UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
PRÁTICAS INTERPRETATIVAS

PAOLA ANDREA JARAMILLO GARCÍA

PRIMEIRA SONATA-FANTASIA, *DÉSESPÉRANCE*, PARA VIOLINO E PIANO DE HEITOR VILLA-LOBOS: Estratégias de estudo para o violinista

Porto Alegre
2015

PAOLA ANDREA JARAMILLO GARCÍA

PRIMEIRA SONATA-FANTASIA, *DÉSESPÉRANCE*, PARA VIOLINO E PIANO DE HEITOR VILLA-LOBOS: Estratégias de estudo para o violinista

Trabalho de conclusão de Mestrado em Música, Área de concentração: Práticas Interpretativas – Violino. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Fredi Gerling

Porto Alegre

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Jaramillo García, Paola Andrea
PRIMEIRA SONATA-FANTASIA DÉSESPÉRANCE PARA VIOLINO E PIANO DE HEITOR VILLA-LOBOS: Estratégias de estudio para o violinista / Paola Andrea Jaramillo García. -- 2015.
65 f.

Orientador: Fredi Gerling.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Música: Cordas e Sopros, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Exercícios para abordar o estudo da Sonata-Fantasia Désespérance de Villa-Lobos. I. Gerling, Fredi, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

PAOLA ANDREA JARAMILLO GARCÍA

PRIMEIRA SONATA-FANTASIA *DÉSESPÉRANCE* PARA VIOLINO E PIANO: Estratégias de estudo para o violinista

Trabalho de conclusão de Mestrado em Música, Área de concentração: Práticas Interpretativas – Violino. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Fredi Gerling

Aprovada em_____2015

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Regina Teixeira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

_____

Prof. Dr. Daniel Wolff

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

_____

Prof. Dr. Mabio Rocha Duarte

Universidade Federal de Uberlândia

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por sua companhia em todos os momentos felizes como nostálgicos dentro e fora do Brasil.

Ao meu esposo Yezid Barbosa e meu filho Juan Esteban Barbosa Jaramillo pelo apoio e a compressão dada cada momento da minha vida.

Ao meu orientador Professor Dr. Fredi Gerling pela oportunidade que me deu de aprender mais do meu instrumento e pela paciência que tem para mim tanto no violino como no presente trabalho.

A professora Hella Frank pelos apropriados ensinamentos técnicos e interpretativos no violino.

À minha família Garcia pela permanente confiança e incentivo.

A Maria Grigorova pelos sábios conselhos para abordar a música desde diferentes pontos de vista, tu és uma grande professora.

Á CAPES pelo suporte econômico dos meus estudos que me permitiu realizar o Mestrado.

Aos colegas da Pós-graduação de violino pela amizade e ajuda. Vocês são gente boa.

Às professoras Drª. Cristina Capparelli e Drª. Catarina Domenici pelos ensinamentos na interpretação da música.

À banca da minha defesa: Drª. Regina Teixeira, Dr. Daniel Wolff e Dr. violinista Mabio Rocha Duarte.

Aos meus novos amigos brasileiros, colombianos e mexicanos.

A todas as pessoas que me apoiaram na realização deste trabalho.

E a todos os amigos que procuram dia a dia cumprir seus sonhos nestes maravilhosos países, a Colômbia e o Brasil.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo investigar estratégias de estudo para a parte de violino da Primeira Sonata-Fantasia, *Désespérance*, para violino e piano de Heitor Villa-Lobos. A prática é o caminho que o instrumentista usa para desenvolver habilidades como ritmo e afinação, articulação e demais demandas expressivas da obra. O foco da prática instrumental está no uso de estratégias adequadas para vencer aspectos técnicos de determinados repertórios. Este trabalho expõe estratégias de estudo baseadas nas propostas dos professores de violino Robert Gerle e Simon Fischer nos livros: *The Art of Practising The Violin* e *The Art of Bowing Practice*, do primeiro, e nos livros *Basics* e *Practice* do último. As estratégias apresentadas são exercícios específicos, utilizados pela autora, para o desenvolvimento dos aspectos técnicos contidos na Sonata-Fantasia tais como arpejos e escalas com andamentos rápidos, cordas duplas, acordes de três ou quatro notas e trechos de harmônicos artificiais.

Palavras-chaves: Sonata *Désespérance* de Villa-Lobos; Prática do violino; Estratégias de estudo.

ABSTRACT

This research investigates violin practice strategies applicable to Heitor Villa-Lobos‟s Sonata-Fantasy No. 1, *Désespérance,* for Violin and Piano. Instrumentalists develop the abilities needed to execute various instrumental techniques, through specific practice methods. Thus, the focus of instrumental practice is the use of appropriate strategies to overcome technical difficulties within the studied repertoire. Departing from the extensive pedagogical works of violinists Robert Gerle and Simon Fischer, this article presents the violin practice strategies applied by the author to develop the technical abilities required to perform the Sonata-Fantasia, such as: arpeggios, scales in fast tempo, double-stops, chords of three and four notes and artificial harmonics.

Keywords: Villa-Lobos‟s Sonata *Désespérance*; Effective Practice; Study strategies.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 Arpejos com velocidade rápida, compasso 148 da Primeira Sonata-Fantasia 35
Exemplo 2 Arpejos com velocidade rápida, proposta para estudo de Fischer 36
Exemplo 3 Cordas duplas, compasso 151 da Primeira Sonata-Fantasia 37
Exemplo 4 Cordas duplas, proposta de estudo de Gerle 38
Exemplo 5 Cordas duplas, proposta de Fischer..... 38
Exemplo 6 Acordes, compasso 151 da Primeira Sonata-Fantasia..... 40
Exemplo 7 Acordes, proposta para estudo de Gerle..... 40
Exemplo 8 Acordes de três notas, proposta por Fischer..... 41
Exemplo 9 Acordes de quatro notas, proposta por Fischer 41
Exemplo 10 Escalas em velocidades rápidas, compassos 145 e 146 da Primeira Sonata - Fantasia 43
Exemplo 11 Escalas em velocidade rápida, proposta por Fischer..... 43
Exemplo 12 Harmônicos artificiais, do compassos 72 - 79 da Primeira Sonata-Fantasia 45
Exemplo 13 Harmônicos artificiais, proposta por Fischer 46
Exemplo 14 Oitavas, compassos 93 e 94 da Primeira Sonata-Fantasia 47
Exemplo 15 Trabalho de oitavas, proposta por Fischer..... 48
Exemplo 16 Produção sonora em arpejos e escalas, compasso 61 da Primeira Sonata - Fantasia 50
Exemplo 17 Produção sonora em arpejos e escalas, proposta por Gerle 51
Exemplo 18 Produção sonora em escalas, proposta por Fischer..... 52
Exemplo 19 Distribuição do arco em arpejos, compasso 34 da Primeira Sonata-Fantasia..... 52
Exemplo 20 Produção sonora em cordas duplas, compassos 44 e 45 da Sonata-Fantasia..... 54
Exemplo 21 Produção sonora em cordas duplas, proposta por Fischer 54
Exemplo 22 Produção sonora em acordes, compassos 99 - 102 da Sonata-Fantasia..... 55
Exemplo 23 Jakob Dont op.35 Capricho nº1 56
Exemplo 24 Tema da Fuga em Sol menor BWV 1001 de J.S Bach..... 56
Exemplo 25 Produção sonora para acordes, proposta por Fischer..... 57
Exemplo 26 Harmônicos artificiais, compassos 64 - 70 da Sonata-Fantasia 58
Exemplo 27 Pontos de contato que há entre o cavalete e o espelho segundo Fischer..... 59

