

***Baião n.1* de Oswaldo Franconi: ferramentas para construir técnica de arco violinística**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Cristiane Cabral de León

Universidade Estadual de Campinas – crisdeleonviolin@yahoo.com

Resumo: Este artigo aborda aspectos da técnica violinística para a execução da peça *Baião n.1* de Oswaldo Franconi. O objetivo é desenvolver exercícios de técnica de arco aplicados à peça, adaptando ideias de pedagogos do violino dos séculos XX e XXI. Estes pedagogos enfatizam a necessidade de uma prática de técnica de arco diligente no estudo do violino e que a falta dessa pode acarretar em problemas de articulação, sonoridade e expressão musical. Para o desenvolvimento dessas ferramentas de estudo ou exercícios técnicos, foi dada ênfase em habilidades de técnica de arco específicas, como: mudança de corda, independência das lateralidades (mão direita e esquerda) e planejamento de arco.

Palavras-chave: Baião. Técnica de arco. Exercícios para violino.

***Baião n.1* of Oswaldo Franconi: Tools to Build Violin Bow Technique**

Abstract: This article englobes violin technique aspects, for the performance of the piece *Baião n.1* by Oswaldo Franconi. The goal is to develop bow technical exercises applied to the piece, adapting ideas of violin pedagogues of the XX and XXI century. These pedagogues emphasize the need for a diligent practice of the violin bow technique, and the lack of this practice result in problems of articulation, tone and musical expression. For the developments of these practice tools or technical exercises the emphasis will be on specific bow technique skills, such as: change of strings, independence of the right and left hand and bow planning.

Keywords: Baião. Bow technique. Exercises for violin.

1. Técnica de Arco

A técnica de arco, durante o processo de aprendizado de músicas, muitas vezes é negligenciada pelo foco no treinamento da mão esquerda. Isso ocorre porque o resultado da mão esquerda é mais concreto e mensurável pelo fato de poder ser identificado com mais facilidade se há notas erradas ou não. No entanto, quando falamos sobre sonoridade no violino, destacamos aspectos ligados aos movimentos de arco – articulações, golpes de arco e domínio das regiões do arco – à estética de uma época, à interpretação do instrumentista e à individualidade sonora. Durante os séculos XX e XXI diversos pedagogos do violino destacaram a importância do desenvolvimento de uma técnica de arco consistente, que capacite o instrumentista a alcançar essas habilidades motoras e artísticas (FLESCHE, 1934; GALAMIAN, 1985; GERLE, 1991; FISCHER, 1997).

A desvalorização do estudo da mão direita é criticada por Carl Flesch. O pedagogo do violino percebe que

[...] no nosso tempo, o centro de gravidade da produção sonora foi transferido do braço direito para a mão esquerda e que as diferenças de nuances (sombrias/cores) deram lugar a uma uniformidade temperada, morna e aquosa, sem todas as características de nuances (FLESCHE, 1934, p.5. Tradução minha¹).

A justificativa principal para aperfeiçoar a técnica de arco, por mais óbvia que pareça, é que o seu desenvolvimento é uma condição *sine qua non* para a produção sonora. A construção técnica para alcançar uma sonoridade consistente e timbrada musicalmente em um instrumento de cordas friccionadas é o resultado de inúmeros contrastes de movimentos e suas combinações. Além de toda a mecânica envolvida, requer imaginação para produzir a sonoridade “ideal” e uma grande persistência para conquistar essa habilidade (GERLE, 1991).

Esta comunicação é um recorte de uma tese de Doutorado em andamento que investiga sobre o desenvolvimento técnico-musical violinístico utilizando obras do compositor brasileiro Oswaldo Franconi. Neste trabalho será abordado o desenvolvimento de exercícios técnicos de arco que facilitam o controle de articulações e fraseado para o desenvolvimento sonoro, que corroboram com o caráter musical da peça *Baião n.1* de Oswaldo Franconi, que foi escolhida por ser uma peça que apresenta uma escrita idiomática para o violino.

2. Desenvolvimento Técnico Violinístico no *Baião n.1*

O *Baião n.1*, para violino e piano, de Oswaldo Franconi apresenta, na primeira frase na parte do violino, padrões melódicos que não estão em graus conjuntos. Especificamente nos oito primeiros compassos, seis deles apresentam esses padrões e somente no primeiro e no quinto compassos podemos observar uma movimentação por graus conjuntos.

