

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

CARMELA DE MATTOS

**CONSTRUÇÃO DE REFERENCIAIS AUDITIVOS NO ENSINO
INICIAL DE VIOLINO: ABORDAGEM METODOLÓGICA DE
OTAKAR ŠEVČÍK**

Goiânia
2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ Dissertação ☐ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

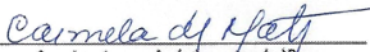
Nome completo do autor: Carmela de Mattos

Título do trabalho: CONSTRUÇÃO DE REFERENCIAIS AUDITIVOS NO ENSINO INICIAL DE VIOLINO: ABORDAGEM METODOLÓGICA DE OTAKAR ŠEVČÍK

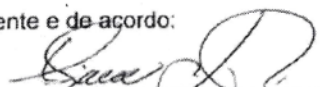
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 21 / 12 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

CARMELA DE MATTOS

**CONSTRUÇÃO DE REFERENCIAIS AUDITIVOS NO ENSINO
INICIAL DE VIOLINO: ABORDAGEM METODOLÓGICA DE
OTAKAR ŠEVČÍK**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito para a obtenção da qualificação ao título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música, Educação e Saúde

Orientadora: Dra. Eliane Leão

Goiânia
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Mattos, Carmela de

Construção de referenciais auditivos no ensino inicial de violino:
[manuscrito] : abordagem metodológica de Otakar Ševčík / Carmela de
Mattos. - 2017.
7, 98 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Eliane Leão.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2017.

Bibliografia. Anexos.

Inclui lista de figuras, lista de tabelas.

1. Violino. 2. Aprendizagem inicial. 3. Otakar Ševčík. 4. Cognição. 5.
Referenciais auditivos. I. Leão, Eliane, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final da candidata Carmela de Mattos para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos quinze dias do mês de dezembro de dois mil e dezessete, às quatorze horas na sala 216 da EMAC Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Eliane Leão (orientadora e presidente da mesa), via videoconferência, Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (EMAC/UFG) e, João Paulo Machado (UNB) na qualidade de convidado do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final da candidata Carmela de Mattos intitulado *"Construção de Referenciais Auditivos no Ensino Inicial de Violino: abordagem metodológica de Otakar Ševčík"*. A Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra à candidata para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas da candidata, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

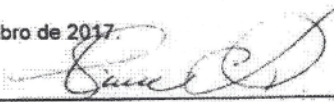
Profa. Dra. Eliane Leão APROVADA

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa APROVADA

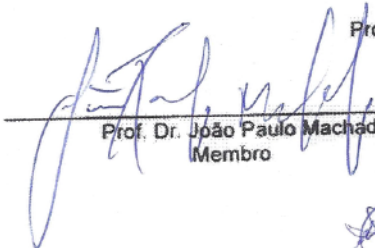
Prof. Dr. João Paulo Machado APROVADO

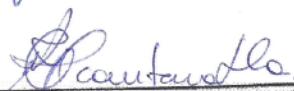
Carmela de Mattos faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam a candidata e nada mais havendo a tratar, a Senhora Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

Goiânia, 15 de dezembro de 2017.


Profa. Dra. Eliane Leão
Presidente


Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Membro


Prof. Dr. João Paulo Machado
Membro


Profa. Dra. Tereza Raquel de Melo Alcântara-Silva
Coordenadora de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

A meu pai, Joaquim Francisco de Mattos
(*in memoriam*), que me fez encantada pelo violino;
a Sergio de Carvalho, meu companheiro de todas as horas
e a meu irmão, Ataíde de Mattos, amigo e incentivador.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi analisar a abordagem metodológica de Otakar Ševčík para o aprendizado inicial do violino e evidenciar a construção de referenciais auditivos para a colocação dos dedos da mão esquerda nas cordas do instrumento, a partir dos padrões de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ inserido em seu ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6. Discutiu-se o processo de desenvolvimento cognitivo na aprendizagem, bem como a aplicabilidade de procedimentos metodológicos relativos à memória muscular e auditiva presentes na referida proposta pedagógica. A metodologia da pesquisa foi ‘Qualitativa’ com procedimentos metodológicos de ‘Levantamento Bibliográfico’ e de ‘Análise Documental’, possibilitando a identificação de informações e tratamento dos dados relevantes para estabelecer relações com a metodologia de ensino de Otakar Ševčík. A organização do levantamento bibliográfico e de documentos relevantes à pesquisa resultou em um ‘*Corpus* de textos’, primeiramente com excertos de obras de autores específicos da área de música que ressaltaram a utilização de referenciais auditivos e de padrões de dedos em metodologias de ensino e aprendizagem do violino; num segundo momento, com autores da literatura pedagógica que puderam fundamentar a prática pedagógica de Ševčík (1901a): Morin (2007), Penna (2011), Harder (2003), Bourdieu, citado por Sandra Pesavento (1995), Folleto (2010), Gerle (2015), Perdomo Guevara (2005), Swanwick (1994) e Póvoas (2006). A pesquisa destacou a importância da publicação das obras pedagógicas de Ševčík como fator que, desde 1881, pode ter ocasionado uma completa transformação na pedagogia do violino e, conseqüentemente, no ensino e aprendizagem do instrumento. A análise do ‘*Corpus* de textos’ possibilitou a identificação de 1 (uma) categoria a destacar: ‘Ensino/Aprendizagem’. Concluiu-se que há uma relação indissociável entre ensino e aprendizagem do violino. A análise da abordagem metodológica de Otakar Ševčík para o aprendizado inicial apontou para a interligação de processos cognitivos na execução de movimentos simultâneos complexos. Também foi possível identificar procedimentos metodológicos ordenados e determinantes que podem conduzir à construção de referenciais auditivos e ao desenvolvimento gradativo de habilidades técnicas diferenciadas no decorrer do processo de ensino e aprendizagem inicial do violino.

Palavras chave: Violino; Aprendizagem inicial; Otakar Ševčík; Cognição; Referenciais auditivos.

ABSTRACT

The aim of this research was to analyze Otakar Ševčík's methodological approach to the violin initial learning and to demonstrate the auditory reference construction points for the placement of the left hand fingers on its strings, starting with the 'Semitone System' finger patterns inserted in his 'Violin Method for Beginners' op. 6. The cognitive development process in learning was discussed, as well as the applicability of methodological procedures related to the present muscular and auditory memory in the mentioned pedagogical proposal. The research methodology was 'Qualitative' with methodological procedures of 'Bibliographic Survey' and 'Documentary Analysis', which enables the identification of relevant information and processing data, so that relations with the Otakar Ševčík teaching methodology could be established. The bibliographical survey organization and the research relevant documents resulted in a '*Corpus* of texts', firstly with excerpts of specific music authors which highlight the use of auditory references and finger patterns in violin teaching and learning methodologies; and secondly, with pedagogical literature authors that could base the pedagogical practice of Ševčík (1901a): Morin (2007), Penna (2011), Harder (2003), Bourdieu, cited by Sandra Pesavento (1995), Folleto (2010), Gerle (2015), Perdomo Guevara (2005), Swanwick (1994) e Póvoas (2006). The research highlighted the publication importance of Ševčík's pedagogical works as a factor that, since 1881, may have led to a complete violin pedagogy transformation and consequently in its teaching and learning. The analysis of the '*Corpus* of texts' made it possible to identify one (1) category to highlight: 'Teaching / Learning'. It is concluded that there is an inseparable relationship between violin teaching and learning. The analysis of Otakar Ševčík's methodological approach to initial learning has pointed to interconnection of cognitive processes in simultaneous complex movement execution. It was possible to identify orderly and determinant methodological procedures that can lead to auditory reference construction and gradual development of differentiated technical skills in the course of violin initial teaching and learning process.

Keywords: Violin; Initial learning; Otakar Ševčík; Cognition; Auditory references.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ševčík e alunos na Academia de Música de Viena, em 1909	23
Figura 2: Escalas em Sol e Dó maior, na extensão da primeira posição do violino.....	33
Figura 3: Posição dos dedos em Sol M e Dó M	33
Figura 4: Os quatro padrões de dedos do Sistema dos Semitons	36
Figura 5: Primeiro padrão de dedos do Sistema dos Semitons.....	38
Figura 6: Segundo padrão de dedos do Sistema dos Semitons.....	38
Figura 7: Terceiro padrão de dedos do Sistema dos Semitons.....	39
Figura 8: Quarto padrão de dedos do Sistema dos Semitons	39
Figura 9: Padrões de dedos de Bornoff.....	42
Figura 10: Gerle: Padrão de dedos nº 1 e nº 2.....	43
Figura 11: Gerle: Padrão de dedos nº 2 e nº 3.....	43
Figura 12: Padrões de dedos de Barber	44
Figura 13: Movimentos iniciais do arco (exercício 1).....	53
Figura 14: Prática do arco em cordas soltas simples e duplas (ex. 2).....	53
Figura 15: Primeiro dedo e cordas soltas (ex. 3).....	54
Figura 16: 1º padrão de dedos do Sistema dos Semitons (ex. 5).....	54
Figura 17: Dedos em ordens diversas; intervalos harmônicos com cordas soltas (ex. 7).....	55
Figura 18: Dedos segundo sua ordem, em cordas diferentes (ex. 9)	56
Figura 19: Intervalos harmônicos em cordas duplas.....	57
Figura 20: Intervalos melódicos e harmônicos em cordas duplas (ex. 13)	57
Figura 21: 2º padrão de dedos do Sistema dos Semitons (ex. 15 e 21)	59
Figura 22: 3º padrão de dedos do Sistema dos Semitons (ex. 24 e 31)	61
Figura 23: 4º padrão de dedos do Sistema dos Semitons (ex. 35 e 39)	63
Figura 24: Padrões de dedos do Sistema dos Semitons (Parte IV).....	63
Figura 25: Padrões de dedos do Sistema dos Semitons na pauta (Parte IV).....	65
Figura 26: Independência dos dedos (ex. 36, 44, 49 e 52)	66
Figura 27: Melodias (Duos).....	67
Figura 28: Articulação dos dedos (ex. 1, Parte V)	69
Figura 29: Articulação dos dedos (ex. 2, Parte V).....	69

Figura 30: Articulação dos dedos (ex. 3, Parte V)	69
Figura 31: 4º padrão de dedos na 2ª posição do violino.....	71
Figura 32: 2ª posição (ex. 1º, Parte VI).....	71
Figura 33: 4º padrão de dedos na 3ª posição do violino.....	71
Figura 34: 3ª posição (ex.8, Parte VI).....	72
Figura 35: 2º padrão de dedos na 4ª posição do violino.....	72
Figura 36: 4ª posição (ex. 8, Parte VI)	72
Figura 37: Portamentos (ex. 3, Parte VII).....	74
Figura 38: Mudanças de posição com dedo guia (ex. 4 e 5, Parte VII).....	74
Figura 39: Portamentos (ex. 9, Parte VII)	75
Figura 40: 5ª posição (ex. 12, Parte VII).....	75
Figura 41: Primeiro dedo e cordas soltas (ex. 3, Parte I).....	77
Figura 42: Cordas duplas (ex. 30, Parte III).....	78
Figura 43: Movimento cromático do 1º e 2º dedo (ex. 31, Parte III)	78
Figura 44: Exercício para a afinação exata na 2ª posição (ex. 2, Parte VI).....	79
Figura 45: Exercício para a afinação exata na 3ª posição (ex.9, Parte VI).....	79
Figura 46: Exercício para a afinação exata na 4ª posição (ex.17, Parte VI).....	80

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Programa do concerto no Queen' Hall (1911).....	24
Quadro 2: Programas dos recitais no Bechstein Hall (1911)	25
Quadro 3: Classes de verão em Písek: estudantes e países de origem (1910 -1913)	26
Quadro 4: Obras executadas nas classes de verão em Písek (1910 a 1913).....	27
Quadro 5: Método de Violino para Principiantes op.6, Partes I a IV: conteúdo e numeração dos exercícios	49
Quadro 6: Método de Violino para Principiantes op.6, Partes V a VII: conteúdo e numeração dos exercícios	50
Quadro 7: Método de Violino para Principiantes op. 6, Parte I: numeração e conteúdo dos exercícios	52
Quadro 8: Método de Violino para Principiantes op. 6, Parte II: numeração e conteúdo dos exercícios	58
Quadro 9: Método de Violino para Principiantes op.6: Escalas, Partes I a IV.....	60
Quadro 10: Método de Violino para Principiantes op.6, Parte III: numeração e conteúdo dos exercícios	62
Quadro 11: Método de Violino para Principiantes op.6, Parte IV: numeração e conteúdo dos exercícios	64
Quadro 12: Método de Violino para Principiantes op.6, Parte V: numeração e conteúdo dos exercícios	68
Quadro 13: Método de Violino para Principiantes op.6, Parte VI: numeração e conteúdo dos exercícios	70
Quadro 14: Método de Violino para Principiantes op.6, Parte VII: numeração e conteúdo dos exercícios	73

SUMÁRIO

RESUMO	i
ABSTRACT	ii
LISTA DE FIGURAS	iii
LISTA DE QUADROS	v
INTRODUÇÃO	7
1. APRENDIZAGEM INICIAL DO VIOLINO: REFLEXÕES	13
2. O VIOLINISTA E PROFESSOR OTAKAR ŠEVČÍK	18
2.1.O ESTUDANTE E O VIRTUOSE	19
2.2.O PROFESSOR ŠEVČÍK E SEUS ALUNOS BRILHANTES	21
2.3.O LEGADO DE ŠEVČÍK.....	29
3. ŠEVČÍK E O APRENDIZADO INICIAL DO VIOLINO	32
3.1. COGNIÇÃO NO APRENDIZADO INICIAL DO VIOLINO	34
3.2. O SISTEMA DOS SEMITONS	36
3.3. PADRÕES DE DEDOS DO SISTEMA DOS SEMITONS	37
3.4. PADRÕES DE DEDOS DE BORNOFF, GERLE E BARBER.....	41
3.4.1. Bornoff's finger patterns	41
3.4.2. A nova tablatura de Gerle	42
3.4.3. Fingerboard Geografy de Barbara Barber	44
4. METODOLOGIA DE ŠEVČÍK PARA O APRENDIZADO INICIAL	46
4.1. PREMISSAS ESTABELECIDAS POR ŠEVČÍK.....	46
4.2. ABRANGÊNCIA TÉCNICA DOS EXERCÍCIOS PROPOSTOS	48
4.3. DESENVOLVIMENTO DO MÉTODO	51

4.3.1. A automatização de movimentos do arco em cordas soltas.....	52
4.3.2. A organização dos dedos na primeira posição.....	53
4.3.3. A construção de cordas duplas	56
4.3.4. A construção da tonalidade.....	58
4.3.5. A construção de escalas cromáticas	61
4.3.6. Independência dos dedos.....	66
4.3.7. Melodias em duos.....	67
4.3.8. Articulação dos dedos.....	68
4.3.9. A organização dos dedos da segunda à quinta posição.....	70
4.3.10. Mudanças de posição.....	73
5. REFERENCIAIS AUDITIVOS NA APRENDIZAGEM DO VIOLINO	76
6. METODOLOGIA DA PESQUISA	81
6.1. <i>CORPUS</i> DE TEXTOS.....	82
6.1.1. Morin, Harder, Penna e Bourdieu.....	82
6.1.2. Foletto e Gerle.....	85
6.1.3. Perdomo Guevara, Swanwick e Póvoas.....	87
6.2. ANÁLISE E PROCEDIMENTOS	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS	95
ANEXOS	97
i. ESCOLA ŠEVČÍK DE VIOLINO (Carta de Ševčík a um editor)	97
ii. O LEGADO DE ŠEVČÍK (Artigo de Sarah Mnatzaganian em The Strad)	100
iii. OS FUNDAMENTOS DO ESTUDANTE DE VIOLINO (Entrevista de Ševčík)...	102

INTRODUÇÃO

Considerando as expectativas humanas, constata-se que “o inesperado surpreende-nos. É quando nos instalamos de maneira segura em nossas teorias e ideias, e estas não têm estrutura para acolher o novo. Entretanto, o novo brota sem parar” (EDGAR MORIN, 2007, p. 30). Este trabalho trata dessa realidade, pertinente ao ensino da música e, particularmente, ao ensino e aprendizagem inicial do violino, onde controvérsias a respeito de abordagens diferenciadas desencadeiam opiniões conflitantes. O tema carece de registros por parte de educadores, transferido informalmente como resultado de experiências pessoais, sem pesquisas que sustentem sua prática ou ao menos uma reflexão sobre a mesma prática (REJANE HARDER, 2003; MAURA PENNA, 2011). Muitas vezes, como o professor se vê obrigado a desenvolver uma metodologia fundamentada em tentativas e erros, valendo-se de sua própria intuição e vivências, inconscientemente acaba por recorrer aos mesmos procedimentos metodológicos utilizados no passado, repetindo o modo de ensinar de seus antigos professores de instrumento (HARDER, 2003, p. 40). É possível inserir, neste contexto, o que diz Morin (2007, p. 28): “Há, sob o conformismo cognitivo, muito mais que conformismo. Há o *imprinting*¹ cultural, marca matriarcal que inscreve o conformismo a fundo, e a *normalização*² que elimina o que poderia contestá-lo”.

Esta pesquisa aborda os desafios iniciais da aprendizagem do violino: a inexistência de quaisquer referenciais espaciais ou visuais para a colocação dos dedos da mão esquerda nas cordas do instrumento. Deve-se ressaltar que, ao contrário de instrumentos de teclado que possuem parâmetros visuais para a localização das notas, instrumentos de cordas friccionadas não possuem qualquer referência para a sua localização. Segundo Clarissa Foletto (2010, p. 1), “percebe-se a necessidade de cada instrumentista criar sua referência cinestésica, auditiva e/ou visual para cada nota ou grupo de notas”. Portanto, justifica-se a necessidade de construção imediata de parâmetros ou referências que auxiliem na localização de cada nota no espelho do instrumento. A indicação de quais seriam os referenciais e de procedimentos metodológicos que levem à construção e assimilação dos mesmos são propostas pedagógicas que devem pautar o cotidiano do ensino e aprendizado do violino.

¹ *Imprinting* é o termo proposto por Konrad Lorenz para dar conta da marca indelével imposta pelas primeiras experiências do animal recém nascido (MORIN, 2007, p. 28).

² (sic)

A abordagem metodológica do violinista e professor Otakar Ševčík³ para a construção de referenciais auditivos na aprendizagem inicial do instrumento é objeto de uma análise detalhada neste trabalho de pesquisa. Discute-se os procedimentos metodológicos inseridos no ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 (ŠEVČÍK, 1901a), em busca de respostas para as seguintes questões: como ocorre a exata colocação dos dedos no espelho do violino para a obtenção das notas; como a padronização do posicionamento dos dedos auxilia na construção de referenciais; como os referenciais auditivos são internalizados durante o processo de aprendizagem.

Segundo Walter Kolneder (2003, p. 546), “métodos de violino servindo a uma variedade de objetivos, apareceram cerca de 1850, como resultado da insatisfação com o material previamente publicado”. Podemos citar o *Méthode élémentaire et progressive du violon* op. 52, de Dancla⁴, publicado em 1855, e o *Méthode de violon* op. 102, de Bériot⁵, publicado em 1858, como exemplos relevantes desse período (KOLNEDER, 2003, p. 452). Entretanto, para Kolneder (2003, p. 458), somente a partir de 1881, com a publicação das obras de Ševčík, a pedagogia do violino alcançou uma nova dimensão.

A obra de Otakar Ševčík (1901a, 1901b, 1901c, 1901d, 1901e, 1922, 1933) registra diferentes possibilidades no processo de aprendizado do violino, destacando-se na literatura pedagógica direcionada à técnica violinística. Seus estudos específicos para a mão esquerda (trinado, mudanças de posição, cordas duplas) e para o desenvolvimento do arco são amplamente aplicados. Para Robert Stewart (1933, *apud* MIDORI NAKAUME, 2005, p. 124), “Ševčík desenvolveu um método colossal de técnica que mais tarde revolucionou o estudo do violino”. Entre 1881 e 1899, foram publicados: a ‘Escola da Técnica do Violino’ op. 1, a ‘Escola do Arco’ op. 2, os ‘Estudos Preparatórios para o Trinado’ op. 7, os ‘Estudos de Mudanças de Posição’ op. 8 e os ‘Estudos Preparatórios para Cordas Duplas’ op. 9. Dentre os trabalhos de Ševčík, dois contemplam o ensino inicial do violino: o ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 e a ‘Escola da Afinação para Violino’ op. 11, publicados em 1901 e em 1922, respectivamente.

³ Otakar Ševčík (1852-1934), violinista checo, camerista e influente professor, lecionou em Salzburg, Viena, Praga, Písek, Kharkiv, Kiev, Londres, Boston, Chicago e Nova York. Renomado na Europa e nos EUA, teve mais de 1000 alunos durante 52 anos como professor de violino.

⁴ Jean Baptiste Charles Dancla (1817-1907), violinista e compositor francês.

⁵ Charles Auguste de Bériot (1802-1870), violinista belga e compositor.

O ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6, objeto de estudo desta pesquisa, tem o ‘Sistema dos Semitons’ como base da aprendizagem: proposta de organização dos dedos da mão esquerda, composto por quatro padrões de dedos recorrentes e identificados por Ševčík. Em cada padrão, os semitons são produzidos igualmente nas quatro cordas do violino, sempre com os mesmos dedos. A partir da aplicação desses padrões, Ševčík organiza estratégias que encaminham ao desenvolvimento gradual do aprendizado.

Atualmente, entende-se a aplicação de padrões de dedos como um procedimento metodológico fundamental na aprendizagem, ferramenta que auxilia a colocação dos dedos no espelho do violino e na construção de referenciais visuais: um mapeamento das notas em toda a extensão do instrumento (ŠEVČÍK, 1901a; BORNOFF, 1948; GERLE, 1983, 2015; BARBER, 2008; FOLETTO, 2010).

A análise da abordagem metodológica de Ševčík conduzida nesta pesquisa esclareceu pontos importantes no processo de aprendizagem inicial do violino, como a aplicação de referenciais auditivos como suporte à obtenção das notas nas cordas do instrumento e os critérios de ajustes utilizados por Ševčík na construção da afinação.

A pesquisa teve início a partir dos seguintes objetivos, geral e específicos:

1. Objetivo Geral: Analisar a abordagem metodológica de Ševčík para a construção de referenciais auditivos no ensino inicial do violino a partir do ‘Sistema dos Semitons’ do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6.

2. Objetivos Específicos: identificação da aplicação de referenciais auditivos e de padrões de dedos na literatura pedagógica do violino; identificação dos padrões de dedos do Sistema dos Semitons; identificação dos procedimentos de Ševčík para a construção de referenciais auditivos; identificação da abrangência técnica do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6; e discussão da agilização da aprendizagem com a aplicação de referenciais auditivos.

Com o desenvolvimento do processo de pesquisa, concluídas as leituras e analisada a soma de todos os textos, detectou-se outros tópicos de interesse que levaram aos temas na ordem descrita a seguir: Introdução, Capítulos, Considerações Finais e Referências.

O Capítulo 1 discute a ‘Aprendizagem inicial do violino: reflexões’, seguido pelo capítulo 2, que aborda conteúdo sobre ‘O violinista e professor Otakar Ševčík’. Neste capítulo

descreve-se ‘O estudante e o virtuose Ševčík’; ‘O professor Ševčík e seus alunos brilhantes’, e ‘O legado de Ševčík’.

O Capítulo 3 trata ainda da temática de ‘Ševčík e o aprendizado inicial do violino’. Neste capítulo descreve-se a ‘Cognição no aprendizado inicial do violino’; ‘O Sistema dos Semitons’; ‘Os padrões de dedos do Sistema dos Semitons’; ‘Os padrões de dedos de Bornoff, Gerle e Barber’, detalhando-se, em quatro itens, o que vem a ser o ‘Bornoff’s *Finger Patterns*’; ‘A nova tablatura de Gerle’, e o ‘*Fingerboard Geography* de Barbara Barber’.

O Capítulo 4 encaminha a ‘Metodologia de Ševčík para o aprendizado inicial’, detalhando-se as ‘Premissas estabelecidas por Ševčík’; ‘Abrangência técnica dos exercícios propostos’; ‘Desenvolvimento do método’ (‘A automatização de movimentos do arco em cordas soltas’; ‘A organização dos dedos na primeira posição’; ‘A construção de cordas duplas’; ‘A construção da tonalidade’; ‘A construção de escalas cromáticas’; ‘Independência dos dedos’; ‘Melodias em duos’; ‘Articulação dos dedos’; ‘A organização dos dedos da segunda à quinta posição’ e ‘Mudanças de posição’).

O Capítulo 5 trata dos ‘Referenciais auditivos na aprendizagem do violino’. O Capítulo 6 trata da ‘Metodologia da pesquisa’, em que são desenvolvidas o ‘*Corpus* de Textos’ (‘Morin, Harder, Penna e Bourdieu’; ‘Foletto e Gerle’; ‘Perdomo Guevara, Swanwick e Póvoas’) e ‘Análise e procedimentos’.

A metodologia de pesquisa utilizada e as estratégias de ação atenderam aos objetivos. Foram adotados procedimentos metodológicos de Levantamento Bibliográfico e Análise Documental, permitindo identificar informações e dados relevantes no material pesquisado e nas propostas pedagógicas de Ševčík, estabelecendo relações com os problemas apresentados.

A ‘Revisão da literatura’ foi conduzida com o levantamento bibliográfico das obras de autores que utilizaram o recurso da aplicação de referenciais auditivos e de padrões de dedos em suas metodologias de ensino, com o propósito de reconhecer essa prática na aprendizagem do violino e das obras de autores da literatura pedagógica que pudessem fundamentar a mesma prática. Quanto à ‘Organização dos dados’, após a leitura dos documentos e dos textos relevantes, procedeu-se uma organização do levantamento bibliográfico e de documentos que fundamentam a prática pedagógica de Ševčík. A leitura organizada e compilada por temáticas e origem documental resultou em um ‘*Corpus* de Textos’ (BAUER; GASKELL, 2003, p. 496)

e, a partir da sistematização de temas e suas relações, procedeu-se a confecção de um mapa gráfico com uma relação lógica dos pressupostos do método do pedagogo.

A ‘Análise e Interpretação dos Dados’ levou a um estudo reflexivo dos aspectos essenciais dos procedimentos metodológicos de Ševčík, a partir da visão dos autores dos textos selecionados. Esse estudo reflexivo processou a ‘*indicação e distinção de Categorias*’. Obtidas estas categorias, pôde-se, de certa forma, chegar à construção de uma organização temática da metodologia de Ševčík. Esta organização conduz esta pesquisa à sistematização da metodologia estudada para a literatura pedagógica da área, bem como providencia uma reflexão sobre as implicações da abordagem de Ševčík no aprendizado inicial do violino.

A apresentação de resultados finais está priorizada no formato de Dissertação, requisito para obtenção do título de Mestre. A defesa dos resultados desta pesquisa levará ao compartilhamento deste trabalho ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

1. APRENDIZAGEM INICIAL DO VIOLINO: REFLEXÕES

Qual o papel do professor de música?

Em ‘A função dos métodos e o papel do professor: em questão, “como” ensinar música’, Maura Penna (2011, p.14) afirma que “ensinar constitui-se numa atividade bastante complexa, em que é preciso dar ao conteúdo que se ensina (**o que**) uma forma (**como, o modo de ensinar**) que viabilize um processo de ensino e aprendizagem significativo”⁶. Segundo ela, “o modo de ensinar diz respeito à didática, ao encaminhamento pedagógico, ao método, às abordagens metodológicas, à metodologia, termos que não são sinônimos nem consensuais, mas dizem respeito ao modo de ensinar, ao como ensinar” (PENNA, 2011, p. 14).

O início de um processo de ensino estabelece a base do aprendizado e determina sua continuidade. É indispensável, nesse momento, uma reflexão a respeito do objeto da aprendizagem: as habilidades e competências a adquirir, o tempo necessário ao aprendizado e o ‘método’ a ser aplicado. Apesar de, muitas vezes, o estudante conseguir formular a si mesmo tais questões, cabe ao professor uma reflexão cuidadosa sobre que decisões tomar e que caminhos seguir. “Há efetivamente dois meios para enfrentar a incerteza da ação. O primeiro é totalmente consciente da aposta contida na decisão, o segundo recorre à estratégia” (MORIN, 2007, p. 90). Essa estratégia, como meio para enfrentar a incerteza da ação, é oportunamente lembrada por Keith Swanwick (1994, p. 8), ao enfatizar as questões motoras envolvidas no aprendizado de um instrumento, confrontadas com habilidades e sensibilidades complexas:

“Uma execução habilidosa – digamos tocar Bach ao violino – não é colar pedaços de técnica para se montar um mosaico. Nós não construímos uma técnica a partir da atomização do comportamento muscular. Ao contrário: o desenvolvimento de qualquer habilidade requer um “plano”, um rascunho, um “esquema”, uma padronização de ação” (SWANWICK, 1994, p. 8).

Desenvolver um plano com ações determinadas e específicas visando objetivamente o desenvolvimento das capacidades do aluno na aprendizagem é articular o que e como ensinar, referem-se à estratégia. Assim, o termo ‘método’ deveria ser aplicado apenas ao processo educativo que refletisse obrigatoriamente uma metodologia de ensino, um plano cuidadosamente elaborado em que, segundo Penna (2011, p. 14) “o aluno se torne capaz de apropriar-se significantemente de diferentes saberes e fazer uso pessoal destes em sua vida”.

⁶ Grifo do original

Com essas reflexões, caberia ser chamado de método qualquer material didático com base em preceitos e finalidades que não costumam ser explicitados ou sequer conscientizados por seus autores, e muito menos por quem os adota e os aplica em sua prática pedagógica? (PENNA, 2011, p. 15).

