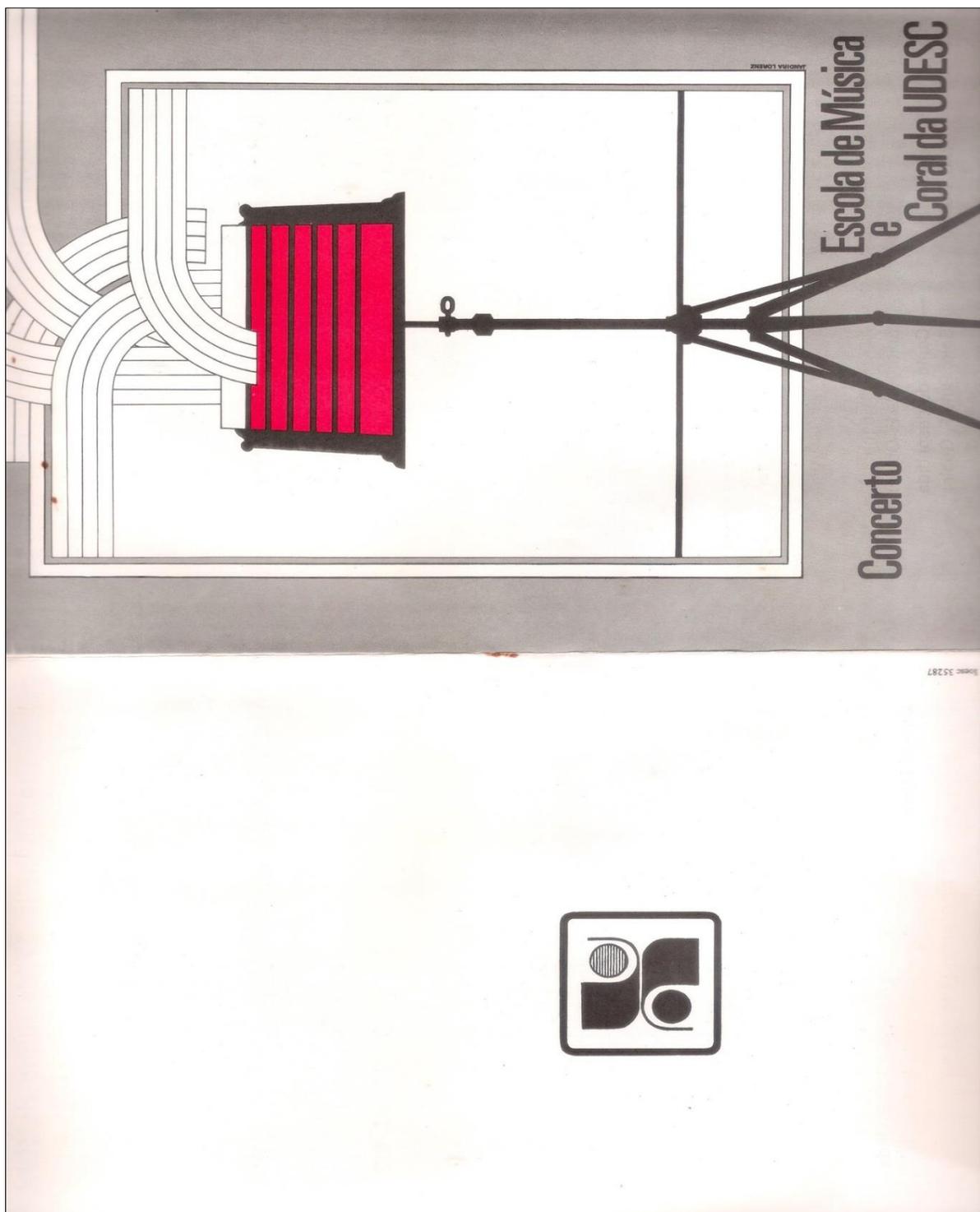
Baixos - Marcelo dos Santos Aguiar (solista) .
Jefferson Secco
Marcus Beims

Participação Especial - Oboê-Gilson Barbosa
Violas-Ademar Cassol
Irene Meyer
Fagote-Miguel Castro

Regente: Carlos Besen

ANEXO K – PROGRAMA DE CONCERTO - ORQUESTRA UDESC, 17/06/1986.

Regência de Luis Soler Realp.



Florianópolis, 17 de junho de 1986
Teatro Álvaro de Carvalho

CORAL E CONJUNTO DE METAIS DA UDESC

G. O. Pittoni	— Laudate Dominum
Tom Jobim e Mendonça Arr. C. Besen	— Samba de uma nota só
Tom Jobim e Vinícius Arr. C. Besen	— Frevo
	Resp. pelo Conjunto de Metais Luigi Pasquini

REGENTE: CARLOS L. BESEN

II PARTE

ORQUESTA DE CÂMARA DA UDESC

Pleyel	— Concertone
Beethoven	— Sonatina
Mozart	— Divertimento Andante grazioso Adagio Rondó
Schumann	— Três Peças Pobre menino órfão Marcha de soldadinhos Reverie
Schubert	— Três Peças Ecussaise Impromptu Tema de Rosamunde
Gabriel Marie	— Serenata badine

REGENTE: LUÍS SOLER

ANEXO L - PROGRAMA DE CONCERTO - ORQUESTRA UDESC, 5/12/1986.

Regência de Luis Soler.

UNIVERSIDADE PARA O DESENVOLVIMENTO DO ESTADO DE SC.
 PRÓ-REITORIA COMUNITÁRIA
 CENTRO DE ARTES - ESCOLA DE MÚSICA

CONCERTOS DE NATAL

ORQUESTRA DE CÂMARA DA UDESC

LOCAL: Dia 04 de Dezembro de 1986 no Paula Ramos
 Esporte Clube
 Dia 05 de Dezembro de 1986 no Teatro

HORÁRIO: 20:30 Horas

Florianópolis, Natal de 1986.

lofo: Supermercado Santa Mônica
 Paula Ramos Esporte Clube

PROGRAMA

I PARTE

ORQUESTRA DE CÂMARA DA UDESC

- J. Haydn - 5 Pequenos Divertimentos
 Andante
 Polonaise
 Adagio
 Minueto
 Presto

II PARTE

MÚSICA DE NATAL

(através dos povos e dos tempos)

- | | |
|------------------------|---|
| J.S.Bach | - Jesus alegria dos homens |
| França | - Nous Voice de la ville - Gloria |
| Catalunha
(Espanha) | - O Canto dos Pássaros - Fum,Fum,Fum |
| Inglaterra | - The First Noel |
| Polônia | - Pastoral |
| Andaluzia | - Madre, en la puerta hay un niño |
| Portugal | - Di-me, niño de quien eres |
| Brasil | - Olã, rapazes pimpões |
| | - Queima da Lapinha - Entrada no Presépio |
| Alemanha | - O Tannenbaum |
| Áustria | - Noite Feliz (stille Nacht) |

HARMONIZAÇÕES E ORQUESTRAÇÕES DE LUIS SOLER

REGENTE: LUIS SOLER

ANEXO M – PROGRAMA DE CONCERTO - ORQUESTRA UDESC, 15/09/1989.

