

PONTOS DE CONTATO: UMA PORTA AO MELHOR ENTENDIMENTO DA PRODUÇÃO DE SOM NO VIOLINO

Tais Chagas Soares

taisviolino@yahoo.com.br

orientador: Luis Carlos Justi

lcjusti@yahoo.com.br

Resumo: No intuito de contribuir com os estudos voltados à técnica do violino, esse artigo propõe o desenvolvimento do discurso pedagógico sobre os cinco pontos de contato no violino juntamente com o estudo de sonoridade no instrumento. Para tal haverá a contribuição de obras dos pedagogos autores-violinistas: Ivan Galamian, Carl Flesch e Simon Fischer que descreveram em seus livros a importância do estudo de sonoridade através dos pontos de contato. O objetivo central é estabelecer relações entre a técnica instrumental (desempenho motor, estudo do caráter e estilos musicais) e as estratégias pedagógicas (discursos e métodos) na formação do violinista. A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica de livros, artigos e tratados dos três autores citados acima comparando suas opiniões sobre o assunto. A fundamentação teórica desse artigo é alicerçada em obras de referência da literatura violinística somada às obras dos autores mencionados.

Palavras-chave: Técnica Violinística; Produção de Som; Pontos de Contato; Sonoridade

Introdução

Na prática violinística, o estudo de mão direita voltado para sonoridade é um assunto amplo em que há três importantes elementos a serem analisados: os pontos de contato em que o arco toca na corda, a velocidade e a pressão do arco. O estudo dos pontos de contato no violino tem como foco principal a busca da qualidade sonora no instrumento, com ênfase na mudança da cor do som, do timbre e da intensidade. Com o objetivo de avaliar a abrangência e a acessibilidade da literatura concernente, foi realizado um levantamento bibliográfico preliminar, que revelou a escassez dessa literatura no âmbito nacional. No intuito de contribuir com os estudos voltados à técnica do violino, o presente trabalho traz para a língua portuguesa a interface técnica e estética entre pedagogia de ensino e interpretação voltada para a qualidade sonora.

Como apoio de fundamentação para esta pesquisa, parte-se dos livros “*A Arte de Tocar Violino - volumes 1 e 2 (The art of violin playing)*”, e do Tratado publicado três anos depois tratando somente sobre problemas de produção de som no violino, de Carl Flesch (1873 – 1944); do livro *Princípios do Toque do Violino e do Ensino (Principles of Violin - Playing and Teaching)* de Ivan Galamian (1903 – 1981), e dos livros *Basics (com estudos de base técnica para o violino)* e *Tone: Experimenting With Proportions On The Violin. (Experimentação de Sonoridade com Proporções no Violino)*, de Simon Fischer (autor-violinista ainda vivo). A escolha desses livros de suma importância na bibliografia do violino não foi dada apenas pelo sucesso das suas carreiras como violinistas, mas principalmente por suas atuações na formação de instrumentistas de reconhecimento internacional, demonstrando a eficácia de seus exercícios e suas metodologias de ensino através de seus alunos. Estas metodologias, elaboradas respectivamente na primeira e na segunda metade do século XX, continuam a influenciar a formação de instrumentistas de cordas até a atualidade.

Com a intenção de contribuir com a literatura pedagógica brasileira para o ensino e interpretação no violino, a presente pesquisa visa à análise comparativa de diferentes opiniões das “escolas” de violino, como também uma simplificação da prática didática no tocante ao desenvolvimento da técnica que fundamenta o bom desempenho do instrumentista baseado no estudo dos pontos de contato.

1 - Os pontos de contato no violino



Figura 1: Os cinco pontos de contato.

Além da flexibilidade do braço direito e do ângulo reto do arco em relação às cordas, a pureza e a boa qualidade dependem dos três elementos já citados: velocidade, pressão e o ponto de contato em relação às cordas. Os pontos de contato são divididos em cinco e estão compreendidos no espaço em que o arco toca a corda, entre o cavalete e o espelho (figura 1). Entendemos o ponto de contato 1 tangenciando o cavalete e, no seu extremo oposto, o ponto de contato 5, como mais perto do espelho do braço do violino. Tal divisão desse espaço entre o cavalete e o espelho foi primeiramente estabelecida pelo violinista Carl Flesch, em seus livros *“A arte de tocar violino”* (volume 1 – 1923; volume 2 – 1928).

