

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO CENTRO
DE LETRAS E ARTES

INSTITUTO VILLA-LOBOS

LICENCIATURA EM MÚSICA

OUTROS MÉTODOS PARA O ENSINO DO VIOLINO:
UMA COMPARAÇÃO ENTRE SHINICHI SUZUKI, KATO HAVAS E PAUL
ROLLAND

JULIA LAPORTE BOMFIM

Rio de Janeiro, 2013

Outros métodos para o ensino do violino:
Uma comparação entre Shinichi Suzuki, Kato Havas e Paul Rolland

Por

JULIA LAPORTE BOMFIM

Monografia apresentada ao Instituto Villa Lobos - Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do grau de Licenciando em Música. Orientadora professora Mariana Salles.

Rio de Janeiro, 2013

AGRADECIMENTOS

À professora Mariana Salles, que me orientou neste trabalho com muita dedicação e paciência, por sua enorme e essencial ajuda.

Aos meus amados pais, às minhas irmãs Margarita e Nina e ao Daniel, por estarem presentes em toda esta caminhada, incentivando-me sempre.

RESUMO

Esta pesquisa tem como principal objetivo comparar os métodos de ensino de três importantes pedagogos do violino: Shinichi Suzuki, Kato Havas e Paul Rolland. Estes três grandes nomes emergiram em meados do século XX e foram determinantes para a expansão e a evolução dos métodos de ensino do violino existentes até então.

Neste trabalho serão analisadas estas três vertentes de ensino individualmente e serão apontados os principais pontos de semelhança e diferença existentes entre elas. A partir desta comparação pretende-se ampliar as possibilidades de ensino da técnica do violino, já que os métodos de Kato Havas e Paul Rolland são praticamente desconhecidos no Brasil.

Esta pesquisa também busca trazer novas informações para os professores de violino em nosso país, que poderão se beneficiar deste guia e adequar sua forma de ensino às dificuldades específicas de cada aluno. Na prática, o que se pretende é que os professores de violino possam utilizar princípios técnicos destes outros dois métodos além do Sukuzi, complementando sua forma de lecionar com princípios de Havas e Rolland. Desta forma, os alunos receberão uma instrução muito mais completa, baseada na junção de três métodos e utilizando os principais aspectos de cada um deles.

Palavras-chave: Métodos para o ensino do violino - Shinichi Suzuki - Kato Havas - Paul Rolland

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Considerações iniciais	1
Objetivos	1
Justificativas	2
Fundamentação Teórica e revisão da literatura	2
Formulação do Problema	3
Metodologia da Pesquisa	4
CAPÍTULO 1 O ENSINO DA TÉCNICA DO VIOLINO ATÉ O SÉCULO XIX	5
CAPÍTULO 2 SHINICHI SUZUKI	7
2.1 O Método Suzuki	8
CAPÍTULO 3 KATO HAVAS	11
3.1 A Técnica da Nova Abordagem (“ <i>The New Approach Technique</i> ”)	12
CAPÍTULO 4 PAUL ROLLAND	15
4.1 O Método de Rolland	16
CAPÍTULO 5 COMPARAÇÃO DOS MÉTODOS	18
5.1 Sustentação do Violino	18
5.2 Mão e Braço Esquerdos	19
5.3 Pegada do Arco	19
5.4 Posição e Movimentos do Braço Direito	20
5.5 Produção de Som	21

CAPÍTULO 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	23
REFERÊNCIAS	26
ANEXO A	27
ANEXO B	29

INTRODUÇÃO

Considerações iniciais

A pedagogia e a técnica do violino evoluíram consideravelmente durante o século XIX e XX. Nos dias de hoje, a função da técnica em um determinado instrumento e o objetivo de se adquiri-la de uma forma consolidada estão claramente definidos. Qualquer estudante de violino já tem a noção de que dominar as possibilidades técnicas de seu instrumento é uma ferramenta imprescindível para que ele consiga expressar-se musicalmente e tornar-se de fato um artista.

A técnica em geral é a parte meramente braçal de nossa arte, mas sem a qual nós músicos não conseguimos nos expressar. O presente trabalho apresenta uma comparação entre três dos principais métodos de ensino do violino usados nos dias de hoje e busca criar uma espécie de guia para os professores deste instrumento.

Objetivos

O objetivo principal deste estudo é levantar informações sobre os métodos de Paul Rolland e Kato Havas, por serem vertentes pedagógicas menos conhecidas e utilizadas no ensino do violino no Brasil, além da comparação destas com o método Suzuki. Com isso pretende-se fazer uma análise mais profunda das diferentes maneiras de se abordar a técnica do violino nos dias de hoje, ampliando assim as possibilidades dos professores de violino em nosso país.

Justificativa

A principal justificativa deste projeto é de cunho didático-pedagógico. Músicos, violinistas e pedagogos têm buscado em livros e métodos a forma correta ou ideal de se ensinar a técnica violinística.

Cada vez mais nós instrumentistas e professores de violino constatamos que a técnica de nosso instrumento está evoluindo. Devido à esta mudança, a maneira de tocar violino e de ensinar a técnica deste instrumento também sofreram diversas transformações. As tão variadas e diferentes escolas de violino do passado vêm pouco a pouco se fundindo e criando nos dias de hoje uma gama ainda mais variada de possibilidades para o estudo e o ensino deste instrumento. Com isso, faz-se necessário que violinistas e professores de violino acompanhem esta mudança e busquem atualizar-se, através, por exemplo, do estudo de novos métodos além daqueles mais comumente utilizados.