LISTA DE EXERCÍCIOS

Exercício 1 Arpejos com velocidade rápida, baseado na proposta de Gerle 36
Exercício 2 Arpejos com velocidade rápida, baseado na proposta de Fischer 37
Exercício 3 Arpejos com velocidade rápida, proposto por Jaramillo García 37
Exercício 4 Exercício para o estudo de Cordas duplas, baseado na proposta de Gerle..... 38
Exercício 5 Variação rítmica para o trabalho de cordas duplas 39
Exercício 6 Uso do editor de partituras para estudar cordas duplas 39
Exercício 7Acordes de três e quatro notas, baseado na proposta de Gerle 40
Exercício 8 Acordes de três e quatro notas, baseado na proposta de Fischer 41
Exercício 9 Acordes de três e quatro notas, proposto por Jaramillo García 42
Exercício 10 Escalas em velocidade rápida, baseado na proposta de Gerle..... 43
Exercício 11 Escalas de velocidade rápida, baseado na proposta de Fischer 44
Exercício 12 Escalas de velocidade rápida, proposto por Jaramillo García 44
Exercício 13 Harmônicos artificiais, baseado na proposta de Fischer 46
Exercício 14 Escala com o primeiro dedo para preparar harmônicos artificiais 46
Exercício 15 Escala em quartas justas para preparar harmônicos artificiais 47
Exercício 16 Escala para preparar o quarto dedo nos harmônicos artificiais 47
Exercício 17 Estudo de oitavas, baseado na proposta de Fischer..... 48
Exercício 18 Estudo de oitavas, proposto por Jaramillo García..... 49
Exercício 19 Estudo de oitavas, proposto por Jaramillo García..... 49
Exercício 20 Estudo de produção sonora em escala, baseado na proposta de Gerle..... 51
Exercício 21 Estudo de produção sonora, baseado na proposta de Fischer 52
Exercício 22 Distribuição de arco em arpejos, proposto por Jaramillo García 53
Exercício 23 Produção sonora em cordas duplas, baseado na proposta de Fischer 55
Exercício 24 Produção sonora em cordas duplas, proposto por Jaramillo García 55
Exercício 25 Produção sonora em acordes, baseado na proposta de Gerle 57
Exercício 26 Produção sonora em acordes, baseado na proposta de Fischer 58
Exercício 27 Produção sonora em acordes, proposto por Jaramillo García 58
Exercício 28 Produção sonora em harmônicos artificiais, proposto por Jaramillo García..... 60
Exercício 29 Produção sonora em harmônicos artificiais, proposto por Jaramillo García..... 60

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Modelo de estratégias para a prática individual 18
Figura 2 Posição mão esquerda ao fazer harmônicos artificiais, segundo Fischer..... 45

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Aspectos técnicos da Sonata que foram trabalhados- mão esquerda 33
Tabela 2 Aspectos técnicos da Sonata que foram trabalhados- mão direita. 33

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **11**

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA **13**

2.1 Estratégias na aprendizagem **13**

2.1.1 Definição de estratégias de estudo 13

2.1.2 Estratégias de aprendizagem 14

2.1.3 Estratégia cognitiva 15

2.1.4 Estratégias executivas 16

2.1.5 As estratégias avaliativas 17

2.1.6 As metaestratégias 17

2.2 A Prática **20**

2.2.1 Prática instrumental efetiva 22

2.2.2 Estratégias da prática 23

2.2.3 Características da prática deliberada 24

3 REFERENCIAL TEÓRICO **27**

3.1 Robert Gerle **27**

3.1.1 Dez estratégias para uma Prática eficaz 27

3.2 Simon Fischer **29**

4 A Primeira Sonata-Fantasia de Villa-Lobos *Désespérance* **31**

5 METODOLOGIA **32**

5.1 Primeira etapa: Reconhecimento e catalogação dos aspectos técnicos para a aprendizagem da Primeira Sonata-Fantasia *Désespérance* 32

5.2 Segunda etapa: Desenvolvimento das estratégias de estudo utilizadas para abordar e superar as dificuldades técnicas selecionadas da Sonata-Fantasia. 33

6 EXERCÍCIOS PARA O ESTUDO DA SONATA-FANTASIA, *DÉSESPÉRANCE,* PARA VIOLINO E PIANO DE VILLA-LOBOS **35**

6.1 Exercícios para a mão esquerda **35**

6.1.1 Exercícios para estudar arpejos velozes 35

6.1.2 Exercícios para estudar cordas duplas 37

6.1.3 Exercícios para estudar acordes 39

6.1.4 Exercícios para estudar escalas em velocidades rápidas 42

6.1.5 Exercícios para estudar harmônicos artificiais....44
6.1.6 Exercícios para estudar oitavas....47
6.2 Exercícios para a mão direita 49
6.2.1 Exercícios para estudar distribuição do arco e produção de som em arpejos e escalas 50
6.2.3 Exercícios para o estudo de produção sonora em cordas duplas.... 53
6.2.4 Exercícios para o trabalho de produção sonora em acordes 55
6.2.5 Exercício de produção sonora em harmônicos artificiais 58
7 CONCLUSÃO 61
REFERÊNCIAS 63

1 INTRODUÇÃO

Revisando minha formação como instrumentista, lembro-me de não contar com as ferramentas necessárias para abordar as dificuldades apresentadas em uma obra e, no momento de realizar uma apresentação pública, surgirem dúvidas que influenciavam o resultado final, que nem sempre era o esperado.