A qualidade sonora é valorizada no discurso musical coloquial quase que exclusivamente de um ponto de vista estético. A terminologia emprega, portanto, expressões vindas de outros órgãos sensitivos. Falamos de um som brilhante ou opaco, claro ou escuro, cheio ou chocho, gordo ou magro, doce ou áspero. Visão, paladar, olfato, tato e emoções da vida em geral devem servir como um guia para interpretar a impressão, que na verdade é somente percebida pelo ouvido. Forte e fraco, puro, áspero ou apitado, é basicamente tudo o que a nossa linguagem oferece para elucidar impressões auditivas. Dessa forma, para diferenciar opiniões quanto ao som, somos forçados, por assim dizer, a transpor nossas impressões acústicas para uma forma de terminologia utilizada para outros órgãos de percepção para que sejamos

compreendidos. Assim sendo, a abordagem aqui utilizada será de uma nomenclatura mais coloquial.

Partindo do princípio de que a velocidade e a pressão estarão constantes, e em se tratando de intensidade e timbre, o resultado sonoro do ponto de contato 1 será de uma sonoridade mais “anasalada” e “fina”, com maior intensidade do som devido à tensão da corda; quanto mais perto do cavalete maior tensão da corda teremos e vice-versa. No lado oposto, no ponto de contato 5, obtém-se um resultado sonoro com menor intensidade e com timbre “aveludado” e “redondo”. Por conseguinte, temos que manter também nossa atenção para o limite do instrumento quando o assunto é dinâmica. As indicações fornecidas pelo compositor da obra em questão devem ser consideradas e executadas, sendo cautelosa a escolha dos pontos de contato utilizados para respeitar a dinâmica e as articulações indicadas.

Tendo em vista o estudo para trabalharmos a intensidade de som, durante pesquisas em obras da literatura violinística e experiências em *masterclasses* e aulas com professores de renome nacional e internacional, viu-se que nos pontos de contato 1, 2 e 3 o resultado sonoro, sem ultrapassar o limite do violino, estão as dinâmicas com mais volume de som (forte, fortíssimo e *mezzo forte* - meio forte) e nos pontos de contato 4 e 5 com menos volume de som (piano, *mezzo piano* – meio piano – e pianíssimo).

Toda essa relação entre dinâmica, timbre, cor sonora e o uso adequado do ponto de contato foi discutida pelos autores-violinistas internacionalmente importantes para a literatura pedagógica do violino.

2 - A opinião dos autores

Considerado um dos mais importantes violinistas e educador, **Carl Flesch** (1873-1944) nasceu em Moson, na Hungria em 1873. Ele era conhecido por suas apresentações solo em uma gama muito ampla de repertório (da música barroca à contemporânea), ganhando fama como intérprete de música de câmara. Lecionando em Bucareste, 1897-1902, 1903-1908 em Amsterdam, na Filadélfia 1924-1928 e em Berlim 1929-1934 , publicou uma série de livros instrutivos, em que defendeu o conceito do violinista como um artista, em vez de apenas um virtuoso.

Os três importantes elementos para a produção de som de qualidade (velocidade do arco, pressão do arco e ponto de contato) foram primeiramente mencionados e analisados tecnicamente por Carl Flesch no seu livro *A arte de tocar violino* (Nova York: Carl Fischer, 1924). Mesmo assim o pedagogo sentiu a necessidade de expressar sua opinião em uma das partes mais essenciais da arte violinística, a produção de som, publicando o Tratado “*Problemas da produção de som ao tocar violino*” (“*Problems of tone production in playing violin*”) em 1931.

Leopold Auer (1845 – 1890) referiu-se também aos problemas de produção de som no violino em seu livro “*Violin playing as I teach it*”, mas não de maneira tão detalhada como Flesch. Em seu Tratado Flesch estabelece algumas regras gerais:

- Para arcadas longas e lentas, o ponto de contato deve ser próximo ao cavalete;
- Para arcadas com a utilização de todo o arco em velocidade rápida, o ponto de contato deve ser próximo ao espelho;
- Para dinâmica em forte, o ponto de contato deve ser próximo ao cavalete;
- Para dinâmica em piano, o ponto de contato deve ser próximo ao espelho;
- Para posições mais baixas da mão esquerda, o ponto de contato deve ser entre o espelho e o cavalete;
- Para posições altas da mão esquerda, o ponto de contato deve ser próximo ao cavalete.