Em 2004, uma exposição no Museu Nacional de Praga comemorou a vida notável do violinista e pedagogo Otakar Ševčík. A exposição em homenagem ao 70º aniversário de sua morte durou quase três meses e foi vista por milhares de pessoas que direta ou indiretamente receberam dele a instrução na arte de tocar violino (MINORI NAKAUME, 2005). Impossível não reconhecer a importância de uma metodologia que continua a influenciar jovens violinistas mesmo após 136 anos da publicação de seu primeiro trabalho, a ‘Escola da Técnica do Violino’ op.1 (ŠEVČÍK, 2014).

Em *The Great Violinists*, Margareth Campbell (2011, p. 73) escreve que “Ševčík foi o primeiro a analisar os fundamentos da técnica do violino e a idealizar um sistema que seguramente pudesse produzir algo semelhante a Paganini, com facilidade”. Ela ainda afirma que Ševčík, ao colocar seu sistema em prática, produziu uma geração de virtuosos que eram prova viva da genialidade de seus ensinamentos (CAMPBELL, 2011, p. 73).

A publicação da ‘Escola da Técnica do Violino’ op.1 ocorreu em 1881, sendo intenção de Ševčík editar exercícios similares para iniciantes em seguida. Entretanto, a necessidade de elaborar um material específico para a mão direita, área completamente negligenciada à época, adiou esse projeto. A ‘Escola da Técnica do Arco’ op. 2 foi publicada em 1893, e as ‘40 Variações’ op. 3 em 1894. Entre 1895 e 1898 foram publicados os ‘Estudos de Mudanças de Posição’ op. 8, os ‘Estudos Preparatórios em Cordas Duplas’ op. 9 e os ‘Estudos Preparatórios para o Trinado’ op. 7 (EFTHYMOS PAPATZIKIS, 2008, p. 347).

Em *The Art of Violin Playing*, o violinista e pedagogo Carl Flesch (1873-1944) escreve sobre as publicações pedagógicas de Ševčík, observações transcritas em *The Amadeus Book of the Violin*, por Walter Konderer (2003, p. 459)⁷:

A publicação dos estudos de Ševčík teve grandes consequências. Todo violinista que utilizar seus estudos corretamente poderá melhorar sua técnica e resolver problemas técnicos difíceis. Naquele tempo, poucos violinistas podiam realizar tal feito (FLESH, 1923, *apud* KOLNEDER, 2003, p. 459).

⁷ “The publications of the Ševčík’s studies had far-reaching consequences. All violinists who use them properly can improve their technique and solve difficult technical problems. Up to that time, few violinists could accomplish this” (FLESH, 1923, *apud* KOLNEDER, 2003, p. 459).

Essa afirmação é relevante pois além de constatar a dimensão da metodologia de Ševčík, indica que seu pensamento inovador ultrapassou paradigmas no aprendizado do violino. Nakaume (2005, p. 121) relata que Flesch era professor do Conservatório de Bucareste, mas tinha tal respeito por Ševčík que considerava-se como seu aluno.

A ‘Escola de Violino para Iniciantes’, ou ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6, foi publicada vinte anos após o primeiro trabalho de Ševčík, em 1901, com elementos e procedimentos metodológicos comuns ao extenso material pedagógico desenvolvido por ele ao longo desse tempo. Ševčík propõe para o iniciante o ‘Sistema dos Semitons’, fundamento de sua metodologia de ensino desde a ‘Escola da Técnica do Violino’ op. 1, rompendo com a tradição do ensino de escalas diatônicas no aprendizado inicial do violino (ŠEVČÍK, 1901a; PAPATZIKIS, 2008).

O ‘Sistema dos Semitons’ é uma proposta de organização dos dedos da mão esquerda nas cordas do violino, composto por quatro padrões recorrentes, identificados por Ševčík. Em cada padrão os semitons são produzidos com os mesmos dedos em todas as cordas.

Considerando que há uma particularidade nos instrumentos de corda, um desafio a mais na aprendizagem inicial que é a inexistência de quaisquer referências para a colocação dos dedos da mão esquerda (CLARISSA FOLETTTO, 2010; ROBERT GERLE, 2015), colocar os dedos nas quatro cordas do violino segundo a mesma organização de tons e semitons, significa reduzir informações em uma etapa em que é solicitada toda a atenção do iniciante na cognição simultânea de uma série de habilidades, relativas tanto à mão esquerda quanto ao uso do arco (ŠEVČÍK, 1901a, p. 1). Segundo Foletto (2010, p. 1), “percebe-se a necessidade de cada instrumentista criar sua referência cinestésica⁸, auditiva e/ou visual para cada nota ou grupo de notas”, o que traduz a necessidade, a partir do aprendizado inicial, de estimular percepções que auxiliem na construção imediata de referenciais ou parâmetros para a localização de cada nota no espelho do instrumento.

No ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6, o elemento facilitador da aprendizagem inicial é o ‘Sistema dos Semitons’, base em que Ševčík organiza estratégias conjuntas de ação, direcionando o aprendizado para a construção simultânea de referenciais cinestésicos, auditivos e visuais, possibilitando a localização exata de cada nota no espelho do violino e a aquisição de habilidades necessárias ao desenvolvimento do aluno iniciante.

⁸ Cinestesia: sensação dos movimentos musculares do corpo

Os quatro padrões de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ são ferramentas que auxiliam no posicionamento dos dedos da mão esquerda no espelho do violino, a partir de um mapeamento das notas em toda a extensão do instrumento (ŠEVČÍK, 1901a; FOLETTO, 2010; GERLE, 2015). Gerle (2015, p. 34) define padrões de dedos (*finger patterns*) como “uma organização abrangente e classificação de um número *infinito* de combinações de notas para um número *limitado* e identificado de padrões recorrentes”. Observa-se a aplicação dos mesmos padrões de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ de Ševčík em propostas pedagógicas posteriores (BORNOFF, 1948; GERLE, 1983⁹, 2015; BARBER, 2008; FOLETTO, 2010), embora sem a completude de possibilidades inseridas e interligadas da proposta de Ševčík.

No ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6’, a aplicação de padrões de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ é a primeira inovação de Ševčík, embora o aprendizado de cordas duplas seja o diferencial determinante, o que possibilita a construção de referenciais auditivos. Ševčík organiza um encadeamento complexo de procedimentos interligados para que tal habilidade seja possível desde o início do aprendizado. Para Morin (2007, p. 38), o conhecimento pertinente deve enfrentar a complexidade:

Complexus significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (...) e há um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. Por isso, a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade (MORIN, 2007, p. 38).

Considerando os questionamentos acerca da repetição de modelos do passado (HARDER, 2003) e sobre o inesperado que nos surpreende com o novo (MORIN, 2007), evidenciam-se, neste trabalho, os procedimentos metodológicos de Otakar Ševčík para o ensino e aprendizagem inicial do violino — o inesperado, o rompimento com tradições de ensino, a originalidade de ideias, todos ingredientes de uma metodologia que engloba propostas pedagógicas ainda hoje inovadoras no aprendizado inicial do violino:

- padronização do posicionamento dos dedos da mão esquerda;
- referenciais auditivos como suporte à obtenção das notas no espelho do violino;
- critérios de ajustes auditivos para a construção da afinação;
- internalização de referenciais auditivos durante o processo de aprendizagem;

⁹ GERLE, Robert. *The art of practicing the violin*, Stainer & Bell, 1983

- encadeamento de exercícios na aquisição de habilidades diferenciadas; e
- aplicação de referenciais auditivos no aprendizado das demais posições.

Temos aqui duas questões para uma reflexão sobre o ensino e aprendizagem inicial do violino: a necessidade de criar referenciais auditivos e/ou visuais para cada nota no espelho do instrumento e a possibilidade de inclusão de cordas duplas na aprendizagem. Mas, como proceder para criar referências auditivas seguras? E incluir uma habilidade complexa e nada comum no aprendizado inicial, como a execução de cordas duplas?

A compreensão dos procedimentos metodológicos de Ševčík no ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 resulta na percepção de uma completa mudança de paradigmas no ensino e aprendizagem inicial do violino. Mas, quem foi, realmente, Otakar Ševčík?

2. O VIOLINISTA E PROFESSOR OTAKAR ŠEVČÍK (1852-1934)

Em *The man behind the exercises*, artigo publicado na revista *The Strad*, Martin Prchal (1988) analisa a vida do pedagogo tcheco, afirmando que, apesar de indiscutivelmente Otakar Ševčík ser o autor dos mais rigorosos livros já escritos sobre técnica de violino, foi esquecido sob o aspecto humano. E acrescenta que a ideia de Ševčík estar automaticamente associado a exercícios extremamente aborrecidos decorre de uma implementação errônea dos mesmos e da falta de conhecimento sobre seu trabalho (PRCHAL, 1988, p. 943).

Violinista checo e influente professor, Otakar Ševčík (1852-1934) foi reconhecido como solista e camerista, mas principalmente como um dos maiores professores de violino de sua época, renomado na Europa e nos Estados Unidos da América. Lecionou em Salzburg, Kiev, Viena, Praga, Písek, Prachatice, Londres, Boston, Chicago e Nova York.

Reid Stewart (1933), citado por Minori Nakaume (2005, p. 124), em artigo na revista *The Strad*, faz uma comparação implícita entre o grande Arcangelo Corelli e Otakar Ševčík, dizendo que violinistas migravam para Písek para aprender com Ševčík da mesma forma como reuniram-se na Itália para aprender com Corelli. Segundo Stewart, o sistema de ensino de Ševčík poderia produzir uma técnica como a de Paganini, com certeza matemática. Essa afirmação confirmou-se pelas performances internacionais de Jan Kubelík (1880-1940) e Jaroslav Kocian (1883-1950), que divulgaram o nome de Ševčík na Europa e nos EUA (NAKAUME, 2005, p. 119). Kubelík, o mais famoso representante da escola de Ševčík, foi conhecido por sua virtuosidade e afinação impecáveis. (OTTO MEYER, 1924; PAPATZIKIS, 2008). O sucesso fenomenal de Kubelík e Kocian, como também de Emanuel Ondříček (1880-1958) e Marie Hall (1884-1956), trouxe a Ševčík estudantes de todo o mundo (ROBERTO DJOLEJSI, 1961; NAKAUME, 2005).

Campbell (2011, p. 73), ao registrar o desenvolvimento da arte de tocar violino entre o século XVI e os últimos anos do século XX, insere Ševčík na tradição pedagógica que estabeleceu a força do violino na Europa no século XIX e início do século XX, juntamente com Leopold Auer (1845-1930), August Wilhelmj (1845-1908), Jenő Hubay (1858-1937) e Carl Flesch (1873-1944). Sobre críticas existentes à pedagogia de Ševčík, Campbell afirma que acontecem porque sua metodologia baseia-se em princípios científicos. Para Andrée Alvin (1934, *apud* CAMPBELL, 2011, p. 75), “considerando o universo governado por leis eternas, em que simetria, número e lógica prevalecem em todos os lugares e cada fenômeno está

sujeito à rítmica universal, a mesma causa e efeito lógico poderia ser aplicada à aprendizagem da técnica de um instrumento musical”. Assim, cada movimento da mão esquerda ou do arco seria, numa sequência, causa e efeito. Para Campbell (2011, p. 75), o gênio de Ševčík residia, paradoxalmente, no fato dele desprezar a técnica pura e ainda dedicar a vida à sua perfeição.

2.1.O ESTUDANTE E O VIRTUOSE ŠEVČÍK

Otakar Ševčík nasceu na pequena aldeia tcheca de Horazdovice, em 22 de março de 1852, filho de Josef e Josefa Ševčík. Seu pai era professor em Horazdovice e regente do coro local. Aos cinco anos de idade Otakar começou a estudar música sistematicamente com seu pai. No começo aprendeu meticulosamente a cantar, depois a entoar melodias e ritmos e, por último, a compreender a harmonia. Aos seis anos seu pai ensinou-lhe a base de como tocar piano. O pequeno Ševčík era solista no coro da igreja quando, aos sete anos, começou a aprender violino, instrumento que despertou nele grande interesse (PRCHAL, 1988; NAKAUME, 2005). Em 1924, em entrevista a Otto Meyer (1924), Ševčík diz ter sido afortunado em participar de uma atmosfera muito musical em casa. Na entrevista ele relembra sua educação musical na infância, o aprendizado e a prática constante do canto e a leitura à primeira vista, pois era constantemente solicitado para executar árias difíceis sem ensaio, escolhido como cantor contralto solista na igreja Kreutzer em Praga aos nove anos de idade. Para Ševčík (MEYER, 1924), o desenvolvimento do ouvido e senso rítmico que os anos de canto à primeira vista lhe trouxeram foram os fatores mais importantes para o sucesso de seu trabalho no violino.

Seu pai, com outros planos para Otakar, matriculou-o na escola de gramática em Praga, carreira que não durou muito. O jovem Ševčík sentia-se frustrado por não ter tempo suficiente para praticar o violino. Faltou aos exames um número impressionante de vezes e, após discussões veementes com seu pai, decidiu deixar a escola e fazer audição no Conservatório de Praga, onde foi prontamente recusado. Depois de um intenso período de estudos, aos 14 anos foi finalmente admitido, passando a estudar com Antonín Bennewitz (1833-1926), cujas qualidades pedagógicas eram bastante questionáveis para o criterioso Ševčík (PRCHAL, 1988, p. 943). Segundo Nakaume (2005, p. 115), no segundo ano em Praga, Ševčík conseguiu distinção por tocar o Capricho nº 24 de Paganini, época em que era

admirador de Ferdinand Laub (1832-1875), professor do Conservatório de Moscou. Em 21 e 22 de julho de 1870 Ševčík tocou o Concerto para Violino de Beethoven (cadência de Joachim), formando-se como o melhor violinista em seu grupo de catorze alunos. “Sua técnica foi considerado perfeita e a esta foi adicionada sua verdadeira arte, originada de sua emoção espiritual determinada” (NAKAUME, 2005, p. 116).

Em outubro de 1870, Ševčík foi nomeado spalla e professor do Mozarteum em Salzburg, posição que incluía performances solo de tempos em tempos. Apesar de sua execução de Paganini, Ernst e Vieuxtemps ser considerada tecnicamente excelente, assim como a interpretação, sua avaliação era rigorosa, estimulando-o a aperfeiçoar-se ainda mais. A preparação para estas performances tiveram benefícios psicológicos ao ajudá-lo a lidar com as tensões nas experiências como virtuose. O sistema de ensino do seu professor Bennewitz, que enfatizava a repetição ao praticar, lançou as bases para o método Ševčík. Essas experiências em sua formação contribuíram enormemente para seu discernimento a respeito do ensino e aprendizado do violino (NAKAUME, 2005, p. 116).

Em 1873, após três anos como spalla no Mozarteum, Ševčík foi para Viena onde, segundo Prchal (1988, p. 945), fez uma ótima impressão ao tocar Paganini, Bach e Ernst em um recital, recebendo elogios de Eduard Hanslick, crítico vienense extremamente reservado e reticente. Imediatamente foi oferecido a Ševčík um posto como spalla na Komische Oper (Ópera Cômica) em Viena. Na mesma época foi spalla em Praga, trabalhando com o compositor Bedřich Smetana (1824-1884) e com o violoncelista Bohdan Krecmann em recitais em que ambos revezavam-se ao piano, um acompanhando o outro. Um detalhe notável é que o repertório dos dois músicos incluía canções de Schubert: Ševčík cantava acompanhado por Krecmann no piano. Ševčík era um típico músico do século XIX, cujas habilidades não se limitavam a um único instrumento (PRCHAL, 1988, p. 945).

Em 1874, o Komische Oper foi fechado em consequência de problemas financeiros e Ševčík teve que deixar Viena. Em outubro do mesmo ano foi convidado para spalla na Ópera de Charkov, na Ucrânia, mas como a orquestra trabalhava em circunstâncias deploráveis, mudou-se para Moscou, onde tocava violino, regia e até mesmo cantava para ganhar algum dinheiro. Essas exhibições de seus múltiplos talentos musicais levaram à sua nomeação, em 1º de setembro de 1875, como professor de violino na Escola Imperial de Música de Kiev, onde ficou por 17 anos (NAKAUME 2005, p. 117).

2.2.O PROFESSOR ŠEVČÍK E SEUS ALUNOS BRILHANTES

Em Kiev, onde lecionou de 1875 a 1892, Ševčík descobriu a total carência de material de ensino, o que o levou a escrever seus primeiros trabalhos didáticos, a ‘Escola de Técnica de Violino’ op. 1 e a ‘Escola da Técnica do Arco’ op. 2. Foi um inovador na Escola Imperial de Música, desempenhando um papel relevante no departamento de cordas: estabeleceu um sistema de educação em música de câmara, uma orquestra e um departamento de instrumentos de sopro. Ševčík foi tão bem sucedido em suas reformas e no ensino, que lhe foi oferecido o cargo de diretor, em 1887 (PRCHAL, 1998, p. 945). No entanto, segundo Nakaume (2005, p. 118), Ševčík não aceitou o cargo, pois era esperado do titular ser um Ortodoxo Russo.

Ševčík retornou à Checoslováquia em 1892, nomeado professor do Conservatório de Praga, que na época tinha como diretor o compositor Antonín Dvořák (1841-1904). Decidiu dedicar-se inteiramente ao ensino, não só por estar interessado em pedagogia, mas porque sofria de uma doença ocular que causava dores extremas, dificultando sua performance artística (PRCHAL, 1998, p. 945). Em 1894, operado novamente em Viena pelo Dr. Villroth, encerrou, finalmente, cerca de 20 anos de sofrimento (NAKAUME, 2008, p. 119).

Seguiu-se um período altamente produtivo para Ševčík, que culminou com a meteórica ascensão à fama de Jan Kubelik, Jaroslav Kocian e Marie Hall, trazendo até Praga um fluxo inigualável de estudantes buscando orientação do responsável pelas realizações fenomenais e sucesso extraordinário do trio de violinistas (ROBERT DJOLEJSI, 1961, p. 22).

Ševčík trabalhara arduamente com seus alunos em Kiev, mas certamente concretizou seu conhecimento pedagógico em Praga, onde seus alunos, por suas realizações brilhantes nos anos seguintes, fizeram com que os olhos do mundo da música focassem na admissão ao famoso conservatório da capital da Boêmia (DJOLEJSI, 1961, p. 22).

Em 1892, ano do retorno de Ševčík a Praga, o jovem Kubelik fez audições para estudar violino no Conservatório de Praga, aos doze anos. Segundo Djolejsi (1961, p. 22) “em seis anos Ševčík transformou Kubelik em uma estrela genial que surpreendeu os centros de música do mundo inteiro por décadas em diante — e que, por sua vez, foi o primeiro a anunciar o seu mestre internacionalmente”. Kocian, Marie Hall e Emanuel Ondricek estavam entre tantos violinistas que procuraram Ševčík em Praga, depois em Prachatic, Písek e em Viena, após o sucesso extraordinário de Kubelík.

Eles vinham de todos os lugares para participar de um aprendizado pedagógico, não somente tornarem-se violinistas mundialmente famosos; Ševčík dava um conhecimento instrumental e maturidade a um número muito maior de aspirantes ao violino jamais oferecido por nenhum professor até o momento, mesmo em um grau remoto (DJOLEJSI, 1961, p. 22).

Durante o período em que Ševčík trabalhou no Conservatório de Praga, seus alunos mostraram progressos notáveis, dando-lhe uma excelente reputação tanto na Checoslováquia como no exterior. Ofertas de posições de ensino vieram de todo o mundo, mas Ševčík decidiu ficar em Praga e continuar o trabalho em seus livros sobre técnica (PRCHAL, 1998, p. 945). Em 1895 publicou os ‘Exercícios para Mudanças de Posição’ op. 8; em 1898, os ‘Exercícios Preparatórios para Cordas duplas’ op. 9; em 1899, os ‘Estudos Preparatórios para o Trinado’ op. 7 (PAPATZIKIS, 2008, p. 347).

Em 1901, Ševčík foi nomeado diretor da seção de violino por Dvorák, com quem mantinha um fácil entendimento. Seu método tornou-se oficial no conservatório e, a partir dessa época, violinistas talentosos de muitos países vieram estudar com ele, chamados de ‘Colônia Ševčík’. Mary Hall, da Inglaterra, foi um dos membros da Colônia que graduou-se em Praga e ajudou a divulgar o nome de Ševčík na Grã-Bretanha. Na mesma época Ševčík estabeleceu uma bolsa de estudos para estudantes pobres, mudando a política educacional do violino no conservatório e, em 1903, em Prachatice, no sul da Checoslováquia, inaugurou um curso de verão que atraiu jovens virtuosos de todo o mundo (NAKAUME, 2005, p. 119).

Após a morte de Dvorák, em 1904, Ševčík saiu do Conservatório de Praga e mudou-se para Pisék, onde muitos alunos procuraram seus ensinamentos (NAKAUME, 2005, p. 120). O russo Efrem Zimbalist (1889-1985), formado por Auer em São Petersburgo, chegou a Pisék por recomendação do compositor Alexander Glazunov (1865-1936) (DJOLEJSI, 1963c, p. 26; NAKAUME, 2005, p. 120). No mesmo ano, 1904, o Teatro Rudolfinium em Praga, foi palco de um grande sucesso: setenta e quatro dos alunos de Ševčík apresentaram em uníssono o Moto Perpétuo de Paganini (PAPATZIKIS, 2008, p. 35). Considerando a dificuldade da peça, tal feito constata a atenção conferida à perfeição técnica de mão esquerda e do arco e ao apuro da afinação na metodologia de ensino de Ševčík.

A Academia de Música de Viena recebeu Ševčík como professor de 1909 a 1918. Entre tantos violinistas que buscaram alcançar os mais altos níveis técnicos e interpretativos, destacam-se Efrem Zimbalist, Sigmund Feuermann (1900-1952) e Erica Morini (1904-1993) (PAPATZIKIS, 2008, p. 36).

Ševčík estabeleceu uma classe internacional do violino e, ao implementar todas as suas ideias e métodos, produziu resultados extraordinariamente positivos (PRCHAL, 1998, p. 945). Na foto abaixo, a classe internacional de Viena (*vide Figura 1*, abaixo):

Figura 1: Ševčík e alunos na Academia de Música de Viena, em 1909



Fonte 1: Efthymios Papatzikis (2008, p.37)

Ševčík enfatizava a importância do aspecto técnico na performance violinística sem ignorar o aspecto musical, encorajando seus alunos a praticar arduamente. Alguns seguidores da Escola Franco-Belga criticavam-no, sustentando que Ševčík transformava seus alunos em ‘idiotas mecânicos’ e que sua classe era uma espécie de ‘fábrica de Paganinis’. Seus seguidores, por outro lado, acusavam esses críticos de negligência técnica. Seja qual for a verdade, os alunos de Ševčík atingiam um nível notavelmente alto (PRCHAL, 1998, p. 945). Segundo Alvin (1934), citado por Campbell, (2011, p. 75), “quem quer que leve dentro de si um ideal que deseja expressar deve ter, como pré-requisito, domínio absoluto de seus meios de expressão. A arte não deve tolerar nenhuma mediocridade e é por isso que a perfeição técnica desempenha um papel primordial em matéria de estética musical.”

Viktor Nopp¹⁰, aluno de Ševčík, lista 370 alunos no livro *Otakar Ševčík, Life and Work* de 1948 (WALTER KOLNEDER, 2003, p. 461). Kolneder destaca sete violinistas entre eles:

¹⁰ NOPP, Vitor. *Otakar Ševčík, Life and Work*. Brno, 1948

Foi Jan Kubelik quem estabeleceu a fama mundial de Ševčík como professor — Kubelik, que talvez tenha sido o maior virtuoso depois de Sarasate. Outros famosos violinistas do século XX que foram alunos de Ševčík pelo menos por um tempo foram Kocián, Moodie, Morini, Ondricek, Schneiderhan e Zimbalist (KOLNEDER, 2003, p. 461).

No verão Ševčík deslocava-se com seus alunos para Písek, sul da Boêmia, cidade que tornou-se uma verdadeira Meca para os violinistas, onde jovens músicos de todo o mundo reuniam-se para ter aulas com o grande mestre (PRCHAL, 1988, p. 946). Nessas temporadas de verão, a ‘Colônia Ševčík’ apresentava-se em concertos beneficentes em Tabor, Vodnan, Provitin, Prachatice e em comunidades próximas a Písek. O programa era organizado por Ševčík, com peças de violino solo, conjuntos de dois, três e quatro violinos e um uníssono final com toda a classe (DJOLEJSI, 1962b, p. 21).

Em 1911 Ševčík apresentou seis alunos em um concerto no Queen's Hall, em Londres, com a Queen's Hall Orchestra, sob sua direção. Segundo Djolejsi (1962a, p. 16), a demonstração de virtuosidade da classe de alunos de um único professor ocasionou entusiasmo incomparável do público e da imprensa, que após ao concerto do Queen's Hall, proclamou Ševčík como o mais notável pedagogo da época (*vide Quadro 1*, abaixo).

Quadro 1: Programa do concerto no Queen' Hall (1911)

QUEEN'S HALL Teça feira à noite, 12 de dezembro, 1911 QUEEN'S HALL ORCHESTRA Prof. Otakar Ševčík, regente		
DAVID HOCHSTEIN	Beethoven Concerto	1 st movement
ROSA EHRLICH	Wieniawski Concerto F sharp minor	1 st movement
DAYSE KENNEDY	Max Bruch	Scottish Fantasia
NORA DUESBERG	Max Roger	Chaconne in G Minor op.42 for violin alone
VLADMIR RESNIKOFF	Brahms Concerto	1 st movement
NORA DUESBERG	Brahms Concerto	2 nd and 3 rd movement
DAVID HOCHSTEIN	Paganini Concerto D major	Sauret Cadenza
FRANK WILLIAMS	Vieuxtemps Concerto D minor	2 ^{sd} and 4 th movements

Fonte 1: Djolejsi (1962a, p. 16)

Entretanto, segundo Djolejsi (1962a, p. 16), “os milhares de admiradores de Londres pouco conheciam sobre a preparação consciente e meticulosa que acontecera na pequena cidade de Písek, semanas antes do concerto”. Ševčík não deixava nada ao acaso, cuidadoso em cada detalhe da performance. A apresentação dos alunos no Queen's Hall com orquestra, foi seguida por seis recitais no Bechstein Hall (*vide Quadro 2*, abaixo):

Quadro 2: Programas dos recitais no Bechstein Hall (1911)

BECHSTEIN HALL		
Rosa Ehrlich Thursday, Dec. 14	Max Bruch	Concerto in G minor
	Bach	Chaconne for violin alone
	Ernst	Concerto F sharp Minor
	Paganini	Moses Fantasie
Frank Williams Friday, Dec. 15	Nardini	Sonata D Major
	Max Reger	Sonata op.91 for violin alone
	Brahms	Sonata A Major
	Paganini	Introduction and Variations
Dayse Kennedy Saturday, Dec. 17	Handel	Sonata E Major
	Wieniawski	Concerto D Major
	Bach	Sonata B minor for violin alone
	Saint-Saens	Havannaise
Vladmir Resnikoff Tuesday, Dec. 19	Mendelssohn	Concerto E Minor
	Locatelli	Sonata F Minor
	Tchaikowsky	Concerto D Major
	Paganini	Witch's Dance
Nora Duesberg Wednesday, Dec. 20	Lalo	Symphonie Espagnole
	Sinigaglia	Rhapsody Piemontese
	Ševčík	Bohemian Airs
	Liszt-Wilhelmj	All Ungarese

Fonte 2: Djolejsi (1962a, p. 16)

O número de alunos que passaram pelas classes do professor Ševčík é realmente impressionante. Papatzikis inclui em seu trabalho de doutorado uma lista com 1213 alunos entre 1892 e 1933 (PAPATZIKIS, 2008, p. 312), embora os primeiros registros de Ševčík como professor sejam do Mozarteum de Salzburg em 1870, 22 anos antes.