No que concerne à técnica do violino, essa movimentação melódica, se tocada na primeira posição – escolha tímbrica feita pelo caráter dançante da peça –, resulta na execução de várias mudanças de cordas (Exemplo 1). Considerando que nesse trecho a articulação é *legato*, se essas mudanças de cordas são efetuadas de maneira desorganizada, poderá acarretar em acentuações desnecessárias de notas, em mudança de articulação e na qualidade sonora, uma vez que, sem o devido planejamento do que fazer com o arco, o instrumentista restringe-se, de forma desordenada, aos movimentos básicos de puxar o arco para cima e para baixo.



Exemplo 1: Partitura do violino com dedilhados na primeira posição da música *Baião n.1*.
 Fonte: Partitura editada do *Baião n.1* (parte do violino, c. 1-8).

A decisão musical do interprete irá influenciar a maneira como as notas serão tocadas em uma mudança de corda no *Baião n.1*. Corroborando com a articulação *legato*, apresentada no trecho acima, para uma mudança de corda suave, o arco deve se mover sem parar, aproximando-se da próxima corda gradualmente antes de mudar completamente de corda (GALAMIAN, 1985). A mão esquerda também tem que antecipar o movimento, a próxima nota na outra corda deve ser preparada antes do arco. Essa preparação da mão esquerda nas escalas, por exemplo, envolve o primeiro (dedo indicador) e o quarto (dedo mínimo) dedos (GERLE, 1991). Sobre a antecipação do movimento de mão esquerda e de mão direita, Galamian destaca que “os erros mais comuns são aqueles que o dedo na nota que precede a mudança é levantado muito cedo, ou o dedo da próxima nota depois da mudança (de corda) não está preparado cedo o suficiente” (GALAMIAN, 1985, p. 66. Tradução minha²).

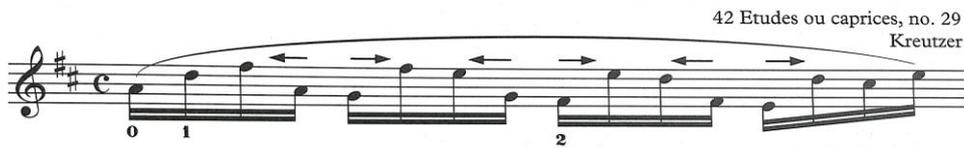
Segundo o pedagogo, para que a mudança de corda soe “delicada”, sem acentos, ela deve ser feita de maneira que uma corda dupla seja ouvida momentaneamente. “Essa corda dupla deve se formar tão sutilmente, que seria impossível distinguir o momento exato do seu início ou o instante da sua terminação” (GALAMIAN, 1985, p. 65. Tradução minha³). Essa mudança de corda percorrida por Galamian é apresentada no Exemplo 2.



Exemplo 2: Execução de mudança de cordas sem acentos.
 Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 65.

Simon Fischer aborda esse movimento de mudança de corda como um dos mais importantes elementos da técnica de arco. Ele usa o termo *pivoting* para esse movimento e explica que seria “[...] o movimento em torno da corda que leva o arco de uma corda para a outra [...]” (FISCHER, 1997, p. 27. Tradução minha⁴).

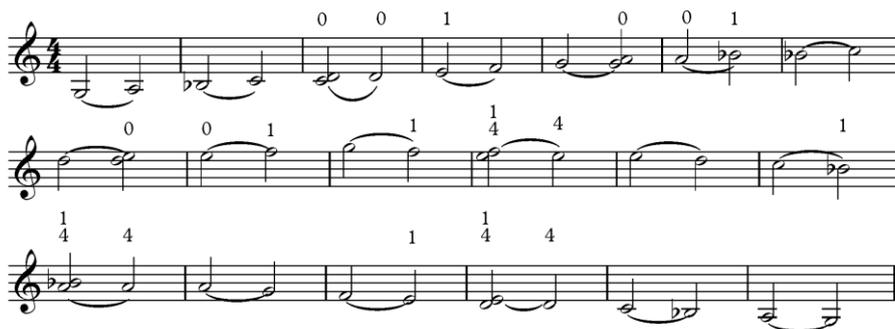
Esse movimento, que ele chama de *pivoting*, tem que ser coordenado de maneira que a próxima nota na corda seguinte soe como se fosse tocada na mesma corda. O movimento seria uma antecipação e aproximação do arco da próxima corda, sendo que o movimento da mudança de corda inicia sua preparação na nota anterior à mudança de corda, como exemplificado no Exemplo 3.