Sobre a qualidade da produção sonora, Flesch cita que “*as condições de som incorretas são criadas, em primeiro lugar, através de um mecanismo baseado em princípios fundamentais de produção de som incorretos*”(1931, p.5). Ainda que as técnicas do arco e da produção de som possam em conjunto tratar uma da outra, elas são somente parcialmente dependentes uma da outra. O uso correto do arco é somente o meio pelo qual nós devemos tentar alcançar algo mais do que uma perfeita, na verdade uma inspirada produção de som, em acordo com nossas aspirações artísticas.

"Ainda que a faculdade da emoção seja mais valorizada do que a do som perfeito, há certa conexão entre elas, na medida em que a produção de som é capaz de influenciar a predisposição interior do instrumentista ou em um sentido vivificante ou em um sentido prosaico. Nossa habilidade de expressão é estimulada através do som inspirador e através dele ela pode ser guiada às alturas que de outra forma seriam inalcançáveis. Dessa forma a produção de som constitui não só uma parte do sistema *técnico* de sonoridade do tocar violino, mas, além disso, ela é responsável pela tarefa importante de influenciar positivamente a própria faculdade emocional artística. Esse problema pode ser resolvido somente quando o violinista for acostumado desde o início, através de instrução adequada, a

considerar o funcionamento livre e independente de ambos os braços como somente um meio para o fim maior da produção de som perfeita. Somente então ele irá ter êxito na interpretação de uma composição musical de acordo com as intenções do autor e em cumprir sua missão de intercessor entre criador e ouvinte com total sucesso." (FLESCHE, 1928).

Com isso, todavia, não pode ser dito que uma mecânica correta do braço direito (do arco) irá também garantir resultados sonoros correspondentes. Flesch afirma que, por vezes, apesar de princípios fisiológicos incorretos, resultados de sonoridade que se assemelham à perfeição podem ser alcançados. Em todo caso, ele fornece um exemplo vivo para refutar a importância exagerada dos movimentos do braço do arco:

“Um de nossos principais violinistas atualmente, Josef Szigeti, pode servir como prova disso. Há um consenso geral de que o seu uso do arco é baseado em princípios fundamentais obsoletos e incorretos há muito destinados à pilha de lixo de métodos descartados. Ao tocar com a metade inferior do arco, ele aproxima tanto seu braço do corpo do violino que ele quase poderia segurar aquele famoso livro com o qual nossos professores costumavam nos exigir. Ao mesmo tempo, seu pulso e antebraço formam o conhecido ângulo reto ao tocar próximo ao talão do arco. Ainda assim sua produção de som, tanto na cantilena quanto nos trechos de virtuosismo técnico, é de insuperável beleza... Szigeti, ajudado por um senso de sonoridade altamente desenvolvido, e conhecedor do segredo da produção de som adequada, sabe, a despeito de seu mecanismo de uso do arco nada prático, como encaixar um no outro.” FLESCHE (1931, p. 6)

Em sua opinião pode ser observado que a execução da sonoridade depende, em primeiro lugar, da dinâmica e da articulação, como indicadas pelo compositor. A pureza e regularidade das vibrações da corda necessárias para a produção do som perfeito, para além de proporções de ângulo corretas entre o arco e as cordas, dependem primordialmente do arco colocar as cordas em vibração no local correto, isso é, no ponto de contato correto. Este depende de três fatores: a duração de tempo do golpe, volume sonoro indicado e altura da posição. Por esse motivo, o ponto de contato é sujeito à mudança constante.

Flesch sugere que um violinista, inicialmente, deva desenvolver sua técnica para possuir uma sonoridade limpa e, a partir daí, explorar a produção sonora como meio de transmitir sua expressividade. O autor acredita que a expressão de sentimentos através da música não possa ser ensinada, devido às suas variáveis e sutilezas, bem como à complexidade dos movimentos envolvidos. No entanto, os aspectos mecânicos

relacionados às maneiras de se produzir diferentes sonoridades podem, sim, ser ensinados (FLESCH, c2000, p. 77-78). Flesch (c2000, p. 79) conclui afirmando que “... a técnica da produção sonora é o mais nobre aspecto de toda técnica violinística. Uma sonoridade pura é a forma mais eloquente de transmitir nossas emoções.”