Em *The Story of Otakar Ševčík*, publicada na revista *American String Teacher*, Djolejsi (1962b, p. 20 e 21) inclui duas listas extraídas dos registros das classes de verão em Písek, entre 1910 a 1913: uma com o nome dos estudantes e seus respectivos países de origem, outra com as obras executadas nas classes de verão, em julho e agosto dos mesmos anos. A primeira lista mostra a relevância do professor Ševčík na época, solicitado por violinistas de diversos países da Europa, América e Oceania; a segunda lista possibilita uma visão abrangente do alto nível dos alunos que frequentavam suas aulas através das obras para violino executadas nas classes de verão em Písek (*vide Quadros 3 e 4*, abaixo):

Quadro 3: Classes de verão em Písek: estudantes e países de origem (1910 -1913)

AFRICA Klerk, A. de Ondrie, Lucy	AUSTRALIA Delan, Beatrice Domeyer, Evelyn Harbut, Leslie Hood, Florence Kennedy, Daisy Ludlow, Godfrey Mitchell, Eric O'Moore, Ellen Resleure, J.	GERMANY Dauphine, Cecile Fritzsche, Gustav Grundner, Elsa Hermann, August Kvapil, Olympia Miller, William Nickel, Otto Rosenkranz, Marie Schuster-Woldan, Gertrude
AMERICA Ackeren, Hannah van Allen, Ernest Andrea, M. B. Bloch, Alexander Bove, Domenice Caslova, Mary Cleophus, Constance Cook, Mabel Cornfeldt, Albert Crocov, David Diecks, John Divinoff, Ida Dolejsi, Robert Erdody, Leo-Wald Fodrea, Genevieve Freund, Edward Fuhrberg, William Gibbons, Mary Gill, Phillip Greenfield, Albert Havensal, Otilie Hequemburg, Florence Hochstein, David Jiram Charles Konecny, Josef Krisl, John Kruty, Samo Lewando, Ralph Machek, Vaclav Masek, Laura Miller, Rosalie Moore, Dima Salstrom, Mildred Schmitt, Ludwig Sears, Richard Sherbet, M. Sherwood, J. Sherry, David Shureton, Catherine Sinsheimer, Ernest Siskovsky, Jaroslav Staples, Robert Steckelberg, Carl Ware, Helen Wetmore, Ralph Williams, Frank Williams, Irma Zebrowska, Antoniette	AUSTRIA Duesberg, Nora Feurmann, Sigmund Fried, Anna Morini, Erika Schneiderhahn, Walter Schueller, Berta Wittels, Ludwig BRITISH ISLES Bligh, Eldina Fairless, Margaret Golightly, Gertrude Gough, M. Harvey, M. Idle, Harry Lynch, Ronald Myler, Olive Moucher, Edgar Millness, Maud O'Hara, Mary Riley, Winifred Schulz, Emma Spence, Bessie Stelling, Paul Woods, Jose BOHEMIA Hilger, Mary Kocian, Jaroslav Kubat, Norbert Muzika, Josef BULGARIA Poppoff, Sascha Tschavoff, Olga CANADA Cross, Margaret Rottenberg, Louis CROATIA Balokovic, Zlatke FRANCE Ganne, Paul	GREECE Ehrlich, Rosa HOLLAND Cramer, Tina Dulfer, Ary HUNGARY Fabian, Gitta de Hauser, Emil Klein, Ivor Rosgonyí, Agnes ITALY Piek-Mangiagalli, Riccardo Segre, Wanda JAVA Schwab, A. MALTA Salafia, Umberto MEXICO Jurado, Nicasio POLAND Czaplinski, Henry Kochanski, Waclav Wienawski, Henrietta RUSSIA Culbertson, Sasha Federowsky, Paul Hajek, Prof. Kunle, Vladimir Schwaiger, Clara Snadowsky, Peter Tavrowska, Mira Zajic, Prolf. SCANDINAVIAN COUNTRIES Jensen, Martin Nurnberger, Carl Schutter, Max SWITZERLAND Feederle, Erica

Fonte 3: Djolejsi (1962b, p. 21)

Quadro 4: Obras executadas nas classes de verão em Písek (1910 a 1913)

Bligh, Eldina	Bach	Concerto E Major
Bloch, Alexander	Paganini	I Palpiti
Bove, Domenice	Paganini	Etude nº 6
	Tchaikowsky	Concerto D Major
	Bruch	Concerto G Minor
Cornfeldt, Albert	Vieuxtemps	Concerto E Major
Crocov, David	Saint-Saens	Rondo Capriccioso
	Bach	Sonata G Minor
Culbertson, Sasha	Brahms	Concerto D Major
	Ernst	Concerto F sharp Minor (Wieniawsky Cadenza)
		Erl Konig
	Saint-Lubin	Concerto D Major (Sauret Cadenza)
		Lucia de Lamermoor
	Paganini	Nel cor piu sento
		Concerto B Minor (La Campanella)
	Tchaikowsky	Concerto D Major
Czaplinski, Henry	Ernst	Concerto F sharp Minor
	Bach	Chaconne
Divinoff, Ida	Hubay, Jenő	Carmen Fantasie
Dolejsi, Robert	Ernst	Concerto F sharp Minor (Wieniawsky Cadenza)
	Tchaikowsky	Concerto D Major
	Goldmark	Concerto A Minor
Duesberg, Nora	Brahms	Concerto D Major
	Goldmark	Concerto A Minor
Ehrlich, Rosa	Wieniawski	Hungarian Airs
	Paganini	Faust Fantasie
		I Palpiti
Erdody, Leo Wald	Bach	Chaconne
Fairless, Margaret	Wieniawski	Carnaval Russe
	Bruch	Concerto G Minor
Federowsky, Paul	Lalo	Symphonie Espangole
	Mozart	Concerto D Major
Fried, Anna	Wieniawski	Concerto F sharp Minor
	Sphor	Gesangscene
Fritzsche, Gustav	Bach	Sonata nº 3 for Violin
Hoskins, Miss	Tchaikowsky	Holks Modrooka
Idle, Harry	Saint-Saens	Concerto B Minor

Ludlow, Godfrey	Lalo	Symphonie Espanhole
	Wieniawski	Othello Fantasia
		Scherzo Tarantelle
Miller, William	Roger	Sonata for Violin
	Paganini	God Save the King
Moucher, Edgar	Saint-Saens	Havanaise
Myler, Olive	Dvorak	Concerto D Major
Nickels, Otto	Reger	Sonata for Violin
Nickoki, Miss	Saint-Saens	Concerto in D Major
Rosgonyi, Agnes	Mozart	Concerto D Major
Rottenberg, Louis	Vieuxtemps	Concerto n° 4
Schmitt, Ludwig	Spohr	Gesangscene
Schuster-Woldan, Gertrude	Sinding, Christian	Suite in A Major
	Strauss	Concerto
Sherry, David	Tchaikowsky	Concerto D Major
Ware, Helen	Goldmark	Concerto A Minor
Wetmore, Ralph	Dvorak	Concerto in A Minor
Wienawski, Henrietta	Bach	Chaconne
Williams, Frank	Beethoven	Concerto in D Major
	Sinding, Christian	Concerto B Minor
Wittels, Ludwig	Ernst	Hungarian Airs
	Tchaikowsky	Concerto D Major
Wright, Cedric	Vieuxtemps	Concerto n° 4

Fonte 4: Djolejsi (1962b, p. 20)

Nas temporadas de 1912 e 1913 da Filarmônica de Viena apresentaram-se dezessete violinistas, quatro ex-alunos de Ševčík¹¹ entre artistas mundialmente reconhecidos: Willy Burmerter, Adolph Busch, Mischa Elma, Sigmund Feuermann¹², Carl Flesch, Jascha Heifetz (aos doze anos), Bronislaw Huberman, Eugene Ysaÿe, Daisy Kennedy, Jaroslav Kocian, Hugo Kortschak, Fritz Kreisler, Jan Kubelik, Joan Manen, Henri Marteau, Franz Ondricek e Franz von Veczey. Nas apresentações de câmara, o Rosa String Quartet, o Bruxelas e Soldat-Roeger Quarteto e o Ševčík Bohemian, formado por ex-alunos de Ševčík (DJOLEJSI, 1963a, p. 26).

¹¹ Ex-alunos de Ševčík: Sigmund Feuermann, Daisy Kennedy, Jaroslav Kocian e Jan Kubelik.

¹² Sigmund Feuermann foi criança prodígio, estudou com Ševčík em Viena (DJOLEJSI, 1963a, p. 26)

A eclosão da Primeira Guerra Mundial interrompeu a continuidade do trabalho de Ševčík e suas aulas passaram a acontecer com menor frequência. Em Viena, os quatro anos seguintes a 1914 foi um período estéril na Academia e, ao final de 1918, depois do fim da guerra, as relações sombrias entre Áustria e Tchecoslováquia fizeram Ševčík retornar a Písek, aos 68 anos (DJOLEJSI, 1963b, p. 23). Apontado como professor emérito no Conservatório de Praga e, um ano mais tarde, convidado a lecionar no Curso de Mestrado, permaneceu em Praga por mais seis anos (NAKAUME, 2005, p. 122).

No começo da década de 1920 Ševčík viajou para os EUA várias vezes: de 1921 a 1922 lecionou na Universidade de Cornell, em Ithaca; em 1923 fez breves visitas a Chicago e Nova York. Nos verões de 1929 e 1930 deu cursos universitários em Mondsee e Salzburg. De outubro de 1931 a maio 1932 ensinou em Boston e Nova York, ficando em cada cidade uma semana. Em 1932, aos 80 anos, dois anos antes de sua morte, Ševčík fez sua última viagem. Contrariando o conselho de seu médico viajou para Londres, ensinando na *Guildhall School of Music and Drama* (PRCHAL, 1988, p.946; NAKAUME, 2005, p. 122).

No final de sua vida, tendo propriedade acumulada, Ševčík estabeleceu uma fundação, a *Ševčík Kolej*. Josef Suk (1874-1935), compositor checo, e Jaroslav Kocian eram membros do Comitê do Fundo, que tinha enormes arrecadações e cuja finalidade era apoiar estudantes pobres do Conservatório de Praga e artistas que se tornaram velhos e indigentes. No entanto, após 16 anos, o Fundo foi apropriado pelos nazistas, e nada mais se ouviu falar dele (NAKAUME, 2005, p. 124). Com a ajuda de sua irmã Anna, Ševčík foi capaz de trabalhar até o final de sua vida, falecendo a 18 de janeiro 1934, em Písek.

2.3. O LEGADO DE ŠEVČÍK

Em 1901, em carta a um editor, Ševčík descreve o desenvolvimento de sua escola de violino, citando todos os seus trabalhos publicados até essa data¹³ (PAPATZIKIS, 2008, p. 346). É interessante o relato da enorme lacuna que percebeu em sua própria performance em 1870, e o longo caminho percorrido para alcançar a perfeição em termos técnicos. Como revisar todo o material estudado no conservatório não foi solução, pois ainda permaneciam as lacunas em sua técnica e pesquisar um novo material não seria possível, por falta de dinheiro,

¹³ Anexo i: Escola Ševčík de Violino (PAPATZIKIS, 2008, p. 346).

restou pensar e escrever vários exercícios para exercitar seus dedos. Em 1880, completava seu primeiro trabalho, ‘Escola da Técnica do Violino’, em quatro volumes, com material suficiente para o virtuose manter sua técnica perfeita, assim como para o aluno adiantado alcançar o nível de perfeição. Ševčík ainda relata a rejeição inicial em Praga, e o sucesso traduzido em números de cópias publicadas (PAPATZIKIS, 2008, p. 346).

Em entrevista a *The Etude*, nos EUA, Ševčík afirma que todos seus exercícios técnicos foram escritos para suas próprias necessidades e de seus alunos, ocorrendo a publicação somente como resultado do sucesso dos mesmos alunos (MEYER, 1924).

A mais importante característica das obras completas de Ševčík é sua abrangência. Não há movimento ou técnica que não seja discutida. Essa é a força do trabalho de Ševčík: para um único problema técnico, ele oferece uma variedade de exercícios diferentes que podem ser aplicados diretamente. Isto torna-os singulares e além da comparação (PRCHAL, 1988, p. 946).

Em *Ševčík's legacy*¹⁴, artigo publicado em 1988 por *The Strad*, a violoncelista Sarah Mnatzaganian compartilha opiniões de performers e professores renomados sobre a utilização dos estudos de Ševčík. Segundo Mnatzaganian (1988, p. 948), “aqueles que estudaram Ševčík ainda pensam nele com gratidão”. O violinista Itzhak Perlman lembra que Ševčík o ajudou com as cordas duplas; Rodney Slatford usou um ‘arranjo próprio’ de Ševčík para contrabaixo quando era estudante, achando os exercícios para articulação e desenvolvimento do arco particularmente úteis; a violista Kim Kashkashian usava excertos da ‘Escola da Técnica do Arco’ op. 2 Parte I para melhorar sua própria técnica, assim como vários acordes e estudos das posições e, com seus alunos, as ‘Mudanças de Posição’ op. 8; Bruno Giuranna, violista, usava exercícios de mão esquerda e mudanças de posição oriundos diretamente de Ševčík. Segundo Giuranna (MNATZAGANIAN, 1988, p. 948), “demonstrar os exercícios de arco op. 2 para os estudantes é como praticar”.

Mnatzaganian (1988, p. 948) ainda questiona sobre Ševčík ser prejudicial a estudantes, ao que responde, enfático, Itzhak Pearlman: “Não!”; para Danchenko, Ševčík seria prejudicial como qualquer outro estudo, se praticado irrefletidamente e sem controle adequado, mesmo ponto de vista de Kashkashian e Andrievsky. Para Andrievsky, os estudos de Ševčík são como um livro de referência: para um problema técnico particular, podem oferecer alguns exercícios

¹⁴ Anexo 2: O Legado de Ševčík (MNATZAGANIAN, 1998, p. 948)

para ajudar; Starker, violoncelista, observa que Ševčík ajudou muitos violinistas; Kashkashian conclui que os estudos desenvolvem um equilíbrio natural na mão; para Pearlman, Ševčík é muito bom para a técnica de mão esquerda, e Slatford sustenta que os exercícios de Ševčík proporcionam aos estudantes um melhor controle e compreensão técnica de seu instrumento. Por fim, Danchenko declara que tem os estudos de Ševčík em alta estima e que eles são ainda tão valiosos como antes (MNATZAGANIAN, 1988, p. 948).

No artigo *How useful are Ševčík exercises for violinists?*, publicado no mesmo volume de *The Strad*, o violinista Ivry Gitlis, o violista Bruno Giuranna e o violoncelista Christopher Bunting compartilham suas visões sobre Ševčík. Para Gitlis, os exercícios de Ševčík são um farmácia inteira de possibilidades de cura, cabendo ao artista saber e entender o problema em mãos e a prescrição necessária. Para Giuranna, “Ševčík foi o primeiro pedagogo a racionalizar os aspectos mecânicos de tocar violino. O objetivo de seus exercícios de arco é dar ao executante a habilidade de igualar meio, talão e ponta do arco no que diz respeito ao som e à agilidade” (GITLIS; BUNTING; GIURANNA, 1988, p. 949). E, sobre a técnica de mão esquerda, Giuranna afirma:

Sua ideia do sistema de semitons é o método mais eficaz para ensinar a técnica básica de mão esquerda jamais elaborado. Violinistas medianos têm melhorado graças a ele, certamente. Praticar cada uma das quatro formas possíveis dos dedos no espelho (semitom entre 1º e 2º, 2º e 3º, 3º e 4º dedos) separadamente possibilita não somente tocar afinado com mais facilidade e também introduz a ideia de tocar grupos de notas em vez de notas simples. Este é o princípio de organização na mão esquerda (GITLIS; BUNTING; GIURANNA, 1988, p. 949)

A prática do ‘Sistema de Semitons’ e das quatro formas possíveis de dedos nas cordas do violino (*finger patterns*), que se refere o violista Bruno Giurana, são procedimentos presentes na metodologia de ensino de Ševčík desde a ‘Escola da Técnica do Violino’ op. 1, publicada em 1881. Posteriormente, em 1901, procedimentos similares foram incluídos no ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6. Ambos têm o aprendizado da mão esquerda como foco, embora em situações diferenciadas: o desenvolvimento da técnica do violinista e o aprendizado inicial.

3. ŠEVČÍK E O APRENDIZADO INICIAL DO VIOLINO

Em *The Amadeus Book of the Violin*, Walter Kolneder (2003, p. 458) afirma que “a pedagogia do violino alcançou uma nova dimensão com o surgimento das obras de Ševčík, em 1881”, destacando fatores que o fizeram implementar novos rumos na aprendizagem do instrumento:

Suas ideias sobre os aspectos fisiológicos da performance do violino e suas preocupações com a análise dos elementos técnicos na execução do instrumento conduziram-no a escrever estudos especializados bastante detalhados. As expectativas cada vez maiores de artistas durante as últimas décadas do século exigiram tais obras, o que, por sua vez, contribuiu para o avanço da técnica e, portanto, para performances violinísticas mais perfeitas. (KOLNEDER, 2003, p. 458).

Em 1901, a publicação do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 implementou também o ensino inicial do instrumento com uma visão totalmente diferenciada à época, com a substituição do sistema de escalas diatônicas pelo ‘Sistema dos Semitons’. Para Ševčík, o sistema com base na escala diatônica dificultava o aprendizado inicial do violino:

Métodos direcionados à aprendizagem inicial do violino normalmente usam a escala diatônica no âmbito da primeira posição. Tal sistema não é suficientemente inteligível para principiantes pois, em cada escala diatônica, os semitons que ocorrem são produzidos — na quase totalidade das cordas — com diferentes dedos, dando como consequência o aparecimento de dedilhados desiguais em cada corda (ŠEVČÍK, 1901, p.1).¹⁵

Como exemplo, podemos observar duas tonalidades na extensão da primeira posição do violino: Sol M e Dó M. A tonalidade de Sol M exige duas formas ou padrões de dedos em sua organização dos tons e semitons; Dó M apresenta três formas ou padrões de dedos:

Sol Maior

- Cordas sol e ré - semitons entre 2º e 3º dedos;
- Cordas lá e mi - semitons entre 1º e 2º dedo.

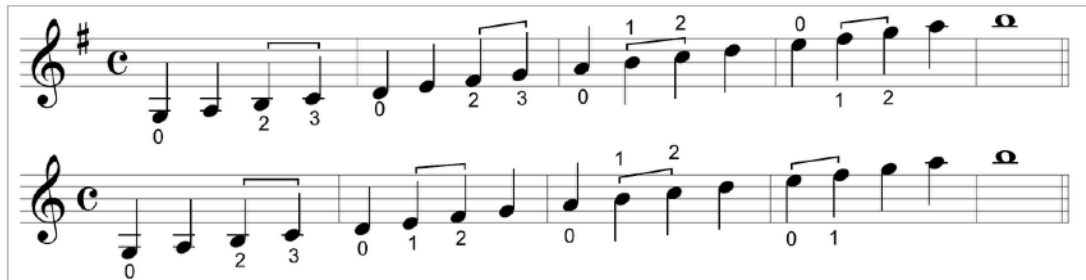
Dó Maior

- Corda sol - semitom entre 2º e 3º dedos;
- Cordas ré e lá - semitons entre 1º e 2º dedo;
- Corda mi - semitom entre a corda solta (0) e o 1º dedo.

¹⁵ Os ‘dedilhados desiguais’ citados por Ševčík são as mesmas ‘formas de dedos’ citadas por Giuranna, na página 24, ou ‘padrões de dedos’, segundo Gerle, na página 8. Esta pesquisa irá manter o termo ‘padrões de dedos’.

A visualização dos mesmos semitons na pauta na extensão completa da primeira posição do violino (Sol M e Dó M), possibilita um melhor entendimento dos ‘dedilhados desiguais’ evidenciados por Ševčík (*vide Figura 2*, abaixo).

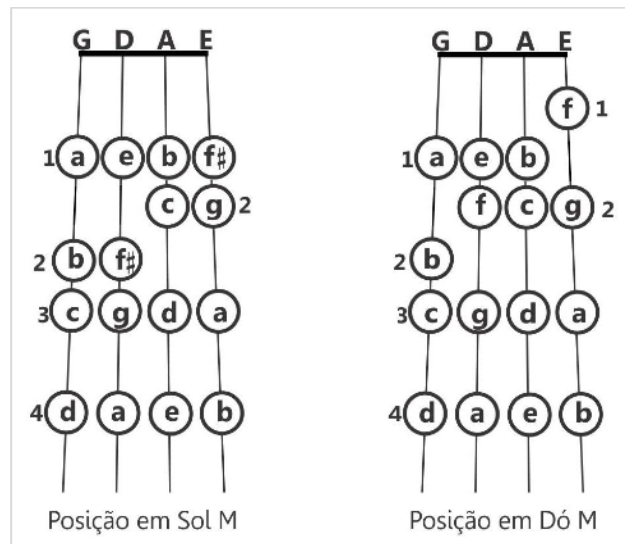
Figura 2: Escalas em Sol e Dó maior, na extensão da primeira posição do violino



Fonte 2: Elaboração própria

A representação gráfica das escalas em Sol M e Dó M com os respectivos locais dos quatro dedos da mão esquerda nos cordas do violino, demonstra a dimensão da dificuldade da aprendizagem inicial pelo sistema de escalas diatônicas (*vide Figura 3*, abaixo).

Figura 3: Posição dos dedos em Sol M e Dó M



Fonte 3: Elaboração própria

A tonalidade de Sol M exige que os dedos se organizem de duas maneiras diferentes; a de Dó M exige três organizações de dedos. Para Perdomo-Guevara (2005, p. 200), “dentro de um paradigma cognitivo, existem limites à quantidade de informações nas quais é possível focalizar os recursos mentais num dado momento” o que resume o pensamento de Ševčík a respeito dos prejuízos causados por uma sobrecarga cognitiva na aprendizagem inicial.

3.1. COGNIÇÃO NO APRENDIZADO INICIAL DO VIOLINO

Na aprendizagem inicial do violino, processos cognitivos têm início antes das cordas serem friccionadas com o arco, com a assimilação da posição do violino no ombro e da posição da mão direita no arco, que requerem a atuação permanente da percepção cinestésica¹⁶. A partir desse ponto, inúmeros processos de assimilação de percepções cinestésicas, auditivas e visuais ocorrem simultaneamente, atuando nos movimentos da mão esquerda e na organização dos movimentos do arco, determinados pela capacidade cognitiva de cada iniciante, mas principalmente pelo direcionamento do aprendizado.

Para Diana Santiago (2013, p. 116), “o estudo dos processos cognitivos presentes no fazer musical nos permite não somente compreender melhor este fazer: pode contribuir também para a melhoria da qualidade dos processos de ensino e de aprendizagem”. A aquisição simultânea de habilidades técnicas de mão esquerda e do arco que sustentem uma aprendizagem produtiva, é resultado de práticas pedagógicas elaboradas cuidadosa e conscientemente. Há que se considerar também, no desenvolvimento cognitivo do fazer musical, o prazer e a emoção inseridos no processo de aprendizado. Neste contexto, são oportunos os dizeres de Keith Swanwick:

Práticas pedagógicas inadequadas são utilizadas em aulas individuais de instrumento, onde a relação professor aluno dá ao professor considerável poder. Por exemplo, um aluno pode se confrontar simultaneamente com uma página com anotações musicais complexas, ter um arco em uma mão e um violino na outra, ter que tocar com boa afinação e sonoridade; tudo isso sem um mínimo de prazer estético (SWANWICK, 1994, p. 7).

Para Robert Sternberg, citado por Perdomo-Guevara (2005, p.200), “é impossível dar atenção a cada um dos muitos aspectos envolvidos numa aprendizagem complexa”.

No caso do piano, Maria Bernadete Póvoas et al. (2006, p. 61), ressalta que “durante o desempenho músico-instrumental o executante deve realizar, coordenadamente, uma série de movimentos de grande precisão, refinamento e diferentes graus de rapidez e força em função da compreensão e realização do texto musical”. Assim, faz-se necessário “uma prática minuciosa com treinamento dos segmentos direito e esquerdo separadamente, para melhor consciência das diferenças entre movimentos necessários para a execução de linhas musicais

¹⁶ Percepção cinestésica: sensação dos movimentos musculares do corpo.

com suas particularidades de articulação, fraseado, agógica e planos sonoros” (PÓVOAS et al., 2006, p. 61). Tais afirmativas são condizentes com a aprendizagem do violino, onde situações complexas tanto de mão esquerda quanto do arco são apresentadas no mesmo trecho musical. Entretanto, no aprendizado inicial, há uma dificuldade inerente aos instrumentos de corda: a inexistência de quaisquer referências para a colocação dos dedos nas cordas do instrumento.

Pianistas têm vantagem sobre instrumentistas de cordas pela “natureza” pronta do teclado, com notas fixas, pré-organizadas e visualmente diante deles. A partir dessa estrutura tangível e permanente podem imediatamente identificar e selecionar qualquer nota que precisem tocar. Instrumentistas de cordas devem criar a altura correta de cada nota em um espelho sem qualquer marcação ou ajuda visual (ROBERT GERLE, 2015, p. 33).

A inexistência de referenciais para a colocação dos dedos da mão esquerda nas cordas do violino indicam a necessidade imediata do desenvolvimento de percepções auditivas e cinestésicas que deem suporte ao iniciante na organização dos movimentos da mão esquerda, como também na construção dos referenciais necessários à correção da afinação.

Há um consenso entre educadores musicais, segundo Swanwick (1994, p. 11), que “um dos objetivos da educação musical deve ser ajudar a desenvolver o que é, algumas vezes, chamado de ‘ouvido interno’, uma ‘biblioteca dinâmica’ das possibilidades musicais da qual lançamos mão na performance musical e enquanto ouvintes de música”.

Processos pedagógicos cognitivos que aprimorem a percepção auditiva e o desenvolvimento do ouvido interno são elementos essenciais ao aprendizado inicial do violino, como também os processos que desenvolvam a percepção e memória cinestésica¹⁷, fatores imprescindíveis à construção da técnica da mão esquerda e do arco, atuando na execução de movimentos simultâneos complexos.

Ševčík, ao propor o ‘Sistema dos Semitons’ para a aprendizagem inicial do violino, elimina toda a sobrecarga cognitiva do sistema de escalas diatônicas. A partir de uma organização de dedos compreensível e aplicável, inicia um processo interligado de aquisição de habilidades necessárias ao desenvolvimento gradativo da mão esquerda, possibilitando ao iniciante uma aprendizagem consistente da primeira posição do instrumento e o aprendizado inicial das demais posições.

¹⁷ Memória cinestésica é também conhecida como memória tátil, motora, digital ou muscular (SANTIAGO, 2013, p. 135).

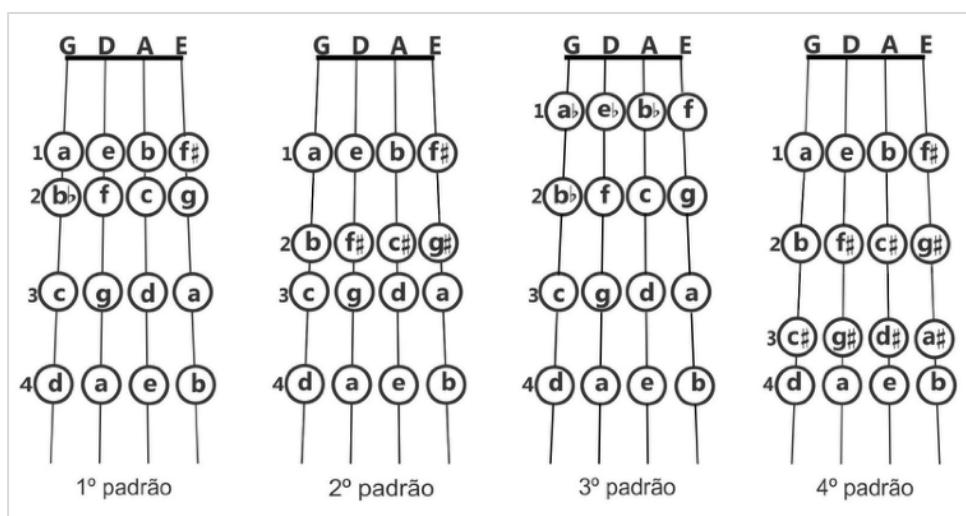
3.2. O SISTEMA DOS SEMITONS DE ŠEVČÍK

O ‘Sistema dos Semitons’ é uma proposta de organização dos dedos da mão esquerda composto por quatro padrões de dedos recorrentes e identificados por Ševčík dentre inúmeras combinações de notas em toda a extensão do violino. Para Djolejsi (1963c, p. 26), “ao iniciar o sistema dos semitons para iniciantes, Ševčík cria uma metodologia que passa de um salto para princípios inteiramente novos”.

O sistema dos semitons é diferente da apresentação ortodoxa diatônica e harmônica do material de ensino elementar e fundamental, na medida em que o estudante permanece concentrado em dominar semitons entre dedos idênticos nas diferentes cordas, apresentados progressivamente; isto é, as tonalidades correspondem a uma fórmula de semitom prescrita e não vice-versa (DJOLEJSI, 1963c, p. 26).

Segundo Foletto (2010 p. 11), padrão de dedos¹⁸ “é um sistema que estabelece na mão esquerda as relações entre as distâncias dos dedos no espelho do violino, fornecendo a indicação exata de cada nota visualmente, mentalmente e fisicamente antes do som ser produzido”. A representação gráfica dos padrões do ‘Sistema dos Semitons’, incluída no ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6, é um importante referencial visual da proposta pedagógica de Ševčík para a aprendizagem inicial do violino (*vide* **Figura 4**, abaixo).

Figura 4: Os quatro padrões de dedos do Sistema dos Semitons



Fonte 4: Ševčík (1901a, p. 2)

¹⁸ Padrão de dedos (*finger patterns*): termo aplicado por George Bornoff (1948) em *Bornoff's Finger Patterns*, por Gerle (1983) e por Foletto (2010).

Há apenas quatro padrões de dedos básicos no ‘Sistema dos Semitons’, embora alguns sejam repetidos posteriormente meio tom acima ou abaixo, até completar-se o aprendizado de todas as notas na extensão total da primeira posição do violino. O próprio Ševčík enumera os pontos positivos de seu sistema:

O principiante não encontra dificuldade em achar os intervalos porque as posições são as mesmas em todas as cordas, o que o auxilia a adquirir uma afinação perfeita; devido à facilidade do dedilhado, o aluno iniciante pode dar atenção à posição do violino e ao arco; a forma de progressão gradual adotada é clara e inteligível ao aluno pois cada seção não é mais que o desenvolvimento natural da seção anterior (ŠEVČÍK, 1901a, p. 1).

O propósito facilitador da proposta metodológica de Ševčík é fundamentada na percepção da necessidade de não submeter o iniciante a informações desnecessárias. Assim, pretende-se obter melhores resultados com poucos elementos envolvidos a cada momento da aprendizagem.

3.3. PADRÕES DE DEDOS DO SISTEMA DOS SEMITONS

No ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6, os padrões de dedos do Sistema dos Semitons determinam a tonalidade e extensão das escalas e também os intervalos melódicos e harmônicos passíveis de execução em cada etapa de aprendizado. Na introdução ao método Ševčík apresenta ilustrações com as representações gráficas de cada padrão de dedos e das respectivas sequências de notas na pauta, além de escalas e intervalos melódicos de quarta, sexta e décima.

A visualização dos locais pré estabelecidos por Ševčík para a colocação dos dedos (1º, 2º, 3º e 4º) nas cordas do violino (G, D, A, E) propicia um melhor entendimento da mecânica do comportamento da mão esquerda no espelho do instrumento.

O primeiro padrão de dedos (semitom entre o 1º e 2º dedo) possibilita a execução de escalas maiores em Fá, Dó e Sol, em uma oitava (*vide Figura 5*, abaixo)¹⁹.