Fundamentação teórica e revisão da literatura

Neste trabalho existem três assuntos sendo amplamente pesquisados: o método de Kato Havas, o de Paul Rolland e o de Shinichi Suzuki. Assim sendo, foram pesquisados livros e publicações sobre estes três assuntos, além de outros tópicos que venham a complementar o estudo.

O quadro teórico básico da pesquisa é constituído por livros e publicações destes pedagogos citados acima.¹ Além disso, a análise foi estendida também a outros autores que servirão como alicerces teóricos à estes principais.

¹ Para mais informações acerca deste autores, ver:

HAVAS, Kato. **A New Approach to Violin Playing**. Londres: Bosworth & Co., 1961.

HAVAS, Kato. **A Teaching Video: "A New Approach" on the Causes and Cures of Physical Injuries in Violin and Viola Playing**. Cumbria: Lakeland Home Music, 1991.

Também são amplamente utilizados conceitos e idéias dos pedagogos Carl Flesch² e Ivan Galamian³, dentre outros.

Formulação do problema

O problema principal desta pesquisa é encontrar uma resposta para a seguinte pergunta: Qual seria, dentre os métodos de violino analisados no presente trabalho, aquele mais indicado para uma boa construção da técnica neste instrumento? De todas as questões talvez esta seja a mais relevante, ainda que nosso objetivo seja meramente o de começar uma análise.

Além desta questão principal, serão procuradas respostas para as seguintes perguntas: Quais as vantagens e desvantagens de se utilizar cada um destes métodos de violino? Seria viável uma metodologia onde houvesse um diálogo entre os três métodos e na qual o professor pudesse utilizar pontos positivos de cada uma destas diferentes abordagens técnicas?

Metodologia da pesquisa

A pesquisa a ser apresentada, quanto aos objetivos a que se propõe, será de caráter bibliográfico, pois os dados foram coletados de livros, artigos e revistas acadêmicas citados nas

ROLLAND, Paul. **Basic Principles of Violin Playing**. Nova Iorque: Boosey & Hawkes, Inc., 1972.

SUKUKI, Shinichi. **Man and Talent**. Ann Arbor: Shar Products Co., 1990.

² Para mais informações acerca do autor, ver: FLESCH, Carl. **The Art of Violin Playing**. Nova Iorque: Carl Fischer, Inc., 1924. 2. ed. 1939. Volumes 1 e 2.

³ Para mais informações acerca do autor, ver: GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing and Teaching**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1962.

referências, mas também possui aspecto descritivo, pois serão feitas descrições dos métodos de violino que analiso ao longo do trabalho.

As fontes de pesquisa estão subdivididas nos três assuntos já citados anteriormente (os métodos de Kato Havas, Paul Rolland e Shinichi Suzuki).

CAPÍTULO 1 O ENSINO DA TÉCNICA DO VIOLINO ATÉ O SÉCULO XIX

Antes de começarmos a análise dos métodos de violino que serão abordados nesta pesquisa, é necessário que entendamos como era o ensino da técnica deste instrumento até o século XIX.

Segundo Flesch, o primeiro violinista realmente relevante na elaboração de métodos de técnica foi Sevcik, que nos deixou um verdadeiro manual para a construção da técnica violinística. Antes destes métodos, o violinista iniciante tinha que se apoiar em uma das diversas escolas de violino e nas coleções de estudos para o instrumento, tais como Kayser, Kreutzer, e Rode, para conseguir consolidar a bagagem técnica necessária. (FLESCH, 1924)

“Nem o professor nem o aluno refletiam muito sobre o que exatamente era necessário para se tornar um bom violinista, nem para a própria meta que pretendia ser alcançada. Os professores estavam satisfeitos com a formação de violinistas medíocres de alguma forma capazes de manter-se como “violinistas de orquestra”, ou, por sua vez, como professores que sem pensar perpetuavam os métodos tradicionais que haviam sido considerados adequados para a sua própria formação.” (FLESCH, 1924)⁴

Diante desta carência teórica de métodos de ensino, os violinistas que eram bem sucedidos e que se tornavam famosos e reconhecidos eram aqueles que tinham uma capacidade genial acima da média para criar seus próprios meios para vencer as dificuldades técnicas do instrumento.

⁴ “Neither teacher nor pupil gave a great deal of thought to what exactly was required in order to become a good violinist, nor to the goal itself that was to be achieved. The former were satisfied with producing average violinists somehow capable of holding their own as “orchestral” violinist or, in their turn, as teachers unthinkingly perpetuating the traditional methods that had been considered adequate for their own training.” (FLESCH, 1924)

Com a publicação dos estudos de Sevcik, este pedagogo trouxe uma mudança para a esta situação e mostrou que seria possível para o violinista desenvolver uma técnica consolidada a partir de seus exercícios de técnica.

“Ele [Sevcik] mostrou pela primeira vez que, dentro de certos limites e com o uso apropriado de seus exercícios, era possível para o violinista desenvolver suas habilidades a um ponto onde ele poderia dominar problemas técnicos cujas soluções até então tinham sido alcançadas apenas por alguns.” (FLESCH, 1924) ⁵

CAPÍTULO 2 SHINICHI SUZUKI

⁵ “He showed for the first time that, within certain limits and with appropriate use of his exercises, it was possible for the violinist to develop his skills to a point where he could master technical problems whose solutions had hitherto been achievable only by a few.” (FLESCH, 1942)

Shinichi Suzuki nasceu em 1898 na cidade de Nagoya, no Japão e só começou a se interessar pelo violino na adolescência. Seu primeiro professor do instrumento foi Ko Ando em Tóquio. Em 1920 ele deu continuidade aos seus estudos em Berlim com o renomado professor Karl Klingler, com quem estudou durante oito anos.