Exemplo 3: Sugestão de estudo *pivoting* para mudança de corda.
 Fonte: FISCHER, 1997, p. 27.

No exemplo acima, a primeira flecha indica a aproximação do arco da próxima corda mais grave (da corda lá para a ré) e a flecha seguinte indica a mesma aproximação para a corda mais aguda (da corda ré para a lá).

Uma sugestão de exercícios, no contexto da peça *Baião n.1*, que abordam essas técnicas de estudos apresentadas acima – de *pivoting*, cordas duplas e antecipação da mão esquerda para preparação das mudanças de cordas – seria tocar escalas do modo dórico e mixolídio, que estão presentes na peça em questão, com ligaduras, como indicado no Exemplo 4.



Exemplo 4: Sugestão de estudo na escala no modo dórico.
 Fonte: Estudo criado pela autora.

De acordo com Gerle (1991), essa maneira de estudar contribui para que a mão do arco não hesite na mudança, colaborando para a regularidade da passagem.

Existe um fator de coordenação e independência das mãos direita e esquerda quando há ligaduras nas mudanças de cordas, que é a mudança de dedos e a mudança de cordas. O arco não deve ser influenciado pelo o que a mão esquerda faz. Uma maneira de

estudar essa independência das lateralidades seria fazer grandes ligaduras, dando a sensação para a mão do arco de que se está tocando notas longas em cordas soltas. Essa sugestão de estudo é apresentada no Exemplo 5.



Exemplo 5: Sugestão de estudo para independência da mão direita e esquerda.
Fonte: GALAMIAN, 1985, p. 64.

Podemos utilizar o mesmo exercício no estudo do *Baião n.1* para trabalhar a coordenação e independência das lateralidades nos oito primeiros compassos da peça. Primeiro, ligar de dois em dois compassos, em seguida ligar pelas semi-frases, seguindo a dinâmica fraseológica da música.

a) ligaduras a cada dois compassos (Exemplo 6)



Exemplo 6: Sugestão de estudo para independência da mão direita e esquerda.
Fonte: Estudo criado pela autora, adaptado ao *Baião n.1*, c.1-4.

b) ligaduras por semi-frase (Exemplo 7)



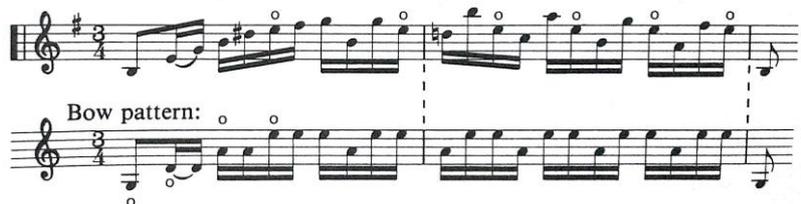
Exemplo 7: Sugestão de estudo para independência da mão direita e esquerda.
Fonte: Estudo criado pela autora, adaptado ao *Baião n.1*, c.1-9.

Outro aspecto técnico relacionado à coordenação dos movimentos é o mapeamento do arco nas mudanças de cordas em si. Uma abordagem para trabalhar e consolidar esse aspecto é separar o estudo das mãos esquerda e direita e estudar em cordas soltas os padrões de arco dos trechos (GALAMIAN, 1985). Depois de “mapear” o caminho do arco, adiciona-se a mão esquerda, “dessa maneira é possível concentrar em uma

dificuldade por vez e visualizar o padrão de arco específico” (GERLE, 1991, p. 36. Tradução minha⁵).

No exemplo abaixo (Exemplo 8), no primeiro pentagrama está o trecho completo (mão esquerda e direita) e no segundo, o mapeamento (padrão) do arco desse trecho.

Preludium and Allegro Kreisler



Exemplo 8: Sugestão de estudo para os padrões de arcos em cordas soltas
 Fonte: GERLE, 1991, p. 36.

No caso do *Baião n.1*, como sugestão de estudo do mapeamento do arco nos nove primeiros compassos da peça (Exemplo 9), são apresentados os padrões de arco em cordas soltas no Exemplo 10.