¹⁹ Errata das figuras 5, 6, 7 e 8: **corda ré**, 1º dedo: mi (e) ao invés de dó (c); **corda lá**, 4º dedo: id.

Figura 5: Primeiro padrão de dedos do Sistema dos Semitons

Diagrama das cordas (G, D, A, E) e posições dos dedos (0 a 4) para cada corda:

- 0. 0. 0. 0. open.
- 1. a c b f# 1st. finger.
- 2. bb f c g 2nd. finger.
- 3. c g d a 3rd. finger.
- 4. d a c b 4th. finger.

Exemplos de escalas e intervalos com semitom entre o 1º e 2º dedo:

- Semitone from 1st. to 2nd. finger. (E string, A, D, G)
- Scales with the same semitone. (F major, C major, G major)
- Intervals with 1st. and 2nd. fingers.

Fonte 5: Ševčík (1901a, p. 2)

O segundo padrão de dedos do Sistema dos Semitons (semitom entre o 2º e 3º dedo) encaminha à execução das escalas maiores em Sol, Ré e Lá em uma oitava (vide **Figura 6**, abaixo):

Figura 6: Segundo padrão de dedos do Sistema dos Semitons

Diagrama das cordas (G, D, A, E) e posições dos dedos (0 a 4) para cada corda:

- 0. 0. 0. 0.
- 1. a c b f# 1.
- 2. b f# c# g# 2.
- 3. c g d a 3.
- 4. d a c b 4.

Exemplos de escalas e intervalos com semitom entre o 2º e 3º dedo:

- Semitone from 2nd. to 3rd. finger.
- Scale with the same semitone. (G major, D major, A major)
- Intervals with the 2nd. and 3rd. fingers.

Fonte 6: Ševčík (1901a, p. 2)

A execução na tonalidade de Sol M em toda a extensão da primeira posição do violino é resultado da junção do primeiro e segundo padrões de dedos. O terceiro padrão de dedos (semitom entre a corda solta e o 1º dedo) possibilita a execução das escalas maiores em Dó, Fá e Si bemol, sempre em uma oitava (vide **Figura 7**, abaixo):

Figura 7: Terceiro padrão de dedos do Sistema dos Semitons

Semitone from the open string to the 1st. finger.

0. 0. 0. 0.
1. a^b c^b b^b f 1.
2. b^b f c g 2.
3. c g d a 3.
4. d a e b 4.

Scales with the same semitone.

C major. *F major.* *B flat major.*

Intervals from the open string, or from the 4th. to the 1st. finger.

Fonte 7: Ševčík (1901a, p. 2)

A execução nas tonalidades maiores de Dó e Fá em toda a extensão da primeira posição do violino é resultado da junção do primeiro e terceiro padrão de dedos. O quarto padrão de dedos (semitom entre o 3º e 4º dedo) possibilita a execução das escalas maiores em Lá, Mi e Si, em uma oitava (*vide* **Figura 8**, abaixo).

Figura 8: Quarto padrão de dedos do Sistema dos Semitons

Semitone from 3rd. to 4th. finger.

0. 0. 0. 0.
1. a c b f[#] 1.
2. b f[#] c[#] g[#] 2.
3. c[#] g[#] d[#] a[#] 3.
4. d a c b 4.

Scales with the same semitone.

A major. *E major.* *B major.*

Intervals with the 3rd. and 4th. fingers.

Fonte 8: Ševčík (1901a, p. 2)

A execução na tonalidade de Lá M em toda a extensão do violino é resultado da junção do quarto e segundo padrões de dedos. Posteriormente, três padrões são apresentados meio tom abaixo (quarto, segundo e primeiro) e o terceiro padrão meio tom acima. A execução de uma escala cromática em toda a extensão da primeira posição do violino, duas oitavas e mais dois tons e meio (sol 2 ao si# 4), é resultado do aprendizado e interligação de todos os padrões de dedos apresentados anteriormente.

Na metodologia de ensino de Ševčík para a aprendizagem inicial, os padrões de dedos são ferramentas essenciais para a construção de referenciais auditivos e, conseqüentemente, para a correção da afinação. A audição constante de intervalos harmônicos em cordas duplas, procedimento constante no aprendizado inicial, possibilita a colocação exata dos dedos nas cordas do instrumento ou sua correção imediata. Em *The Violin Student's Fundamentals*, entrevista a Otto Meyer (1924), Ševčík explica o porquê desse procedimento:

Acontecia com tanta frequência alunos que pareciam estar tocando muito bem afinado descobrirem ter se desviado acentuadamente da altura quando ouviam uma corda solta que eu desenvolvi um sistema pelo qual agora a afinação é testada quase sempre por cordas soltas (MEYER, 1924).

O aprendizado de habilidades essenciais para a formação do violinista (cordas duplas, escalas diatônicas maiores e menores, arpejos e escalas cromáticas) acontece gradualmente no decorrer do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6, sempre com base nos padrões de dedos do Sistema dos Semitons: são os padrões que determinam a tonalidade e extensão de escalas e arpejos como também os intervalos melódicos e harmônicos passíveis de execução a cada momento do aprendizado. Segundo Ševčík (1901), “o sistema em si mostra em que sequência cada dedilhado deve ser usado, quando esse dedilhado deve ser simples ou duplo, mostrando ainda como devem ser tratadas as várias escalas diatônicas, maiores ou menores, os intervalos cromáticos e as escalas cromáticas”.

Nas duas últimas partes do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6, com o aprendizado da 2ª à 5ª posição do violino norteado também pelo Sistema dos Semitons e com o aprendizado de mudanças de posição, ampliam-se as possibilidades técnicas do violinista iniciante e, conseqüentemente, a complexidade do repertório.

3.4. PADRÕES DE DEDOS DE BORNOFF, GERLE E BARBER

Atualmente, observa-se a aplicação de padrões de dedos em propostas direcionadas tanto ao ensino inicial quanto ao ensino superior do violino. George Bornoff (1948, p. 18), Robert Gerle (2015, p. 36) e Barbara Barber (2008, p. 7) utilizam o mesmo procedimento pedagógico em suas propostas de ensino, repetindo padrões de dedos idênticos ao do ‘Sistema dos Semitons’ de Ševčík, embora sem referências ao mesmo.

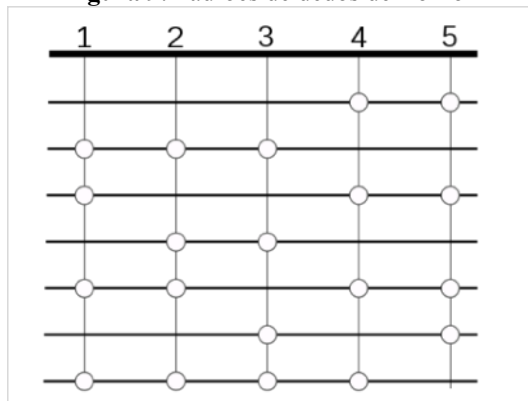
Em ‘Padrões de dedos: uma contribuição à técnica violinística aplicada a alunos do ensino superior’, Foletto (2010) avalia positivamente as metodologias de Gerle, William Primrose e Barber e apresenta, em seu trabalho, os mais representativos métodos da literatura pedagógica do violino, entre 1901 e 2008 (FOLETTTO, 2010, p. 4). Apesar da obra de Ševčík constar nesse seletto grupo, inclusive o Método de Violino para Principiantes op. 6, não há referência alguma ao Sistema dos Semitons em sua pesquisa. No mesmo trabalho, Foletto (2010 p. 13) entrevista Barber que, por sua vez, cita apenas Bornoff, Gerle e Primrose como precursores de sua proposta pedagógica.

3.4.1. Bornoff’s finger patterns

Em 1948, o violinista e educador canadense George Bornoff (1907-1998) publicou o *Bornoff’s Finger Patterns for Violin - A Basic Method for Strings*, o ‘Método Bornoff’, enfatizando cinco padrões dedos da mão esquerda associados a diversos golpes de arco como foco da aprendizagem inicial do violino. A *Foundation for the Advancement of String Education*²⁰, fundada em 1978, é uma organização de apoio a professores com o objetivo de aplicar os princípios e o material desenvolvido por Bornoff ao longo de cinquenta anos (FOLETTTO, 2010, p. 13; JACK THIESSEN, 2012).

Bornoff aplica cinco padrões de dedos em sua metodologia de ensino. Entretanto, os padrões utilizados por Bornoff são exatamente os mesmos do ‘Sistema dos Semitons’ de Ševčík, apenas em uma ordem diferente. O quinto padrão é igual ao terceiro, meio tom abaixo, mesmo procedimento adotado anteriormente por Ševčík (*vide Figura 9*, abaixo).

²⁰ <http://www.fase.org/>

Figura 9: Padrões de dedos de Bornoff

Fonte 9: Foletto (2010, p.13)

Bornoff estudou com Gregori Garbovitsky, violinista russo, e Jean de Rimanoczy, violinista vienense, que emigraram para o Canadá na década de 1920 (THIESSEN, 2012). Pouco provável o desconhecimento de ambos, violinistas contemporâneos a Ševčík, a respeito da metodologia de ensino do professor checo, da extensão de suas obras pedagógicas publicadas e também de sua atuação como professor em Ithaca, Chicago, Boston e Nova York, de 1921 a 1931 (PAPATZIKIS, 2008, p. 310).

3.4.2. A nova tablatura de Gerle

Em *The art of practising the violin*²¹, livro pedagógico publicado em 1983, o violinista e professor húngaro Robert Gerle (1924-2005) faz uma reflexão pertinente sobre as dificuldades inerentes à sua própria estrutura do instrumento, num paralelo entre instrumentos de corda e o piano. Para aplicar aos instrumentos de cordas as vantagens iniciais do teclado, Gerle apresenta a Nova Tablatura, desenvolvida especificamente para auxiliar no estudo, com base em dois fundamentos: o ‘Gridiron’ do espelho, representação visual de todos os semitons no espelho do violino (correspondente do teclado do piano) e o sistema de ‘Padrões de dedos’ (GERLE, 2015, p. 34). Segundo Gerle, (2015, p. 34) “esse novo conceito é uma nova maneira de pensar a técnica da mão esquerda”.

Os quatro padrões básicos, que são as combinações de dedos mais comuns na literatura da viola e do violino, têm sido usadas em suas formas mais elementares e embrionárias em alguns métodos de violino para iniciantes. Com a Nova Tablatura, o conceito de padrões de dedos fica expandido e

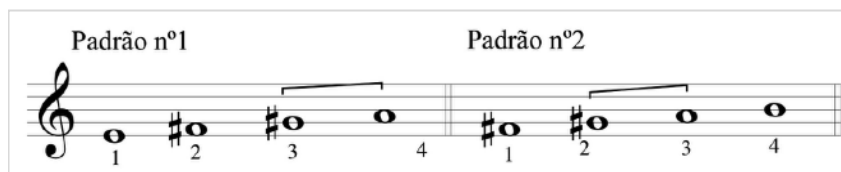
²¹ GERLE, Robert. *The art of practising the violin*. Londres, Stainer & Bell, 1983.

construído em uma organização abrangente, englobando todo o espelho e virtualmente todas as combinações possíveis de notas, dedos, cordas e posições (GERLE, 2015, p. 38)

Gerle não direciona ‘A arte de praticar violino’ para a aprendizagem inicial. Assim, cada padrão de dedos é utilizado em uma posição diferente, para auxiliar na correção da afinação. Entretanto, os quatro padrões de dedos identificados por Gerle, fundamento da ‘nova maneira’ de pensar a técnica da mão esquerda, são exatamente os mesmos padrões de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ de Ševčík, apenas em uma outra organização.

O padrão de dedos nº 1 de Gerle, semitom entre 3º e 4º dedo na primeira posição do violino, corresponde ao terceiro padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ de Ševčík. O padrão nº 2, semitom entre o 2º e 3º dedos na segunda posição, corresponde ao segundo padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ (vide **Figura 10**, abaixo).

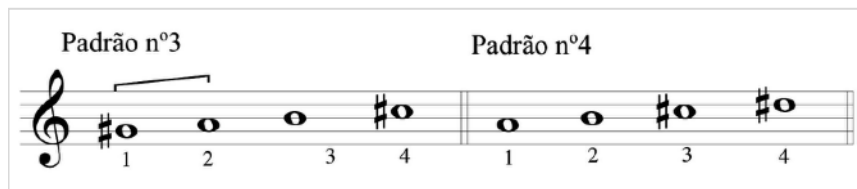
Figura 10: Gerle: Padrão de dedos nº 1 e nº 2



Fonte 10: Gerle (2015, p. 36 e 37)

O padrão nº 3 de Gerle, semitom entre o 1º e 2º dedo, é apresentado na terceira posição do violino e corresponde ao primeiro padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ de Ševčík. O padrão nº 4 de Gerle, sem semitons, corresponde ao terceiro padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ e é apresentado na quarta posição (vide **Figura 11**, abaixo).

Figura 11: Gerle: Padrão de dedos nº 3 e 4



Fonte 11: Gerle (2015, p. 37 e 38)

É importante reafirmar que os padrões de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ não foram utilizados apenas na aprendizagem inicial. O mesmo sistema foi aplicado por Ševčík na ‘Escola da Técnica do Violino’ op. 1, volumes 1 e 2, com 1ª edição em 1881.

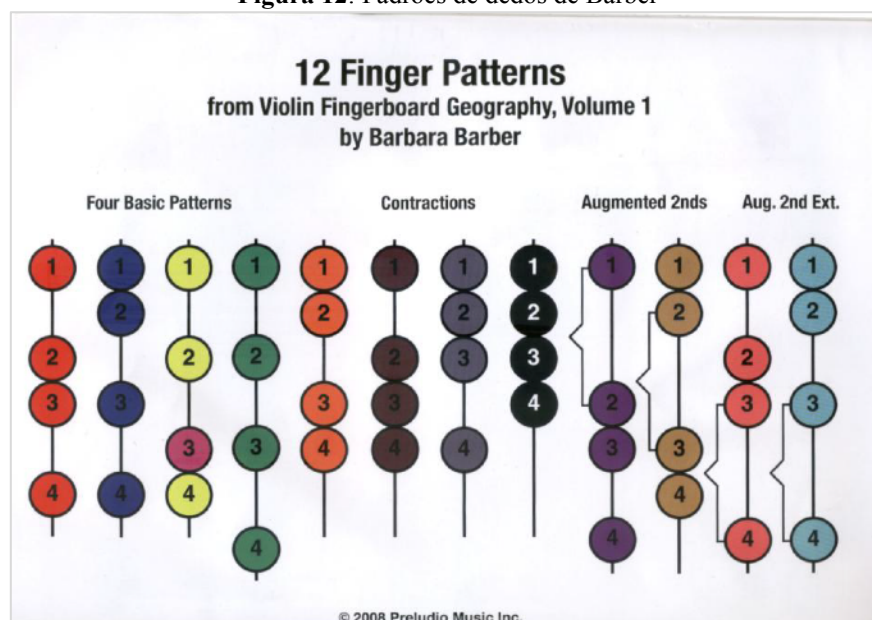
Robert Gerle estudou ainda pequeno na Academia Lizt em Budapeste, com o violinista Geza de Kresz, aluno de Jenő Hubay, Ševčík e de Ysaÿe (GERLE, 2015). Geza de Kresz estudou com Hubay em Budapeste e com Ševčík no Conservatório de Praga. Conclui-se, portanto, que Gerle teve acesso direto aos ensinamentos pedagógicos de Ševčík.

3.4.3. Fingerboard Geograpy de Barbara Barber

Fingerboard Geography é uma série de métodos para violino, viola e grupos de cordas, publicados em 2008 pela violinista americana Barbara Barber, membro na *The American String Teachers Association*, na *The Suzuki Association of the Americas* e *Teacher Trainer* do Método Suzuki (FOLETTTO, 2010, p. 28).

Segundo Foletto (2010, p.28), Barber estabelece um sistema de afinação por visualização no *fingerboard* (espelho do violino), utilizando quatro padrões de dedos básicos, codificados em cores, em um total de doze padrões com aplicação direcionada à metodologia Suzuki (*vide Figura 12*, abaixo).

Figura 12: Padrões de dedos de Barber



Fonte 12: Foletto (2010, p.29)

Em entrevista a Folleto (2010 p. 29), Barber esclarece que *Fingerboard Geography* é resultado de pesquisa pessoal, com ideias absorvidas de Gerle, Bornoff e de Willian Primrose.

Os padrões são os mesmos que os desses pedagogos, mas em uma ordem diferente. Os meus são na ordem em que são introduzidos na escola de violino Suzuki, volumes 1, 2 e 3. O código das cores, no entanto, é a minha própria “invenção”. Eu criei os quatro padrões básicos de cores primárias (FOLLETO, 2010 p. 29).

Os quatro padrões de dedos básicos de Barber são exatamente os mesmos padrões do ‘Sistema dos Semitons’ de Ševčík, apenas em uma outra ordem.

Bornoff, Gerle e Barber, ao escreverem suas obras pedagógicas, utilizaram os mesmos recursos que deram origem à metodologia de ensino de Ševčík, desde a ‘Escola da Técnica do Violino’ op. 1: os padrões de dedos do ‘Sistema dos Semitons’.

É possível pensar que, com a dimensão e importância do trabalho de Ševčík, a omissão de seu nome por autores que empregam os mesmos princípios pedagógicos justifica-se apenas por desinformação? Segundo Pierre Bourdieu²², “a instância das representações é, em si, um campo de manifestações de lutas sociais e de um jogo de poder”. Para ele, “o mundo social é também representação e vontade, e todo discurso contém, em si, estratégias de interesses determinados” (BOURDIEU, 1982, *apud* SANDRA PESAVENTO, 1995, p. 18). Entretanto, Morin (2007) é mais enfático, ao dizer:

O poder imperativo e proibitivo conjunto dos paradigmas, das crenças oficiais, das doutrinas reinantes e das verdades estabelecidas determina os estereótipos cognitivos, as ideias recebidas sem exame, as crenças estúpidas não-contestadas, os absurdos triunfantes, a rejeição de evidências em nome da evidência e faz reinar em toda parte os conformismos cognitivos e intelectuais (Morin, 2007, p. 27).

Ševčík tinha total confiança ao optar pelo emprego do ‘Sistema dos Semitons’ no aprendizado inicial; entretanto, a simples reprodução de seus padrões de dedos não revela a amplitude dos pressupostos pedagógicos do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6, que continuam apontando para uma proposta de ensino e aprendizagem abrangente e diferenciada.

²² Bourdieu, Pierre. *Ce que parlèr veut dire*. Paris, Fayard, 1982.

4. METODOLOGIA DE ŠEVČÍK PARA O APRENDIZADO INICIAL

Ao abordar a metodologia de Ševčík para o aprendizado inicial do violino, é importante contextualizá-la e, principalmente, destacar algumas premissas que nortearam sua proposta pedagógica para o ensino e aprendizagem do instrumento.

Após a publicação da ‘Escola da Técnica do Violino’ op. 1, em 1881, era intenção de Ševčík publicar exercícios similares para iniciantes, mas a necessidade de dedicar-se ao material direcionado especificamente à mão direita adiou esse seu propósito. Assim, a ‘Escola da Técnica do Arco’ op. 2 foi publicada doze anos depois, em 1893. Seguiram-se, até 1899, os ‘Estudos Preparatórios para Mudanças de Posição’ op. 8, ‘Estudos Preparatórios sobre Cordas Duplas’ op. 9 e os ‘Estudos Preparatórios para o Trinado’ op. 7 (PAPATZIKIS, 2008, p. 346).

A publicação do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 ocorreu em 1900, um intervalo de dezenove anos para a maturação de um projeto que encerra os princípios básicos da metodologia de Ševčík para a construção da técnica de mão esquerda do violino. Inclui cordas duplas, mudanças de posição, articulação e independência dos dedos, escalas e arpejos e escalas cromáticas. As 84 páginas do método contém: aprendizado da 1ª à 5ª posição fixas e mudanças de posição entre elas; todas as tonalidades maiores e menores nas cinco posições; noções básicas de intervalos harmônicos; escalas em uma oitava sobre uma corda; arpejos em todas as tonalidades com mudanças da 1ª à 5ª posição; progressões cromáticas da 1ª à 3ª posição; estudos preparatórios para o trinado; a construção inicial da técnica de cordas duplas, da 1ª à 5ª posição; 79 pequenas melodias em duos, com aplicação da técnica básica do arco.

4.1. PREMISSAS ESTABELECIDAS POR ŠEVČÍK

Em *The Violin Student's Fundamentals*²³, entrevista cedida a Meyer (1924) nos EUA, Ševčík fala sobre as premissas que nortearam seus ensinamentos, resultado de mais de quarenta anos de experiência como professor. São princípios básicos inseridos em sua metodologia de ensino relativos a cordas duplas, à afinação, ao domínio do arco e também ao aprendizado das posições. Essas mesmas premissas estabelecidas por Ševčík, amplamente expandidas ao longo de toda sua obra pedagógica para o aprendizado do violino, são partes integrantes e fundamentais do Método de Violino para Principiantes op. 6.

²³ Anexo iii: Os Fundamentos do Estudante de Violino (MEYER, 1924)

a) Cordas duplas

A posição da mão esquerda na execução de cordas duplas e de cordas simples é a mesma. Combinações de notas simples imediatamente convertidas em cordas duplas resultam na unificação da posição da mão esquerda (MEYER, 1924). A construção de referenciais auditivos para a correção da afinação, inerente à metodologia de ensino de Ševčík para o iniciante e indispensável na continuidade do processo de aprendizagem do instrumento, acontece a partir do aprendizado de cordas duplas.

Tocar cordas simples deve ser o mesmo que tocar em cordas duplas. Quem toca numa corda de cada vez por muitos anos e tenta tocar cordas duplas, verá que para cordas duplas uma outra posição da mão será necessária e, então, terá que voltar quase do começo. Notas simples tocadas corretamente exigem a mesma posição que cordas duplas (MEYER, 1924).

b) Afinação

A afinação deve ser testada sempre por cordas soltas. Segundo Ševčík, alunos que pareciam estar tocando muito bem afinado descobriam, ao compararem com uma corda solta, que tinham se desviado acentuadamente da altura. Por essa razão ele desenvolveu um sistema pelo qual a afinação é testada quase sempre por cordas soltas (MEYER, 1924).

Desde que o violino esteja afinado em quintas justas (perfeitas), a afinação será encontrada levemente diferente se a nota for testada com a corda solta mais grave do que se for testada com a corda solta superior. Por essa razão, tanto quanto possível, duas notas que se seguem devem ser testadas com a mesma corda. Entretanto, em toda execução em conjunto é necessário ao aluno temperar a afinação (MEYER, 1924).²⁴

c) Domínio do arco

O aprendizado da técnica do arco, possibilitando seu completo domínio, é parte essencial do processo de formação do violinista. Para Ševčík (MEYER, 1924), todos os estudantes devem ser músicos versáteis tanto em uma carreira de virtuose, como músicos de orquestra ou em grupos de câmara, sendo indispensável em qualquer situação, ter o ritmo e o arco muito bem desenvolvidos.

Nos meus estudos, tenho incorporado exercícios para desenvolver o domínio em cada ritmo e arcada, mesmo para o ragtime ou ritmos sincopados que são trabalhados excessivamente neste país. Todas as partes do arco devem ser igualmente desenvolvidas; e estudantes devem trabalhar especialmente para o controle do arco no talão (MEYER, 1924).

²⁴ O entendimento de Ševčík sobre afinação e como testá-la será discutido posteriormente, no Capítulo 5.

d) Aprendizado de todas as posições

O estudo de todas as posições deve acontecer logo após o domínio da primeira posição. O aprendizado das posições mais altas beneficia a posição da mão na primeira posição, pois obriga o estudante a manter o cotovelo debaixo do violino, facilitando, por sua vez, as mudanças de posição. Segundo Ševčík (MEYER, 1924), “o dia de músicos de primeira e terceira posição é passado. Compositores modernos usam todas as posições sem discriminação — a segunda, quarta e sexta posição tanto quanto a primeira, terceira e quinta”.

O estudo nas posições mais altas tem o maior valor no desenvolvimento da resistência (força) e flexibilidade da mão e dos dedos; eu acredito que logo que os estudantes tenham dominado bem a primeira e meia posições eles devem imediatamente prosseguir e trabalhar uniformemente em todas as posições acima até a sétima (MEYER, 1924).

Situações em cordas duplas como também de correção da afinação, domínio do arco e aprendizado das posições mais altas fazem parte da metodologia de ensino de Ševčík para o ensino inicial e estão nos exemplos analisados no item 4.3 deste capítulo.

4.2. ABRANGÊNCIA TÉCNICA DOS EXERCÍCIOS PROPOSTOS

O ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 é composto por sete volumes ou sete partes, cada uma delas com 12 páginas de exercícios. O conteúdo e numeração dos exercícios propostos por Ševčík para o aprendizado inicial, com destaque ao ‘Sistema dos Semitons’, está discriminado em duas tabelas abaixo, conforme os seguintes tópicos:

Parte I a IV: exercícios na 1ª posição do violino (1 a 58)

Parte V: exercícios de articulação dos dedos da mão esquerda²⁵ (1 a 11)

Parte VI: exercícios da 2ª à 4ª posição (1 a 20)

Parte VII: exercícios na 5ª posição e mudanças de posição (1 a 19)

As parte I a IV mantêm a mesma sequência na numeração dos exercícios; as partes V, VI e VII são numeradas separadamente. Alguns exercícios, conforme seu conteúdo, podem constar mais de uma vez nas tabelas (vide **Quadros 5 e 6**, abaixo):

²⁵ Os exercícios de articulação da Parte V são os mesmos onze exercícios iniciais dos Estudos Preparatórios para o Trinado op.7 (Ševčík, 1901a)

Quadro 5: Método de Violino para Principiantes op.6, Partes I a IV: conteúdo e numeração dos exercícios

OTAKAR ŠEVČÍK Método de Violino para Principiantes op. 6				
Conteúdo dos exercícios	Parte I	Parte II	Parte III	Parte IV
ESTUDOS BÁSICOS DO ARCO				
Cordas soltas simples; cordas soltas duplas	Ex.1, 2			
Arco inteiro, metade superior e inferior	Ex. 2			
ESTUDOS DA MÃO ESQUERDA NA 1ª POSIÇÃO				
Colocação do 1º dedo da mão esquerda	Ex. 3			
SISTEMA DOS SEMITONS				
1º Padrão de dedos	5, 6, 7, 9,10	12,13		
2º Padrão de dedos		15,16		
Junção do 1º e 2º padrão de dedos		18, 19, 22		
3º Padrão de dedos		24		
Junção do 1º, 2º e 3º padrão de dedos			27	
4º Padrão de dedos			35	
Junção dos quatro padrões de dedos			38	
4º Padrão de dedos meio tom abaixo				43
2º Padrão de dedos meio tom abaixo				49
1º Padrão de dedos meio tom abaixo				52
Combinações dos semitons precedentes			32	46, 50, 53
3º Padrão de dedos meio tom acima (posição sem semitons)				55
INTERVALOS HARMÔNICOS E MELÓDICOS				
Quartas e sextas com uma corda solta	3			
Intervalos harmônicos com uma corda solta	5, 7			
Intervalos melódicos com uma e duas cordas	9, 10	12, 19		
Intervalos harmônicos em cordas duplas		13, 16, 19, 25	28, 30, 36	44, 49, 50
ESCALAS, ARPEJOS E ESCALAS CROMÁTICAS				
Escalas maiores em uma oitava	11	16, 25	36	44, 49
Arpejos		16	29	
Escalas maiores na extensão da 1ª posição		20	28	57
Movimento cromático e progressões cromáticas		21, 22	31, 39, 40	47
Escalas menores em uma oitava			33, 41	47, 50
Escalas cromáticas com o 1º, 2º, 3º e 4º dedo				47
Escalas e exercícios em diferentes tonalidades				57, 58
MELODIAS				
Duos	4, 8	14, 17, 23, 26	34, 37, 42	45, 48, 51, 54, 56

Fonte 5: Elaboração própria

Quadro 6: Método de Violino para Principiantes op.6, Partes V a VII: conteúdo e numeração dos exercícios

OTAKAR ŠEVČÍK Método de Violino para Principiantes op. 6						
Conteúdo dos exercícios	Parte V	Parte VI			Parte VII	
	1ª posição	2ª posição	3ª posição	4ª posição	5ª posição	1º à 5ª posição
SISTEMA DOS SEMITONS						
1º Padrão de dedos	Ex.1				12	
2º Padrão de dedos	Ex.2			16		
4º Padrão de dedos meio tom abaixo	Ex.3					
4º Padrão de dedos		1	8			
ARTICULAÇÃO DOS DEDOS						
Intervalos melódicos com alterações rítmicas em detaché e legato	1 a 11					
Escala cromática (acidentes)	4					
Escala maiores e menores	5					
Intervalos maiores e menores	6, 7, 8, 10					
Escala harmônicas menores	9					
Extensão do 4º dedo	11					
INTERVALOS MELÓDICOS E HARMÔNICOS						
Afinação		2	9	17		
Intervalos melódicos e harmônicos		3	10	17, 18		
Cordas duplas		4	11	19	14	
ESCALAS, ARPEJOS, ESCALAS CROMÁTICAS						
Escala maiores		3	10	18	13	
Posição fixa		5	13, 15			
Escala em uma corda com mudanças						18
Progressão cromática		6	14			
Arpejos nas 5 posições						19
LIGAÇÃO DAS POSIÇÕES E MUDANÇAS						
Ligação das posições						1, 2, 15, 17
Portamentos						3, 9, 16
Mudanças de posição						4, 5, 6, 7, 9, 11, 16
Mudanças de posição com harmônicos						8, 10
MELODIAS						
Duos		7	12	20		

Fonte 6: Elaboração própria

Nota-se, nos quadros 5 e 6 acima, que o ‘Sistema dos Semitons’ permeia grande parte dos exercícios, assim como cordas duplas. Escalas e arpejos são incluídos de acordo com o aprendizado dos padrões de dedos, o que permite a execução em diferentes tonalidades.