Em 1929 Suzuki retornou ao Japão e formou um quarteto de cordas com três de seus seis irmãos. Devido à uma crise econômica enfrentada pela família, Suzuki se viu obrigado a aumentar sua renda mensal e começou a dar aulas de violino. Em 1937 ele foi convidado a dar aulas na Escola de Música de Kunitachi e na Escola de Música Imperial em Tóquio. A partir destas primeiras experiências como professor, Suzuki estabeleceu uma certa preferência por ensinar crianças ainda iniciantes no violino.

Suzuki acredita que a criança é um produto do ambiente onde está inserida. Baseado neste princípio, ele acredita que para que a criança desenvolva uma sensibilidade e criatividade ela deve estar inserida em um ambiente ideal com uma constante exposição à boa música.

Suzuki define talento como sinônimo de habilidade. Segundo ele, a preparação adequada da criança somada ao seu crescimento em um ambiente ideal, seguidos de uma boa instrução por parte do professor, levariam naturalmente à habilidade e ao crescimento musical. Suzuki descarta a existência de uma habilidade inata; ele acredita que o talento pode ser desenvolvido em todas as crianças.

A carreira musical de Suzuki foi suspensa em 1941, quando o Japão entrou na Segunda Guerra Mundial. Durante este período, ele foi impedido de lecionar. Em 1945, com o fim da guerra, Suzuki foi convidado a estabelecer sua própria escola de música na cidade de Matsumoto. Nesse momento, ele começou a ensinar e a desenvolver os princípios da “Educação do Talento”. Em 1967 ele inaugurou o “Instituto Educação do Talento” em Matsumoto.

2.1 O Método Suzuki

Em 1931 Suzuki fez uma importante constatação: todas as crianças aprendem a falar um idioma através da escuta e da imitação, então elas seriam capazes também de aprender a fazer música da mesma forma. Esta descoberta se transformou em um dos principais fundamentos do método de ensino desenvolvido por Suzuki.

No método Suzuki, os alunos inicialmente aprendem a tocar de ouvido. Neste estágio, a criança desenvolve uma memória musical e aprende tocar decorando o repertório.

A filosofia do método está baseada em quatro aspectos fundamentais: a abordagem da “língua-materna” (*“the Mother-tongue approach”*), os três dogmas (*“the Three Tenets”*), o papel do ambiente e da participação dos pais e a importância da educação no desenvolvimento da sonoridade.

- **A abordagem da “Língua-materna” (*“the Mother-tongue approach”*)**

De acordo com Suzuki, a criança é essencialmente um produto do ambiente onde ela está inserida. Ela facilmente assimila todas as situações às quais é exposta nos primeiros anos de vida. Ele também acredita que todas as crianças nascem com a mesma capacidade de aprender música da mesma forma que elas aprendem a falar sua língua nativa, isto é, através de constante exposição, repetição e imitação. Desta forma, o talento musical não é algo inato e toda criança é capaz de adquirir um alto nível artístico, até mesmo crianças com lesões cerebrais.

- **Os Três Dogmas (*“the Three Tenets”*)**

Suzuki afirma que todas as crianças serão capazes de aprender se

1. começarem desde cedo;
2. tiverem um bom método;
3. forem instruídas por um professor bem treinado e experiente.

- **O papel do ambiente e da participação dos pais**

Suzuki enfatiza a importância do papel dos pais ao educarem seus filhos. Segundo ele, os pais e os professores devem “trabalhar em equipe” no processo da educação.

Pais, por favor, eduquem-me. Professores, por favor, ensinem-me de acordo com os padrões mais elevados. Eu me comprometo a educar-me em direção ao nível mais alto possível durante todo o curso da minha vida.

(SUZUKI apud PERKINS, 1994, p.132) ⁶

- **Sonoridade e Vida (“Tone and Life”)**

Suzuki diz que “a sonoridade é a expressão da alma e a força da vida”⁷ (SUZUKI apud PERKINS, 1994, p.132). Dentro deste fundamento, encontramos alguns ideais humanitários e até mesmo crenças espirituais no método de Suzuki. Segundo ele, os professores de violino devem persistir em ajudar seus alunos a obterem um som melhor no violino por duas razões: primeiro, pois ele acredita que o som é uma projeção da voz interior do indivíduo e uma verdadeira

⁶ Parents, please educate me. Teachers, please teach me according to the highest standards. Myself, I pledge to educate [myself] to the highest possible level throughout the course of my life. (SUZUKI apud PERKINS, 1994, p. 132)

⁷ Tone is the expression of the living soul and the life-force.

manifestação humana. Segundo, porque a luta pela melhorar o som caminha paralelamente ao crescimento do caráter do indivíduo. (PERKINS, 1994, p.132)

CAPÍTULO 3 KATO HAVAS

Kato Havas nasceu na Hungria em 1920 e foi uma criança prodígio no violino. Ela foi introduzida ao instrumento aos cinco anos de idade e deu o seu primeiro recital profissional aos sete. Estudou no Royal Academy de Budapeste, onde recebeu o tradicional treinamento virtuoso da Academia. Assim como a maioria das crianças prodígios, em certo momento de sua vida Havas sentiu a necessidade de interromper momentaneamente sua carreira para adquirir mais maturidade mental e musical.