Ao estudar passagens complexas de uma peça, distribuía a prática no exercício de cada mão. Entre as estratégias que utilizava para a mão esquerda, destacavam-se as combinações de ritmos em uma passagem difícil e o dedilhado da mão no espelho sem produzir nenhum som, seguindo mentalmente a partitura. Ao deparar-me com mudanças de posição, praticava-as lentamente e dedicava um tempo de estudo para resolvê-las; em trechos de velocidades rápidas, tocava por seções de compassos ou praticando por grupos de semicolcheias. Para a mão direita, realizava as passagens que tivessem algum tipo de exigência técnica, tocando somente em cordas soltas diferentes arcadas e golpes de arco. Sempre estudei com metrônomo em diferentes velocidades e, constantemente, registrava em vídeos as minhas práticas, o que me causava, em certas ocasiões, desânimo. Considerando as minhas vivências anteriores, meu interesse neste trabalho é adquirir estratégias que me proporcionem benefícios na prática, gerando ganho de tempo com resultados efetivos.

As estratégias de estudo nas quais fundamento esta pesquisa estão desenvolvidas pelos professores de violino Robert Gerle e Simon Fischer. Gerle, em seus livros *The Art of Practising The Violin* (1983) e *The Art of Bowing Practice* (1991), do mesmo modo que Fischer, em seus textos *Basics* (1997) e *Practice* (2001), descrevem sistematicamente como abordar aspectos técnicos em uma obra. Esses livros contêm uma série de exercícios que permitem ao violinista realizar um estudo cuidadoso, avançando assim seu nível como executante.

Embora os pedagogos mencionados no parágrafo anterior constituam o referencial teórico deste trabalho, para aprofundar sobre a temática, citarei, ao longo deste texto, outros pesquisadores que encontraram nas estratégias um tema de importância para a didática, reconhecendo que ao serem usadas, obtêm-se efeitos substanciais. Barros (2008) afirma que o uso de estratégias de estudo prepara o instrumentista para realizar apresentações públicas de qualidade, ao controlar a obra mesmo nas passagens de maior dificuldade como resultado de uma prática confiável. Por tanto, podemos considerar que elas são uma alternativa na

aprendizagem e na construção de uma prática significativa. A partir do aspecto educativo, as estratégias de estudo alcançam objetivos eficazes na aprendizagem, facilitando a aquisição do conhecimento e o aumento de destrezas por parte do aprendiz.

Por esse motivo, a finalidade do presente trabalho é desenvolver estratégias de estudo que solucionem aspectos técnicos e minimizem as dificuldades encontradas pela autora na Primeira Sonata-Fantasia para violino e piano *Désepérance* de Heitor Villa-Lobos. Esta obra, por sua complexidade técnica, mostrou-se adequada para o desenvolvimento da pesquisa. Para desenvolver este estudo, foi proposta uma série de objetivos específicos que foram aplicados por etapas na seguinte ordem: o reconhecimento e a catalogação dos aspectos técnicos da obra como expostos na metodologia, e a elaboração e seleção das estratégias de estudo utilizadas na minha aprendizagem e que facilitaram a tarefa de obter resultados relevantes.

Nesta pesquisa se encontram diferentes tipos de estratégias de estudo tais como as de aprendizagem, a cognitiva, a executiva e a metaestratégia com suas caraterísticas.

No trabalho são desenvolvidas recomendações dos violinistas e pedagogos Robert Gerle e Simon Fischer sobre como conseguir uma prática mais eficiente otimizando o tempo de estudo, bem como as recomendações de diferentes pesquisadores do tema da prática instrumental.

Na metodologia, apresento os aspectos técnicos da mão esquerda e direita, propondo exercícios para resolvê-los a partir de minhas próprias sugestões, bem como adaptações de exercícios propostos por Gerle e Fischer.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

2.1 Estratégias na aprendizagem

2.1.1 Definição de estratégias de estudo

A origem e o significado da palavra *estratégia* provém do grego *stratego.* Seu primeiro uso se deve à preparação e tomada de decisões do exército militar para obter a vitória, Ortells (1989, p. 589). Descrevo a seguir, algumas pesquisas sobre o uso de estratégias no âmbito didático, e sua utilização pelo instrumentista para obter sucesso no aprendizado.

Do ponto de vista de Douglas (2013), as estratégias estão estreitamente relacionadas com o pensamento, o comportamento e a crença que o aprendiz tem sobre si mesmo e sobre suas possibilidades de alcançar metas. O autor destaca que são estes os aspectos responsáveis pela limitação ou potencialização das estratégias. É por isso que recomenda que sejamos cuidadosos com o que pensamos, já que, para ele, nossa vida é conduzida pelos nossos pensamentos. Afirma que há pessoas que não são vencedoras pois seu pensamento é negativo percebendo a vida como dura, difícil, sofrida e acreditando que o sucesso não é para elas. Aconselha a moldar o pensamento para descobrir a eficácia dos objetivos e visualizar os problemas como oportunidades. Cita, ainda, exemplos de pessoas que almejavam conseguir um emprego gratificante, e que antes de realizar uma prova, mentalizavam não só ser aprovados, mas em serem selecionados como uma das melhores opções para o seu futuro empregador. Com relação ao aspecto da mentalização, Nielsen (2004) menciona que algumas descobertas acadêmicas mostram relações muito positivas entre as crenças de auto-eficácia acadêmica e o uso de estratégias de aprendizagem por estudantes, que trabalham muito e de forma persistente quando encontram dificuldades.

Douglas dá algumas indicações àqueles que desejam realizar uma prova ou concurso:

a) Visão própria e auto-imagem - relacionando-a com a disciplina e a aprendizagem com os erros;

b) persistência;

c) determinação;

d) foco;

e) utilização de estratégias cognitivas.

Estas últimas serão tratadas mais adiante.

2.1.2 Estratégias de aprendizagem

As estratégias de aprendizagem são um grupo de atividades, técnicas e meios planejados de acordo com as necessidades do estudante de alcançar seus objetivos, de maneira que seu processo de aprendizagem seja eficaz.

Para abordar as estratégias de aprendizagem ou de estudo, podemos considerar que, quando são adequadas, fortalecem e respaldam o processo de aprendizagem efetivo. González (2003) afirma que um estudante quando conhece e domina estratégias de estudo pode organizar e conduzir seu próprio processo de aprendizagem. Do mesmo modo, Hallam (1997) argumenta que as estratégias de estudo são úteis no ensino, já que se fundamentam nas vivências e experiências práticas de profissionais pedagogos do instrumento; e que docentes e teóricos afirmam que o estudo consciente, sistemático, direcionado do uso de estratégias oferece soluções nos problemas de aprendizagem instrumental. Deste modo, considera-se que com o uso de estratégias se consegue um estudo focado, ativo, planejado e estruturado, favorecendo a prática e, como consequência, a execução instrumental.