UNIVERSIDADE PARA O DESENVOLVIMENTO DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES - ESCOLA DE MÚSICA.

CONCERTO DA CÂMERA

ORQUESTRA DE CÂMERA

DA UDESC

DATA: 15 de setembro de 1989.
HORÁRIO: 20:30 horas.
LOCAL: TEATRO ÁLVARO DE CARVALHO.
PROMOÇÃO: CEART / UDESC.
APOIO: FIDEART.

UNIVERSIDADE PARA O DESENVOLVIMENTO DO ESTADO DE SANTA CATARINA.
CENTRO DE ARTES - ESCOLA DE MÚSICA.

CONCERTO DA ORQUESTRA DE CÂMERA DA UDESC

I PARTE

W.A. MOZART

DIVERTIMENTO EM DO major
Allegro - Andante - Presto

G. TARTINI

CONCERTO EM RE menor para violinos e cordas.
Allegro - Grave - Presto
Solista: Paulo Egídio Ilckman

II PARTE

GUSTAV HOLST

BROOK GREEN - SUITE
Prelude - Air - Dance

TCHAIKOWSKI

5 PEÇAS PARA CORDAS
Mazurca - Canção do amanhecer - Marcha dos soldados de chumbo - Antiga canção francesa Humoresca.

INTEGRANTES DA ORQUESTRA

VIOLINOS: Paulo Egídio Ilckman
Uberto Frantz Grillo
Ayr Nunes
Luiz Fernando de S. Thiago
Luciano C. Martins
Carlos Augusto Vieira
Isadora Castelli
Fernando Sulbacher
Patrícia Matos Scheuer
Claudio Eduardo R. de F. e Silva
Márcio de Souza
Dilma de Souza
José Carlos da Silveira
VIOLAS: Márcio Nunes
Luciano Fy de Oliveira
VIOLONCELLOS:
Nelly Péricas (profa)
Dany Andrey Secco
CONTRABAIXO: Carlos Eduardo Pinto.

REGENTE DA ORQUESTRA : LUIZ SOLER

Data: 15 de setembro de 1989.
Horário: 20:30 hs.
Local: Teatro Álvaro de Carvalho.

ANEXO N - PROGRAMA DE CONCERTO - ORQUESTRA JUVENTUS CÂMARA.

Regência de Luis Soler, 26/08/1992.



PRÓ-MÚSICA DE FLORIANÓPOLIS
TEMPORADA OFICIAL
DE CONCERTOS
SÉRIE VESPERAL

INTÉRPRETES
CATARINENSES

A Pró-Música, ao realizar a Série Vespéral, pretende valorizar o artista catarinense, notadamente o músico jovem que se vem destacando tão brilhantemente.

FLORIANÓPOLIS
 V A L E A P E N A

A Prefeitura Municipal de Florianópolis igualmente sintonzada com os mesmos ideais de valorização da cultura também participa deste evento porque acha que vale a pena acreditar no que é nosso.

Patrocínio: Prefeitura Municipal de Florianópolis
 Fundação Franklin Cascaes
Apoio Cultural: Fundação Catarinense de Cultura
 Teatro Alvaro de Carvalho - TAC
 Imprensa Escrita, Falada e Televisada da Capital

26 de Agosto - 18:30 hs - TAC

PROGRAMA

- I**
- J.S. Bach – Soler
7 peças Breves
Duas Gaivotas
Lied
Menuett
Allemande
Sarabande
Giguetta
- L. Bocherini
Sinfonia em Ré Maior
Allegro
Andante
Minueto
Presto
- J. Brahms – Soler
4 Valsas
- Villa-Lobos
Prelúdio das Bachianas nº 4
- Guerra Peixe
Petrópolis da minha infância
A "Baronesa" sobe a serra
Crianças na Praça da Liberdade
Barquinhos do Cremerie
Os "Índios" do Morin

JUVENTUS CÂMARA de Florianópolis

Florianópolis, núcleo turístico de primeira grandeza, capital de Santa Catarina, Estado que em tantos aspectos ostenta um elevado nível cultural, não conta com nenhuma orquestra estável, capaz de polarizar as atividades musicais que sua comunidade humana precisa e merece.

Esta carência, que raia já no absurdo, é responsável pela desistência e a fuga dos músicos vocacionais da terra, privados como estão do incentivo profissional que só uma Orquestra oficializada pode dar.

Um grupo de jovens instrumentistas de arco estimulados pelo Maestro Luís Soler, professor de violino da maior parte dos mesmos, comparece aqui para demonstrar às autoridades políticas e culturais desta cidade que não é por falta de bons músicos que esta indispensável orquestra não é criada. Músicos capazes de encarar um programa eclético, adulto e ambicioso como o que estamos oferecendo nesta ocasião.