Durante este longo período de “pausa” na carreira de Havas como instrumentista, ela se dedicou à observar a técnica do violino e à refletir sobre os diversos desafios técnicos e físicos associados ao tradicional aprendizado do violino. A partir destas reflexões, Havas começou a desenvolver uma nova técnica que ajudaria seus alunos a aliviar possíveis dores e desconfortos gerados pelas horas de estudo e que também tornaria algumas questões técnicas mais fáceis de serem resolvidas.

Então, quando eu comecei a ensinar, percebi que uma completa nova abordagem era necessária- uma abordagem que eliminasse distúrbios físicos e que possibilitasse que a mente reinasse plenamente sobre a música. (HAVAS, 1961)⁸

3.1 A Técnica da Nova Abordagem (“*The New Approach Technique*”)

⁸ “So when I began to teach, I realized that a whole new approach was necessary - an approach which eliminates physical disturbances and makes it possible for the mind to have full reign over the music.” (HAVAS, 1961)

Havas tornou-se conhecida pelo seu inovador método de violino, conhecido como “*A New Approach to Violin Playing*”. Seu sistema divide-se em oito aspectos técnicos: (1) postura, (2) como segurar o violino, (3) pegada de arco, (4) o polegar direito, (5) movimentos do braço direito, (6) movimentos do braço e da mão esquerda, (7) produção de som e (8) estratégias para evitar problemas corporais ao tocar violino.

Segundo Havas, estes aspectos devem ser aplicados juntos e nunca separadamente. Em outras palavras, podemos dizer que o *New Approach* prioriza a totalidade da técnica em vez da soma de cada um de seus aspectos.

De acordo com Perkins, Havas não considera sua abordagem propriamente um método, mas uma espécie de sistema para organizar o balanço natural do corpo com o objetivo de criar música e facilitar a expressão artística no fazer musical. (PERKINS, 1994)

Não é uma questão de ensinar e impor um certo dogma, mas de torná-lo possível para que o aluno deixe que isso aconteça naturalmente. (...) Esta abordagem, através da lógica convincente de certas ações básicas ao se tocar violino, é baseada na idéia de equilíbrio, não de força. Não existem exercícios “mecânicos” para o dedo a partir do momento que nós os entendemos.

(HAVAS, 1961)⁹

O objetivo dessa abordagem não é tanto a transmissão de conhecimento.

O objetivo é sim a eliminação de todos os obstáculos existentes, tanto físicas

⁹ “It is not a question of teaching and imposing a certain dogma, but of making it possible for the student to “let it happen”. (...) This approach, through the compelling logic of certain basic play actions, is based on the idea of balance, not of strength. There are no “mechanical” finger exercises as we understand them. (HAVAS, 1961)

como mentais, para que através de um controle relaxado e de coordenação, o instrumentista seja capaz de liberar toda a força de sua imaginação musical. (HAVAS, 1961) ¹⁰

Havas afirma que o processo de criar música depende de dois fatores principais: o pulso e a melodia. Segundo ela, ambos necessitam de “energia organizada” para serem transmitidos. O instrumentista deverá aprender desde cedo a controlar e coordenar mentalmente os movimentos fundamentais envolvidos na ação de tocar violino, porque essa delicada coordenação é a chave para uma boa produção sonora, que é a essência do fazer musical.

Movimento é a própria vida... Quando paramos de nos mover estamos mortos...
É mais fácil que o significado dos movimentos orgânicos naturais, com seus poderes inerentes, seja entendido corretamente e aplicado de forma sistemática.

(HAVAS, 1973)¹¹

Em seus livros, Havas critica a idéia quase mística que envolve a ação de tocar violino. Em muitas cultura, aqueles que tocam violino são considerados mais inteligentes e sensíveis que os demais e isso normalmente também influencia o status que o violinista passa a ter perante a sociedade. Hoje em dia, vemos que os grandes violinistas tornam-se verdadeiras celebridades frente à mídia e à população. Havas rejeita esta atitude, pois acredita que isso contribui para

¹⁰ “The aim of this approach is not so much the imparting of knowledge. The aim is rather the elimination of all the existing obstacles, both physical and mental, so that through a relaxed control and co-ordination the player may be able to release the full force of his musical imagination.” (HAVAS, 1961)

¹¹ “Movement is life itself... When we stop moving we are dead... It is easier that the significance of the natural, organic movements, with their inherent powers, are understood correctly and applied systematically.” (HAVAS, 1973)

aumentar este mito que se criou acerca da dificuldade de aprender a tocar violino e aumenta ainda mais a pressão que há sobre o estudante de violino e o violinista já profissional. Devido à sociedade extremamente competitiva que vivemos hoje, os instrumentistas sentem-se sempre obrigados a superar as suas próprias expectativas e ambições. Havas diz que tocar violino para uma apreciação e satisfação pessoal é algo subestimado.¹²

O sistema desenvolvido por Havas abrange todos os níveis de violinistas, desde os iniciantes até os mais avançados. Ela descreve todo o sistema detalhadamente em seus livros, entretanto, até mais recentemente, seu método não contava com um programa estruturado para os iniciantes, como os que encontramos nos métodos de Suzuki e Rolland. Hoje em dia, diversos manuais para iniciantes já são encontrados e preencheram esta carência. (PERKINS, 1994)

CAPÍTULO 4 PAUL ROLLAND

¹² Playing the violin for personal enjoyment and satisfaction is underrated. (HAVAS apud PERKINS, 1994)

Paul Rolland nasceu em Budapeste, na Hungria, em 1911. Seus principais professores de violino foram Dezso Rados, que o introduziu aos princípios físicos de relaxamento e mecanismos do corpo, e Imre Waldbauer, que foi seu professor na academia de Budapeste.