4.3. DESENVOLVIMENTO DO MÉTODO

A análise de elementos essenciais do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 a partir do detalhamento do conteúdo de todos os exercícios inseridos nas Partes I a VII, evidencia procedimentos metodológicos que interligam propostas pedagógicas ainda hoje inovadoras no aprendizado inicial do violino: a padronização do posicionamento dos dedos da mão esquerda; o início imediato da construção de referenciais auditivos como suporte à obtenção das notas no espelho do violino; e os critérios de ajustes auditivos para a construção da afinação são propostas inseridas a partir da colocação dos dedos nas cordas do violino.

Referencial é um conjunto de elementos que formam um sistema de referência²⁶. No caso do violino, os referenciais são intervalos harmônicos em que, preferencialmente, uma das notas é uma corda solta. Cordas duplas seriam o sistema de referência, o conjunto de todos os intervalos harmônicos passíveis de execução no instrumento.

O como proceder para criar referenciais auditivos e como incluir a execução de cordas duplas no aprendizado inicial do violino ressaltam processos relevantes da metodologia de Ševčík totalmente interligados. Os dois objetivos são alcançados simultaneamente, através de processos que levam à estimulação da percepção auditiva do iniciante. Referenciais auditivos auxiliam na correção da afinação e na construção de cordas duplas; e cordas duplas inserem em seu sistema todos os referenciais auditivos. A construção sistemática de intervalos harmônicos em cordas duplas é um procedimento essencial e indispensável para a contínua internalização de referenciais auditivos e consequente correção da afinação.

A internalização de referenciais auditivos e o encadeamento de exercícios na aquisição de habilidades diferenciadas ocorre durante toda a aprendizagem; a aplicação de referenciais auditivos no aprendizado das demais posições acontece nas duas últimas partes do método.

Neste trabalho, o conteúdo de todos os exercícios do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 (Partes I a VII) está discriminado em sete tabelas, com destaque ao ‘Sistema dos Semitons’, fio condutor da aprendizagem. A automatização dos movimentos do arco, a organização dos dedos da mão esquerda, a construção de cordas duplas, a construção da tonalidade e de escalas cromáticas, partes fundamentais na metodologia de ensino de Ševčík são desenvolvidas simultaneamente, num constante desdobramento da aprendizagem.

²⁶ <https://www.dicio.com.br/referencial/>

4.3.1.A automatização de movimentos do arco em cordas soltas

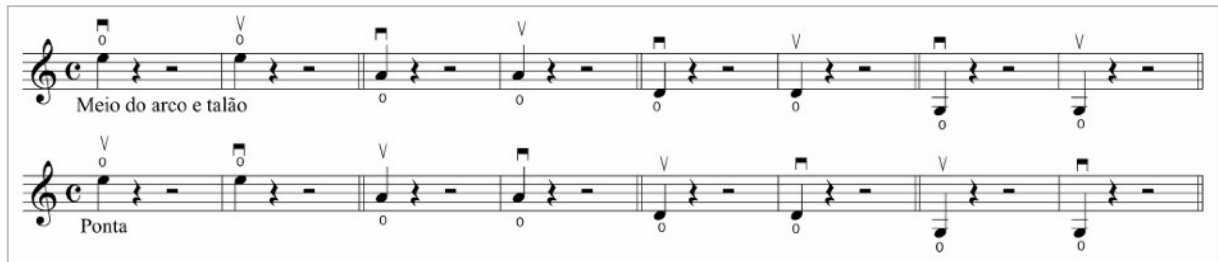
A aprendizagem do violino tem início com o processo de assimilação da posição do instrumento no ombro do iniciante e com o posicionamento de cada dedo da mão direita no arco. A Parte I do ‘Método de Violino para Principiantes’ op.6 reúne, em seu conteúdo, a automatização dos movimentos do arco, a colocação inicial dos dedos da mão esquerda e de procedimentos sequenciais que resultam na construção de cordas duplas (*vide Quadro 7, abaixo*).

Quadro 7: Método de Violino para Principiantes op. 6, Parte I: numeração e conteúdo dos exercícios

OTAKAR ŠEVČÍK Método de Violino para Principiantes op. 6 Parte I	
1	Posicionamento do violino e do arco; cordas soltas na ponta, meio e talão
2	Cordas soltas simples; cordas soltas duplas: quintas; prática da distribuição do arco
3	Colocação do 1º dedo; intervalos harmônicos em quartas e sextas com o 1º dedo e cordas soltas; distribuição do arco
4	Melodias 1 a 6 ; duos com aplicação do aprendizado de mão esquerda e do arco
5	1º padrão de dedos ; 1º, 2º, 3º e 4º dedos em sua ordem; intervalos harmônicos em quartas, terças, oitavas, segundas, quintas e uníssonos, com um dedo e cordas soltas
6	Fragmentos de escalas menores em Sol, Ré, Lá e Mi, com acompanhamento do professor; distribuição do arco
7	1º, 2º, 3º e 4º dedos em ordens diversas; cordas soltas duplas em quintas; intervalos harmônicos em quartas, terças, oitavas, segundas e uníssonos, com um dedo e cordas soltas; seis variações rítmicas
8	Melodias 7 a 12 ; duos com aplicação do aprendizado de mão esquerda e do arco
9	1º, 2º, 3º e 4º dedos em sua ordem, em duas cordas; fixação dos dedos nas cordas; variações de arco
10	1º, 2º, 3º e 4º dedos em ordens diversas, em duas cordas; três variações de arco
11	Escalas maiores em Fá, Dó e Sol em uma oitava, com acompanhamento do professor; variações rítmicas incluindo pausas e figuras pontuadas

Fonte 7: Elaboração própria

O aprendizado gradativo e constante dos movimentos do arco em suas três partes essenciais (talão, meio e ponta) e também de seu direcionamento (para baixo e para cima), é inserido a partir do primeiro exercício, em cordas soltas (*vide Figura 13, abaixo*).

Figura 13: Movimentos iniciais do arco (exercício 1)

Fonte 13: ŠEVČÍK (1901a, p. 6)

Na metodologia de Ševčík, cordas soltas duplas também são colocadas no início da aprendizagem. O intervalo harmônico de quinta justa, resultado da execução de cordas soltas duplas, é o primeiro referencial auditivo apresentado ao iniciante (*vide* **Figura 14**, abaixo).

Figura 14: Prática do arco em cordas soltas simples e duplas (ex. 2)

Fonte 14: ŠEVČÍK (1901a, p. 7)

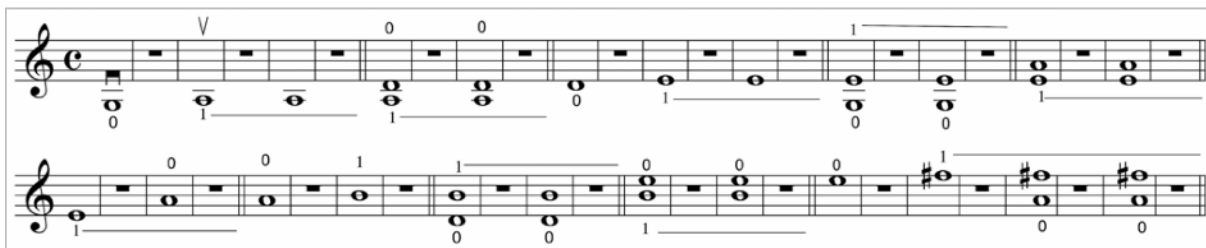
O desenvolvimento simultâneo da mão esquerda e do arco é inerente à proposta pedagógica de Ševčík. Há indicações precisas para a prática regular do arco inteiro e das metades inferior e superior, em *detachè* e *legato*²⁷, principalmente. Variações rítmicas inseridas nos exercícios levam à automatização e aprimoramento dos movimentos do arco.

4.3.2. A organização dos dedos na primeira posição

Na metodologia de ensino de Ševčík para a aprendizagem do violino, a colocação e posicionamento dos dedos da mão esquerda nas cordas do violino requerem procedimentos específicos e indispensáveis: os dedos da mão esquerda mantêm-se o maior tempo possível nas cordas. Há indicações constantes para a assimilação desse hábito imprescindível no aprendizado inicial, um traço contínuo após o número de identificação de cada dedo (*vide* **Figura 15**, abaixo).

²⁷ *Detachè*: movimento básico do arco; *legato*: ligadura de duas ou mais notas, em uma mesma direção do arco (para baixo ou para cima)

Figura 15: Primeiro dedo e cordas soltas (ex. 3)



Fonte 15: ŠEVČÍK (1901a, p. 8)

A partir da fixação do primeiro dedo nas cordas do violino, é possível a construção de intervalos harmônicos de quarta justa e de sextas maiores, com uma corda solta; quartas justas são referenciais auditivos essenciais para a correção da afinação.

O primeiro padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ (semitom entre 1º e 2º dedo) é a base utilizada por Ševčík para o posicionamento inicial dos dedos nas cordas do violino, mantendo-se do exercício 5 (*vide* **Figura 16**, abaixo) ao exercício 14, na Parte II.

Figura 16: 1º padrão de dedos do Sistema dos Semitons (ex. 5)

Semitons do 1º ao 2º dedo

The image shows four staves of musical notation. The first staff is titled 'Semitons do 1º ao 2º dedo' and shows a sequence of semitones: G4 (0), A4 (1), B4 (2), C5 (3), D5 (4), E5 (0), F#5 (1), G5 (2), A5 (3), B5 (4), C6 (0), D6 (1), E6 (2), F#6 (3), G6 (4). The second staff is titled 'Primeiro padrão de dedos (excertos do ex.5)' and shows a sequence of notes with fingerings: G4 (0), A4 (1), B4 (2), C5 (0), D5 (1), E5 (2), F#5 (3), G5 (4), A5 (0), B5 (1), C6 (2), D6 (3), E6 (4), F#6 (0), G6 (1), A6 (2), B6 (3), C7 (4). The third and fourth staves show similar patterns with different fingerings and accidentals. A legend at the bottom left states: * 1 — manter o dedo sobre a corda.

Fonte 16: ŠEVČÍK (1901a, p. 11)

As variações angulares do arco de uma única corda para cordas duplas resultam, no aprendizado simultâneo dos intervalos harmônicos em quarta e sexta, e em intervalos de terça, oitava, segunda, uníssono e sétima, todos com uma corda solta.

A audição de intervalos harmônicos em cordas duplas auxilia na colocação exata dos dedos nas cordas do violino e na construção de referenciais auditivos para a correção constante da afinação. Intervalos de quarta justa, oitavas e uníssonos, construídos com um dedo em uma corda e uma corda solta são os principais e mais seguros referenciais auditivos para o iniciante. Ao mesmo tempo, a repetição da mesma sequência de notas a cada barra dupla é um procedimento que auxilia na automatização de movimentos específicos dos dedos da mão esquerda, com a finalidade de aquisição gradativa de uma determinada habilidade técnica. Sobre os efeitos do treinamento motor, sabe-se que:

A repetição de um mesmo gesto faz o mesmo tornar-se automático. A habilidade sensório-motora se consegue graças ao processo de treinamento, pelo qual passamos do controle cognitivo ao controle autônomo, no qual a necessidade de nossa intervenção consciente é mínima. (JORDAAN et al., 1998 apud PERDOMO-GUEVARA, 2005, p. 202).

Considerando que, para Jordaan & Jordaan²⁸ (1998, apud PERDOMO-GUEVARA, 2005 p. 202) a repetição do mesmo gesto torna-o automático, a habilidade sensório-motora é adquirida pelo processo de treinamento e que, no controle autônomo a necessidade de intervenção consciente é mínima, podemos sugerir que Ševčík intuiu sobre cognição, a capacidade ou processo de adquirir e assimilar percepções, e também sobre os prejuízos de uma sobrecarga cognitiva, como a aplicação da escala diatônica na aprendizagem inicial. O exercício 7 demonstra a construção de referenciais auditivos (*vide* **Figura 17**, abaixo).

Figura 17: Dedos em ordens diversas e intervalos harmônicos com cordas soltas (ex. 7)



Fonte 17: ŠEVČÍK (1901a, p. 11)

²⁸ Jordaan, J.J. & Jordaan, W.J. **People in Context**. Joannesburg: Heinemann Publissishers, 1998.

A repetição de movimentos de mão esquerda com uma corda solta possibilita a articulação gradativa dos dedos, além da construção de intervalos harmônicos, confirmando a afirmação de Ševčík: “No meu método quase todas as combinações de notas simples são imediatamente convertidas em cordas duplas e assim a técnica é unificada” (MEYER, 1924).

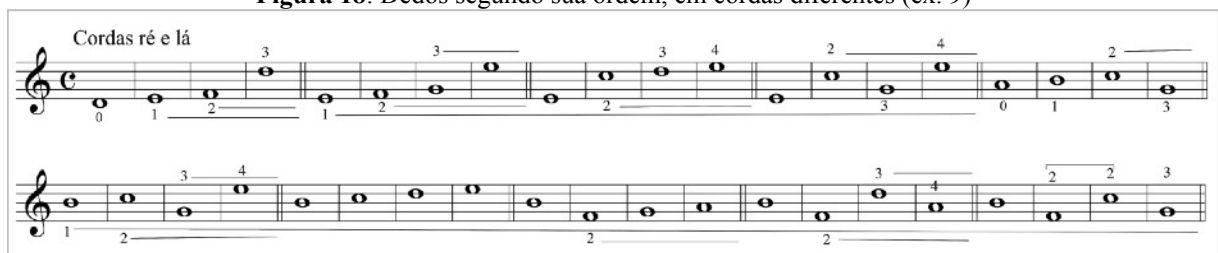
4.3.3. A construção de cordas duplas

Ševčík direciona sua metodologia de ensino para o aprendizado de cordas duplas a partir da fixação dos dedos em cordas diferentes. No ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 há inúmeras indicações para a necessidade de “deixar o dedo sobre a corda”, hábito essencial a ser adquirido pelo iniciante. Em 1924, Ševčík explica suas razões:

Notas simples tocadas corretamente exigem a mesma posição que cordas duplas. Por exemplo, se você toca a escala começando com o 3º dedo no Dó na corda Sol, o 4º dedo no Ré na corda Sol, o 1º dedo no Mi na corda Ré e o 2º no Fá na corda Ré, você pode, se tiver todos os dedos abaixados, ter duas terças, Dó-Mi e Ré-Fá. Por que alguém deve aprender isso somente em notas simples pois, se os dedos estão abaixados, a posição da mão é aperfeiçoada e aprende-se, ao mesmo tempo, cordas duplas? (MEYER, 1924)

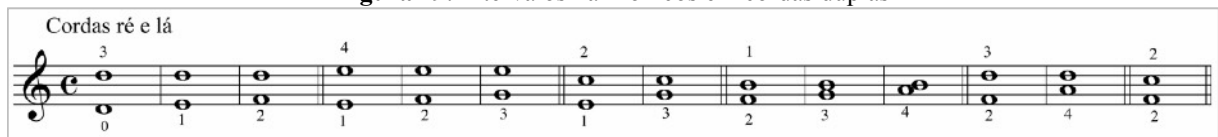
No exercício 9 os dedos são colocados segundo sua ordem (1º ao 4º) em duas cordas, alternadamente. A manutenção dos dedos fixos nas cordas é um procedimento indispensável, segundo Ševčík pois prepara a execução de intervalos harmônicos em cordas duplas (*vide* **Figura 18**, abaixo).

Figura 18: Dedos segundo sua ordem, em cordas diferentes (ex. 9)



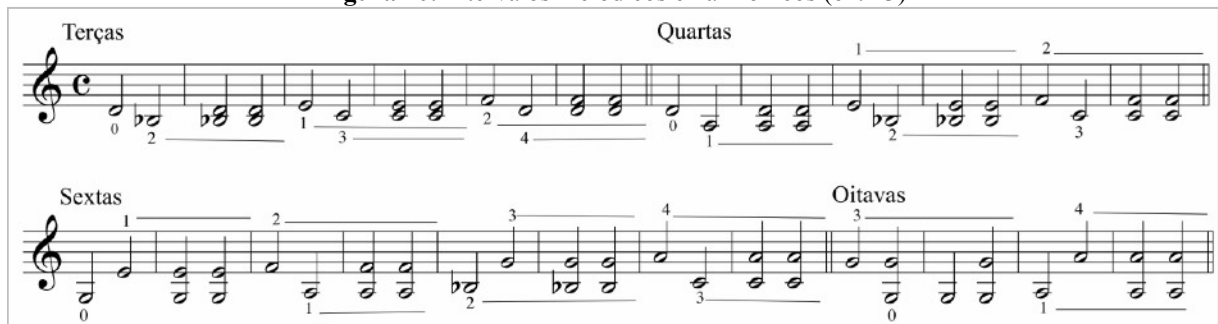
Fonte 18: ŠEVČÍK (1901a, p. 11)

Na execução dos mesmos intervalos acima em cordas duplas, novos ângulos são estabelecidos para o arco e as duas cordas são friccionadas ao mesmo tempo, única alteração. Ševčík demonstra que a execução do mesmo intervalo em duas cordas ou em cordas duplas não faz diferença para a mão esquerda, apenas para o arco (*vide* **Figura 19**, abaixo).

Figura 19: Intervalos harmônicos em cordas duplas

Fonte 19: elaboração própria

No exercício 13 do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6, completa-se o primeiro encadeamento sequencial de exercícios propostos para o aprendizado de cordas duplas, segundo a metodologia de Ševčík, com pequenos fragmentos de estudos em terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. Intervalos de quintas e sétimas constam no mesmo exercício, embora não estejam incluídos nos excertos. Intervalos melódicos e harmônicos são estudados simultaneamente, em todas as cordas, duas a duas (*vide* **Figura 20**, abaixo).

Figura 20: Intervalos melódicos e harmônicos (ex. 13)

Fonte 20: ŠEVČÍK (1901a, p. 17 e 18)

O encadeamento sequencial dos exercícios propostos ao aprendizado de cordas duplas é determinante e parte intrínseca na construção de referenciais auditivos, além de possibilitar a assimilação e automatização gradativa de movimentos da mão esquerda, pela repetição de pequenas células melódicas.

Ševčík desmistifica o aprendizado e a execução de cordas duplas ao incluir, ainda na aprendizagem inicial do violino, elementos fundamentais da construção dessa habilidade técnica essencial ao repertório violinístico. E demonstra que, na primeira posição do instrumento, cordas duplas oferecem amplas referências auditivas para a correção da afinação, utilizadas posteriormente em todas as posições do instrumento.

4.3.4.A construção da tonalidade

Na Parte II do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6, com a apresentação do segundo padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ no exercício 15, é possível a execução de escalas e arpejos em três tonalidades e de movimentos cromáticos do 2º dedo. O terceiro padrão de dedos é apresentado ainda na Parte II (exercício 24), ampliando as possibilidades de execução em diferentes tonalidades. Os padrões do ‘Sistema dos Semitons’ e as combinações entre eles coordenam o aprendizado gradativo de diversas habilidades de mão esquerda inseridas simultaneamente (*vide Quadro 8*, abaixo).

Quadro 8: Método de Violino para Principiantes op. 6, Parte II: numeração e conteúdo dos exercícios

OTAKAR ŠEVČÍK Método de Violino para Principiantes op. 6 Parte II	
12	Fixação dos dedos em cordas diferentes; dedos em ordens alternadas; detachè e legato
13	Intervalos melódicos e harmônicos: terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas; dedos fixos nas cordas; distribuição do arco em detachè e legato
14	Melodias 13 a 22 ; duos com variações rítmicas (4/4 e 3/4) em detachè e legato
15	2º padrão de dedos ; transição do 1º para o 2º padrão de dedos; cordas duplas com um dedo e uma corda solta; intervalos melódicos e harmônicos em quartas, sextas, terças, oitavas e sétimas
16	Escala e arpejos maiores em Sol, Ré e Lá em uma oitava; fixação dos dedos nas cordas; intervalos melódicos e harmônicos em terças, oitavas e quartas; intervalos melódicos em sextas
17	Melodias 23 a 29 ; duos com aplicação do aprendizado de mão esquerda e do arco
18	1º e 2º padrão de dedos combinados ; intervalos harmônicos com um dedo e uma corda solta; distribuição de arco em legato e detachè
19	1º e 2º padrão de dedos ; intervalos melódicos e harmônicos: sextas maiores e menores, oitavas, sétimas, terças; série de intervalos harmônicos com uma nota fixa
20	Escala em Sol M em toda a extensão da primeira posição do violino; legato e detachè
21	Movimento cromático do 2º dedo na mesma corda; intervalos harmônicos com uma corda solta; legato
22	Movimento cromático do 2º dedo em duas cordas; intervalos melódicos e harmônicos com variações rítmicas em 3/4; legato e detachè
23	Melodias 30 a 35 ; duos com aplicação do aprendizado de mão esquerda e do arco
24	3º padrão de dedos ; transição do 1º para o 3º padrão de dedos; intervalos harmônicos com uma corda solta: quartas, terças, segundas, sextas, sétimas e oitavas
25	Escala maiores em Fá e Si b, em uma oitava; intervalos melódicos e harmônicos em terça, quinta, sexta e quarta
26	Melodias 36 a 39 ; duos com aplicação do aprendizado de mão esquerda e do arco

Fonte 8: Elaboração própria

O segundo padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ (semitom entre 2º e 3º dedo) é a base utilizada por Ševčík para a organização dos dedos da mão esquerda a partir do exercício 15. A introdução de pequenos movimentos cromáticos do 2º dedo, célula inicial do aprendizado de escalas cromáticas, acontece com a combinação do primeiro e do segundo padrão de dedos (*vide* **Figura 21**, abaixo).

Figura 21: 2º padrão de dedos do Sistema dos Semitons (ex. 15 e 21)

The figure displays three musical exercises in standard notation. The first exercise, 'Semitons do 2º ao 3º dedo', is a single staff showing a sequence of semitones with fingerings 0, 1, 2, 3, 4. The second exercise, 'Segundo padrão de dedos (excertos do ex.15)', consists of four staves showing various musical phrases with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The third exercise, 'Movimento cromático do 2º dedo (excerto do ex.21)', consists of a single staff showing a chromatic scale with fingerings 0, 2, 3, 4.

Fonte 21: ŠEVČÍK (1901a, p. 23 e 24)

A execução de células melódicas com uma corda solta, situações em que notas simples são convertidas em duplas, reforça a intenção de Ševčík de correção imediata da afinação. Este procedimento constante em sua metodologia de ensino para a aprendizagem inicial do violino, é a base para a construção de referenciais auditivos.

No ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 (Partes I a IV), as séries de exercícios apresentadas em formatos similares demonstram uma continuidade progressiva e abrangente, em que a execução de cordas duplas é o principal fator da aprendizagem. Escalas, elementos fundamentais na construção da tonalidade, estão entre os vários componentes de um amplo e

gradativo processo de ensino, inseridas em diferentes tonalidades maiores e menores, em uma ou duas oitavas, ainda na primeira posição instrumento (*vide Quadro 9*, abaixo).

Quadro 9: Método de Violino para Principiantes op. 6: Escalas, Partes I a IV

OTAKAR ŠEVČÍK Método de Violino para Principiantes op. 6				
	Parte I	Parte II	Parte III	Parte IV
ESCALAS MAIORES EM UMA OITAVA				
Fá M, Dó M e Sol M	Ex.11			
Sol M, Ré M e Lá M		Ex.16		
Fá M e Si b M		Ex.25		
Lá M, Mi M e Si M			Ex.36	
Si b M, Mi b M e Lá b M				Ex.44
Lá b M e Ré b M				Ex.49
Dó b M e Sol b M				Ex.52
Si M, Fá# M				Ex.55
ESCALAS MENORES EM UMA OITAVA				
Lá m, Ré m e Sol m (melódica e harmônica)			Ex.33	
Lá m, Mi m e Si m (melódica e harmônica)			Ex.41	
Sol m e Dó m (melódica e harmônica)				Ex.47
Fá m e Si b m (melódica)				Ex.50
Si b m, Mi b m e Lá b m				Ex.53
Si m, Fá# m (melódica)				Ex.55
ESCALAS NA EXTENSÃO DA 1ª POSIÇÃO				
Sol M		Ex.20		
Dó M			Ex.28	
Dó M a Si M; Fá M a Sol b M				Ex.57

Fonte 9: Elaboração própria

No início da Parte II, Ševčík sugere a prática simultânea da ‘Escola da Técnica do Arco’ op. 2, Parte I, também de sua autoria. Apesar do ‘Método de Violino para Principiantes’ op.6 trazer indicações frequentes para a prática do arco em detachè e legato, combinada com exercícios de mão esquerda, estudos específicos para o aperfeiçoamento da técnica do arco são indispensáveis no processo de formação do violinista.

4.3.5.A construção de escalas cromáticas

O terceiro padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ (semitom entre corda solta e 1º dedo) é a base utilizada por Ševčík para o posicionamento dos dedos da mão esquerda a partir do exercício 24, na Parte II (*vide* **Figura 22**, abaixo).

Figura 22: 3º padrão de dedos do Sistema dos Semitons (ex. 24 e 31)

The figure contains three musical excerpts. The first, 'Semitons da corda solta ao 1º dedo', shows a sequence of notes on a single staff with fingerings 0, 1, 2, 3, 4. The second, 'Terceiro padrão de dedos (excerpts from ex. 24)', consists of two staves showing various chromatic and diatonic patterns with fingerings 1, 2, 0, 1, 2, 3, 4. The third, 'Movimento cromático do 1º dedo (excerpt from ex. 31)', shows a single staff with a chromatic scale and fingerings 0, 1, 2, 3, 4.

Fonte 22: ŠEVČÍK (1901a, p. 27 e 31)

A aprendizagem de escalas cromáticas tem continuidade na Parte III, a partir do exercício 31, com movimentos cromáticos do 1º dedo. Cada pequena célula cromática acontece com a junção de dois padrões de dedos. Na figura acima, o movimento cromático do 1º dedo é resultado da junção do terceiro e do segundo padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’. O encadeamento sequencial dos exercícios apresentados por Ševčík sempre sugere uma ininterrupta construção de habilidades técnicas interligadas, conduzindo ao aprendizado gradativo e simultâneo de cordas duplas, escalas, arpejos e movimentos cromáticos. Ševčík amplia consideravelmente as possibilidades do aluno iniciante e estabelece um novo patamar na aprendizagem, embora sem a mínima sobrecarga cognitiva.

A Parte III inicia com a junção dos três padrões de dedos apresentados anteriormente. Ampliam-se as tonalidades maiores e menores e as possibilidades de execução de escalas, arpejos, movimentos cromáticos e de intervalos harmônicos (*vide* **Quadro 10**, abaixo).

Quadro 10: Método de Violino para Principiantes op.6, Parte III: numeração e conteúdo dos exercícios

OTAKAR ŠEVČÍK Método de Violino para Principiantes op. 6 Parte III	
27	1º, 2º e 3º padrão de dedos combinados , em uma corda; legato e detachè
28	Escala em Dó M em toda a extensão da 1ª posição do violino; terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas
29	Arpejos maiores em Ré, Si, Sol, Mi e Dó; arpejos menores em Lá, Fá, Ré e Si b; detachè e legato
30	Cordas duplas; intervalos harmônicos maiores e menores interligados: Ré M, Si m, Sol M, Mi m, Dó M, Lá m, Fá M, Ré m, Sib M
31	Movimento cromático do 1º e do 2º dedo na mesma corda; intervalos harmônicos com uma corda solta; legato
32	Movimento cromático do 1º e do 2º dedo em duas cordas
33	Escalas menores melódicas e harmônicas em Lá, Ré e Sol, em uma oitava
34	Melodias 40 a 47 ; duos com aplicação do aprendizado de mão esquerda e do arco
35	4º padrão de dedos : transição do 2º para o 4º padrão de dedos; intervalos melódicos em duas cordas; movimento do arco em legato e detachè
36	Escalas maiores em Lá, Mi, Si em uma oitava; intervalos harmônicos em terça, uníssono e oitava; independência dos dedos ; movimento do arco em legato e detachè
37	Melodias 48 a 51 ; duos com aplicação do aprendizado de mão esquerda e do arco
38	1º, 2º, 3º e 4º padrão de dedos combinados , em uma corda; legato e detachè
39	Movimento cromático do 3º, 1º e 2º dedo na mesma corda; escala cromática em Lá M, em duas oitavas; legato e detachè
40	Movimento cromático do 3º, 1º e 2º dedo em duas cordas
41	Escalas menores em Lá, Mi e Si em uma oitava
42	Melodias 52 a 57 ; duos com aplicação do aprendizado de mão esquerda e do arco

Fonte 10: Elaboração própria

O quarto padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ (semitom entre 3º e 4º dedo) é a base utilizada por Ševčík para o posicionamento dos dedos a partir do exercício 35. Amplia-se a execução em mais tonalidades e também de um repertório diversificado²⁹.

O aprendizado da escala cromática, importante habilidade técnica violinística, é gradativo, inserido continuamente em pequenos movimentos cromáticos. Nesta etapa, a junção dos quatro padrões de dedos apresentados permitem a execução de uma escala cromática em Lá M em uma oitava, com movimentos cromáticos sequenciais do 1º, 2º e 3º dedos (*vide Figura 23*, abaixo).

²⁹A seleção do repertório direcionado à aprendizagem inicial, é diretamente determinada pela aquisição de habilidades técnicas nas diversas etapas do aprendizado. Podemos citar, como exemplo, os 44 Duos para Violino de Béla Bartók, Volume I.