Ivan Galamian (1903-1981), nascido em Tabriz, Irã, logo se mudou para Moscou onde graduou-se com Konstanden Mostras (aluno de Leopold Auer) em 1919. Poucos anos depois foi para Paris com Lucien Capet, estreando nos palcos da cidade em 1924. Galamian abandonou forçadamente os palcos devido ao nervosismo nos concertos, além de motivos de saúde e também pelo motivo maior de dedicar-se ao ensino de violino, lecionando em universidades importantes tais como: Conservatório Russo de Paris, Julliard, Curtis Institute of Music, e graus honorários de Oberlin College e Cleveand Institute of Music.

Em *Principles of Violin Playing and Teaching* Ivan Galamian discorre sobre as deficiências dos sistemas de ensino, informações relacionadas à técnica básica e avançada da mão esquerda e da mão direita, principais problemas nas técnicas de arco, aspectos gerais relacionados com a divisão de estudo, formas de estudo, os exercícios básicos e sobre a produção de som em performance. Para Galamian, a produção de som de boa qualidade depende de duas coisas: a flexibilidade dos movimentos do braço e do arco, e movimento do arco formando o ângulo correto ao longo da corda. Assim como Flesch (1931), ele reconhece ainda que há três principais fatores para uma produção de som de qualidade: velocidade do arco, pressão do arco e ponto de contato do arco com a corda. Galamian ressalta que todos os três fatores são interdependentes, ou seja, caso ocorra qualquer modificação em um dos fatores os demais necessitarão, em pelo menos um deles, de uma adaptação correspondente. Considerando que o arco mova-se paralelamente ao cavalete, as seguintes situações podem ser previstas:

PONTO DE CONTATO PRÓXIMO AO CAVALETE	PONTO DE CONTATO PRÓXIMO AO ESPELHO
Arcos lentos	Arcos rápidos
Dinâmica em forte	Dinâmicas em piano
Posições altas de mão esquerda	Posições baixas de mão esquerda

O ponto de contato muda de lugar com a variação de velocidade e de pressão do arco. Galamian ainda acrescenta que outros fatores, além da velocidade e pressão, influenciam na localização do ponto de contato: o comprimento, a espessura e a tensão da corda a ser tocada. Nas cordas mais finas, o ponto de contato fica mais perto do cavalete do que nas mais grossas; também nas posições mais altas ele fica mais perto do cavalete do que nas posições mais baixas. Isto significa que, naturalmente, em cada mudança de corda e em cada mudança de posição na mão esquerda o ponto de contato tem que variar, ainda que a velocidade e pressão permaneçam as mesmas.

Segundo Galamian (p. 44) uma maneira de variar o ponto de contato é passar o arco de leve, longe do cavalete, ou puxá-lo com força, perto do cavalete, mas sem nunca abandonar o seu ângulo reto com a corda. Uma segunda maneira seria aproveitar o fato de que uma arcada que não se move paralelamente ao cavalete permite que o arco se incline para perto ou longe do cavalete, dependendo da direção oblíqua que ele assume. O autor sugere exercícios também de como variar o ponto de contato através da inclinação do arco para perto do espelho na arcada descendente (arco para baixo) e seu oposto, na arcada ascendente inclinar o arco para perto do cavalete. Além de exercícios com nota longa a partir da semibreve e com suas variações rítmicas chegando até à semicolcheia ,para o estudo de sonoridade, propondo o som *filé* (som contínuo e de boa qualidade).

Existe uma complicação no que se refere à execução de acordes de dois sons, os bicordes, especialmente se uma das duas cordas estiver sendo tocada em um ponto de contato muito mais perto do cavalete do que a outra. Neste caso temos que encontrar algum tipo de “acordo” que dependerá do contexto musical do trecho em questão analisando a importância de cada nota. No exemplo I será considerado mais importante o ponto de contato da corda “ré”, onde se encontra a melodia, e não o da corda “sol”, onde se encontra o acompanhamento.

Exemplo I



*Mozart: Concerto para violino
nº4,
Rondó (compassos 140 a 144)*

Com todos esses fatores influenciando o ponto de contato escolhido ao tocar, pareceria quase impossível encontrar o ponto correto num dado momento qualquer, mas Galamian sugere que a solução é bastante simples para aqueles violinistas que tem um bom aparelhamento técnico, um bom ouvido e um instinto musical razoável. Estes chegarão a um grau de habilidade em que encontrem instintivamente o ponto de contato correto, tendo em mente o caminho para perto ou para longe do cavalete. O pré-requisito para isso é primeiramente a habilidade técnica de encontrar o ponto de contato e depois saber como mantê-lo e como mudá-lo quando necessário.