Para Rolland, os professores de instrumentos de cordas em geral devem se preocupar em desenvolver em seus alunos não somente a capacidade de tocar afinado e com uma boa sonoridade, mas também de se tocar de maneira confortável e natural.

Segundo ele, todos os movimentos necessários para se produzir um som maduro e agradável ao violino estão relacionados à uma maneira de tocar relaxadamente e sem tensões. Seu desejo era que todos os instrumentistas, até mesmo os mais iniciantes, tivessem a ambição e a capacidade de produzir uma bela sonoridade no violino.

De acordo com Rolland, “desenvolver uma boa técnica de violino nunca deve ser um objetivo por si só. Ao invés disso, a técnica de cada indivíduo deve servir unicamente como uma ferramenta que possibilite a expressão musical deste.”¹³

Rolland foi muito influenciado por Flesch, que segundo ele havia sido o primeiro a falar sobre os movimentos naturais do corpo ao tocar violino, Havas, pois ambos estudaram com o professor Waldbauer e Suzuki, que por sua vez tinha muita admiração pelo método de Rolland e por sua maneira de tocar.

4.1 O Método de Rolland

Rolland é conhecido por seus métodos “*Basic Principles of Violin Playing*” e “*The Teaching of Action in String Playing*”. Segundo ele, a palavra que define seu sistema de ensino é *naturalidade*.

¹³ “Rolland preached that developing fine violin technique must never be an end itself. Rather, each individual’s technique must serve only as a tool for enabling musical self-expression.” (Perkins, 1994)

“Dizem que Paul Rolland, mais do que qualquer outra pessoa, conhecia e compreendia o corpo humano como uma máquina de tocar violino. Eu acredito nisso. Como uma criança, muitas vezes eu via meu pai trabalhar suas idéias sobre a maneira de tocar e de ensinar violino enquanto ele se observava em frente a um espelho e estudava detalhadamente o uso dos músculos no ato de tocar o instrumento. Sua abordagem era muito científica e levou a uma seqüência efetiva de habilidades de movimento necessários para uma boa execução do instrumento.” (ROLLAND, Peter)¹⁴

Segundo Rolland, um dos objetivos de seu projeto era que seus alunos adquirissem “liberdade e facilidade ao tocar violino através do uso de bons padrões de movimento e de libertação de tensões excessivas” (ROLLAND, 1974)¹⁵

Desde a morte de Rolland em 1978, seu método perdeu consideravelmente a popularidade que havia ganhado. Alguns professores de violino atribuem este fato à falta de uma filosofia e de um objetivo mais claros no método. Ainda assim, muitos professores ainda hoje utilizam princípios e idéias de Rolland mesmo que inconscientemente.

Assim como Havas, Rolland também ressaltava a importância do movimento ao tocar violino. Segundo ele, devem ser considerados dois importantes aspectos do movimento: o fisiológico e o físico. (PERKINS, 1995)

¹⁴ “It has been said that Paul Rolland, more than any other person, knew and understood the human body as a violin playing machine. I believe it. As a child, I often watched my father work out his ideas on string playing and string pedagogy as he stood in front of a mirror and studied in detail the use of the muscles in the act of playing the violin. His approach was quite scientific and led to an effective sequencing of motion skills necessary for good playing.” (Peter Rolland, <http://www.paulrolland.net/foreword.html>)

¹⁵ “Freedom and ease of playing through the use of good motion patterns, and freedom from excessive tension” (ROLLAND, 1974)

"A importância do movimento se tornará óbvia para nós se levarmos em consideração que o som de um instrumento de corda só pode ser produzido através do movimento... bons movimentos levam a uma melhor técnica e produção de som e, acima de tudo, contribuem para o aumento do vigor e da expressividade na performance." (ROLLAND, 1974) ¹⁶

Rolland defendia a idéia de que todos os movimentos realizados ao tocar violino ou qualquer outro instrumento de corda deveriam estar em sincronia com um equilíbrio interno do corpo. Ele dizia que os mesmos princípios de movimento e equilíbrio utilizados na ação de lançar uma bola, por exemplo, deveriam ser aplicados ao tocar violino.

Rolland também utilizava muito a ciência da cinestesia em sua técnica. Ele acreditava em uma relação direta entre movimentos fisiológicos e desenvolvimento neurológico e que estes dois fatores influenciariam o aprendizado. (PERKINS, 1995)

CAPÍTULO 5 COMPARAÇÃO DOS MÉTODOS

Pode-se dizer que a primeira grande semelhança entre Suzuki, Havas e Rolland é que os três métodos objetivam uma naturalidade do violinista ao tocar seu instrumento e uma libertação de tensões excessivas. Além disso, todos concordam que, ao aderirem a seus respectivos

¹⁶ "The importance of movement will become obvious to us if we consider that tone on a string instrument can be produced only through movement... good movements lead to better tone production and technique, and, above all, to increased vitality and expressiveness in playing." (ROLLAND, 1974)

métodos, o instrumentista será capaz de produzir uma sonoridade de maior qualidade no violino, além de conseguir se expressar mais livremente ao interpretar uma obra musical.