Figura 23: 4º padrão de dedos do Sistema dos Semitons (ex. 35 e 39)

Semitons do 3º ao 4º dedo

Quarto padrão de dedos (excertos do ex.35)

Escala cromática em lá maior (excerto do ex.39)

Fonte 23: ŠEVČÍK (1901a, p. 35 e 38)

Na Parte IV do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6, os quatro padrões de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ são apresentados meio tom abaixo ou meio tom acima, na seguinte ordem: quarto padrão (semitom entre 3º e 4º dedo) meio tom abaixo; segundo padrão (semitom entre 2º e 3º dedo) meio tom abaixo; primeiro padrão (semitom entre 1º e 2º dedo) meio tom abaixo; terceiro padrão (semitom entre uma corda solta e o 1º dedo) meio tom acima, resultando em uma posição sem semitons (*vide* **Figura 24**, abaixo).

Figura 24: Padrões de dedos do Sistema dos Semitons (Parte IV)

4º padrão

2º padrão

1º padrão

3º padrão

Fonte 24: ŠEVČÍK (1901a, p. 41, 46, 48 e 50)

A Parte IV inicia com o quarto padrão de dedos meio tom abaixo. Escalas e arpejos em uma oitava, intervalos harmônicos e melódicos, independência dos dedos e movimentos cromáticos são inseridos a cada novo padrão de dedos apresentado (*vide Quadro 11*, abaixo).

Quadro 11: Método de Violino para Principiantes op.6, Parte IV: numeração e conteúdo dos exercícios

OTAKAR ŠEVČÍK Método de Violino para Principiantes op. 6 Parte IV	
43	4º padrão de dedos meio tom abaixo: semitom da corda solta ao 1º dedo e do 3º ao 4º dedo, em uma e duas cordas; movimento do arco em legato e detachè
44	Escala maiores em Mi b e Lá b em uma oitava; terças quebradas; intervalos melódicos e harmônicos em sextas, quartas, terças e oitavas; arpejos; movimento do arco em legato e detachè; independência dos dedos
45	Melodias 58 a 61; duos em Si b, Mi b e Lá b maior
46	Ligação dos semitons precedentes; legato e detachè
47	Movimento cromático do 4º dedo; intervalos harmônicos e melódicos; arpejos; escalas cromáticas: Sol M nas duas oitavas possíveis; Dó M, Sol m e Dó m em uma oitava
48	Melodias 62 a 69; duos com aplicação do aprendizado de mão esquerda e do arco
49	2º padrão de dedos meio tom abaixo: semitom da corda solta ao 1º dedo e do 2º ao 3º dedo em uma corda; independência dos dedos; escala maiores em Lá b e Ré b; legato e detachè
50	Movimento do 3º dedo em duas cordas; escalas menores em Fá e Si b; movimento do arco em legato e detachè
51	Melodias 70 a 73; duos com aplicação do aprendizado de mão esquerda e do arco
52	1º padrão de dedos meio tom abaixo: semitom da corda solta ao 1º dedo e do 1º ao 2º dedo; independência dos dedos; escalas maiores em Dó b e Sol b em uma oitava; sextas e terças melódicas e harmônicas; arpejos; legato e detachè
53	Movimento do 2º dedo em cordas diferentes; sextas e oitavas melódicas e harmônicas; preparação para escalas menores em Si b, Mi b e Lá b; escalas nos mesmos tons, em uma oitava; detachè e legato
54	Melodias 74 a 76; duos em Si b, Mi b e Lá b menor
55	3º padrão de dedos meio tom acima: posição sem semitom; movimento cromático do 1º dedo; escalas maiores e menores em Si e Fá# em uma oitava; legato e detachè
56	Melodias 77 a 79; duos em Si e Fá# maior
57	Escala maiores em toda a extensão do violino, em doze tonalidades
58	Três exercícios em toda a extensão do violino, em doze tonalidades

Fonte 11: Elaboração própria

Os quatro padrões de dedos do ‘Sistema dos Semitons’, base dos exercícios da Parte IV do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 são apresentados na pauta da seguinte maneira (*vide Figura 25*, abaixo).

Figura 25: Padrões de dedos do Sistema dos Semitons na pauta (Parte IV)

4º Padrão de dedos meio tom abaixo:
semitom da corda solta ao 1º dedo e do 3º ao 4º dedo



Exercício 43, Parte IV



2º Padrão de dedos meio tom abaixo:
semitom da corda solta ao 1º dedo e do 2º ao 3º dedo



Exercício 49, Parte IV



1º Padrão de dedos meio tom abaixo:
semitom da corda solta ao 1º dedo e do 1º ao 2º dedo



Exercício 52, Parte IV



3º Padrão de dedos meio tom acima: posição sem semitons



Exercício 55, Parte IV



Fonte 25: ŠEVČÍK (1901a, p. 41, 46, 48 e 50)

O segundo e o primeiro padrão de dedos, meio tom abaixo, possibilitam a execução de escalas maiores e menores em tonalidades de quatro a sete bemóis, em uma oitava. Ševčík desmistifica o aprendizado dessas tonalidades, incluindo-as na aprendizagem inicial.

O terceiro padrão de dedos, inserido meio tom acima, precede a extensão do 4º dedo, aprendizado apresentado na Parte V (exercício 11). A extensão do 4º dedo na corda Mi é um recurso utilizado para a execução do Dó 5 antes do aprendizado da 2ª posição do violino. A mão permanece na primeira posição mas o iniciante pode executar a nota, se necessário.

Ao final da Parte IV do ‘Método de Violino para Principiante’ op. 6 completa-se o aprendizado das notas da primeira posição do instrumento. A interligação de todos os padrões de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ permite a execução de uma escala cromática em duas oitavas e mais dois tons e meio (Sol 2 ao Si# 4), extensão da primeira posição do violino.

4.3.6. Independência dos dedos

A manutenção de dois dedos fixos sobre cordas diferentes e a movimentação de um outro dedo é um desdobramento do aprendizado de cordas duplas, indicado para a aquisição de independência dos dedos da mão esquerda (*vide* **Figura 26**, abaixo).

Figura 26: Independência dos dedos (ex. 36, 44, 49 e 52)

Exercício 36, Parte III

Exercício 44, Parte IV

Exercício 49, Parte IV

Exercício 52, Parte IV

Fonte 26: ŠEVČÍK (1901a, p. 36, 12, 46 e 48)

Procedimentos metodológicos que propiciem a independência dos dedos da mão esquerda são indispensáveis ao aprendizado e aperfeiçoamento da técnica de cordas duplas. Mais uma vez Ševčík estabelece um novo patamar na aprendizagem inicial do violino.

4.3.7. Melodias em duos

Nas Partes I a IV do ‘Método de Violino para Principiantes op. 6’ Ševčík incluiu 79 pequenas melodias elaboradas de acordo com os exercícios sugeridos a cada momento do aprendizado. As melodias são rítmica e melodicamente simples, apresentadas em duos com o professor, sedimentando as diversas fases do aprendizado e, ao mesmo tempo, inserindo a prática regular e indispensável da música de câmara (*vide* **Figura 27**, abaixo).

Figura 27: Melodias (Duos)

The image displays four musical duos, each consisting of two staves. The first duo, 'Melodia 1, Parte I', is in C major (one sharp) and 2/4 time, featuring a simple melody on the upper staff and a supporting bass line on the lower staff. The second duo, 'Melodia 27, Parte II', is in D major (two sharps) and 3/4 time, with a melody on the upper staff and chords on the lower staff. The third duo, 'Melodia 51, Parte III', is in D major (two sharps) and 2/4 time, showing a more active melody on the upper staff and a corresponding bass line. The fourth duo, 'Melodia 74, Parte IV', is in B-flat major (two flats) and 2/4 time, presenting a melody on the upper staff and a bass line with some chromatic movement.

Fonte 27: Elaboração própria

A execução em tonalidades incomuns na aprendizagem inicial do violino indicam o desenvolvimento da técnica de mão esquerda ao longo do aprendizado.

4.3.8. Articulação dos dedos

A Parte V do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 é direcionada apenas ao desenvolvimento da articulação dos dedos da mão esquerda, incluindo os onze exercícios iniciais dos ‘Estudos Preparatórios para o Trinado e Articulação dos Dedos’, mais conhecido como ‘Estudos Preparatórios para o Trinado’ op. 7. Intervalos melódicos maiores e menores, movimentos cromáticos e escalas em todas as tonalidades são apresentados em exercícios para a articulação dos dedos, observando a repetição contínua de um mesmo movimento.

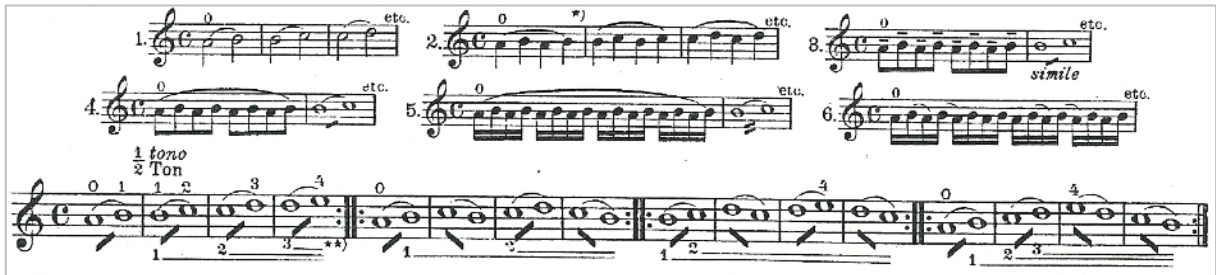
O primeiro, segundo e quarto padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ orientam o posicionamento dos dedos nos três exercícios iniciais (*vide Quadro 12*, abaixo).

Quadro 12: Método de Violino para Principiantes op.6, Parte V: numeração e conteúdo dos exercícios

OTAKAR ŠEVČÍK Método de Violino para Principiantes op. 6 Parte V	
ARTICULAÇÃO DOS DEDOS DA MÃO ESQUERDA	
1	1º padrão de dedos ; variações rítmicas em legato e detachè
2	2º padrão de dedos ; variações rítmicas em legato e detachè
3	4º padrão de dedos, meio tom abaixo ; variações rítmicas em legato e detachè
4	Escalas cromáticas; variações rítmicas em legato e detachè
5	Escalas diatônicas maiores e menores; variações rítmicas em legato e detachè
6	Intervalos melódicos maiores; variações rítmicas em legato e detachè
7	Intervalos melódicos menores; quinta aumentada e quarta diminuta; variações rítmicas em legato e detachè
8	Acordes perfeitos em tonalidades maiores e menores; variações rítmicas em legato e detachè
9	Escalas harmônicas menores; variações rítmicas em legato e detachè
10	Acordes de sétima do 5º grau; quinta diminuta e quarta aumentada; variações rítmicas em legato e detachè
11	Extensão do 4º dedo; variações rítmicas em legato e detachè

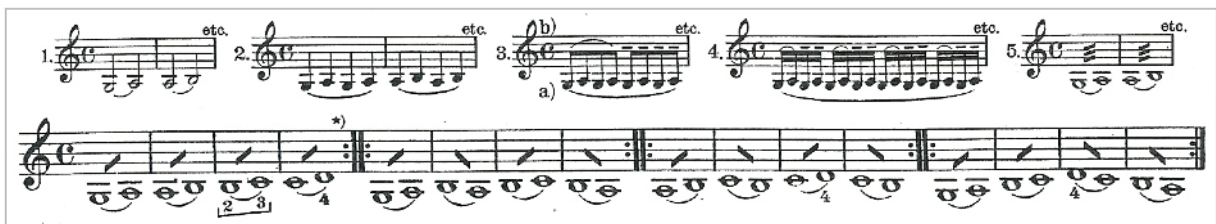
Fonte 12: Elaboração própria

Todos os exercícios iniciam lentamente e, a cada repetição, dobra-se a quantidade de notas em um mesmo compasso com o objetivo de atingir uma articulação de dedos próxima ao trinado. O primeiro padrão de dedos é a base do exercício 1 (*vide Figura 28*, abaixo).

Figura 28: Articulação dos dedos (ex. 1, Parte V)

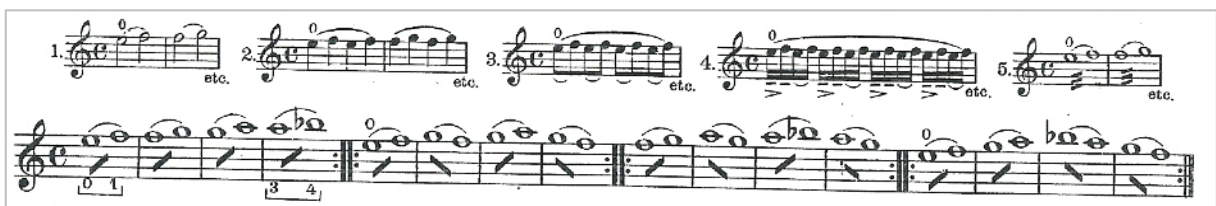
Fonte 28: ŠEVČÍK (1901a, p. 53)

O exercício 2 é organizado conforme o segundo padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’. Ševčík inclui variações de arco em legato e detaché, acrescentando movimentos de mão direita simultâneos aos movimentos da mão esquerda (*vide* **Figura 29** abaixo).

Figura 29: Articulação dos dedos (ex. 2, Parte V)

Fonte 29: ŠEVČÍK (1901a, p. 54)

O exercício 3 tem como base o quarto padrão de dedos, meio tom abaixo. Variações de arco completam os exercícios, destinados principalmente à obtenção da regularidade de articulações dos dedos da mão esquerda (*vide* **Figura 30**, abaixo).

Figura 30: Articulação dos dedos (ex. 3, Parte V)

Fonte 30: ŠEVČÍK (1901a, p.55)

O último exercício da série, direcionado à extensão do 4º dedo, trata de um importante aspecto da técnica de mão esquerda, essencial para a execução de intervalos melódicos sem mudanças de posição.

4.3.9. A organização dos dedos da segunda à quinta posição

O aprendizado da 2ª à 5ª posição do violino inicia na parte VI do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6. Ševčík apresenta cada posição nas quatro cordas do violino, tendo como base um dos padrões de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ (vide **Quadro 13**, abaixo)

Quadro13: Método de Violino para Principiantes op. 6, Parte VI: numeração e conteúdo dos exercícios

OTAKAR ŠEVČÍK Método de Violino para Principiantes op. 6 Parte VI	
1	4º padrão de dedos na 2ª posição ; sequências em uma e duas cordas; intervalos harmônicos em terça com uma corda solta; mudanças de corda com intervalos melódicos e harmônicos em sexta e oitava
2	Correção da afinação na 2ª posição ; terças maiores e menores, quintas, oitavas, uníssonos, nonas e sextas, em cordas duplas
3	Escala em Dó M na 2ª posição; sequências melódicas na mesma corda; intervalos harmônicos em terça, quinta, quarta e sexta
4	Cordas duplas: terças, oitavas, uníssonos e sextas; escalas, arpejos, quinta diminuta
5	Sequência melódica em toda a extensão da 2ª posição, em sete tonalidades; terças, oitavas e décimas
6	Progressões cromáticas dos quatro dedos na 2ª posição
7	Melodias 18, 19, 22, 24 e 26 ; duos com aplicação da 2ª posição
8	4º padrão de dedos na 3ª posição ; sequências em uma e duas cordas; intervalos harmônicos em oitava, com uma corda solta; mudanças de corda com intervalos melódicos em quintas, e melódicos e harmônicos em sextas e oitavas
9	Correção da afinação na 3ª posição ; oitavas, uníssonos, décimas, terças maiores e menores
10	Escalas em doze tonalidades na 3ª posição; intervalos melódicos e/ou harmônicos de terça, quinta, quarta e sexta; acordes arpejados
11	Posicionamento da mão na 3ª posição; escalas, arpejos, quinta diminuta; cordas duplas em oitavas, décimas, terças, e sextas
12	Melodias 15, 16, 22, 25, e 26 ; duos com aplicação da 3ª posição
13	Sequência melódica em toda a extensão da 3ª posição, em sete tonalidades; uníssonos, oitavas, décimas e terças
14	Progressões cromáticas do 2º, 3º e 4º dedo na 3ª posição
15	Sequencia de exercícios em todas as tonalidades, na terceira posição
16	2º padrão de dedos na 4ª posição ; mudança da 1ª para a 4ª posição; sequências em uma e duas cordas; intervalos harmônicos em uníssonos, sextas, terças e quartas
17	Correção da afinação na 4ª posição ; intervalos melódicos e/ou harmônicos em uníssonos, quintas, oitavas, terças, décimas; sons harmônicos; harmônicos em quintas
18	Escalas em doze tonalidades na 4ª posição; sequências e intervalos melódicos e/ou harmônicos em terça, quinta, quarta, sexta; sétima e oitava; acordes arpejados
19	Posicionamento da mão na 4ª posição; escalas, arpejos, quinta diminuta; cordas duplas em uníssonos, terças e sextas
20	Melodias 16, 18, 21, 30 e 35 ; duos com aplicação da 4ª posição

Fonte 13: Elaboração própria

Na 2ª posição os dedos são organizados inicialmente de acordo com o quarto padrão do ‘Sistema dos Semitons’ (semitom entre 3º e 4º dedo) (*vide* **Figura 31**, abaixo).

Figura 31: 4º padrão de dedos na 2ª posição do violino



Fonte 31: ŠEVČÍK (1901a, p.65)

A mesma série de intervalos melódicos é repetida em todas as cordas, unificando o aprendizado inicial da 2ª posição (*vide* **Figura 32**, abaixo).

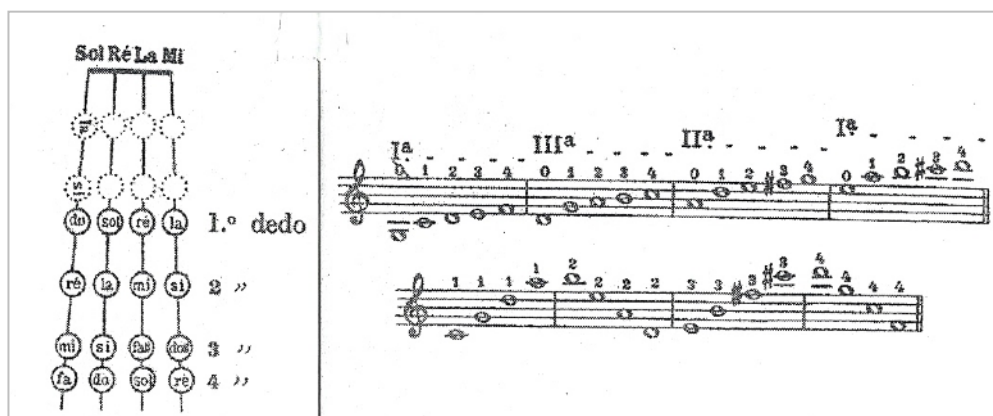
Figura 32: 2ª posição (ex. 1, Parte IV)



Fonte 32: ŠEVČÍK (1901a, p. 65)

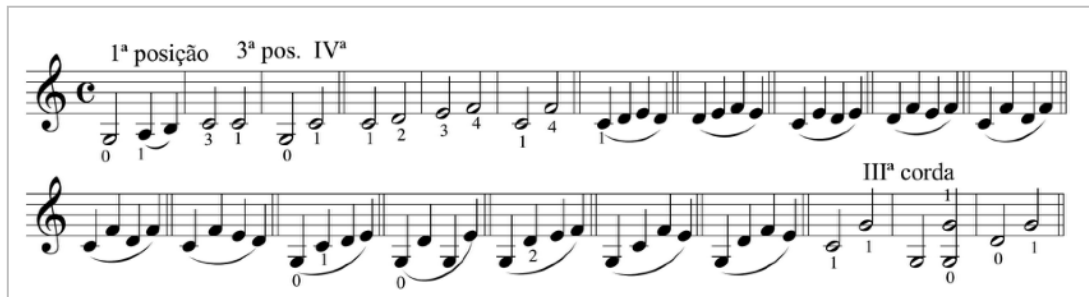
Na 3ª posição o quarto padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ também é a base para o posicionamento inicial dos dedos (*vide* **Figura 33 e 34**, abaixo).

Figura 33: 4º padrão de dedos na 3ª posição do violino



Fonte 33: ŠEVČÍK (1901a, p.69)

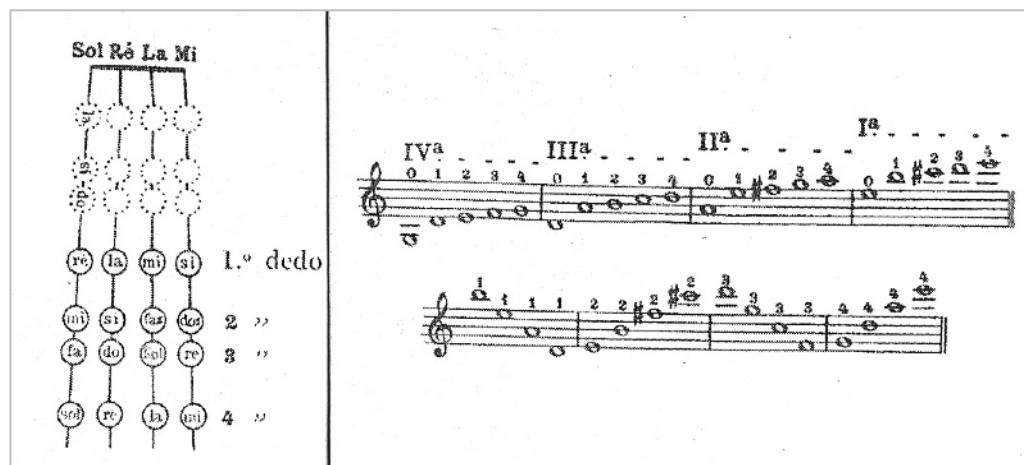
Figura 34: 3ª posição (ex. 8, Parte IV)



Fonte 34: ŠEVČÍK (1901a, p. 69)

Na 4ª posição os dedos organizam-se conforme o segundo padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ (vide **Figura 35 e 36**, abaixo).

Figura 35: 2º padrão de dedos na 4ª posição do violino



Fonte 35: ŠEVČÍK (1901a, p. 74)

Figura 36: 4ª posição (ex. 16, Parte IV)



Fonte 36: ŠEVČÍK (1901a, p.74)

Intervalos melódicos e harmônicos, escalas e progressões cromáticas são introduzidos gradativamente na aprendizagem. Os exercícios 2, 9 e 17, que tem como foco a correção da afinação, serão discutidos posteriormente, no Capítulo 5.

4.3.10. Mudanças de posição

A Parte VII do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 trata das ligações entre as posições (1ª à 4ª posição) — as mudanças de posição — parte essencial e determinante no aprendizado. Com a inclusão da 5ª posição e de mudanças entre a 1ª e 5ª posição, Ševčík encerra a aprendizagem inicial do violino (*vide Quadro 14*, abaixo).

Quadro 14: Método de Violino para Principiantes op.6, Parte VII: numeração e conteúdo dos exercícios

OTAKAR ŠEVČÍK Método de Violino para Principiantes op. 6 Parte VII	
	MUDANÇAS DE POSIÇÃO
1	Ligação da 1ª e 2ª posição, em todas as tonalidades maiores e menores
2	Ligação da 1ª e 3ª posição, em todas as tonalidades maiores e menores
3	Portamentos entre 1ª e 2ª posição; entre 1ª e 3ª posição
4	Mudanças da 1ª à 2ª posição, com dedo guia; legato
5	Mudanças da 1ª à 3ª posição, com dedo guia; legato
6	Mudanças da 1ª à 2ª posição com dedo guia; detachè
7	Mudanças da 1ª à 3ª posição com dedo guia; detachè
8	Mudança do 4º dedo na 3ª posição para som harmônico na 4ª posição
9	Mudanças da 1ª à 4ª posição com dedo guia; legato
10	Mudanças da 1ª posição com som harmônico na 4ª posição
11	Mudanças da 3ª à 4ª posição; 2ª à 4ª posição; 1ª à 4ª posição; legato e detachè
12	1º padrão de dedos na 5ª posição ; mudança da 1ª para a 5ª posição; sequências em uma e duas cordas; intervalos melódicos em quintas; intervalos harmônicos em décimas com uma corda solta; intervalos harmônicos em quartas, terças, sextas e oitavas
13	Escala em doze tonalidades na 5ª posição; sequências e intervalos melódicos e/ou harmônicos em quinta e sexta
14	Posicionamento da mão na 5ª posição; escalas, arpejos, quinta diminuta; cordas duplas em décimas, terças, sextas, quartas
15	Escala com mudanças da 3ª à 5ª posição, em todas as tonalidades
16	Mudanças da 1ª à 5ª posição com dedo guia; legato
17	Mudanças da 4ª à 5ª posição; 3ª à 5ª posição; 2ª à 5ª posição; 1ª à 5ª posição; legato
18	Escala sobre uma só corda, em uma oitava, em dezoito tonalidades
19	Acordes arpejados com mudanças entre as cinco posições

Fonte 14: Elaboração própria

Em exercícios de mudanças de posição, portamentos referem-se ao deslizamento de um dedo sobre a corda. Esses procedimentos são aplicados por Ševčík em mudanças da 1ª para a 2ª posição e da 1ª para a 3ª posição (*vide* **Figura 37**, abaixo).

Figura 37: Portamentos (ex. 3, Parte VII)



Fonte 37: ŠEVČÍK (1901a, p. 78)

Mudanças com dedo guia são desdobramentos dos exercícios anteriores, executadas com o dedo colocado sobre a corda, tanto em movimentos ascendentes como descendentes, conforme a pauta inferior dos exemplos (*vide* **Figura 38**, abaixo).

Figura 38: Mudanças de posição com dedo guia (ex. 4 e 5, Parte VII)

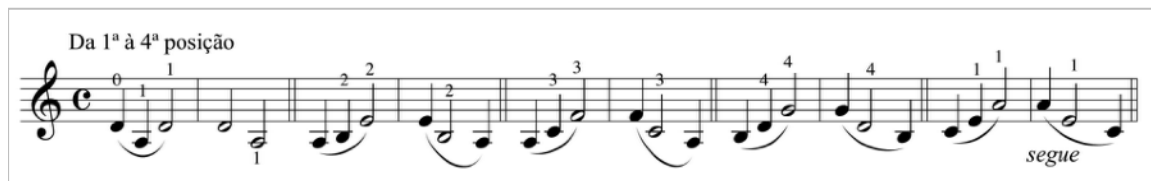
Fonte 38: ŠEVČÍK (1901a, p. 78 e 79)

Para a execução da mudança de 1ª para 2ª posição, Ševčík faz a seguinte observação:

“Deslizar, primeiramente, o 1º dedo até a 2ª posição sobre o si e, então, deixar cair o 2º dedo sobre o dó, como está demonstrado na pauta inferior pela nota que não será ouvida. Não se deve notar senão um leve deslize do dedo” (ŠEVČÍK, 1901, p. 78).

No segundo compasso a mudança é feita deslizando o 4º dedo da nota mi para a nota ré, na 1ª posição, e assim, sucessivamente. O aprendizado da 4ª posição inicia com o som harmônico na 4ª posição e com exercícios de portamentos (*vide* **Figura 39**, abaixo).

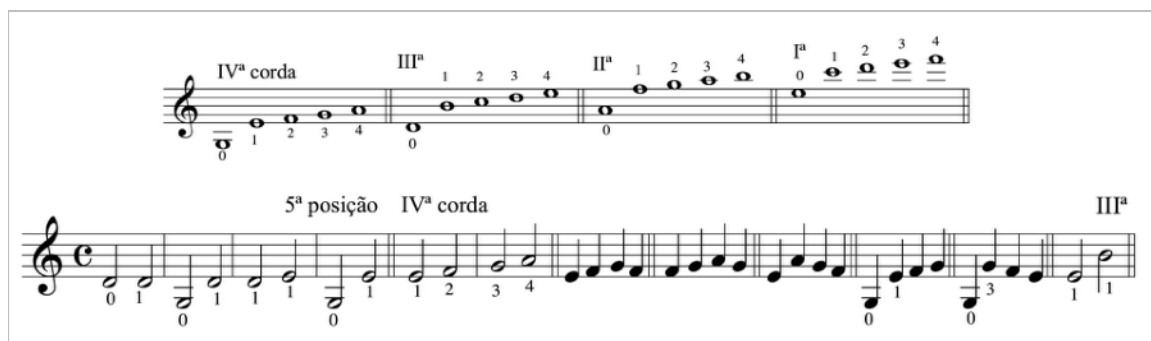
Figura 39: Portamentos (ex. 9, Parte VII)



Fonte 39: ŠEVČÍK (1901a, p. 82)

Ševčík repete os procedimentos metodológicos utilizados anteriormente, mudanças com dedo guia entre as quatro posições inseridas. A 5ª posição, inserida conforme o primeiro e o terceiro padrão de dedos do ‘Sistema dos Semitons’, obedece a sequências semelhantes de exercícios apresentadas anteriormente (*vide* **Figura 40**, abaixo)

Figura 40: 5ª posição (ex. 12, Parte VII)



Fonte 40: ŠEVČÍK (1901, p. 84)

Articulações e escalas na 5ª posição fixa são apresentadas como no aprendizado anterior das demais posições. Nos portamentos entre 1ª e 5ª posição e em exercícios de mudanças com dedo guia são observados o mesmo direcionamento das posições anteriores.

O ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 finaliza com escalas em dezoito tonalidades sobre uma corda e arpejos com mudanças de posição (1ª à 5ª), complementando a proposta de Otakar Ševčík para o ensino e aprendizagem inicial do violino.

5. REFERENCIAIS AUDITIVOS NA APRENDIZAGEM DO VIOLINO

A proposta pedagógica de Otakar Ševčík para o ensino e aprendizagem inicial do violino, inserida no ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6, inclui importantes quesitos relacionados à construção de referenciais auditivos:

- padronização do posicionamento dos dedos da mão esquerda;
- referenciais auditivos como suporte à obtenção das notas no espelho do violino;
- critérios de ajustes auditivos para a construção da afinação;
- internalização de referenciais auditivos durante o processo de aprendizagem; e
- aplicação de referenciais auditivos no aprendizado de todas as posições.