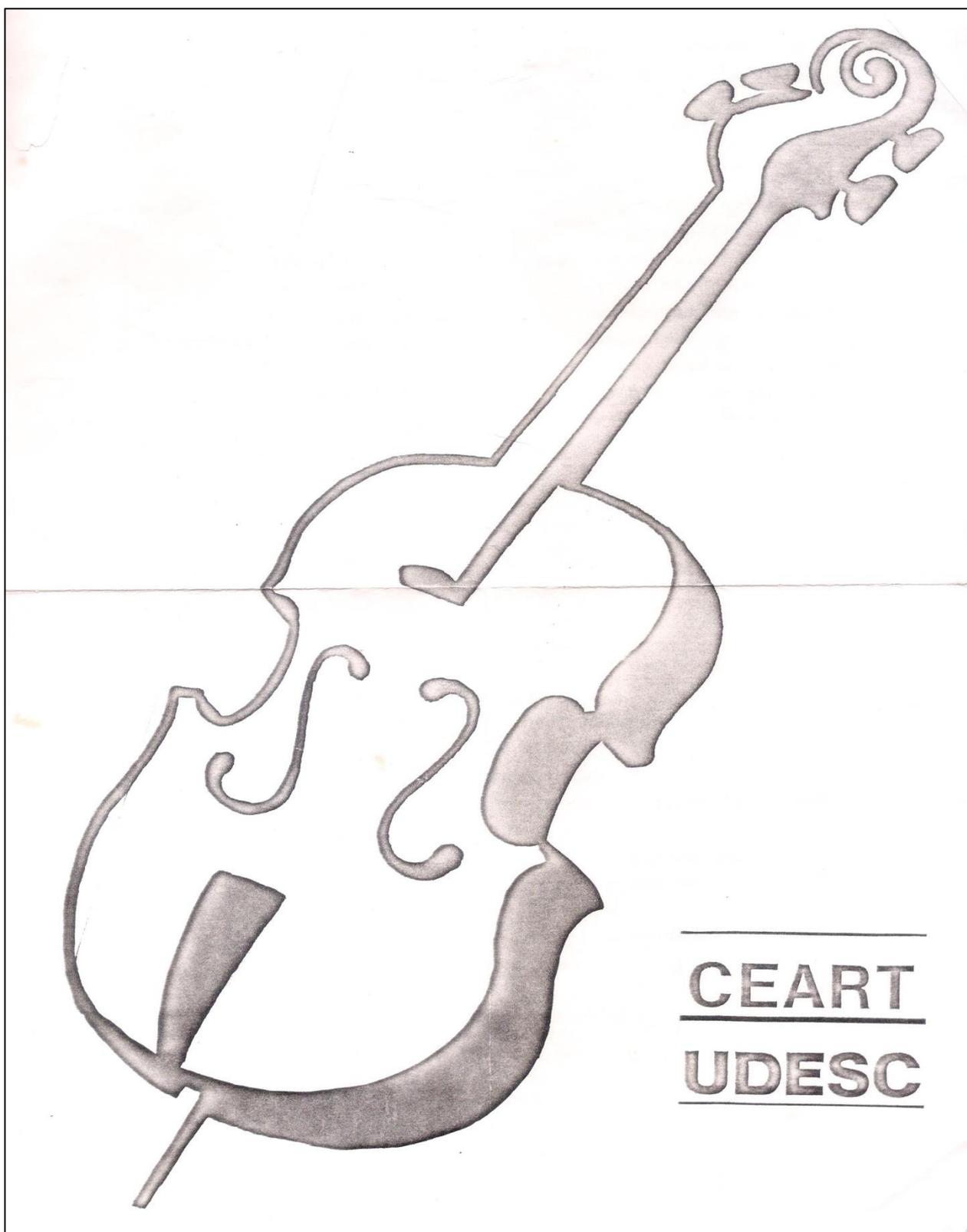
Integrantes

Violinos I	Paulo Lückman Umberto Grillo Vitor Pargendler Fernando Sulzbacher
Violinos II	Luiz Fernando S. Thiago Patrícia Scheuer Cristian de Jesus Claudio Figueiredo e Silva
Violas	Carlos Augusto Vieira André Luiz Vieira
Violoncelos	Tomas Jukusch Rodrigo Moritz
Contrabaixo	Hélio Brandão

Regente: *Luís Soler Reulp*

ANEXO O - PROGRAMA DE CONCERTO - ORQUESTRA JUVENTUS CÂMARA.

Regência de Luis Soler, 27/08/1992.



SANTA CATARINA JUVENTUS CÂMARA

1. J. S. BACH - SOLER: Sete peças breves
- Duas Gavotas
 - Lied
 - Minueto
 - Allemande
 - Gigueta
2. L. BOCHERINI: Sinfonia Ré Maior
- Allegro
 - Andante
 - Minueto
 - Presto
3. J. BRAHMS - SOLER: Quatro Valsas
4. VILLA-LOBOS: Prelúdio (Bachiana nº 4)
5. GUERRA PETXE: Petrópolis da Minha Infância
- A "baronesa" sobe a Serra
 - Crianças na Praça da Liberdade
 - Barquinhos do Cramerie
 - Os Índios do Morin

I N T E G R A N T E S

1º Violinos: Paulo Lückman
Humberto Grillo
Vitor Pargentles
Fernando Sulzbacker

2º Violinos: Luiz Fernando S. Thiago
Patrícia Scheuer
Cristian de Jesus
Cláudio Figueiredo e Silva

Violas: Carlos Augusto Vieira
André Luiz Vieira

Violoncelos: Rodrigo Moritz
Helena

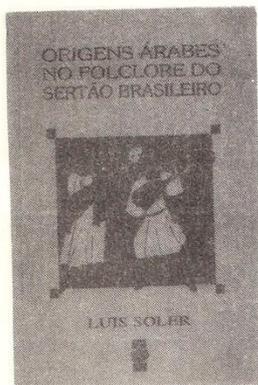
Regente: LUÍS SOLER REALP

A orquestra é integrada por jovens instrumentistas, na sua maioria catarinenses, de Florianópolis. Estimulados e orientados pelo Maestro Luís Soler, professor da maioria deles, demonstram, com a apresentação deste programa eclético, maduro e ambicioso, a potencialidade existente nesta capital de ser criada uma orquestra profissional e estável.

27/08/92 - Quinta-feira
20:10 horas
Igreja da Sma. Trindade - Trindade
Promoção: D.E.M. - CEART - UDESC

**ANEXO P – FOLHETO/PROGRAMA – CONJUNTO DE ARCOS MELOS 7,
31/08/1995.**

Programa de lançamento do livro de Luis Soler e estreia do *Conjunto de Arcos Melos 7*,
31/08/1995.



120p. R\$ 16,00

(...) Um pouco aos tatos primeiro, conscientemente por fim, fui atando cabos. E comecei a reparar que na hora de serem evocadas genealogias e ascendências, dentro de um painel onde não faltavam jesuítas, trovadores, lendas cristãs medievais e tudo o mais, ficava quase invisível uma figura que eu achava que deveria dominar todas as restantes, o árabe. O árabe, com sua inseparável cantilena poética, espécie de necessidade visceral, perenemente sentida; supremo meio de comunicação social e de integração racial, para ele. (...)

Luis Soler

A Editora da Universidade Federal de Santa Catarina tem a satisfação de convidar V. Sa. e Exma. Família para o lançamento do livro
ORIGENS ÁRABES NO FOLCLORE DO SERTÃO BRASILEIRO,
de Luis Soler.

Dia 31 de agosto de 1995, às 20 horas
Palácio Cruz e Sousa
Praça XV de Novembro

Conjunto de Arcos **MELOS 7**

Grandes melodias populares do Ocidente

Este conjunto, que aqui se apresenta por vez primeira, vem animado pelo propósito de prestigiar um repertório musical que, sem se basear nos folclores nacionais, tudo tem para vir a representar folclores de amanhã: melodias do gênero popular que enraizaram já, não só na alma de determinados povos, como também no coração de todo o mundo ocidental.