Havas e Rolland ressaltam a importância de realizar movimentos naturais ao tocar violino, mantendo um balanço natural do corpo. Estes dois pedagogos acreditam que o movimento é a base para todas as ações ao tocar um instrumento.

Abaixo foram listados alguns tópicos referentes à técnica do violino e às respectivas opiniões de cada um dos três pedagogos.

5.1 Sustentação do Violino

No que concerne à posição do violino, Rolland e Suzuki defendem uma idéia bastante tradicional. Ambos utilizam o violino no mesmo lugar do ombro, mais ou menos na mesma distância do pé esquerdo e paralelo, formando um ângulo de 180 graus com o chão.

Entretanto, Havas recomenda uma posição diferente, sustentando o violino um pouco mais em frente ao corpo.

5.2 Mão e Braço Esquerdos

Os três métodos conferem muita importância a este tópico. Especificamente na questão do cotovelo esquerdo, Rolland e Suzuki recomendam uma rotação deste sob o violino para facilitar a mudança de cordas e Havas não fala sobre este assunto em particular. Suzuki

aconselha aos seus alunos que eles alinhem o cotovelo com o pé esquerdo, mas isto não significa que o cotovelo deva permanecer parado nesta posição. Ao contrário, Suzuki ensina que o cotovelo deve estar sempre livre e móvel.

Rolland e Havas enfatizam a importância de aliviar tensões do ombro esquerdo enquanto o cotovelo estiver se movendo para facilitar a mudança de cordas.

Suzuki e Rolland defendem uma posição natural da mão esquerda, dentro do estilo tradicional. Havas utiliza uma posição bastante diferente dos demais, porque o pulso esquerdo é recolhido em direção ao violino. Além disso, a palma da mão é posicionada diretamente abaixo do braço do violino diferente da posição utilizada por Rolland e Suzuki, onde a palma da mão fica virada para o lado direito do espelho e do braço do violino.

5.3 Pegada do Arco

Neste tópico os três métodos possuem visões diferentes. Suzuki recomenda, para os alunos já avançados, uma pegada de arco semelhante à da velha escola alemã, ao estilo de Joseph Joachim. Rolland é adepto à escola franco-belga, ao estilo de Flesch. Havas utiliza uma pegada de arco semelhante à de Leopold Auer na escola russa.

Rolland e Suzuki utilizam uma pegada de arco diferente para os alunos iniciantes, mas Havas não inclui este tópico em seu método, por isso concluímos que ela utilizaria os mesmos princípios para alunos iniciantes e avançados.

Segundo Rolland, os dedos da mão direita já possuem naturalmente uma posição quase perfeita para a sustentação do arco. Desta forma, o aluno deve pensar apenas em deitar sua mão direita sobre o arco. Quando os alunos são iniciantes, Rolland faz com que eles primeiro segurem

o arco no ponto de equilíbrio, ou seja, um pouco mais acima, em direção à ponta, ao invés de posicionar a mão sob o talão. Suzuki também utiliza esta técnica.

5.4 Posição e Movimentos do Braço Direito

Na técnica de Rolland, o cotovelo direito deve estar alinhado com o pulso e no mesmo plano que a parte de cima do braço. No método de Havas, a parte de cima do braço e o cotovelo estão um pouco abaixo que o antebraço e o pulso. Na técnica de Suzuki, o cotovelo e braço são colocados um pouco à frente do plano da lateral do corpo de modo que o talão do arco e o umbigo estejam posicionados em uma linha reta na ponta do arco. Os três métodos enfatizam que o cotovelo deve permanecer livre e móvel.

Rolland utiliza o movimento de pronação (somente em arcos para baixo) para ajudar a transferir o peso do braço através dos dedos para o arco, aumentando desta forma a pressão do arco na região do meio e da ponta. Ele utiliza também o movimento de supinação (em arcos para cima) para diminuir a pressão sob o arco na metade inferior e no talão. Isso também ajuda a manter um equilíbrio do arco. Suzuki não recomenda nenhum movimento de pronação e supinação. Havas utiliza naturalmente um pouco de pronação e supinação ao movimentar o arco, mas ela não faz menção à tais movimentos ao descrever sua técnica de arco.

5.5 Produção de som

A qualidade e o tipo de som que cada um dos três pedagogos deseja são bastante diferentes. A preferência por determinado som é algo completamente subjetivo e sujeito à gostos

peçoais. Isso nos faz pensar que talvez os três tenham desenvolvido seus métodos tendo em mente uma sonoridade específica que desejariam alcançar.

Havas utiliza algumas imagens para facilitar o entendimento de seus alunos. Ela usa termos como “livre”, “natural”, “cantado”, “voz interna” e “energético” para descrever o tipo de som que ela deseja. Para obter tal sonoridade, Havas diz que a mente, o corpo e o espírito do instrumentista devem estar unidos para transmitir uma energia pessoal para o ouvinte através da música.

Rolland caracteriza o som ideal como aquele possuidor de uma qualidade cantada. Segundo ele, para alcançar tal sonoridade os movimentos do instrumentista devem transmitir liberdade e facilidade.