Procedimentos metodológicos ordenados e determinantes no decorrer do processo de ensino conduzem a uma construção gradativa de referenciais auditivos, tornando possível a colocação exata dos dedos nas cordas do violino, da primeira à quinta posição. Em todos esses procedimentos, os padrões de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ são as ferramentas básicas do ensino e aprendizagem do instrumento, o diferencial que estabelece a linha de ação inicial.

Em ‘A arte de tocar violino’ (GERLE, 2015), livro destinado a estudantes de nível superior, Gerle elabora um quadro completo de padrões de dedos, vinte e uma possibilidades de organização dos quatro dedos da mão esquerda em uma corda, relacionando-os a exemplos significativos da literatura para violino (Sonatas de Bach, Caprichos de Paganini, Concertos de Mozart, Mendelssohn e Brahms) visando, entre vários objetivos, a excelência absoluta da afinação. Gerle destaca a importância dos padrões de dedos:

A afinação será mais precisa através da utilização dos padrões, não somente mais precisa na digitação, mas num melhor ouvir: correlacionando as alturas a um maior número de notas, você poderá ouvir e julgar cada som, não só individualmente, mas em relação às outras notas e alturas no grupo e à sua localização ao todo da harmonia (GERLE, 2015, p. 124).

Mas, juntamente com a aplicação de padrões de dedos, é indispensável ao aprendizado inicial a construção de referenciais auditivos que auxiliem na colocação exata dos dedos nas cordas. Conferir cada nota com uma corda solta propicia a correção do posicionamento de cada dedo e faz com que o contato do estudante com seu instrumento ocorra em um nível de

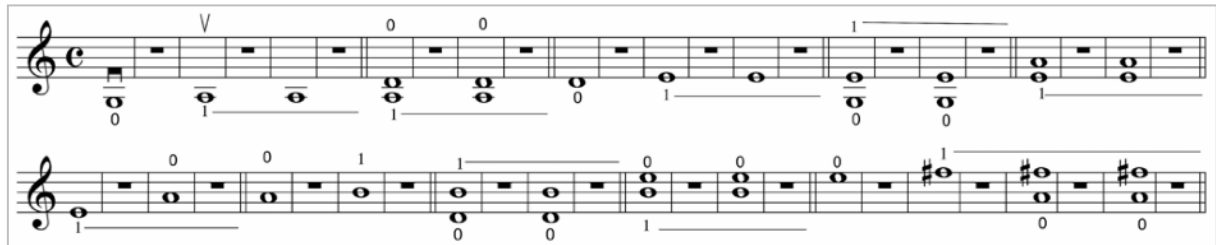
maior informação no que diz respeito à afinação e aos procedimentos metodológicos necessários para sua obtenção.

Em 1924, em entrevista a Otto Meyer, Ševčík afirma ser imprescindível comparar cada nota com uma corda solta, considerando alguns ajustes:

Desde que o violino esteja afinado em quintas justas (perfeitas), a afinação será encontrada levemente diferente se o intervalo é testado com a corda mais grave do que com a corda superior. Por essa razão, tanto quanto possível, duas notas que se seguem devem ser testadas com a mesma corda. Entretanto, em toda execução em conjunto é necessário ao aluno temperar a afinação (MEYER, 1924).

Apesar de Ševčík considerar a possibilidade de uma afinação ‘levemente diferente’ se a nota é testada com uma corda inferior ou se é testada com uma superior, nenhum procedimento metodológico do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6 traz esse entendimento. Ao contrário: os procedimentos indicam, constantemente, a fixação dos dedos sobre cordas, como no aprendizado do 1º dedo (*vide* **Figura 41**, abaixo)

Figura 41: Primeiro dedo e cordas soltas (ex. 3, Parte I)



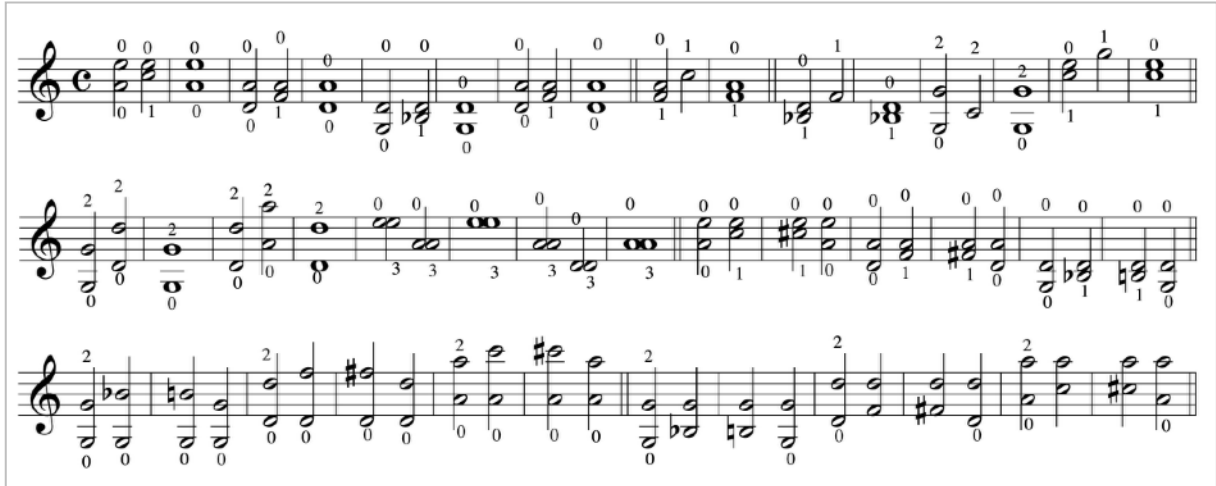
Fonte 41: ŠEVČÍK (1901a, p. 8)

Nos compassos 13 a 23, é clara a indicação da manutenção do 1º dedo na corda ré, resultando em uma sexta maior (sol-mi), com a corda solta inferior, ou em uma quarta justa (mi-lá), com a corda solta superior. Não há indicações que confirmem a necessidade de deslocamento do 1º dedo para a execução da mesma nota com diferentes cordas soltas.

A manutenção de cada dedo na corda o maior tempo possível, exigência do próprio autor, e a execução simultânea da nota com uma corda solta, leva à criação e internalização dos primeiros referenciais auditivos do processo de aprendizagem: intervalos harmônicos com uma corda solta. A inclusão gradativa de intervalos harmônicos obtidos com dois dedos em cordas diferentes, no decorrer do processo de aprendizado de cordas duplas, amplia as possibilidades de construção e internalização de referenciais auditivos.

harmônicos com uma corda solta. Esse procedimento metodológico, aplicado da 2ª à 4ª posição, antecede o aprendizado de mudanças de posição na VII e última parte do método (*vide* **Figura 44**, abaixo).

Figura 44: Exercícios para a afinação exata na 2ª posição (ex. 2, Parte IV)

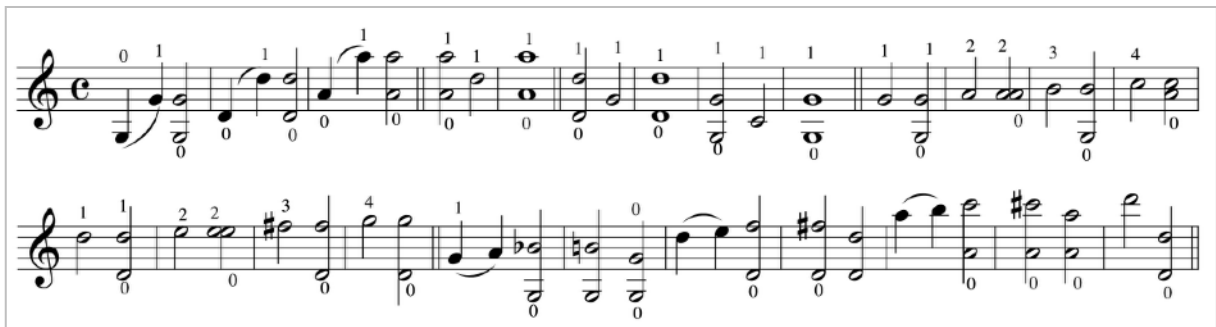


Fonte 44: ŠEVČÍK (1901a, p.66)

No exercício ‘para a afinação exata na 2ª posição’, segundo o próprio Ševčík, os dedos são colocados um a um em todas as cordas, sempre com o cuidado de conferir sua localização com uma corda solta, o que resulta em vários intervalos harmônicos: quintas justas, terças maiores e menores, oitavas, uníssonos e décimas menores e maiores.

A 3ª posição tem como principal referência da localização do 1º dedo, a oitava justa com uma corda solta. O 2º dedo resulta em uníssonos com cordas soltas, outro referencial importante para a afinação na 3ª posição (*vide* **Figura 45**, abaixo)

Figura 45: Exercícios para a afinação exata na 3ª posição (ex. 9, Parte IV)



Fonte 45: ŠEVČÍK (1901a, p.69)

6. METODOLOGIA DA PESQUISA

Em decorrência da natureza do objetivo deste trabalho, analisar a abordagem metodológica de Ševčík para a construção de referenciais auditivos no ensino inicial do violino, a partir do ‘Sistema dos Semitons’ do ‘Método de Violino para Principiantes’ op. 6, foram adotados procedimentos metodológicos de Levantamento Bibliográfico e Análise Documental. No percurso desse processo, foram identificadas informações e dados relevantes no material pesquisado que possibilitaram estabelecer relações com a metodologia de ensino de Otakar Ševčík. A revisão da literatura permitiu a seleção de autores que também utilizaram referenciais auditivos e padrões de dedos em sua metodologia de ensino e aprendizagem do violino e de autores que, na literatura pedagógica, pudessem fundamentar a mesma prática.

A organização do levantamento bibliográfico e de documentos relevantes à pesquisa resultou em um ‘*Corpus* de textos’ (MARTIN BAUER; GEORGE GASKELL, 2003), com excertos de obras de autores que justificaram a prática pedagógica de Ševčík. Em ‘Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som’, Bauer e Gaskell (2003, p.495) afirmam:

Construção de *corpus*: processo de coletar materiais, na pesquisa qualitativa. Não está baseado em princípios aleatórios, mas é, contudo, sistemático, levando em consideração a relevância, homogeneidade, sincronicidade e saturação. Implica a amplificação de funções e de extratos (variáveis externas), até que o espectro das representações focais (variáveis internas) de um tema seja saturado (BAUER; GASKELL, 2003, p. 495).

Ao início deste trabalho de pesquisa o material pedagógico de Otakar Ševčík era previamente conhecido, estudado em sua totalidade e aplicado parcialmente em sala de aula. A seleção de material para fundamentar seus ensinamentos, como registros biográficos, práticas pedagógicas, relatos e entrevistas, aconteceu durante os primeiros semestres da pesquisa, ao mesmo tempo em que eram traduzidos para o português os textos em inglês.

Seguiu-se a seleção de excertos filosóficos e pedagógicos dos seguintes autores: Edgar Morin (2007), Pierre Bourdieu, citado por Sandra Pesavento (1995), Maura Penna (2011), Rejane Harder (2003), Keith Swanwick (1994), Howard Gardner (1999), Elsa Perdomo Guevara (2005) e Maria Bernadete Póvoas et al. (2006). Os excertos de textos ligados diretamente às particularidades do aprendizado do violino e sobre o pensamento de Ševčík, compreendem os seguintes autores: Clarissa Folleto (2005), Robert Gerle (2015), Margareth Campbell (2011), Walter Kolneder (2003), Otto Meyer (1924) e o próprio Otakar Ševčík

(1901a). Os demais autores pesquisados deram sustentação à parte biográfica da vida de Ševčík (1852-1934) e à compreensão histórica sobre os acontecimentos conturbados ocorridos no período em que viveu: Minori Nakaume (2005), Efthymios Papatzikis (2008), Martin Prchal (1988) e Robert Djolejsi (1961, 1962a, 1962b, 1963a, 1963b, 1963d). Entretanto, a pesquisa bibliográfica não estaria completa sem opiniões e críticas de músicos relevantes do séc. XX, presentes em: Ivry Gitlis; Bruno Giuranna (1988) e Sarah Mnatzaganian (1998)³¹.

A análise dos procedimentos de ensino de Ševčík para a construção de referenciais auditivos na aprendizagem inicial do violino e a reflexão a respeito das implicações de sua abordagem metodológica, principal finalidade deste trabalho de pesquisa, foi possível com a interligação ao ‘*Corpus de textos*’.

6.1. *CORPUS* DE TEXTOS

Entre os autores acima citados, alguns tiveram especial relevância na fundamentação deste trabalho de pesquisa e no direcionamento das discussões a respeito do objeto de estudo, o ensino inicial do violino: Morin, Penna, Harder e Bourdieu com colocações filosóficas a respeito do conhecimento e da educação; Folleto e Gerle com elementos específicos a respeito do aprendizado do violino, possibilitando a fundamentação da metodologia de ensino de Ševčík; Perdomo Guevara, Swanwick e Póvoas com aspectos da cognição no aprendizado do instrumento. Os excertos de seus trabalhos compuseram, além de citações transcritas, o pensamento que norteou este trabalho.

6.1.1. Morin, Harder, Penna e Bourdieu

- a) “O inesperado surpreende-nos. É quando nos instalamos de maneira segura em nossas teorias e ideias, e estas não têm estrutura para acolher o novo. Entretanto, o novo brota sem parar. Não podemos jamais prever como se apresentará, mas deve-se esperar sua chegada, ou seja, esperar o inesperado. E quando o inesperado se manifesta, é preciso ser capaz de rever nossas teorias e ideias, em vez de deixar o fato novo entrar à força na teoria incapaz de recebê-lo”³² (MORIN, 2007, p. 30).

³¹ Ver em anexo ii, pág. 74.

³² Ver página 1, §1

- b) “A pequena quantidade de pesquisas existentes no que diz respeito à Pedagogia do Instrumento, reforçam a ideia de que, cada professor de instrumento se vê obrigado a ir construindo aos poucos, ao longo de sua carreira, suas próprias competências, desenvolvendo por si só metodologias muitas vezes fundamentadas em tentativas e erros, valendo-se de sua própria intuição e vivências em grande parte das situações. Tais professores acabam por recorrer, inconscientemente, aos mesmos procedimentos metodológicos utilizados por seus modelos no passado, ou seja, repetem o modo de ensinar de seus antigos professores de instrumento”³³ (HARDER, 2003, p. 40).
- c) “Há, sob o conformismo cognitivo, muito mais que conformismo. Há o *imprinting*³⁴ cultural, marca matriarcal que inscreve o conformismo a fundo, e a *normalização* que elimina o que poderia contestá-lo”³⁵ (MORIN, 2007, p. 28).
- d) “Ensinar (no sentido verdadeiramente educativo) constitui-se numa atividade bastante complexa, em que é preciso dar ao conteúdo que se ensina (**o que**) uma forma (**como, o modo de** ensinar) que viabilize um processo de ensino e aprendizagem significativo” ... “Este **como/modo de** ensinar, que dá forma a determinado conteúdo (**o que** se ensina), diz respeito à didática, ao encaminhamento pedagógico, ao método, às abordagens metodológicas, à metodologia. Sem dúvida, tais termos não são sinônimos; tampouco são consensuais. Mas todos dizem respeito ao modo de ensinar, ao **como**”³⁶ (PENNA, 2011, p. 14).
- e) “Há efetivamente dois meios para enfrentar a incerteza da ação. O primeiro é totalmente consciente da aposta contida na decisão, o segundo recorre à estratégia. Uma vez efetuada a escolha refletida de uma decisão, a plena consciência da incerteza torna-se plena consciência de uma aposta”³⁷ (MORIN, 2007, p. 90).

³³ Ver página 1, §1

³⁴ *Imprinting* é o termo proposto por Konrad Lorenz para dar conta da marca indelével imposta pelas primeiras experiências do animal recém nascido.

³⁵ Ver página 1, §1

³⁶ Ver página 1, §2

³⁷ Ver página 2, §1

- f) “No cotidiano da área de música, o termo *método* muitas vezes refere-se simplesmente ao material didático que traz uma série de exercícios. Voltados para o aprendizado de instrumentos, métodos desse tipo são constituídos por uma sequência progressiva de exercícios e/ou repertório”³⁸ (PENNA, 2011, p. 14).
- g) “Qualquer material didático é construído com base em certos preceitos e finalidades que, no caso desses métodos, não costumam ser explicitados ou, muitas vezes, acreditamos, não são sequer conscientizados por seu autores, e muito menos por quem os adota e os aplica em sua prática pedagógica. Sendo assim, caberia realmente chama-los de métodos?”³⁹(PENNA, 2011, p. 15).
- h) “Será que é possível ensinar sem saber **o que** se está ensinando? Será que é possível ensinar sem saber **como** ensinar? É indispensável articular **o que** e **como** para ensinar efetivamente, para desenvolver um verdadeiro processo educativo, compreendido não apenas com transmissão de conteúdos, mas com um processo de desenvolvimento das capacidades (habilidades e competências) do aluno, de modo que ele se torne capaz de apropriar-se significativamente de diferentes saberes e fazer uso pessoal destes em sua vida” (PENNA, 2011, p. 14)⁴⁰.
- i) “O conhecimento pertinente deve enfrentar a complexidade. *Complexus* significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo, e há um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. Por isso, a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade”⁴¹ (MORIN, 2007, p. 38).

³⁸ Ver página 2, §2

³⁹ id.

⁴⁰ Ver página 2, §3

⁴¹ Ver página 10, §2

- j) “A instância das representações é, em si, um campo de manifestações de lutas sociais e de um jogo de poder...o mundo social é também representação e vontade, e todo discurso contém, em si, estratégias de interesses determinados”⁴² (PIERRE BOURDIEU, 1982, apud SANDRA PESAVENTO, 1995, p. 18).
- k) “O poder imperativo e proibitivo conjunto dos paradigmas, das crenças oficiais, das doutrinas reinantes e das verdades estabelecidas determina os estereótipos cognitivos, as ideias recebidas sem exame, as crenças estúpidas não-contestadas, os absurdos triunfantes, a rejeição de evidências em nome da evidência, e faz reinar em toda parte os conformismos cognitivos e intelectuais”⁴³ (Morin, 2007, p. 27).

6.1.2. Foletto e Gerle

- a) “Diferentemente dos instrumentos de teclas, os instrumentos de cordas friccionadas não possuem notas pré-demarcadas visualmente no instrumento. Com isso, percebe-se a necessidade de cada instrumentista criar sua referência cinestésica, auditiva e/ou visual para cada nota ou grupo de notas, logo justifica-se a utilização de uma padronização dos dedos no *fingerboard*”⁴⁴ (FOLETTTO, 2010, p. 1).
- b) “Padrão de dedos é um sistema que estabelece na mão esquerda as relações entre as distâncias dos dedos em todo o *fingerboard*, fornecendo a identificação exata de cada nota visualmente, mentalmente e fisicamente, antes de o som ser produzido”⁴⁵ (FOLETTTO, 2010, p. 11).
- c) “Pianistas têm vantagem sobre instrumentistas de cordas pela natureza ‘pronta’ do teclado, com todas as notas fixas e pré-organizadas, mas também pelo fato de que todo o registro do piano, todas as notas que eles têm para tocar estão visualmente diante deles. A

⁴² Ver página 37, §2

⁴³ Ver página 37, §3

⁴⁴ Ver página 9, §1

⁴⁵ Ver página 9, §3

partir dessa estrutura tangível e permanente, eles podem imediatamente identificar e selecionar qualquer nota que precisem tocar. Instrumentistas de cordas, por outro lado, devem não somente criar a altura correta de cada nota, como têm que segurar ou equilibrar seu instrumento, e ainda fazê-lo em um espelho sem qualquer marcação ou ajuda visual”⁴⁶ (GERLE, 2015, p. 33).

- d) “Para se adaptar às vantagens do teclado e aplicá-las no tocar dos instrumentos de cordas, a Nova Tablatura determina um sistema que combina uma representação visual do espelho com uma organização virtual de todas as possíveis combinações de notas representadas no espelho. O termo ‘Tablatura’ é usado para discriminar vários sistemas de notação na Europa e Ásia que apresenta diretamente ao leitor onde ele deve posicionar sus dedos em uma corda no espelho ou no teclado. Esses sistemas eram muito utilizados nos primórdios da escrita para alaúde, instrumentos de arco e teclado nos séculos XVI e XVII. Um dos primeiros exemplos é Hans Gerle, *Musica Teusch* para alaúde e instrumentos de arco, impresso em Nuremberg e 1532. As instruções não somente mostram ao leitor exatamente como tocar cada nota, mas também acompanham símbolos rítmicos para mostrar a duração de cada nota apresentada e, portanto, fornecem todas s indicações necessárias para tocar a música. A tablatura moderna apropria-se somente das indicações das notas diretamente e foi desenvolvida para auxiliar no estudo”⁴⁷ (GERLE, 2015, p. 33).
- e) “Esse novo conceito (a tablatura moderna), que efetivamente é uma nova maneira de pensar a técnica de mão direita, baseia-se em dois fundamentos:
1. Um ‘Gridiron’ do espelho (um correspondente do teclado do piano).
 2. Um sistema de ‘Padrão de dedilhado’ (uma organização abrangente e classificação de um *infinito* número de combinações de notas em um *limitado* número prontamente identificável de padrões recorrentes)”⁴⁸ (GERLE, 2015, p. 34).

⁴⁶ Ver página 29, §2

⁴⁷ Ver página 35, §1

⁴⁸ Ver página 35, §1

- f) “Esses quatro padrões básicos, que são as combinações de dedos mais comuns na literatura da viola e do violino, têm sido usadas em suas formas mais elementares e embrionárias em alguns métodos de violino para iniciantes. Com a Nova Tablatura, o conceito de padrões de dedos fica expandido e construído em uma organização abrangente, englobando todo o espelho e virtualmente todas as combinações possíveis de notas, dedos, cordas e posições”⁴⁹ (GERLE, 2015, p. 38).
- g) “**A afinação** será mais precisa através da utilização dos padrões, não somente mais precisa na digitação, mas num melhor ouvir: correlacionando as alturas a um maior número de notas, você poderá ouvir e julgar cada som, não só individualmente, mas em relação às outras notas e alturas no grupo e à sua localização ao todo da harmonia”⁵⁰ (GERLE, 2015, p. 124).

6.1.3. Perdomo Guevara, Swanwick e Póvoas

- a) “Dentro de um paradigma cognitivo, existem limites à quantidade de informações nas quais podemos focalizar nossos recursos mentais num momento dado. A atenção nos permite utilizar de uma maneira eficaz esses recursos”⁵¹ (PERDOMO GUEVARA 2005, p. 200).
- b) “Frequentemente práticas pedagógicas inadequadas são utilizadas em aulas individuais de instrumento, onde a relação professor aluno dá ao professor considerável poder. Por exemplo, um aluno pode se confrontar simultaneamente com uma página com anotações musicais complexas, ter um arco em uma mão e uma violino na outra, ter que tocar com boa afinação e sonoridade; tudo isso em um mínimo de prazer estético”⁵² (SWANWICK, 1994, p. 7).

⁴⁹ Ver página 35, §2

⁵⁰ Ver página 69, §

⁵¹ Ver página 26, §2

⁵² Ver página 27, §2

- c) “É impossível dar a necessária atenção a cada um dos muitos aspectos envolvidos numa aprendizagem complexa: ao passo que nos focalizamos sobre alguns elementos, descuidamos outros”⁵³ (STERNBERG, 1999 apud PERDOMO GUEVARA, 2005, p.200).
- d) “Durante o desempenho músico-instrumental o executante deve realizar, coordenadamente, uma série de movimentos de grande precisão, refinamento e diferentes graus de rapidez e força em função da compreensão e realização do texto musical. Muitas vezes, para a interpretação de uma obra ou parte dela, faz-se necessária uma prática minuciosa com treinamento dos segmentos direito e esquerdo separadamente, para melhor consciência das diferenças entre movimentos necessários para a execução de linhas musicais com suas particularidades de articulação, fraseado, agógica e planos sonoros. Observe-se que movimentos treinados e automatizados, uma vez tornados conscientes são transferíveis para situações equivalentes e que um padrão de movimento quando mal organizado refletirá, direta e desfavoravelmente, na execução de uma tarefa”⁵⁴ (PÓVOAS, COLOMBI, BENKE, 2006, p. 61).
- e) “Os educadores concordam que um dos objetivos da educação musical deve ser ajudar as pessoas a desenvolver o que é algumas vezes chamado de “ouvido interno”, uma “biblioteca dinâmica” das possibilidades musicais da qual lançamos mão na performance musical e enquanto ouvintes de música”⁵⁵ (SWANWICK, 1994, p. 11).
- f) “A execução de uma obra musical seria totalmente impossível se não contássemos com a nossa “memória muscular”. A repetição de um mesmo gesto faz que o mesmo se torne automático. A habilidade sensório-motora se consegue graças ao processo de treinamento, pelo qual passamos do controle cognitivo, ao controle autônomo, no qual a necessidade de nossa intervenção consciente é mínima”⁵⁶ (JORDAAN&JORDAAN, 1998 apud PERDOMO GUEVARA 2005, p. 202).

⁵³ Ver página 27, §3

⁵⁴ Ver página 27, §3

⁵⁵ Ver página 28, §2.

⁵⁶ Ver página 47, §2.

6.2 – ANÁLISES E PROCEDIMENTOS

Tendo em vista as leituras sobre o ensino/aprendizagem do violino, a partir dos textos sobre a proposta desenvolvida por Otakar Ševčík, bem como dos teóricos sobre cognição e ensino/aprendizagem universais, de forma geral, obteve-se um ‘*Corpus* de Textos’ que subsidiou as análises, resultando em recomendações para a área. A leitura do *Corpus* (soma de todos os textos) possibilitou a identificação de **1 (uma) Categoria** de interesse, que norteia a discussão e a construção de referenciais auditivos no ensino do instrumento, intitulada **Ensino/Aprendizagem**, para indicar os conceitos implícitos neste processo cognitivo.

Para Arthur Reber (1985, p. 111), “uma categoria compartilha traços de um conceito, que reagem de maneiras similares”. Assim, “uma categoria pode ser definida como categoria natural, indicando categorias básicas e/ou nível básico da categoria” (REBER, 1985, p. 111). Neste contexto, esta definição se adequa ao proposto no estudo, pois dá apoio à hipótese inicial deste trabalho, de que a metodologia de ensino de violino de Ševčík tem o seu mérito pela necessidade de organizar-se o ensino e aprendizagem de forma estruturada, com ações interligadas e sequenciais, numa progressão complexa e ‘tecida junto’. Desse tecido interdependente, interativo e interrelacionado surge a possibilidade de sucesso de sua proposta de ensino e aprendizagem.

Tem-se a comentar que esta **Categoria** engloba e indica, dos textos lidos e dos excertos apresentados no *Corpus* de Texto desta dissertação, 30 (trinta) recomendações implícitas à abordagem metodológica de Ševčík, destacando o processo de ensino/aprendizagem inicial do violino, na forma de 30 pressupostos:

1. Há uma relação indissociável entre ensino e aprendizagem do violino;
2. Visando a aprendizagem, o professor deve preparar-se para promover o início ‘adequado’ do aprendiz, refletindo a respeito do objeto da aprendizagem, sobre as habilidades e competências a adquirir, o tempo necessário e o método a ser aplicado;
3. O professor de violino deve pesquisar, experimentar e criar soluções para o ensino do seu instrumento (preencher suas próprias lacunas);
4. Para que o professor possa enfrentar a incerteza da ação ensino/aprendizagem, há que decidir o que fazer e quais estratégias usar;

5. Visando a aprendizagem, o professor deve desenvolver sua estratégia de ensino e definir os pressupostos de sua ação, respeitados os procedimentos metodológicos desenvolvidos por reconhecidos professores de violino ao longo dos tempos;

6. O ensino/aprendizagem deve promover o desenvolvimento do ouvido interno;

7. O professor tem que estar ciente de que o ambiente musical favorável (família e escola), bem como a prática do canto, leva ao desenvolvimento do ouvido interno e do senso rítmico, facilitando o aprendizado do violino;

8. O aprendiz de cordas deve criar a altura correta de cada nota, segurar ou equilibrar o instrumento, e ainda fazê-lo em um espelho sem qualquer marcação ou ajuda visual;

9. A atenção é importante no aprendizado e o aluno deve focar recursos mentais a cada momento específico;

10. Não se ensina violino de maneira improvisada e não estruturada. A estruturação de um método adequado de ensino depende de uma preparação consciente e meticulosa.

11. Pode-se pressupor uma estrutura para o ensino visando a aprendizagem inicial do violino, que inclua:

- Premissas estabelecidas pelo autor do método e/ou professor;
- Observação do desenvolvimento do método;
- Evidências de abrangência técnica de exercícios propostos;
- A organização dos dedos na primeira posição;
- O ensino da construção de cordas duplas;
- A construção da tonalidade pelo aluno;
- A construção de escalas cromáticas pelo aluno;
- A prática de articulação e independência dos dedos;
- A prática dos movimentos do arco;
- A prática de música de câmara;
- A organização dos dedos da segunda à quinta posição; e
- A aprendizagem e prática de mudanças de posição.

12. O professor de violino deve considerar duas questões importantes para promover a aprendizagem:

- a necessidade de criar referências auditivas, cinestésicas e/ou visuais para cada nota no espelho do instrumento;
- a inclusão de cordas duplas na aprendizagem inicial.

13. O professor de violino deve considerar os benefícios do ensino dos quatro padrões de dedos do ‘Sistema dos Semitons’ de Ševčík, tendo em vista a ‘criação de referências cinestésicas, auditivas e/ou visuais’ para cada grupo de notas aprendido pelo aluno;

14. O professor de violino deve ater-se à importância dos ‘Referenciais Auditivos’.

15. Há importantes quesitos na metodologia de Ševčík a serem considerados:

- padronização do posicionamento dos dedos da mão esquerda;
- referenciais auditivos como suporte à obtenção das notas no espelho do violino;
- critérios de ajustes auditivos para a construção da afinação;
- internalização de referenciais auditivos durante o processo de aprendizagem;
- encadeamento de exercícios na aquisição de habilidades diferenciadas;
- aplicação de referenciais auditivos no aprendizado de todas as posições.