Exemplo 9: Partitura editada do *Baião n.1* (parte do violino, c. 1-9).

a) somente a mão direita – padrão do arco (Exemplo 10)



Exemplo 10: Sugestão de estudo para os padrões de arcos em cordas soltas.
 Fonte: Estudo criado pela autora, adaptado ao *Baião n.1*, c. 1-9.

As adaptações dos exercícios técnicos de arco enfatizam a maneira de como o planejamento do manuseio do arco deve ser trabalhado.

Para Flesch, “a manipulação correta do arco significa simplesmente os meios pelos quais devemos tentar obter uma produção sonora perfeita e inspirada, mantendo as nossas aspirações artísticas” (FLESCH, 1934, p.6. Tradução minha⁶). Essa maneira de

trabalhar a condução do arco dos movimentos necessários para um resultado sonoro satisfatório é enfatizada por outro pedagogo do violino do século XX, Paul Rolland.

A importância do movimento se tornará óbvia para nós, se considerarmos que a *sonoridade* em um instrumento de corda, somente pode ser produzido através do *movimento* [...] bons movimentos levam a uma melhor produção sonora e técnica e, acima de tudo, ao se tocar o aumento da vitalidade e expressividade (ROLLAND, apud PERKINS, 1995, p.92. Tradução minha⁷).

Os elementos técnicos abordados neste artigo são ferramentas para se adquirir resultados sonoros compatíveis ao texto musical da peça *Baião n.1* de Oswaldo Franconi. Essas ações técnicas foram divididas e estudadas separadamente. Segundo Fisher (1997), aprender um elemento técnico de cada vez é a maneira mais rápida de construir a técnica violinística, principalmente quando se trabalha técnica de arco, na qual várias ações podem ser executadas ao mesmo tempo. Como no caso estudado, onde mudanças de cordas conectadas, independência das mãos esquerda e direita e mapeamento do arco, para coordenar o planejamento do mesmo, foram separados para possibilitar o desenvolvimento da articulação, da clareza e da sonoridade compatíveis com a escrita da peça. Em oito compassos do *Baião n.1*, foram trabalhadas essas possibilidades de desenvolvimento da técnica de arco, o que corrobora com as ideias dos pedagogos em aplicar o aprendizado violinístico no contexto musical. Tendo em mente que interpretar uma obra é o objetivo final do músico, o estudo da técnica será uma ferramenta a serviço da interpretação artística.

Referências

- FISCHER, Simon. *Basics: 300 exercises and practice routines for the violin*. London: Peters Edition, 1997.
- FLESCHE, Carl. *Problems of Tone Production in Violin Playing*. Trad. Gustav Saenger. New York: Carl Fischer, Inc., 1934.
- FRANCONI, Oswaldo. *Baião n.1* para violino e piano. São Paulo, 1990. Partitura manuscrita.
- GALAMIAN, Ivan. *Principles of Violin Playing & Teaching*. 3 ed. New Jersey: Prentice Hall, 1985.
- GERLE, Robert. *The Art of Bowing Practice*. London: Stainer and Bell, 1991.
- PERKINS, Marianne Murray. *A Comparison of Violin Techniques*: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki. Bloomington: American String Teachers Association, 1995.

Notas

¹ No original: It seems to me, therefore, that in our time the center of gravity of tone-production has been transferred from right arm to the left hand, and that the differentiating nuance (shading) has given way to a tempered, lukewarm, watery uniformity, minus all characteristic shadings.

² No original: The most common errors are those in which the finger on the note preceding the crossing is lifted too soon, or the finger on the note after the crossing is not prepared soon enough.

³ No original: This double stop should form so subtly that is impossible to distinguish either the exact moment of its beginning or the instant of its termination.

⁴ No original: [...] the movement around the string that takes the bow from one string to another [...].



⁵ No original: In this way it is possible to concentrate on one difficulty at a time and visualize the particular bow-pattern.

⁶ No original: Correct manipulation of the bow merely signifies the means through which we must try to obtain something more than a perfect, in a fact an inspired tone-production, in keeping with our artistic aspirations.

⁷ No original: The importance of movement will become obvious to us if we consider that *tone* on a string instrument can be produced only through *movement*... good movements lead to better tone production and technique, and above all, to increased vitality and expressiveness in playing.