Nascido em Sidney, **Simon Fischer** começou a estudar violino aos sete anos, graduou-se na Guildhall School of Music (em Londres) na classe de Yfrah Neaman (1923 – 2003) e cursou a pós-graduação com Dorothy Dela (1917 – 2002) em Nova York, em Sarah Lawrence College (NY) e após na Julliard School (NY). Atualmente é professor de violino na Yehudi Menuhim School (em Surrey, Inglaterra) e na Guildhall School of Music.

Dentre suas obras, Simon Fischer escreveu dois livros de suma importância sobre técnica de produção e estudo de sonoridade, *Basics* (1977) e *Tone: experimenting with proportions on the violin* (2012). Ambos com assuntos são focados na mão direita do violino, contendo textos ilustrados com definições sobre o estudo da mão direita voltado para produção de som, estudos dos cinco pontos de contato e qualidade sonora. Além dos textos, o autor apresenta exercícios que colocam em prática toda teoria definida por ele, exercícios esses que podem ser estudados por violinistas de diferentes níveis técnicos, desde a corda solta até exercícios mais rebuscados musicalmente, que vão desde exercícios com corda solta até exercícios de maior velocidade e com acordes.

Para Fischer, no violino todo assunto que diz respeito à sonoridade está relacionado ao equilíbrio entre a velocidade e pressão do arco em relação à distância que o arco tem em relação ao cavalete, e da combinação certa entre velocidade e pressão com a escolha do ponto de contato a ser tocado. Como exemplo de “falhas” no som, ele cita os guinchos altos (parecidos com harmônicos e com assobios) que resultam do fato do arco estar muito rápido (muita velocidade) ou muito leve (pouca pressão) para o contato ; e também os sons graves com resultado metálico, ou sonoridade “raspada” / “arranhada” que resultam do arco estar muito lento ou com muita pressão. Em relação à

mão esquerda, o autor explica que nas posições mais baixas, as cordas Sol e Ré (quarta e terceira cordas) respondem com mais dificuldade quando o arco está muito perto do cavalete, também pelo fato de serem de espessuras mais grossas. Perto do espelho, as cordas Lá e Mi (segunda e primeira cordas) são muito finas para aguentarem mais do que a pressão mínima (acordes de quatro cordas soam melhor quando duas as cordas graves são tocadas mais longe do cavalete e as duas cordas mais agudas mais perto do cavalete).

Fischer afirma que:

- o aumento da pressão do arco com um ponto de contato constante requer aumento da velocidade do arco;
- o aumento da pressão do arco com velocidade do arco constante requer que o ponto de contato se aproxime do cavalete;
- a diminuição da pressão do arco com velocidade constante requer que o ponto de contato se aproxime do espelho;
- o aumento da velocidade do arco com pressão constante requer que o ponto de contato se aproxime do espelho;
- a diminuição da velocidade do arco com pressão constante requer que o ponto de contato se aproxime do cavalete.

Todas as situações previstas acima estão fundamentadas com um dos elementos como constante. Ao modificar dois ou três fatores, podemos obter uma grande variedade de combinações.

3 - Considerações Finais

Evidentemente que, sem o domínio completo da parte técnica, a interpretação e a expressividade da música são comprometidas. Em diversos casos, a própria preocupação e incerteza durante a performance propiciam o surgimento de tensões que acarretam os problemas na produção de som: uma qualidade sonora “falha”, mão direita e mão esquerda trêmulas, impureza no som, etc. Por esses motivos é relevante conseguir identificar esses momentos, não só durante o estudo, mas também nas apresentações, nas quais estamos mais suscetíveis aos erros, e alcançar meios para que sejam superados.

4 - Referências

FISCHER, Simon. Basics. Londres: Peters Edition, 1997.

FISCHER, Simon. Tone. Experimenting with proportions on the violin. Londres: Fitzroy Music Press, 2012.

FISCHER, Simon. Practice: 250 Step by Step Practice Methods for the Violin. Londres: Peters Edition, 2003.

FLESCH, Carl. The Art of Violin Playing. Nova York: Carl Fischer, 1924.

GALAMIAN, Ivan. Principles of Violin Playing & Teaching. Englewood Cliffs: Prentice

Hall, 1962.EHLE, T. Todd Ehle, Violin Teacher.