Suzuki utiliza termos como “Som de Diamante”, “Som grande”, “Força da Vida” e “Som com alma” para descrever a sonoridade ideal do violino. Ele insiste que o som deve ser projetado até o fundo de uma sala de concertos sem precisar ser amplificado. Suzuki acredita que este tipo de som é remanescente de Kreisler, Thibaud e Casals. Para produzir tal sonoridade, ele sugere alguns fundamentos físicos e espirituais. Primeiramente, ele diz que o violinista deve conduzir o arco com a parte superior do braço. Além disso, ele sugere que os instrumentistas inspirem ou respirem vida para dentro da música, verdadeiramente homenageando o compositor que está sendo executado. Esta respiração de vida vem da fonte de energia de cada instrumentista e deve ser transmitida para o público.

CAPÍTULO 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que a técnica do violino e a maneira de se ensinar este instrumento deram um grande salto no século XIX, quando Sevcik publicou os seus métodos de técnica e mecanismos, que são amplamente utilizados até hoje. Desde então, um número bastante expressivo de violinistas, tais como Flesch e Galamian, vêm se dedicando à estudar a técnica do violino mais

detalhadamente, a fim de descobrir novas maneiras de tocar o instrumento, com mais facilidade e naturalidade e libertando-se de tensões excessivas.

No século XX, novas figuras surgiram, como Shinichi Suzuki, Kato Havas e Paul Rolland, e tornaram-se referências na pedagogia do violino. A partir da análise realizada nos capítulos anteriores e da comparação feita entre estes três métodos, podemos chegar à algumas conclusões.

Podemos perceber que a técnica de Suzuki se aproxima bastante da velha escola, dentro da tradição da escola alemã. Rolland confirma uma visão pedagógica semelhante às idéias de Carl Flesch, também dentro da tradição européia. A técnica de Havas, entretanto, mostra ser mais experimental a medida que ela rompe com as escolas tradicionais e utiliza certas tradições ciganas, que podem ser explicadas pelas influências que ela recebeu durante a sua formação.

Na maioria dos casos, podemos notar que Suzuki e Rolland possuem aspectos mais compatíveis um com o outro do que com Havas. Isto nos surpreende, tendo em vista que Rolland e Havas nasceram no mesmo país, tiveram as mesmas influências e até mesmo um professor em comum.

Desde a morte de Rolland em 1978, seu método perdeu muita fama e parou de crescer. Hoje em dia, podemos dizer que o método que continua a ganhar popularidade é o de Havas. Isto pode ser explicado porque ela é a única dentre os três métodos que atende às necessidades do indivíduo como um todo - as questões mentais, físicas e espirituais envolvidas no ato de tocar violino e como esses elementos influenciam na expressão musical e no crescimento individual. Além disso, seu método é bastante abrangente, pois pode ser usado tanto por amadores como por profissionais.

As idéias de Suzuki ganharam instantânea popularidade e se espalharam rapidamente durante as décadas de 60 e 70, mas sofreram com um certo declínio na década de 80. Hoje em dia, o método Suzuki é muito reconhecido e respeitado entre os professores de instrumentos de corda em geral. Entretanto, é muito comum encontrar professores da linha Suzuki, que utilizam idéias deste método, mas escolhem conceitos de Rolland ou de outras escolas tradicionais para usar com seus alunos.

Havas, Rolland e Suzuki oferecem aos violinistas e professores de violino uma perspectiva única e muito valiosa acerca da técnica moderna do instrumento. Estudar cada um destes métodos traz muitos benefícios pois estes três pedagogos mudaram o a maneira de ensinar o violino para sempre.

É importante que violinistas e professores do instrumento adquiram um conhecimento básico de cada uma das técnicas e como elas funcionam dentro dos respectivos métodos como um todo, pois cada técnica reflete os principais fundamentos e a filosofia contidos em cada um dos métodos.

A partir deste conhecimento aprofundado, torna-se possível aos professores de violino escolher a técnica que desejam usar para si mesmos e com seus alunos, utilizando princípios e conceitos dos três métodos. Desta forma, é possível criar um método de ensino ainda mais completo, inserindo os melhores tópicos e idéias de cada método estudado.

Referências

PERKINS, Marianne Murray. **A Comparison of Violin Playing Techniques**. Clifton, Virginia: ASTA with NSOA, 1995.

FLESCH, Carl. **The Art of Violin Playing**. Nova Iorque: Carl Fischer, Inc., 1924. 2. ed. 1939. Volumes 1 e 2.

HAVAS, Kato. **A New Approach to Violin Playing**. Londres: Bosworth & Co., 1961.

HAVAS, Kato. **A Teaching Video: “A New Approach” on the Causes and Cures of Physical Injuries in Violin and Viola Playing**. Cumbria: Lakeland Home Music, 1991.

HAVAS, Kato. **Stage Fright: Its Causes and Cures**. Londres: Bosworth & Co., 1973.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing and Teaching**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1962.

ROLLAND, Paul. **Basic Principles of Violin Playing**. Nova Iorque: Boosey & Hawkes, Inc., 1972.

ROLLAND, Paul. **The Teaching of Action in String Playing**. Nova Iorque: Boosey & Hawkes, Inc., 1974.