Segundo Nielsen (2004), as estratégias de aprendizagem são os processos intencionais ou dirigidos para alcançar um objetivo; acrescenta que tais estratégias devem ser aplicadas conscientemente para obter um resultado no desenvolvimento da prática. Portanto, podemos afirmar que estas devem ser planejadas e organizadas de acordo com a necessidade do instrumentista. Nielsen considera que uma meta ou qualquer estratégia de aprendizagem podem afetar o estado motivacional ou afetivo do educando, e/ou a maneira como ele seleciona, adquire, organiza ou integra novos conhecimentos. Para o autor, a eficácia da estratégia tende a mudar na medida em que se desenvolve uma habilidade. Quanto à maneira como se devem organizar as estratégias, Hallam (1997) considera útil distinguir as diferentes estratégias, como a “repetitiva” (repetição de grandes partes do material ou de frases da peça para aumentar gradualmente a velocidade, usando um metrônomo para ajudar neste processo) e a “analítica” (estudo detalhado de frases aplicando mudanças de ritmos, variando ligaduras, pensando em exercícios adequados, obtendo uma visão geral de toda a partitura, identificando as dificuldades, seguimento e avaliação) na aprendizagem da nova música. Para que o estudo seja efetivo, é necessário selecionar quais estratégias serão usadas em cada aspecto técnico de uma obra.

Nielsen realizou um trabalho de observação com duas estudantes de órgão da *Norwegian State Academy of Music* em Oslo. Esta alunas planificaram e selecionaram as estratégias que usaram durante a aprendizagem das obras; organizaram a informação, integrando-a com o conhecimento existente. Dentre as estratégias relevantes usadas pelas estudantes para selecionar as áreas problemáticas destacamos a análise visual da partitura e a execução de longas seções em um tempo próximo ao tempo real da obra. Os resultados das sessões de prática estão registrados em vídeo e em registros verbais feitos durante e depois das sessões, e revelaram que se chegou aos resultados esperados no começo da prática. Para o autor, a planificação de estratégias é projetada para chegar-se a uma finalidade desejada, na qual se desenvolve uma habilidade que deve ser dominada ou realizada de maneira excelente Nielsen (2001).

2.1.3 Estratégia cognitiva

De acordo com Shucksmith e Nisbet (1987), a estratégia cognitiva é activação mental que funciona com o proposito de facilitar a adquisição de conhecimento, assimila-lo e utilizá-lo. Esta afirmativa está de acordo com o que Gerle (1983), McPherson e Mccormick (1999) denominam trabalho mental. O primeiro aponta a importância da prática mental sem instrumento, apenas imaginando e recriando com o corpo (músculos e mente) a execução do fraseado, das dinâmicas, do *vibrato* e do movimento do arco na obra que se está estudando Gerle (1983, p. 21). Já McPherson e Mccormick afirmam que os estudantes que trabalham intensamente e utilizam estratégias cognitivas, tais como ensaiar a música na mente, avaliar criticamente seus esforços e organizar sua prática, têm uma aprendizagem mais eficiente. Green (2010), ao fazer referência às estratégias cognitivas, assegura que elas são os meios de seleção, combinação, ou replanejamento de rotinas de uma habilidade cognitiva. As habilidades cognitivas são um conjunto de operações mentais que permitem ao estudante integrar a informação adquirida por via sensorial. Do meu ponto de vista, as estratégias cognitivas são essenciais no trabalho de todo instrumentista. Acredito que se a mente domina de forma imaginária os movimentos corporalmente necessários para a realização de uma obra, haverá maior segurança na obtenção de resultados satisfatórios e confiáveis quando realmente se utiliza o instrumento.

Ainda sobre a estratégia cognitiva, Jorgensen (2009) argumenta que os músicos utilizam estratégias na prática para incorporar novos conhecimentos musicais e destaca às estratégias que apresento nos parágrafos seguintes.

2.1.4 Estratégias executivas

As estratégias executivas, segundo Rodríguez e Fernandez (1997), são procedimentos planificados minuciosamente de acordo com as características de um conteúdo e o conhecimento de uma atividade.

Para Jorgensen, as estratégias executivas têm as seguintes características:

A) A maneira de pensar na prática: pensar que se alcançará um resultado positivo, através de um trabalho cuidadoso e focado;

B) A forma de realizar o estudo mental no instrumento: mesmo que resulte um pouco complexo imaginar os movimentos corporais utilizados ao estudar uma peça com o instrumento posto no corpo, podemos realizá-lo de duas maneiras:

a) Recriar com o violino a mão esquerda sem colocá-la no espelho e, com a mão direita sem o arco, fazendo os movimentos que seriam empregados ao utilizá-lo;

b) Sem o violino, imaginar os movimentos da mão esquerda, e com a mão direita colocar o arco sobre o ombro esquerdo (pode-se tocar o arco virado, ou seja, com a vareta colocada no ombro para evitar tocar a crina que é muito frágil).

Outra forma de realizar este estudo é tocar com o arco as cordas soltas em som real, recriando os movimentos do dedilhado da mão esquerda sem tocar o espelho, ou tocar o dedilhado com a mão esquerda de maneira normal, mas imaginando o movimento do arco. Niles (2014) menciona em sua pesquisa que a professora Molly Gebrian considera que o estudo mental deva ser inteiramente mental, ou seja, sem instrumentos nem movimentos, construindo na mente o que se faz ao tocar o instrumento, o movimento dos dedos, dos braços, da articulação, do arco nas duas direções, escutando a afinação. Gebrian comenta que para estudar dessa maneira é necessário organização e concentração, apontando que essa forma de estudo é eficaz.

C) O estudo da velocidade da peça: esse estudo se realiza progressivamente com o uso do metrônomo.

D) A distribuição do tempo para a prática: organizar o tempo usado para cada estudo, escala ou obra. Verificar para qual aspecto deve ser dedicado mais tempo na prática.

E) A preparação na execução pública: podemos realizar ensaios para preparar-nos com públicos pequenos como nossas famílias e amigos, ou podemos realizá-los gravando a nós mesmos em vídeo sem um público presente.

2.1.5 As estratégias avaliativas

A estratégia avaliativa é criada para que nela se utilize um método de avaliação que permita confirmar se os objetivos planejados foram cumpridos. Segundo Jorgensen esta estratégia enfoca o diagnóstico das facilidades e dificuldades diante da preparação de uma obra musical, devendo levar em conta os itens abaixo:

A) Observar e escutar-se através de registros de áudio e vídeo: ser críticos nas gravações que fazemos de nossas próprias interpretações, já que encontraremos possíveis erros na maneira de tocar uma obra ou exercício; comprovar que o que soa é o que nossa mente quer expressar, prestar atenção também no relaxamento do nosso corpo.

B) Observar e escutar interpretações de profissionais: ter vários pontos de vista sobre o fraseado, o dedilhado, as arcadas, etc., realizadas por instrumentistas experientes.