O conjunto consta de 7 instrumentistas de arco - os violinistas sendo alunos do Professor Luis Soler. Tanto as versões executadas quanto o preparo do próprio conjunto são trabalhos do mencionado professor. Na ocasião, executa-se o seguinte

Programa

ASSUM PRETO (L. Gonzaga - Wolkoff) e VASSOURINHAS (pop.)

RELÓGIO DE CUCO (Melillo)

INDIA (J. Flores - Paraguay)

CARNAVALITO (A. Yupanqui - Argentina)

MULHER RENDEIRA (B. Wolkoff - do filme Cangaceiro)

Os instrumentistas são:

violinos **LUIZ FERNANDO PACHECO DE S. THIAGO**
FERNANDO SCHULZBACHER
CLAUDIO EDUARDO REGIS DE F. E SILVA
PATRICIA MATOS SCHAUER

viola **ANDRÉ LUIZ VIEIRA**

cello **JOAQUIN REBOLLO COUTO**

baixo **ANDRÉ LUIZ BECK RODRIGUES**

Dia 31 de agosto de 1995, às 20 horas, no Palácio Cruz e Souza,
Praça XV de Novembro, durante o lançamento do livro
ORIGENS ÁRABES NO FOLCLORE DO SERTÃO BRASILEIRO, de Luiz Soler.

ANEXO Q – DUAS FOTOS DO *CONJUNTO DE ARCOS MELOS*.

Com professor Luis Soler, 1997.



Da esquerda para direita. De pé: Joaquim Rebollo (Cello), Vitor Pargendler (Violino) Rodrigo Moritz (Cello/Baixo), Prof. Soler (arranjador/diretor artístico), André Luiz Vieira (Viola), Patrícia Scheuer (Violino) Agachados: Luiz Fernando São Thiago (Spalla), Carlos Augusto Vieira (Violino).



Da esquerda para direita. De pé: Cláudio E. Regis de Figueiredo e Silva, Luiz Fernando São Thiago, Carlos Augusto Vieira, André Luiz Vieira. Sentados: Joaquim Rebollo Couto, Patrícia Scheuer e Rodrigo Moritz.

ANEXO R - PROGRAMA DE CONCERTO - CONJUNTO DE ARCOS MELOS 7.

Cuiabá 17/06/1997.

SMBB - SOCIEDADE MUSICAL BACHIANA BRASILEIRA
 AvD IV - 1997
 APRESENTA

CICLO
MÚSICA DE CÂMARA



CONJUNTO DE ARCOS "MELOS 7"

LUIZ FERNANDO PACHECO DE S. THIAGO, VIOLINO
 CARLOS AUGUSTO VIEIRA, VIOLINO
 CLÁUDIO EDUARDO RÉGIS DE FIGUEIREDO E SILVA, VIOLINO
 PATRÍCIA MATOS SCHEUER, VIOLINO
 ANDRÉ LUIZ VIEIRA, VIOLA
 JOAQUIN REBOLLO COUTO, VIOLONCELO
 RODRIGO CLASEN MORITZ, VIOLONCELO

TEATRO UNIVERSITÁRIO

Quarta-Feira, 16 e Quinta-Feira, 17 de Julho de 1997, sempre às 21:00 horas

SMBB - SOCIEDADE MUSICAL BACHIANA BRASILEIRA
 Havana, 212 - Jardim das Américas - Telefax: (065) 627-3539 - CEP.: 78060-190 - Cuiabá-MT - Brasil
 de Utilidade Pública - Lei Municipal - N.º 3.459 de 02/05/95 e Lei Estadual - N.º 6.635 de 02/06/95
 CGC.: 73.665.135/0001-40

FICHA TÉCNICA:
 Ricardo Wilson Rocha
DIRETOR MUSICAL

Nínia da Gama Albermaz Hortensi
 Noemia da Gama Albermaz
 Níliya Alves Pereira
PRODUÇÃO EXECUTIVA

Agradecimentos:
 Este evento não teria sido possível sem o apoio e o empenho de amigos, empresas e instituições.
 A estes, o nosso mais sincero e carinhoso agradecimento.

Celso Eloy Ferreira (Rádio Club de Cuiabá)
 Dirce de Paula Navarro (e seus funcionários - PAULUS LIVRARIA)
 Diralberto P. Andrade (Rádio Club de Cuiabá)
 Eder Carlos Rocha Santos
 Fernando Baracat
 Funcionários do Teatro - UFMT
 Lucybeth Camargo de Arruda
 Marco Aurélio Schwantes
 Marcos Bergamasco
 Marília de Cesaro Schwantes
 Mônica Albermaz Hortensi
 Ney Cartaxo (EC-LUX)
 Paulo R. Fagundes
 Rosilene Duarte Sigarine

Nosso agradecimento especial a todos nossos sócios contribuintes - "Amigos da SMBB"

Cultural:



IDE
INTIVO
LITURA



@TUB@Z



RESTAURANTES



HOTEL
Eldorado
CUIABÁ-MT



sanemat
Companhia de Saneamento do Estado de Mato Grosso



ASSESSORIA
Telefax: 623-4435



Gráfica
PALMA
627-1550



ANDELSON GIL
DO AMARAL 0659-327-5786



PAULUS LIVRARIA
331-1837

PROGRAMA

PROGRAMA

Parte I

Canção Paraguuaia e Andina:

- Índia - J. Flores
- Carnavalito - A. Yupanqui

Quatro Tangos Portenhos:

- A Media Luz - C. Gardel
- Lejana Tierra Mia - C. Gardel
- El Porteñito - Villaldo
- Melodia en Lá Menor - A. Piazzolla

Três Peças Uruguaias:

- Serenata - Folclore
- Margarita Punzó - M. Rodrigues
- La Cumparsita - M. Rodrigues

Intervalo

Parte II

Melodias da América do Norte:

- Deep River - Velho 'Spiritual' Negro
- Estrellita - M. Ponce
- Noche de Ronda - A. Lara

Cantos da Península Ibérica:

- Canção do Mar - F. Trindade
- Coimbra - Folclore
- Espanha Cañi - Marquino

Músicas Populares Brasileiras

- Relógio de Cuco - Melillo
- Assum Preto/Vassourinhas - L. Gonzaga (Folclore)
- Mulher Rendeira (Folclore)

Observação: Os arranjos e o preparo do Conjunto, são trabalho do Professor **Luiz Soler**, na cidade de Barcelona (Espanha), e vivendo no Brasil desde 1957. Atualmente realiza trabalhos em Florianópolis onde reside, e Barcelona.