ROLLAND, Peter. < www.paulrolland.net > Acesso em: 25 de maio.2013

ROLLAND, Peter. < www.peterrolland.com > Acesso em: 25 de maio.2013

SUKUKI, Shinichi. **Man and Talent**. Ann Arbor: Shar Products Co., 1990

ANEXO A: Tabela Comparativa entre os três métodos

Técnica	HAVAS	ROLLAND	SUZUKI
Base	Equilíbrio Inter-relacionado	Equilíbrio & Movimento	Escuta e Imitação
Postura	Equilíbrio centrado na “terceira perna”	Peso varia entre as duas pernas	Peso primeiramente sob o pé esquerdo

Técnica	HAVAS	ROLLAND	SUZUKI
Posição do Violino	Não existe uma posição do violino; a voluta aponta para a esquerda e para o centro do corpo	Equilíbrio entre seis pontos de contato; voluta aponta na direção do pé esquerdo	Violino é sustentado pelo suporte e pela queixeira; voluta aponta na direção do pé esquerdo
Altura do Violino	Ligeiramente para baixo, como em declive	Na altura do olho	Na altura do olho
Pegada de Arco	“Arco voando” ou “sem arco” (estilo russo)	Tradicional pegada Franco-Belga	Velha escola alemã (Joachim)
Função e Posição do Polegar Direito	Não há uma posição para o dedo e para o polegar; o polegar e a crina do arco se unem para transmitir energia	Em frente do segundo dedo; importante para o equilíbrio do arco	Em frente do segundo dedo
Movimentos do Braço Direito	Divisões rítmicas na articulação do ombro e do cotovelo	Parte de cima do braço inicia os golpes de arco	Parte de cima do braço e o cotovelo iniciam os golpes de arco
Pronação e Supinação	Há alguma pronação e supinação	Presença importante de pronação e supinação	Não há pronação e supinação
Movimentos do Arco	Movimentos horizontais e giratórios	Movimentos cíclicos e giratórios	Padrões de arco convexo
Movimentos Bilaterais	Sim	Sim	Não
Trajectoria do Arco	É um resultado de movimentos rítmicos do braço	Varia de acordo com a música	Consistentemente em “Kreisler Highway”
Movimentos do Braço Esquerdo	Cotovelo esquerdo se afasta do violino	Cotovelo esquerdo rotaciona para dentro do violino	Cotovelo esquerdo rotaciona para dentro do violino
Atribuição do Dedo esquerdo	Exclusivamente ações horizontais e rotatórias	Vertical, Horizontal (alguma) e sobre as cordas	Sobretudo vertical; às vezes horizontal
Vibrato	Não tradicional; “vibrato natural”	Estilo tradicional	Estilo tradicional; “vibrato de dois tons”
Mudança de Posição	“Mudança por intervalos”	Estilo tradicional	Estilo tradicional
Produção de Som	Sem forçar; baseada no ouvido interno e no solfejo	“Som cantado”	“Som de Diamante”; “Som com a alma”

Técnica	HAVAS	ROLLAND	SUZUKI
Movimentos mudos (em mímica)	Sim - Fundamental	Alguns (exercícios para o arco)	Alguns (exercícios para o arco)
Solfejo	Sim - Fundamental	Não	Não

(PERKINS, Marianne Murray. **A Comparison of Violin Playing Techniques**. Clifton, Virginia: ASTA with NSOA, 1995, p.176)

ANEXO B: Tabela original retirada de PERKINS, Marianne Murray. **A Comparison of Violin Playing Techniques**. Clifton, Virginia: ASTA with NSOA, 1995, p.176

Technique	HAVAS	ROLLAND	SUZUKI
Foundation	Inter-related Balances	Balance & Movement	Listening & Imitation

Technique	HAVAS	ROLLAND	SUZUKI
Stance	Balance centered on “third leg”	Weight shifts between the two feet	Weight primarily over left foot
Violin Hold	“No violin” hold; scroll pointed just left of center of body	Balanced between six contact points; scroll pointed in direction of left foot	Supported by shoulder and chin; scroll pointed in direction of left foot
Violin Level	Slight downward slope	Eye level	Eye level
Bow Hold	“Flying bow” or “no bow” hold (Russian or Gypsy-style)	Traditional Franco-Belgian hold	Old German School hold (Joachim)
Right Thumb Position and Function	No set finger/thumb placement; thumb and horsehair link to transmit energy	Across from second finger; important for bow balance	Across from second finger; “Pan-da” Thumb Nail Action initiates tone and articulation
Right Arm Movements	Rhythmic divisions in the shoulder and elbow joints	Upper arm initiates bow strokes	Upper arm and elbow initiate bow strokes
Pronation & Supination	Some pronation and supination	Pronation and Supination important	No pronation, no supination
Bowing Actions	Horizontal swinging movements	Rotary/ cyclical	Convex arc patterns
Bilateral Movements	Yes	Yes	No
Bowing Path	A result of rhythmic arm movements	Varies according to music	Consistently on “Kreisler Highway”
Left Arm Movements	Left elbow swings away from violin	Left elbow swings under violin	Left elbow swings under violin
Left Finger Placement	Exclusive horizontal swinging actions	Vertical, horizontal (some), and across strings	Mainly vertical; limited horizontal

Technique	HAVAS	ROLLAND	SUZUKI
Vibrato	Non-traditional, “natural vibrato”	Traditional style	Traditional style; “two-toned vibrato”
Shifting	“Interval Swings”	Traditional (“Shuttles”)	Traditional style
Tone Quality	“Unforced”; based on the “inner ear” and singing	“Full singing quality”	“Diamond Tone”; “Tone with Living Soul”
Miming Movements	Yes - fundamental	Some (bowing exercises)	Some (bowing exercises)
Singing/ vocalizing pitches	Yes - essential	No	No