C) Detectar e corrigir os próprios erros, guiando-se em voz alta sobre o que se deve fazer: Moreno (2003) reafirma que, em uma aprendizagem competente, um educando deve realizar suas tarefas dando instruções a si mesmo em voz alta. A declaração anterior me leva a pensar que, ao me dar ordens em voz alta sobre o que devo fazer, minha mente estará mais concentrada, atenta e cuidadosa para alcançar os objetivos.

2.1.6 As metaestratégias

O termo metaestratégia refere-se à capacidade que o estudante tem de pensar em si mesmo e no que faz, ao utilizar estratégias benéficas. As características das metaestratégias para Jorgensen são:

A) Reflexão sobre estratégias pessoais: dar utilidade às estratégias adequadas, criadas a partir da necessidade própria em relação às dificuldades encontradas em uma obra.

B) Conhecimento de estratégias de terceiros para enriquecer as próprias: ajudar-se com estratégias propostas por especialistas pedagogos para alcançar nossas metas.

Outras características das metaestratégias são: a compreensão de como as diferentes estratégias podem contribuir para a realização de diferentes tarefas ou objetivos, e a quantidade de esforço que se requer quando se emprega estratégias de prática; por exemplo, a prática se centra nas áreas problemáticas de uma peça considerada pelos estudantes como exigente ou que demanda maior esforço Lehmann (2002).

As estratégias mencionadas anteriormente, contempladas na metodologia da presente pesquisa, mostram a eficácia de um trabalho detalhado e sólido que todo violinista deve realizar em seu estudo progressivo a curto, médio e longo prazo. Elas descrevem o desenvolvimento do processo adequado desde o começo da prática, ao estudar-se uma peça, até a execução pública, que sem dúvida será exitosa.

A seguinte figura, desenhada por Williamon (2005), é um modelo de estratégias para a prática individual, servindo de ajuda para a auto-aprendizagem:

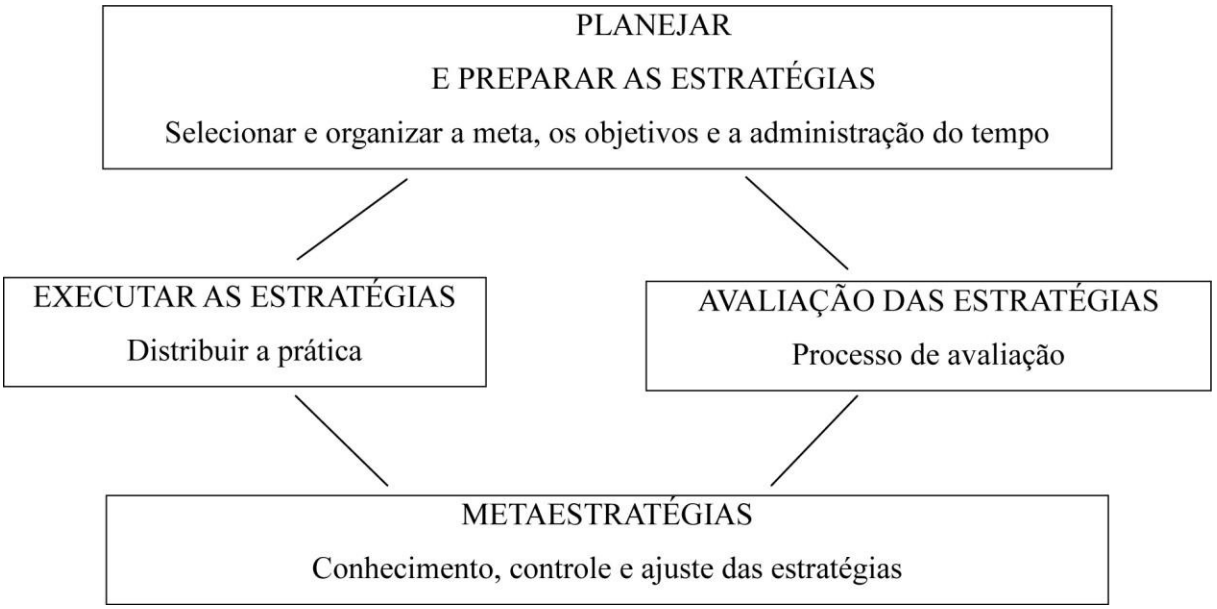


Figura 1: Modelo de estratégias para a prática individual

Seja uma obra com menor requerimento técnico até uma obra que demande maior habilidade instrumental; com o uso adequado de estratégias os resultados esperados no estudo do violino serão alcançados. Podendo ser utilizadas em qualquer etapa de nosso estudo,

compreendemos que a prática constante desenvolve habilidades, que é a prática com disciplina que dará méritos substanciais ao nosso progresso, pelo qual cabe ressaltar a frase japonesa exposta no youtube pelo palestrante colombiano de ascendência japonesa, Yokoi Kenji “a disciplina superará em algum momento a inteligência”. Por isso, considero indispensável, na direção de nosso estudo, conhecer o objetivo, acreditar que pode ser alcançado, entender e dominar o meio que leva à meta, praticá-lo diariamente e distribuir o tempo para que se possam conseguir o desejado.

Segundo Bartalo (2006), um dos problemas que gera desmotivação e baixa auto-estima em um instrumentista pode ser ocasionado pela maneira incorreta de estudar. As dificuldades de aprendizagem se devem à falta de uso de estratégias que ajudem a abordar tarefas com mais eficiência que aumentam as possibilidades de sucesso. Com relação ao aspecto anterior, Jorgensen, afirma que entrevistou cerca de 40% de aprendizes que indicaram que, durante três anos consecutivos, seus antigos professores colocaram “muito pouca” ou “nenhuma” ênfase na prática instrumental e em suas estratégias limitadas. Este comentário contrasta com o que afirmaram seus professores e corrobora Gerle que diz que a prática do estudante é deficiente quando há pouca orientação por parte do professor.

Jorgensen (2000, p. 73) incentiva a separar um tempo da aula para que os professores ensinem seus estudantes como praticar e aproveitar melhor as estratégias para seu próprio estudo.

Moreno (2003) concordando com o citado anteriormente, sustenta que para formar estudantes que pensam estrategicamente requerem-se professores que tenham consciência sobre a importância de “pensar” na sala de aula, implantando atividades que, pela sua complexidade, demandem um ajuste consciente e deliberado na aprendizagem dos estudantes, que construam nas salas de aula ambientes que fomentem a reflexão, a pesquisa, a discussão sobre os problemas e como enfrentá-los e resolvê-los. Moreno ainda afirma que a aprendizagem estratégica pode e deve já ser ensinada ao estudante da pré-escola. O enfoque está em “como aprender” e não “no que aprender” ou, como descreve Hallam (1997), os profissionais aprendem a aprender, e desenvolvem estratégias apropriadas para a prática e o rendimento. Desse modo, evidenciamos que a falta de conhecimento sobre a forma de organizar nossa prática e o uso das ferramentas adequadas, impede o desenvolvimento de

habilidades. Assim sendo, podemos afirmar que uma responsabilidade do docente é certificar que seus estudantes entendam e adquiram as estratégias necessárias para uma prática propícia.