Luiz Fernando Pacheco de S. Thiago - Natural de Florianópolis, iniciou seus estudos em 1983, aos 10 anos na Escola de Música da Universidade para o Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina (UDESC), com os professores Nokolás Fidantsej, Carlos Besen e Rute Gebler. Desde 1990 tem aula com o professor Luiz Soler. É integrante da Orquestra Municipal de Florianópolis, onde tocou, sob a direção de Carlos Alberto Angioletti Vieira, Emani Aguiar, Edino Krieger e Gilberto Bittencourt, em montagens de peças como "A Criação", de Haydn e "O Messias", de Händel e na gravação do CD "Compositores Brasileiros". Participou de diversos cursos de férias, tendo aulas, dentre outros, com Amilcar Carfi, Fred Gerling e Paulo Bosisio.

Carlos Augusto Vieira - Nascido em Florianópolis, em 1967, faz parte de uma família de músicos. Seu bisavô, Sebastião Bounfield Vieira, foi o primeiro regente da extinta "Orquestra Sinfônica de Florianópolis". Iniciou seus estudos de violino aos 11 anos com seu pai, Carlos Alberto Angioletti Vieira, tendo sido aluno, também de Hildegard Martins, Luiz Henrique Fleming e Luiz Soler. Participa dos seguintes grupos: "Orquestra Municipal de Florianópolis" (spalla), "Tocata Brasil", "Camerata do Choro" e diversos grupos de câmara. Frequentou diversos grupos de férias, e participou, como contratado, de concertos junto à "Orquestra Sinfônica do Paraná", sob a batuta do maestro Paulo Colarusso, e da "Camerata Jovem de Blumenau", sob a direção de Paulo Bosisio.

Cláudio Eduardo Régis de Figueiredo e Silva - Também natural de Florianópolis, iniciou seus estudos de violino em 1982, aos 10 anos, com Carlos Alberto Angioletti Vieira. Foi aluno de Hildegard Martins e, desde 1992, tem aulas com o professor Luiz Soler, com o qual participou de diversas produções musicais e da formação do "Melos 77". Desde o início de 1997 tem aulas de violino com Nichola D. Viggiano, professor do Curso de Bacharelado em Violino, da UDESC, participando da Orquestra desta instituição. Em oficinas de férias, teve aulas com Fred Gerlin, Amilcar Carfi, Paulo Bosisio, e outros junto à "Orquestra Municipal de Florianópolis". Participou da gravação do CD "Compositores Brasileiros", e esteve sob a regência de Emani Aguiar, Edino Krieger e Gilberto Bittencourt. Atua também junto a grupos de câmara e à "Orquestra Sinfônica de Santa Catarina".

Patricia Matos Scheuer - Nascceu em Florianópolis, em 1974. Começou a estudar violino na UDESC, com o professor Nokolás Fidantsej. Desde 1990 faz aulas com o professor Luiz Soler. Participou, junto à UDESC, de diversos eventos musicais em Florianópolis, sob a direção de Luiz Soler. Durante o período que morou na Alemanha, participou da "Orquestra Juvenil de Rastatt".

André Luiz Vieira - Nascido em 1966 em Florianópolis, vem de família de músicos. Iniciou aos 10 anos o estudo de violino, com seu pai, Carlos Alberto Angioletti Vieira. Foi aluno de Hildegard Martins, Luiz Henrique Fleming e Luiz Soler. Arranjador, compositor e professor, além de viola, seu instrumento habitual, também toca piano e violão. Possui obras gravadas em CD, tendo sido premiado em vários festivais, e é frequentemente convidado a participar de gravações e apresentações com diversos grupos tanto do Brasil como no exterior. Participa da "Orquestra Municipal de Florianópolis", "Tocata Brasil", "Camerata do Choro", e de grupos de câmara, tendo frequentado diversos cursos de férias.

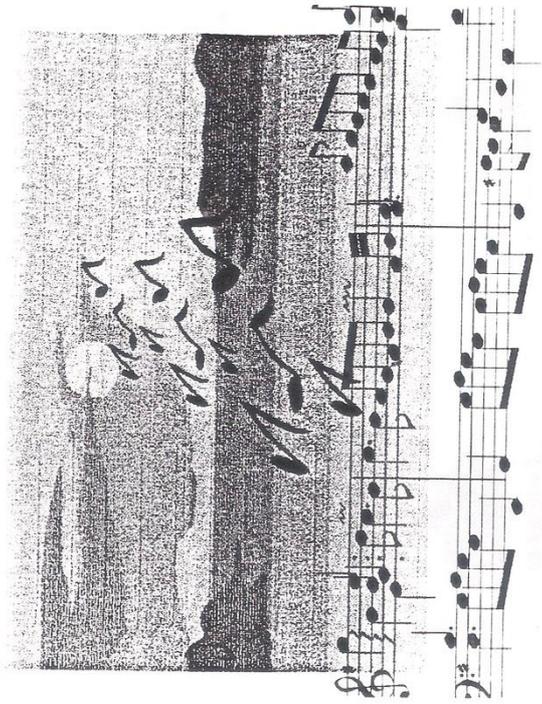
Joaquim Rebollo Couto - Uruguaio, nasceu em 1971 em Montevideu. Reside em Florianópolis, onde iniciou seus estudos de violino, aos 14 anos. A partir de 1989 passou a se dedicar ao violoncelo, tendo sido aluno de Cipriano Pagani, Nelly Périkas e atualmente, da professora Maria Alice, em Curitiba. Tem frequentado oficinas de férias no Rio de Janeiro, Curitiba e Londrina, onde foi aluno de David Chew, Guerra Vicente, e outros. Está cursando Licenciatura em Música na UDESC, onde participa da "Orquestra de Cordas da Universidade". Também participa junto à "Orquestra Municipal de Florianópolis", "Orquestra Sinfônica de Santa Catarina", e como convidado em várias orquestras no estado de Santa Catarina.

Rodrigo Clasen Moritz - Iniciou seus estudos de violoncelo em 1989 (aos 15 anos), na UDESC, com a professora Nelly Périkas. Atua junto à "Orquestra Municipal de Florianópolis", sua cidade natal, com a qual gravou o CD "Compositores Brasileiros", e tocou sob a regência de Emani Aguiar, Edino Krieger e Gilberto Bittencourt. Residindo nos Estados Unidos durante um ano, teve aulas de violoncelo com Elaine Olsen, na cidade de Concord, New Hampshire.

ANEXO S - PROGRAMA DE CONCERTO - CONJUNTO DE ARCOS MELOS 7.