16. O ensino/aprendizagem do violino proposto por Ševčík, pode ser considerado exitoso pois enquadra-se no ‘Conceito de Complexidade de Morin’: “1 - elementos tecidos junto; 2 - elementos diferentes inseparáveis constitutivos do todo; 3 - há um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto”(MORIN, 2007, p.38);

17. A prática da *performance solo*, com a perspectiva do aperfeiçoamento, leva ao aprimoramento da *performance* do violinista;

18. O aprendizado do violino deve-se muito ao longo caminho investido no alcance da perfeição em termos técnicos;

19. Deve-se dar ênfase na coordenação da harmonia com a técnica;

20. A interpretação de uma obra depende da compreensão e realização do texto musical e da execução de linhas musicais (articulação, fraseado, agógica e planos sonoros)

21. O aprendizado de uma peça musical inicia com a consciência dos movimentos necessários;

22. O ensino/aprendizagem depende da ‘memória muscular’ que é criada através de gestos adequados que tornam-se automáticos;

23. O aluno não deve praticar seu instrumento irrefletidamente, sem controle adequado. Problemas técnicos particulares devem ser abordados adequadamente;
24. Os alunos, visando sua melhor aprendizagem, devem procurar exercícios úteis e adaptáveis a seus problemas particulares para desenvolverem aspectos específicos de sua *performance*;
25. Violinistas devem desenvolver todas as partes do arco, dominar o violino em todas as posições e desenvolver a dissociação dos braços esquerdo e direito.
26. Devem desenvolver, principalmente, a capacidade de ensinar a si mesmos;
27. No ensino/aprendizagem o inesperado ou o novo é o que se almeja. O aluno deve construir o seu conhecimento com a ajuda do professor;
28. O conformismo cognitivo, demonstrado pelo contentamento com métodos e técnicas tradicionais e/ou ultrapassadas como prática de ensino, deve ser evitado pelo professor;
29. Métodos para o aprendizado de instrumentos musicais não devem ser constituídos apenas de uma sequência progressiva de exercícios/repertórios;
30. A atividade de ensinar, por ser atividade que envolve mecanismos complexos internos e externos ao aluno, deve se atentar ao **como** e ao **que** ensinar;

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma relação indissociável entre ensino e aprendizagem do violino. Essa premissa indica a necessidade de que alunos desenvolvam a capacidade de ensinar a si mesmos e que professores estejam abertos a novas pesquisas que despertem sua capacidade de renovação.

A análise da abordagem metodológica de Otakar Ševčík para a construção de referenciais auditivos no ensino inicial do violino, inserida no ‘Método de Violino para Principiantes’ op.6, atinge o objetivo deste trabalho de pesquisa, ao identificar procedimentos metodológicos que levam à construção dos mesmos referenciais e a eficácia de sua utilização, o que responde aos questionamentos sobre a inexistência de quaisquer referências para a colocação dos dedos nas cordas do violino.

A conscientização do iniciante quanto aos critérios utilizados na proposta pedagógica de Ševčík para a exata colocação dos dedos nas cordas do violino obtida pela comparação de cada nota com uma corda solta e com a execução de intervalos harmônicos em cordas duplas, resulta em sua autonomia no que diz respeito à afinação em seu instrumento. Assim, reitera-se que a atenção aos referenciais auditivos é de extrema relevância e requisito básico no processo de ensino e aprendizagem inicial do violino.

Paralelamente, a pesquisa aponta que a interligação correta de processos cognitivos atua positivamente na execução de movimentos simultâneos complexos e que procedimentos metodológicos ordenados são determinantes no decorrer do processo de ensino. Essas duas premissas, identificadas em diversos procedimentos metodológicos do ‘Método de Violino para Principiantes’ op.6, conduzem ao aprimoramento de percepções cinestésicas e auditivas e ao desenvolvimento gradativo de habilidades técnicas diferenciadas.

Embora a metodologia da pesquisa deste trabalho tenha sido a ‘Qualitativa’, com a finalidade de análise da proposta pedagógica de Ševčík para aprendizagem inicial do violino, há uma condição prática significativa, observada na aplicação de sua metodologia de ensino com iniciantes e evidente na vinculação de dois itens fundamentais para o estudante: tempo dispensado à aprendizagem e conhecimento adquirido no mesmo período. Em outras palavras, relação de *custo-benefício*, fazendo um paralelo com o termo utilizado para indicadores econômicos que relaciona os benefícios de um projeto ou proposta. Para professores que buscam uma opção às metodologias de ensino fundamentadas em tentativas e erros, ou que recorrem a procedimentos metodológicos sem uma análise efetiva de resultados, a

compreensão dos procedimentos metodológicos de Ševčík para o ensino e aprendizagem inicial do violino encaminha a uma mudança de paradigmas em sua prática pedagógica.

Finalizando, sugere-se a realização de pesquisas complementares que possibilitem desenvolver a proposta pedagógica de Otakar Ševčík para o ensino coletivo do violino, prática cada vez mais frequente, o que seria uma contribuição inestimável para a aprendizagem do instrumento.

REFERÊNCIAS

- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som.** Um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2ª Edição, 2003.
- BORNOFF, George. **Bornoff's Finger Patterns.** A Basic Method for Violin. Toronto, Canadá: Gordon V. Thompson, 1948.
- CAMPBELL, Margaret. **The Great Violinists.** London: Robson Books, 2004.
- DJOLEJSI, Robert. **The Story of Otakar Ševčík.** American String Teacher, Vol.11, nº1, p.22-24, 1961
 _____. **The Story of Otakar Ševčík.** American String Teacher, Vol.12, nº2, p.16-17, 1962a
 _____. **The Story of Otakar Ševčík.** American String Teacher, Vol.12, nº3, p.20-21, 1962b
 _____. **The Story of Otakar Ševčík.** American String Teacher, Vol.13, nº1, p.25-26, 1963a
 _____. **The Story of Otakar Ševčík.** American String Teacher, Vol.13, nº3, p.23-25, 1963b
 _____. **The Story of Otakar Ševčík.** American String Teacher, Vol.13, nº4, p.26, 1963c
- FOLETTTO, Clarissa Gomes. **Padrões de dedos: uma contribuição à técnica violinística aplicada a alunos do ensino superior.** Universidade de Aveiro, 2010.
- GERLE, Robert. **A arte de praticar violino.** 1983. Traduzido por TITTON, João Eduardo. Curitiba: Editora UFPR, 2015.
- GITLIS, Ivry; GIURANA, Bruno; BUNTING, Christopher: **How useful are Ševčík exercises for violinists?** The Strad, Londres, vol.109, nº1301, p.949, 1988.
- HARDER, Rejane. **Repensando o papel do professor de instrumento nas escolas de música brasileiras: novas competências requeridas.** Música Hodie, Goiânia, Volume III, nº1/2, pág.35-43, 2003.
- KOLNEDER, Walter. **The Amadeus book of the violin- construction, history and music.** Portland: Amadeus press, 2001.
- MEYER, Otto. **The Violin Student's Fundamentals.** The Etude, Philadelphia, março, 1924.
 <<http://etudemagazine.com/etude/1924/03/otokar-sevcik---the-violin-students-fundamentals.html>>
 Acesso em: 3 abril 2016
- MNATZAGANIAN, Sarah. **Ševčík's legacy.** The Strad, Vol.109, n.1301, p.948, 1998
- MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** Brasília: Unesco, 2007. p.28.
- NAKAUNE, Minori. **Otakar Ševčík: The Enduring Legacy.** Hiroshima: Hiroshima Shudo University, 2005.
- PESAVENTO, Sandra J. **Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário.** Revista Brasileira de História, São Paulo, Volume 15, nº 29, 1995. p.18.
- PAPATZIKIS, Efthymios. **A Conceptual Ananlysis of Otakar Ševčík's Method: A Cognitive Approach to Violin Teaching and Learning.** University of East Anglia School of Music, 2008.

PENNA, Maura. A função dos métodos e o papel do professor: em questão, “como” ensinar música. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Orgs.). **Pedagogias em Educação Musical**. Curitiba: Ibpx, 2011. p. 13-24.

PERDOMO-GUEVARA, Elsa. Quando o instrumento se interpõe entre o intérprete e a obra . In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1, 2005, Curitiba. **Anais ...** Curitiba, Deartes UFPR, 2005. p.199-204.

PÓVOAS, Maria Bernadete C., COLOMBI, Elian Dirce, BENKE, Ester. Movimento, coordenação e desempenho músico-instrumental-conexões interdisciplinares. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1, 2006, Curitiba. **Anais ...** Curitiba, Deartes UFPR, 2006. p. 59-65.

PRCHAL, Martin. **The man behind the exercises**. The Strad, Londres, vol.109, nº1301, p.943-946, 1988.

REBER, S. Arthur. **Dictionary of Psychology**. London: Penguin Group, 1985

SANTIAGO, Diana. Trânsito entre fronteiras na Música. In: JÚNIOR, Áureo Déo de Freitas; NOBRE, João Paulo dos Santos; SILVA, Leticia Silva; **A educação musical como forma de intervenção com alunos com Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade ou Dislexia** Belém: PPGARTES/ICA/UFGA. 2013. p.115-144

SEVCÍK, Otakar. **Método de Violino para Principiantes opus 6**. Londres: Bosworth, 1901a.

_____. **Preparatory Exercises in Double-Stopping op. 9**. New York: Schirmer's, 1933.

_____. **School of Intonation on an Harmonic Basis for Violin op.11**. Londres: Harms, 1922.

_____. **School of Violin Technique op.1**. Praga: Bärenreiter, 1901b.

_____. **Shifting the Position Studies opus 8**. Londres: Bosworth, 1901c.

_____. **Shule der Bogentechnik opus 2**. Londres: Bosworth, 1901d.

_____. **Studies preparatory to the shake opus 7**. Londres: Bosworth, 1901e.

SWANWICK, Keith. Ensino Instrumental Enquanto Ensino de Música. Trad. Fausto Borém. In: KATER, Carlos (Ed.). Cadernos de estudo: educação musical. n. 4/5. SP: Atravez, nov.1994. p.7-14. Disponível em: <<http://www.atravez.org.br/educacao.htm>>. Acesso em: ago. 2014.

ANEXOS

i. ESCOLA ŠEVČÍK DE VIOLINO (Carta de SEVCÍK a um editor)

Caro Editor,

Você me pediu para descrever a fundação e desenvolvimento de minha escola de violino. Apesar de achar que muitos detalhes não serão de interesse dos leitores de seu jornal, irei fornecer as informações que solicitou.

Em 1870 completei meus estudos no conservatório. Após minha primeira performance na cidade de Solnohrad, no mesmo ano, eu percebi que tinha uma enorme lacuna e um longo caminho antes de alcançar a perfeição em termos técnicos. Revisei todo o material que me foi ensinado no conservatório, entretanto as lacunas em minha técnica ainda permaneciam. Eu não poderia pesquisar para encontrar um novo material, pois não tinha dinheiro, então não me restava nada a fazer que pensar e escrever vários exercícios para que pudesse exercitar meus dedos. Meus esforços provavelmente nunca se tornariam precisos e divulgados se a sorte não tivesse me assegurado uma posição de ensino no exterior, e acima de tudo, eu não tivesse sido golpeado por uma doença ocular. Por 21 anos essa doença causou-me dores insuportáveis, que somente podiam ser superadas através de trabalho intenso imaginando exercícios de violino. Era a única coisa que dava luz e sentido àquele tempo muito difícil da minha vida e sou hoje, depois de trinta anos de trabalho árduo, feliz por ter atingido meu objetivo.

Em 1880 eu completei meu primeiro trabalho — *Escola da Técnica do Violino* em quatro volumes — nos quais eu forneci material suficiente para o virtuose manter sua técnica perfeita, assim como para o aluno adiantado alcançar o nível de perfeição. Não tive a oportunidade de encontrar um editor para esse enorme trabalho, e quando coletei uma quantia necessária para sua publicação, decidi publicar meu primeiro op.1 custeado por mim mesmo e dediquei-o a meu professor Sr. Bennewitz. Foi impresso em Salzburg em 1880-81 pela editora S.G. Roder e sua distribuição ficou ao encargo da viúva de Jan Hoffman's em Praga; B. Koreyow em Kiev, Russia; em 1884, Hug & Co. em Leipzig e Zurich. Uma cópia foi mandada para os melhores conservatórios no exterior.

Eu fiquei muito desapontado pelo fato de minha escola permanecer desconhecida em Praga e na República Checa em geral, até 1892 quando fui convidado para o conservatório de Praga. Ao contrário, na Alemanha e em vários países no exterior, alcançou grande interesse e

foi aplicado na maioria dos conservatórios. Até 1892, 3000 cópias tinham sido vendidas em países no exterior e nenhum (de acordo com distribuidores) em Praga.

Até 1900, oito edições foram publicadas e 7665 cópias vendidas. A primeira edição foi publicada em 1881, a segunda em 1886, a terceira em 1890, a quarta em 1893, a quinta em 1896, a sexta em 1898, a sétima em 1899 e a oitava em 1900. Em 1887 dois de meus distribuidores perguntaram-me se estava interessado em vender meus direitos autorais a eles. Eu concordei em vender por 3.000 marcos, entretanto, eles consideraram a quantia muito alta e afortunadamente para mim, nunca deram resposta. Doze anos depois me ofereceram 20.000 marcos mas não aceitei.

Após publicar o op.1, quis publicar exercícios similares para iniciantes, a fim de completar a escola. Entretanto, tive que adiar a conclusão de minha escola para mais tarde e dedicar meu tempo para trabalhar no material que julgava necessário para meus alunos e em exercícios para a mão direita. Dificilmente havia literatura para esses exercícios; essa área era completamente negligenciada. Doze anos mais tarde completei o segundo volume de meu trabalho e custeei eu mesmo a publicação, entre 1893 e 1894.

A *Escola da Técnica do Arco* inclui mais de 4000 exercícios que estão ordenados sistematicamente em três seções (cada seção consiste em dois livros) e foi publicado em russo, francês e alemão. Esse trabalho foi sensação no mundo do violino e os 4000 exercícios tornaram-se o material educacional mais procurado por todo iniciante e estudante avançado.

Como suplemento do op.2, em 1894 publiquei op.3, *40 Variações*, no qual usei várias técnicas incluídas no op.2. Nesse mesmo ano fiquei curado de minha doença e comecei a planejar a publicação dos meus manuscritos trazidos da Rússia. Estes incluíam *A Escola de Violino para Iniciantes* que foi escrita baseada no sistema dos semitons de op.6 (publicada em 1900 e 1901); *Estudos Preparatórios para o Trinado e Articulação dos Dedos*, op.7 (publicado em 1899); *Estudos de Mudanças de Posição*, op.8 (publicado em 1895); *Estudos Preparatórios em Cordas-Duplas*, op.9 (publicado em 1898).

Todos esses trabalhos juntamente com o op.1, *Escola da Técnica do Violino*, constituem uma unidade, a escola do violino que é baseada no sistema dos semitons. Os novos proprietários (editora Bosworth em Leipzig) reeditou essa escola em 4 volumes. Volume I (para iniciantes) contém op.6, Volume II (para o nível intermediário) contém op.7, op.8 e op.9, Volume III (para alunos avançados) contém op.1 e Volume IV (*Escola da Técnica*

do Arco) contém op.2 e op.3. Volume I foi publicado em nove línguas: inglês, alemão, tcheco, francês, russo, húngaro, romeno, espanhol e dinamarquês. Eu ganhei quatro ou cinco vezes mais dinheiro com minha escola que Gounod com *Faust*.

Isto é tudo que me veio à mente sobre minha escola. Escolha o que você achar bom para seu jornal!

Praga, 7 de dezembro de 1901

Sinceramente,

Otakar Ševčík

PAPATZIKIS, Efthymios. **A Conceptual Analysis of Otakar Ševčík's Method: A Cognitive Approach to Violin Teaching and Learning.** University of East Anglia School of Music, 2008. p. 346-347.

ii. O LEGADO DE ŠEVČÍK (Artigo de Sarah Mnatzaganian em The Strad)

Todo instrumentista de cordas tem ouvido falar sobre Ševčík, mas sabe qual sua importância para as primeiras-performances? Quantos deles, por exemplo, usaram os exercícios de Ševčík durante seus dias de estudante? Janos Starker alega isenção, protestando: ‘Sou um cellista!!!’ Victor Danchenko, violinista, explica que seu treinamento Soviético foi baseado em Henry Schradieck (que era, de fato, um discípulo de Ševčík), enquanto Felix Andrievsky, professor do Royal College of Music, não usou Ševčík em absoluto.

Aqueles que estudaram Ševčík ainda pensam nele com gratidão. ‘Ševčík me ajudou com minhas cordas duplas’, lembra Itzhak Perlman, embora não use mais Ševčík em sua prática. Rodney Slatford usou um ‘arranjo próprio’ de Ševčík para contrabaixo quando era estudante, achando os exercícios para articulação e desenvolvimento do arco particularmente úteis, embora, da mesma forma, ele não os utilize atualmente. A violista Kim Kashkashian, entretanto, ainda usa excertos da Escola da técnica do Arco Livro I para melhorar sua própria técnica, assim como vários acordes e estudos das posições, enquanto Bruno Giuranna usa exercícios de mão esquerda e mudanças de posição ‘oriundos diretamente de Ševčík’ também na viola. Eu gosto de demonstrar os exercícios op.2 para os estudantes; é como praticar’, ele acrescenta.

Se a prova do pudim é o ensino, então, quem recomenda Ševčík para seus alunos? Kashkashian e Perlman recomendam aos estudantes os mesmos exercícios que acharam úteis para eles mesmos. Kashkashian também usa com seus alunos Mudanças de Posição op.8, aconselhando-os a praticar todos os exercícios de Ševčík ‘com som “de concerto” e devagar’. Slatford usou Ševčík no contrabaixo no passado, aconselhando os alunos a praticar ‘diariamente, em pequenas doses, pegando um ponto específico de pratica por vez’. Atualmente, entretanto, ele recomenda Ševčík somente para violinistas e violistas. Danchenko prescreve os exercícios de Ševčík para seus alunos ‘sempre que necessário, para abordar um problema particular ou para desenvolver aspectos específico de sua performance’. É particularmente favorável aos estudos de Ševčík para mudança de posições e cordas duplas, mas usa-os por um certo tempo. Giuranna usa ‘muito poucos: principalmente op.2 n.29 e uma mistura de op.1, op.7 e op.8 na minha própria redução e combinação’.

Ševčík pode ser prejudicial a estudantes e como? ‘NÃO, NÃO, NÃO’, enfatiza Itzhak Perlman, ecoado por Danchenko que escreve: ‘Não, no meu entender não. Ševčík pode ser prejudicial — como qualquer outro estudo — somente se o estudante praticar irrefletidamente, sem controle adequado. Kashkashian tem o mesmo ponto de vista, assim como Andrievsky: Ševčík não é prejudicial, ‘a menos que usado imprudentemente — como qualquer outro exercício técnico’.

Convidado a expressar quaisquer outras opiniões sobre Ševčík, Andrievsky resume por que não usa Ševčík em tudo: ‘Estudos de Ševčík são como um livro de referência. Se um estudante tem um problema técnico particular, Ševčík pode oferecer alguns exercícios para ajudar, mas eu normalmente tenho encontrado outros materiais tutoriais para ajudar a resolver seus problemas’. Starker (do campo do violoncelo) observa que Ševčík ajudou muitos violinistas, enquanto Kashkashian conclui que ‘os estudos acumulam um equilíbrio natural na mão, mas devem ser executados com elasticidade dos músculos e tendões’. Para Perlman, Ševčík é ‘muito bom para a técnica de mão esquerda’, e Slatford sustenta que os exercícios de Ševčík dá aos estudantes ‘melhor controle e compreensão técnica de seu instrumento’. O mais caloroso tributo de todos é de Danchenko, que declara: ‘Tenho os estudos de Ševčík em alta estima e acho que eles são tão valiosos agora como antes’.

MNATZAGANIAN, Sarah. **Ševčík’s legacy**. The Strad, Vol.109, n.1301, p.948, 1998

iii. OS FUNDAMENTOS DO ESTUDANTE DE VIOLINO

Durante os muitos anos que lecionei violino na Europa e nos Estados Unidos, eu ensinei alunos de toda idade e nacionalidade, e tem sido para mim um assunto de interesse comparar as características musicais das diferentes nacionalidades.

Depois do sucesso de Kubelik, um grande número de alunos americanos e ingleses vieram estudar comigo em Praga; e, tendo ensinado nos Estados Unidos durante os últimos anos, eu tenho algumas sugestões a fazer para alunos de violino em geral, mas especialmente para violinistas Americanos. Alunos Americanos são tão talentosos quanto quaisquer no mundo, e estudam arduamente; mas em geral, eles têm uma deficiência, não têm a música suficientemente absorvida em suas mentes subconscientes. Se uma planta muito bela fosse colocada num porão escuro, fosse regada e cultivada cuidadosamente, ainda assim não poderia se transformar numa planta saudável. Então não importa quão requintado talento possa ter e não importa quão cuidadosamente o professor possa orientar os estudos musicais, ainda assim a falta de luz da abundância de boa música no dia a dia é uma grande desvantagem. Educação musical deveria começar nos primeiros anos, em casa, e deveria ser continua a partir desde ponto.

Educação musical em casa

Por educação musical em casa quero dizer que o provável aluno deveria ouvir mais canto, e muitos bons concertos. Dessa forma o ouvido é treinado desde cedo; e a mente subconsciente desenvolve-se acostumada a boas melodias e harmonia correta. A razão dos violinistas Russos e Judeus terem uma som tão bom e uniforme e um bonito vibrato, é porque desde os primeiros anos ele ouvem muitos bons cantores em suas casas e nos rituais de suas religiões. Eles aprendem a ouvir e imaginar bons timbres e exprimem boa sonoridade quando aprendem violino mais tarde.

Nos meus primeiros anos, eu fui muito afortunado em participar de uma atmosfera muito musical e em ter meu senso musical desenvolvido assim. Aos cinco anos e meio eu pensava em cantar; e quando aos seis anos e meio comecei o estudo de piano continuei por um ano. Aos sete anos, iniciei em meus estudos de violino, e desde esse tempo o trabalho de canto e piano tornaram-se secundários. Na idade de nove anos eu fui escolhido cantor

contralto solista na famosa igreja Kreutzer em Praga. Isso possibilitou a prática constante de cantar e ler música à primeira vista, visto que era frequentemente solicitado para cantar árias difíceis sem ensaio. Daquela época em diante, claro, os estudos de violino tomaram a maior parte do meu tempo; mas o desenvolvimento do ouvido e senso rítmico que os anos anteriores de canto à primeira vista me trouxeram foram os mais importantes fatores no sucesso do meu trabalho no violino. Por essa razão defendo fortemente agora que jovens violinistas devem primeiro ser capazes de cantar suas músicas de violino. Isso assegura de que serão capazes de ouvir o que desejam tocar.

Outro fator vital no sucesso musical que estudantes Americanos de violino são inclinados a negligenciar é sua saúde. Sem boa saúde e nervos, o sucesso musical é impossível; e eu penso que neste país os estudantes são inclinados a ir ou ao extremo de muitos exercícios e nenhuma música, ou muita música e nenhum exercício. No exterior os estudantes fazem longas caminhadas diárias juntos; e então, revigorados na mente e corpo, estão prontos para trabalhar com alegria e concentração. Isso traz resultados rápidos. Quando estou na Europa, eu ando cerca de quinze milhas diariamente. Esse exercício, combinado com uma dieta simples, tornou possível dar aos estudantes o melhor que está em mim todo dia, e ainda escrever à noite meus novos estudos técnicos.

O estudante deve ter a melhor instrução que é possível; mas na outra mão ele também deve desenvolver, tanto quanto possível, a capacidade de ensinar a si mesmo. Por isso quero dizer que ele deve, quando comete um erro, tentar descobrir por que foi feito e então, com inteligência, inventar exercícios para corrigir esse erro antes de prosseguir. Há muita repetição cega e muito treino rápido durante o estudo. O estudante pensa em salvar alguns minutos tocando rápido; mas na realidade ele perde anos. Todos meus exercícios técnicos foram escritos para minhas próprias necessidades e de meus alunos; e a publicação ocorreu somente como resultado do sucesso de meus alunos que usaram o exercício.

Durante meus mais de quarenta anos de experiência eu desenvolvi um sistema de ensinar violino que, em muitos aspectos, é muito diferente do que foi usado até agora e do qual vou agora tentar dar alguns dos princípios básicos.

Primeiro de tudo, tocar cordas simples deve ser o mesmo que tocar cordas duplas. Aquele que toca em cordas simples por anos e então tenta tocar cordas duplas descobrirá que para cordas duplas será preciso outra posição da mão, e então terá que voltar quase do

princípio. Notas simples tocadas corretamente exigem a mesma posição que cordas duplas. Por exemplo, se você toca a escala começando com o terceiro dedo no Dó na corda Sol, o quarto dedo no Ré na corda Sol, o primeiro dedo no Mi na corda Ré e o segundo no Fá na corda Ré, você pode, se tiver todos os dedos abaixados, ter duas terças, Dó-Mi e Ré-Fá. Por que alguém deve aprender isso somente em notas simples pois, se os dedos estão abaixados, a posição da mão é aperfeiçoada e aprende-se ao mesmo tempo cordas duplas? No meu método quase todas as combinações de notas simples são imediatamente convertidas em cordas duplas, e assim a técnica é unificada.

Segundo – Aconteceu com tanta frequência alunos que pareciam estar tocando muito bem afinado descobrirem ter se desviado acentuadamente da altura quando ouviam uma corda solta, que eu desenvolvi um sistema pelo qual agora a afinação é testada quase sempre por cordas soltas. Desde que o violino esteja afinado em quintas justas (perfeitas), a afinação será encontrada levemente diferente se o intervalo é testado com a corda mais grave do que se ele é testado com a corda superior. Por essa razão, tanto quanto possível, duas notas que se seguem devem ser testadas com a mesma corda. Em toda execução em conjunto é, portanto, necessário ao aluno temperar a afinação.

Domínio insuficiente

Terceiro – Muitas vezes ocorre que estudantes que almejam por uma carreira de virtuose fiquem frustrados; e quando eles se voltam para orquestra ou tocar em grupos, eles descobrem que seu domínio do ritmo e de arcadas não é suficientemente bem desenvolvido. Eu quero que todos os alunos que estudam meu sistema sejam músicos versáteis, e portanto tenho incorporado nos meus estudos exercícios para desenvolver o domínio em cada ritmo e arcada, mesmo para o ragtime, ou ritmos sincopados que são trabalhados excessivamente neste país. Todas as partes do arco devem ser igualmente desenvolvidas; e estudantes devem trabalhar especialmente para o controle do arco no talão.

Quarto – Eu acredito que o estudante raramente inicia cedo demais o estudo de todas as posições mais altas. O dia de músicos de primeira e terceira posição é passado. Compositores modernos usam todas as posições sem discriminação — a segunda, quarta e sexta posição tanto quanto a primeira, terceira e quinta. Por essa razão, assim como pelo fato de eu ter percebido que o estudo nas posições mais altas tem o maior valor no

desenvolvimento da resistência (força) e flexibilidade da mão e dos dedos, eu acredito que logo que os estudantes tenham dominado bem a primeira e meia posições eles devem imediatamente prosseguir e trabalhar uniformemente em todas as posições acima até a sétima. Isso também beneficiará consideravelmente a posição da mão na primeira posição e garantirá que o estudante traga o cotovelo debaixo do violino, o que por sua vez facilita muito na mudança de posição. O instrumentista que domina o violino em todas as posições é forçado a mudar a medida ou distância dos tons e meio tons em cada posição. Cada posição é como um violino diferente, variando do maior violino, na meia e primeira posição, para um violino muito pequeno, na sétima posição. Se o trabalho nessa posição é muito tardio, eu não acho que o instrumentista estará completamente à vontade nas posições altas, ou que ele será capaz de avaliar as distâncias com facilidade e precisão (*sic*). Estudantes precisam aprender a unidade de todas as posições; e por essa razão eu acredito em fazer um exercício na primeira posição e então estudar progressivamente na segunda, terceira, quarta, quinta, sexta e sétima posições.

Agora neste breve artigo não estou tentando explicar estas ideias em detalhes. Isso seria impossível em tão limitado espaço. Entretanto, estou tentando dar algumas novas ideias sobre o que você pode ponderar, e que por sua vez o levará a pensar por si mesmo.

Nos últimos anos eu estou dando maior ênfase na coordenação da harmonia com a técnica. Eu lembro bem como foi desconcertante quando encontrei pela primeira vez tais características incomuns como acordes aumentados; e, portanto, eu agora dou em cada posição vários exercícios em tríades diminutas, tríades aumentadas, acordes de sétima diminuta, bem como, claro, tríades maiores e menores.

Igualmente, tento desenvolver em meus alunos a dissociação dos braços esquerdo e direito. Muitos instrumentistas quando tentam tocar forte com o arco, pressionam fortemente com os dedos da mão esquerda, e vice versa, quando eles tocam suavemente com o arco, não pressionam o suficiente com os dedos da mão esquerda. Para dominar isso, eu dou muitas arcadas diferentes para passagens difíceis, de modo que gradualmente os músculos responsáveis pelo braço do arco tornam-se independentes da mão esquerda.

MEYER, Otto. **The Violin Student's Fundamentals. The Etude, Philadelphia, 03/1924.**

<<http://etudemagazine.com/etude/1924/03/otokar-sevcik---the-violin-students-fundamentals.html>>