Rajadell (1992) reafirma a importância destes conceitos, desde o momento em que o estudante adquire conhecimentos, na maneira que guiará seu pensamento na direção de seu objetivo. Argumenta que a função de uma estratégia de ensino é a ação sequenciada e consciente do educador (considerando que somos nossos próprios professores) para "saber, saber fazer, e ser". O *saber* se centra nos conhecimentos adquiridos e dominados, fundamentados em metodologias; o *saber fazer* se centra no desenvolvimento de habilidades para realizar uma tarefa específica, priorizando o uso de estratégias cognitivas; e o *ser* se refere à atitude positiva, ao interesse na aprendizagem e à maneira de agir diante do propósito pretendido. Sobre o dito anteriormente, podemos considerar que, na prática do instrumentista, deve-se adquirir e dominar as estratégias que nos ajudarão na resolução de dificuldades, alcançar o desenvolvimento daquelas habilidades que permitirão chegar ao objetivo, necessário na execução de uma peça, e fixarmos no pensamento sobre a capacidade e o potencial que temos para obter a meta.

O psicólogo, pesquisar sueco e professor da Universidade da Florida Ericsson *et al*, (1993) afirma que conhecer nossas fraquezas como instrumentistas nos permite utilizar estratégias para melhorar, reiterando que a prática não só se baseia na concentração nos pontos fracos, mas também na ênfase de nossas fortalezas, pois isso gera segurança e ânimo para continuar nosso estudo.

2.2 A Prática

Como foi citado ao longo do trabalho, o desenvolvimento da prática ter um papel notável no resultado de nossa aprendizagem. Ao abordar a prática instrumental, devemos conhecer nosso objetivo, o que Hoppenot (1992) denomina objetivo concreto que justifica um trabalho, ao realizar a prática, devemos saber o que pretendemos aprender e a que nível queremos conquistar a meta.

Do meu ponto de vista, as estratégias e a prática têm uma relação intrínseca, ou seja, quando há uma prática proveitosa, é devido ao uso correto de estratégias e, quando as estratégias estão planejadas sistematicamente, dão como resultado uma prática eficaz. Diante

dessa ideia, Williamnon (2005) reitera que, no campo da música, há evidências de que o uso de estratégias efetivas na prática dá um resultado melhor e mais rápido na aprendizagem.

Ericsson *et al*, (1993) asseguram que, na prática, um recital ou um concerto exige esforço e concentração. Argumentam que uma explicação de interpretações instrumentais excepcionais se deve também às circunstâncias do ambiente que leva à aquisição de competências, habilidades e a um nível musical elevado que é demonstrado na apresentação. Comentam que os músicos que chegam a um nível profissional na execução nunca deixam de aprender e ensaiar em seu instrumento, já que, ao não praticar, fariam com que suas habilidades decaíssem.

Chaffin (2004) argumenta que a qualidade da prática se caracteriza, entre outras coisas, pela utilização de estratégias e não pelo número de horas de estudo com repetições sem sentido, pois essas várias repetições reforçam os erros do executante. Em relação ao dito anteriormente, pode-se concluir que para realizar uma prática cujas estratégias proporcionem ótimos resultados, deve-se dar importância à maneira de como se faz a prática no instrumento. Hallam (1998) define a prática efetiva como aquela que alcança um resultado final desejado em um tempo menor, sem interferir na meta a longo prazo.

O reconhecido professor de violino Auer recomenda sessões de prática de menos de uma hora com um longo descanso entre elas. Segundo ele, é necessária toda a atenção do instrumentista para detectar melhoria e evitar erros. Os tempos prolongados de prática podem gerar baixa concentração, prejudicando o rendimento (Krampe e Ericsson, 1995, p. 86 apud Rink). O violinista e pedagogo Galamian (1998) revela que o estudante necessita de concentração mental completa e contínua na sua prática. Quando esta carece de atenção, direção ou controle passa a ser uma perda de tempo que gera falhas e acostuma o ouvido a aceitar sons imperfeitos. Para ele, a ordem da prática pode ser aleatória, ou seja, não tem uma sequência estabelecida. Ericsson *et al*, (1999), menciona uma prática que permite adquirir um nível elevado para o aprendiz, baseada principalmente no trabalho de esforço e dedicação. Ele relata que se pode chegar a ser um expert não só pela genética ou pelo talento inato que se possa ter. Essa prática se denomina efectiva. Antes de aprofundar sobre a prática efectiva, revisemos a definição do termo prática segundo o Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa (2009). Prática é uma capacidade advinda da experiência, técnica ou treinamento; é a execução rotineira de alguma atividade.

Podemos afirmar que o propósito da prática é tornar-nos preparados em algum ofício, com a repetição de um exercício realizado com disciplina, ordem e perseverança. Vale reiterar que a repetição deve ser realizada sem erros; se chega a apresentar erros, é preferível estabelecer uma pulsação lenta no metrônomo ou mudar de exercício no estudo. Hoppenot (1992) valoriza a repetição que apresenta justificativa, ou seja, a repetição consciente, de funcionamento correto, contrária a uma repetição cega e mecânica. A prática também nos ajuda a reforçar os conhecimentos adquiridos e obter outros que podem ser relevantes para nossa vida.

Chaffin (2002) menciona que a capacidade da prática é uma habilidade que desenvolvemos com o treinamento e com a experiência que deve ser aprendida. Menciona uma entrevista realizada por Sue Hallam, em Londres, com vinte e dois músicos profissionais que foram selecionados pelos seus colegas, tomando como referência a técnica e a excelência musical. Os músicos entrevistados contavam com um alto nível de experiência e atividade instrumental. Todos os músicos demonstraram um alto nível de habilidades em sua forma de praticar e um alto conhecimento de seus pontos fortes e fracos. Descreveram o uso de estratégias de prática que aplicaram flexivelmente de acordo com suas necessidades momentâneas, a motivação e o estado emocional.