Grandes Melodias
Populares do
Ocidente

CONJUNTO DE
ARCOS MELOS 7



PROGRAMA

FORMAÇÃO

violinos

Luiz Fernando Pacheco de S. Thiago
 Carlos Augusto Vieira
 Vítor Silveira Pargendler
 Patricia Matos Scheuer

viola

André Luiz Vieira

cellos

Joaquim Rebollo Couto
 Rodrigo Classen Moritz

direção musical

Luiz Soler



Fundação
 Catarinense de Cultura



GOVERNO DE
 SANTA CATARINA

PROGRAMA

PARTE I

Músicas Populares Brasileiras

- Relógio de Cuco - Mellilo
- Assum Preto/vassourinhas - L. Gonzaga (Folclore)
- Mulher Rendeira (Folclore)

Canção Paraguaia e Andina

- Índia - J.Flores

Três Peças Uruguaias

- Carnavalito - A Yupanqui
- Serenata - Folclore
- Margarita Punzó - M.Rodrigues
- La Cumparsita - M.Rodrigues

INTERVALO

PARTE II

Quatro Tangos Portenhos

- A Média Luz - G.Gardel
- Lejana Tierra Mia - G.Gardel
- El Porteñito - Villald
- Melódia en Lá Menor - A Piazzolla

Melodia da América do Norte e Central

- Deep River - Velho "Spiritual" Negro
- Estrelita - M.Ponce
- Noche de Ronda - A Lara

Cantos da Península Ibérica

- Canção do Mar - F.Trindade
- Coimbra - Folclore
- Espanha Cantil - Marquino

Obs.: Os arranjos e preparo do Conjunto, são trabalhos do Prof. Luiz Soler, natural de Barcelona (Espanha), e vivendo no Brasil desde 1957. Atualmente realiza trabalhos em Florianópolis onde reside, e Barcelona.

ANEXO T - DESCANTES SOBRE TOADAS POPULARES BRASILEIRAS, 1997.



ANEXO U - APRESENTAÇÃO ESCRITA PELO PROFESSOR PAULO BOSÍSIO.

Publicação dos Descantes sobre toadas Populares Brasileiras, 1997.

PROFESSOR LUIS SOLER**APRESENTAÇÃO**

Examinei e ouvi as peças para dois violinos do professor LUIS SOLER, que considerei excelentes, quer do ponto de vista musical quer do ponto de vista violinístico, pois estas peças são raridades no repertório. São obras que já deveriam ter sido impressas há anos. Será uma grande contribuição, não só para a música brasileira, por inspirar-se no nosso folclore, como para a prática violinística dentro da música de câmara.

PAULO BOSÍSIO

Professor responsável pelo Bacharelado de Violino na UNI-RIO
(Universidade do Rio de Janeiro)

ANEXO V - Fotos de encontros com alunos.

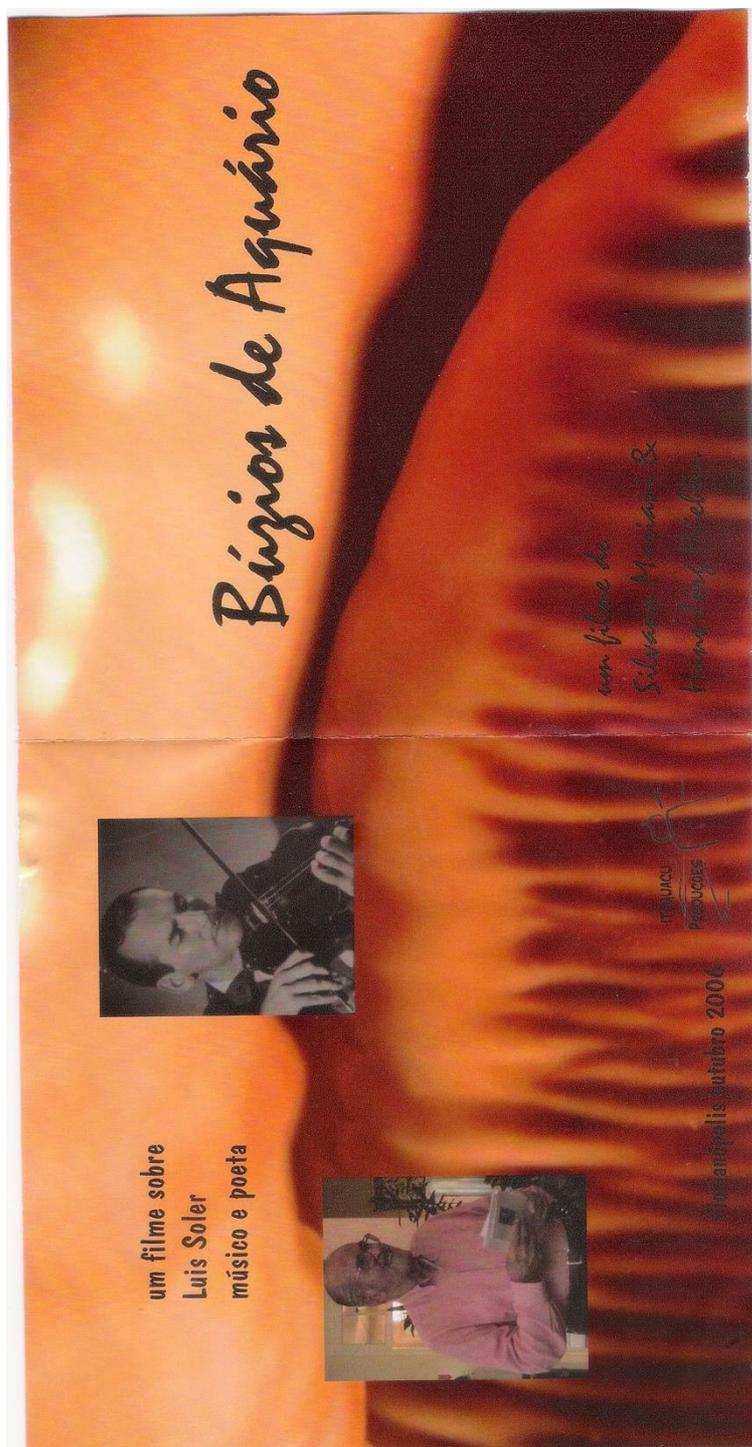
Professor Soler declamando poesias de sua autoria.

ANEXO W - Professor Soler com Luiz Fernando São Thiago.

Professor Soler preparando a tradicional “paella”.

ANEXO X - ENCARTE DO DOCUMENTÁRIO *BÚZIOS DE AQUÁRIO*.