2.2.1 Prática instrumental efetiva

A prática efetiva está dirigida para conseguir um nível maior do adquirido até o momento. Esse tipo de prática foi conduzido por K. Anders Ericsson. Ele realizou um estudo com violinistas da Escola de Música de Berlim, descobrindo que os músicos de fama mundial acumulavam um total de 10.000 horas de prática. No entanto, antes de entrar para a escola, eles já tinham utilizado estratégias na prática para desenvolverem-se como músicos. Portanto, entende-se que é com tempo e disciplina que se consegue chegar à meta; no entanto, para realizar essa prática efetiva, é necessário ter gosto, vontade, foco e utilizar as estratégias corretas ao trabalhar, praticar com qualidade, buscando melhorar e acrescentar as destrezas que possui para superar com maior facilidade os problemas técnicos. Mas o que se entende por técnico?

Segundo o Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa (2009), entende-se por técnico ou técnica o relativo a uma arte, profissão, ofício ou ciência.

Para Galamian, reconhecido pedagogo e violinista, que foi chefe do departamento de violino na *Julliard School* em Nova Iorque, a técnica é a capacidade que se tem para ordenar física e mentalmente o movimento das mãos, dos braços e dos dedos para o domínio do instrumento. A base da técnica é a adequada relação entre a mente e o músculo; o músculo responde à ordem mental que resolve os problemas e/ou dificuldades do instrumentista. Ele afirma que, quanto melhor seja essa relação, maior será a facilidade, a precisão e a confiabilidade que teremos sobre a técnica. Para o autor, a melhoria dessa relação desenvolve a destreza e o controle técnico; reafirma que a técnica é a ferramenta que colocamos a favor da interpretação Galamian (1998, p. 15). Deste modo, para chegar ao nível que menciona Galamian, o domínio técnico, necessitamos da prática efetiva, que tem a função de guiar nossa aprendizagem. Para Eales (1992), uma boa prática envolve tocar inteligentemente, respondendo aos estímulos auditivo, visual e físicos de tal maneira que as contribuições relevantes da prática sejam armazenadas, uma prática com consciência competente.

2.2.2 Estratégias da prática

Sobre as estratégias que devem ser usadas na prática instrumental, Chaffin (2002) expõe o caso da prática que faz Gabriela Imreh, uma pianista romena, que utilizou várias estratégias aplicadas ao dedilhado, à programação das sessões e à manipulação do seu próprio estado físico-mental. Ela reforça que o uso de estratégias efetivas faz com que a prática seja mais eficiente, dá importância à ordem na estrutura ao organizar a prática para que seja eficaz. Afirma que há outras estratégias que evidenciam os efeitos de diferentes graus de complexidade na prática e menciona que o trabalho anterior que fez no dedilhado foi o resultado da estratégia geral de tomar decisões desde o começo. O cuidado tomado como o dedilhado foi parte de uma grande estratégia de nunca fazer alguma coisa que interferisse com a aprendizagem em uma fase avançada.

As estratégias estabelecidas dividiram a aprendizagem de uma obra por segmentos, para focar a prática e identificar o objetivo em cada sessão desta. Nielsen (2004) afirma que a confiança dos estudantes sobre sua capacidade para aprender ou realizar uma tarefa pode desempenhar um papel importante na permanência de suas estratégias de prática e transformar sua prática em exitosas sessões.

2.2.3 Características da prática efetiva

Sobre a prática, Chaffin (2002) afirma que as pequenas melhoras na eficiência da prática são significativas pela quantidade de tempo necessário para desenvolver altos níveis de habilidades musicais. Para melhorar as habilidades da prática é essencial um processo iterativo, ou seja, fazer repetições com o objetivo de alcançar uma meta. Cada habilidade depende de outras habilidades que devem ser aprendidas. Comenta que ter uma ideia clara das estratégias de práticas aplicadas por músicos altamente qualificados dá referências para que os estudantes possam tomar como ponto de partida ao criarem suas próprias práticas.

O autor menciona alguns itens, fazendo referência às características que deve ter uma prática efetiva e como os músicos especialistas a realizam.

Prática efetiva:

1) É uma habilidade que deve ser aprendida;
2) Exige um trabalho disciplinado e toma tempo;
3) Requer uma constante auto-avaliação;
4) Implica uma busca contínua de melhorar a maneira de fazer as coisas.

Como os músicos especialistas realizam sua prática:

1) Flexibilidade na aplicação de diversas estratégias de prática para resolver dificuldades;
2) De maneira estratégica, destinam tempo na prática para resolver as dificuldades;
3) Organizam a prática com ciclos de trabalho e execuções;
4) Usam a forma estrutural da música para organizar sua prática.

Chase e Simon (1973, p. 279) descrevem que “a prática é a principal variável independente na aquisição de uma habilidade”; é por isso que, para desenvolver o trabalho de elaboração de estratégias de estudo, devemos direcionar nossa prática e assim obter a meta que pretendemos no instrumento: dominar as dificuldades de uma obra. Para Williamon (2005), outras características de uma prática efetiva, são:

1) Adquirir concentração;
2) Ajustar, estabelecer, conhecer e cumprir metas específicas;
3) Usar flexívelmente estratégias.

Como mencionei anteriormente, conhecer estas características nos permitirá organizar nossa prática instrumental, pois um fator que desfavorece o processo de aprendizagem é a falta de conhecimento sobre o desenvolvimento e a ordem desta, ainda mais quando, no nosso estudo, devemos praticar um material de exercícios vasto e um repertório numeroso.

As seguintes considerações são sugeridas por Eales (1992):

1) Estruturar cada sessão.

Organizar o que se estudará em cada seção permitirá um trabalho com maiores resultados, visto que há um enfoque e um planejamento prévio do que se deseja alcançar.

2) Não descuidar o tempo da prática.

Está intimamente relacionado com o item anterior sobre estruturação, quando se conhece o objetivo da prática, esta será útil e relevante para um progresso genuíno.

3) Obter o controle do que se faz ou não se faz.

Não pode haver espaço para distração: a falta de compreensão e organização da prática e/ou da meta faz com que o tempo de estudo se converta em um divagar mental, sem perspectiva, conseguindo somente a perda de tempo.

4) Destinar tempo da mesma forma para trabalhar a mão direita.

A mão direita se enfatiza no som, na articulação, nos golpes de arco, nas dinâmicas, entre outros. Por isso, devemos, como instrumentistas de arco, dar um tempo para a prática do exercício específico da mão direita.

5) Trabalhar somente a mão esquerda, detalhadamente na articulação e no ritmo.

Vários professores de violino como Gerle, Fischer e Galamian sugerem dividir o trabalho das duas mãos, conduzindo a prática nos diferentes aspectos de cada mão presentes no repertório.

6) Praticar as dificuldades no contexto da música.

Ao praticar, estamos pensando em fazer música, e devido à complexidade das passagens, separamo-nos desta tocando sem musicalidade, por isso, é recomendado praticar qualquer dificuldade pensando na música.

7) Experimentar continuamente dedilhados, arcadas e selecionar as que facilitem soluções, a música deve ter prioridade sobre a técnica.