Sobre a vida e obra de Luis Soler.



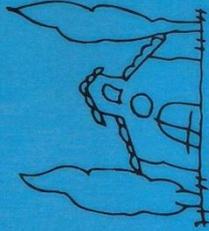
ANEXO Y - CAPA DO FOLDER – FUNDAÇÃO FREDERIC MOMPOU.

VIII Memorial Mompou-Bravo

Concerts d'homenatge al matrimoni del compositor Frederic Mompou i la concertista Carme Bravo

Ateneu Barcelonès / Sala Oriol Bohigas

Dimecres 16 de juliol de 2014, recital de violí i piano.
Dimecres 23 de juliol de 2014, recital de veu i piano.



Organitza:

Fundació
Frederic Mompou

Collaboren:

jmb
joventuts musicals
de Barcelona

Ateneu Barcelonès
AB
C/ Aragó, 174
08012 Barcelona

Més informació:
Tel. 93 218 1461 - info@fundacionmompou.cat - www.fundacionmompou.cat
Tel. 93 2153557 - jmb@jmbbarcelona.com - www.jmbbarcelona.com
Passeig de Gràcia, 108, 1r.2a - 08008 Barcelona



Fundació
Frederic Mompou

ANEXO Z - PROGRAMA DE RECITAL - FUNDAÇÃO FREDERIC MOMPOU.

Em Barcelona, onde foram estreados arranjos inéditos encomendados por Luis Soler.

<p>Kalina Macuta & Daniel Blanch</p> <p>El duo Kalina Macuta - Daniel Blanch porta més d'onze anys realitzant concerts de forma ininterrompuda per Espanya. Durant el 2004 el duo rebé valuosos consells del violinista Olivier Charlier i de la pianista Brigitte Engerer, i foren guardonats amb una Medalla per unanimitat en el Concurs Internacional Maria Canals de Barcelona.</p> <p>Des dels seus inicis han realitzat importants actuacions en cicles i festivals: L'Auditori de Barcelona, Teatro Metropol de Tarragona, Festival Internacional de Santa Florentina a Canet de Mar, Noches en los jardines de los Reales Alcázares de Sevilla, Teatre del Foment Mataroni, Auditori Viader de Girona, Palacio de Congresos de Marbella, Museo de Bellas Artes d'A Cornúia, Festival Musicant de Campilunch, Palau Mar i Cel a Sitges, Teatre Principal de Sabadell i Fundación Juan March de Madrid, entre d'altres. També cal destacar la seva exitosa participació com a actors i intèrprets protagonistes a l'obra de teatre "Sonata a Kreutzer" dirigida per Quim LECTINA i representada al Teatre Romea i al Versus Teatre. A l'obra, compartint cartell amb els actors Lluís Soler (2008) i Sergi Mateu (2010), interpretaven en directe la famosa Sonata de Beethoven.</p> <p>La formació porta a terme una intensa activitat discogràfica i ha realitzat ja gravacions de Sonates de Beethoven, Brahms i Bartók (segells Columna Música i El Far Blau). També fruit del seu interès en divulgar música catalana poc coneguda i de qualitat han enregistrat dos CDs: el primer dedicat a miniatures per a violí i piano de compositors catalans (un doble CD amb 35 obres de 28 compositors diferents) i el segon dedicat al primer volum de la integral de l'obra per a violí i piano del compositor i violinista Joan Manén. Finalment cal destacar la gravació que realitzaren del Doppio Concertino per a violí, piano i conjunt instrumental del compositor català Carlos Surinach al costat dels membres de l'Orquestra Sinfonia Varsovia, dirigit per Jacek Kaspszyk.</p>	
<p>Concert a càrrec de Kalina Macuta, violí i Daniel Blanch, piano Ateneu Barcelonès (Sala Oriol Bohigas)</p>	
<p>Dimecres 16 de juliol de 2014 - 21h.</p>	
<p>1a part</p>	
Per a Helena	Mamuel Blancafort (1897-1987)
Romaneja de saló	Mamuel Blancafort
Pastorel·la	Mamuel Blancafort
Altitud	Frederic Mompou (1893-1987)
Cançó i Dansa núm. 7 (Estrena)	Frederic Mompou
Escenes de la llar (selecció) <i>Amorosa</i> <i>Jugant amb la nina</i>	Agustí Grau (1888-1964)
Jeunes filles au jardin	Frederic Mompou (arr. Joseph Szigefti)
Elégia (Dammunt de tu només les flors)	Frederic Mompou (arr. Xavier Turull)
Cançó i Dansa núm. 6 (Estrena)	Frederic Mompou
<p>2a part</p>	
Sonata per violí i piano	César Franck (1822-1890)
I. <i>Allegretto ben moderato</i>	
II. <i>Allegro</i>	
III. <i>Ben moderato: Recitativo-Fantasia</i>	
IV. <i>Allegretto poco mosso</i>	

ANEXO AA – PROGRAMA - UMBERTO FRANTZ GRILLO E LUIS SOLER.

volem agrair el gest. Això mereix comentar-hi a part.

El segon recital d'aquest Memorial, de veu i piano, està muntat al voltant de la meceness Princessa de Polignac (que va ajudar a les arts i als artistes de l'elit de París), amb cançons de diferents compositors a qui acollia a les vetllades de la seva mansió: F. Poulenc, M. Ravel, M. de Falla i F. Mompou.

S'hi afegeixen unes peces d'un músic nostrat, Joan Comellas, que no tingué cap meceness, però que fou molt valorat com a amic i com a autor tant per Frederic Mompou com per Carme Bravo.

Personalment, degut a fer la seva coneixença en la meua etapa de ballarí de l'Esbart Verdaguier, sempre el tinc en la memòria.

Aventures i desventures d'unes partitures (Perdoneu el rodelí)

Fà dos anys vam rebre un correu electrònic del pianista Carles Marigó, que aleshores feia un postgrau a Moscou. Ens notificava de l'existència d'unes partitures manuscrites de Frederic Mompou d'uns arranjaments per a violí i piano de les Cançons i Danses núm. 6 i 7 i d'altres manuscrits. Les va contactar per contactar amb un membre de l'ambaixada del Brasil a Moscou, el Sr. Umberto F. Grillo.

Sorpresa absoluta per part de la Fundació! La mateixa Carme Bravo no n'havia parlat mai i suposem que ignorava la seva existència.

Sembla que a finals dels anys 40 del segle XX, el violinista i poeta barceloní Lluís Soler i Riaip va demanar a Frederic Mompou una versió d'algunes peces per a violí i piano. (D'aquest artista hi ha una petita ressenya a la Gran Enciclopèdia Catalana, firmada per Albert Manent). Desconeixem el grau d'amistat entre el Mestre i l'interpret. De fet, ho desconeixem tot.

El Sr. Grillo, dipositar de les partitures, en saber que existia la Fundació, va manifestar el desig d'entregar-les. A més, ens va il·lustrar en el nom i història de Lluís Soler. El violinista va entregar les partitures esmentades al seu amic, el Sr. Grillo, l'any 2010, poc abans de morir sense descendència al 2011.

Les voltes que donen les vides va fer que l'any següent comencessin els contactes entre Umberto Grillo i Carles Marigó a Moscou i entre Carles Marigó i la Fundació Mompou i, finalment, entre el Sr. Grillo i la Fundació,

amb un final satisfactori per a tothom.

Realment, “roda el món i torna al Born”.

Novament, la Fundació Mompou i els seus membres agraeixen vivament l'interès d'aquestes persones per l'obra del nostre autor i per la seva generositat.

Joan Milà

President de la Fundació Frederic Mompou

(Nota biogràfica de Lluís Soler i Riaip (Barcelona 1920-Florianópolis (Brasil) 2011): De petit estudià el violí. Fou recibat l'any 1938. Després de la guerra s'exilià a Menorca i tornà a Barcelona l'any 1941-42. A part de la música publicà alguns llibres de poesia. L'any 1952 emigrà a l'Uruguai i després a Brasil (Porto Alegre, Brasília i Recife). Consegüent per formar part de diferents orquestres i com a professor de violí, s'establí a Recife fins a la seva jubilació l'any 1986. Es traslladà a Florianópolis, on seguí la seva tasca docent. A més d'un excel·lent professor era un gran instrumentista.)



Joan Comellas i Frederic Mompou a la Plaça Catalunya, cap als anys 1940. Autor desconegut

ANEXO AB - "TEMA DE APRENDIZADO 34".

143

Tema 34 -A figura composta $\downarrow \cdot \downarrow \downarrow$ e sua redução $\downarrow \cdot \downarrow \downarrow$

Esta figura é frequente em muitas danças renascentistas e barrocas. Em andamento vagaroso, quando tocada com arcadas soltas tem uma elasticidade e suavidade rítmica encantadoras.

Mas isto só acontece se sua divisão no arco é feita com justa proporcionalidade, permitindo uma sonorização equitativa de cada uma das suas notas integrantes. Divisão que fica expressa nos seguintes esquemas:

Exercício 1

Treinar as células deste exercício repetidamente, em padrões vagarosos de andamento, solfejando com exatidão os três valores de duração que integram cada figura composta, atribuindo a cada uma a quantidade de arco correspondente.

-evitar particularmente tocar CURTA DEMAIS a COLCHEIA, com insuficiente arco. A colcheia, apesar da sua brevidade, é o elemento rítmico que mais personaliza o grupo e deve ser bem valorizada e cantada pelo arco.

-O deslize do arco deve ser constantemente uniforme, sem alterações de velocidade de uma arcada para outra. Isto porque a porção de arco atribuída em nosso esquema às sucessivas 3 notas já representa a duração proporcional de cada uma delas.

Pequeno Estudo

Realp

Praticado e automatizado o mecanismo relativo a $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$, se porventura esta figura tivesse que ser desenvolvida num total de arco inferior a A, na redução a ser feita deveriam ser previstas as proporcionalidades correspondentes a cada uma das notas. É disto que trata o...

Exercício 2 - Treinar de novo todo o texto musical do Ex. 1, ^{e Pequeno Estudo} dando agora ao total da figura composta apenas METADE DE ARCO: praticar indistintamente nas metades MP, MC e MT, a quantidade de arco gasta em cada nota reduzida também à sua metade.

A mesma figura composta, integrada a compassos de denominador 8.

Frequentemente encontramos esta figura sob compassos 3/8, 6/8, 9/8 e 12/8, expressada assim: $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$

Exemplificando, vamos tocar o tema de um DUETO de TELEMANN. Levando em conta o movimentado andamento prescrito, as 3 notas poderão ser enquadradas dentro da MP, aproximadamente, cada uma com a porção que lhe cabe. O.: Praticar ambas as vozes do dueto.

Gi mer mol nüber (folc. alemão)

Nesta melodia fica por conta do aluno escolher a localização e a quantidade de arco a ser usada, sempre dentro dos critérios de distribuição explicados. O andamento "movido", contudo, já de entrada desaconselha usar A para a figura composta global. Tentar trechos menores, à procura de sonoridade apropriada e de bem caracterizar a interpretação da melodia.

Tema de uma Chaconne, de Purcell

A peculiaridade, aqui, é a figura composta se achar deslocada em relação ao compasso. O que, aliás, em nada deverá afetar a execução técnica da mesma.

Nas duas próximas peças, a quantidade de arco para tocar a figura composta dependerá da nuance sonora: mais arco para conseguir intensidades maiores. E vice-versa. Na de Schumann há indicações ao respeito. Na outra o aluno providenci

Petite Romance

R. Schumann

Andantino $\text{♩} = 78$

Despertar de D. Quixote

Telemann

Andantino $\text{♩} = 78$

Stille Nacht (cântico natalino) F. Gruber

Nesta conhecida canção encontramos a figura em pauta nas duas variantes de figuração: $\text{♩} \text{ ♯} \text{ ♮}$ e $\text{♩} \text{ ♯} \text{ ♮}$. Nesta última, com valores longos, convém passar o arco mais perto do cavalete; na dos valores curtos, mais perto do espelho.

ANEXO AC - CD COM REGISTROS FONOGRAFICOS.

Gravações gentilmente cedidas por Fernando Sulzbacher.
Material pertencente ao acervo da família Sulzbacher.

Faixa 1 – Orquestra de Câmara da UDESC.

- I. F. Geminiani – “La Follia”.

Faixa 2 – Conjunto de Arcos Melos 7.

- I. C. Gardel / Realp – “A media luz”
- II. A. Yupanqui / Realp – Carnavalito.

Faixa 3 – Descantes sobre toadas populares brasileiras. (1997)

- I. São João.
- II. Terezinha de Jesus.
- III. Luar do Sertão.
- IV. Menino com passarinho.
- V. Asa Branca.
- VI. Corre corre...
- VII. Senhor Rey.
- VIII. O Cravo e a Rosa.
- IX. Valsinha.
- X. Lundum
- XI. Aboio.
- XII. Casinha Pequeninina.

Interpretes:

- 1º Violino – Luiz Fernando São Thiago.
- 2º Violino – Prof. Luis Soler Realp.