Uma das recomendações de Gerle é que cada violinista deve adaptar seu dedilhado segundo suas necessidades e as necessidades do repertório.

8) Manter um balanço entre a aprendizagem total e a aprendizagem por partes na obra.

Williamon (2005) menciona três estratégias referentes ao estudo de uma peça:

a) praticar a obra completa;

b) selecionar seu estudo por partes;

c) combinar as duas estratégias.

O uso das três estratégias serve para avaliar o nível de aprendizagem da peça quanto a seu estilo e complexidade, a familiarização com a música, o desenvolvimento de habilidades e a meta na prática.

9) São preferíveis numerosas práticas curtas a longos períodos de todo o trabalho semanal.

São várias as sugestões encontradas em *blogs* sobre o tempo pertinente de estudo no instrumento, concordando entre si que o tempo adequado de prática não deve ser extenso e que se devem realizar descansos em cada bloco de estudos para não saturar o corpo ou o cérebro, produzindo desconcentração e inclusive dores.

10) A atitude positiva é importante. Abrir novos caminhos e fazer descobertas pode e deve ser emocionante.

A disciplina no trabalho, pensando que se pode conseguir a meta estabelecida e pesquisar várias maneiras para chegar a tal objetivo, deve ser para o violinista uma parte da sua tarefa diária.

3 REFERENCIAL TEÓRICO

Como descrevi no capítulo anterior, o referencial teórico que desenvolvo no presente trabalho está fundamentado nos dois pedagogos de violino, Robert Gerle e Simon Fischer.

3.1 Robert Gerle

O violinista e professor estadunidense de origem húngara, Robert Gerle, nasceu no dia 1 de abril de 1924 e faleceu no dia 29 de outubro de 2005. Foi estudante de Géza de Kresz. Estudou na Academia de Música Franz Liszt e no Conservatório Nacional da Hungria. Em 1950, ganhou uma bolsa da Universidade de Illinois, nos Estados Unidos, e em 1960, apresentou-se como solista de violino nos Estados Unidos e na Europa. Realizou diversas gravações de obras do repertório violinístico. Os livros, que utilizo como referencial, *The Art of practising the Violin*, de 1983, e *The Art of Bowing Practice*, de 1991, abordam as estratégias de estudo e a prática, partindo das dificuldades técnicas do repertório do instrumento. Gerle, recomenda definir o problema que será estudado, expressar as razões das dificuldades e elaborar o modelo correto para praticá-las e corrigí-las. Sugere que antes de começar a praticar, o instrumentista dedique alguns minutos para pensar no que vai estudar, para não perder horas em repetições inúteis e sem uma meta fixada.

Indica ainda, a prioridade que se deve dar para um planejamento estruturado e sobre como se deve aprender ou repassar e sugere dez estratégias para uma prática exitosa.

3.1.1 Dez Estratégias para uma Prática eficaz segundo Gerle (1983)

1) Sempre praticar exatamente o que se precisa estudar.

   Para praticar corretamente, é relevante entender o que se deve estudar e como conseguir fazê-lo; muitas vezes perdemos tempo na prática ao não organizarmos um plano de estudo que nos dê um foco sobre as tarefas a realizar.

2) Organizar o tempo de prática de acordo com as necessidades.

   Definir um planejamento a curto, médio e longo prazo que inclua a prática do repertório, da técnica, de problemas específicos e da preparação de uma apresentação; isto permite que consigamos, de acordo com o tempo estabelecido, cumprir nossas prioridades. O mais importante é a qualidade da prática e não só a quantidade de horas que podem produzir fadiga e descumprimento de metas.

3) Repetir as passagens da peça constantemente.

A propósito da prática efetiva, no estudo deve ser coerente com o objetivo, fazendo repetições que impliquem um caminho acertado, reforçando o controle de cada movimento executado.

4) Praticar rápido é tão importante quanto praticar lento.

Um caminho efetivo para praticar uma passagem que seja complexa é combinar a prática lenta (nessa prática, o cérebro codifica corretamente os comandos enviados aos músculos para a execução) com a prática rápida (para preparar os dedilhados e o trabalho do arco no tempo real da obra); é uma maneira de provarmos quão preparados estamos para uma apresentação.

5) Dar importância para as duas mãos.

Desenvolver o trabalho na mão direita, que é a mão responsável pelo som, dinâmicas, cor, golpes de arco, entre outras funções; e também o trabalho da mão esquerda, responsável pela afinação, *vibrato*, articulação, entre outras.

6) Resolver os problemas um por um.

Um planejamento específico, no qual um de seus itens aborde uma dificuldade por dia, trabalhar eventualmente com um metrônomo em velocidade lenta cada passagem ajuda a que a mente seja mais organizada, conseguindo ganho de tempo.

7) Praticar as complexidades de uma passagem dentro do contexto musical.

Uma vez que se domine um fragmento em velocidade lenta, deve-se estudar como parte da frase musical, ou seja, tocar uns compassos antes e depois deste para que soe com musicalidade e não se torne um estudo mecânico. Galamian (1998) argumenta que existem estudantes que praticam uma passagem difícil, analisam-na e a convertem em um exercício a ponto de ser dominado, mas nem sempre, ao tocar como parte da obra, realizam corretamente. O autor revela que isso acontece por causa da falta de coordenação da mente e dos músculos. Ao tocarem a passagem com todos os componentes da obra, não levavam em conta ao desconectarem-se da dificuldade; por isso, é necessário praticar o aspecto técnico de novo como fragmento musical.

8) Praticar como se fosse uma apresentação.

Nesta prática, testa-se a concentração, o relaxamento corporal, a calma sobre a ansiedade, o emprego das dinâmicas (*piano*, *forte*, entre outras), a compreensão da

música. O autor recomenda que o intérprete faça várias execuções para a família e/ou pessoas próximas antes de apresentar-se diante de um público maior.

9) Praticar sem o instrumento.

A prática sem instrumento permite que o cérebro memorize os movimentos requeridos na execução, oferecendo a possibilidade de dominar a obra com maior exatidão.

10) O estudo de passagens aparentemente simples.

Geralmente, preocupamo-nos em estudar com mais ênfase as dificuldades de uma peça musical, e nos despreocupamos em estudar as que parecem fáceis e que podem causar dúvidas, fazendo com que a apresentação não seja realizada cuidadosamente nem seja 100% exitosa. Gerle (1983, p. 12) tem uma frase apropriada para o trabalho do instrumentista: “Somente a prática correta faz a perfeição”. No nosso estudo instrumental, ao colocar em prática as estratégias de Gerle, organizaremos o trabalho diário, o trabalho de curto, médio e longo prazo de forma específica, clara e direcionada; conhecendo e entendendo passo a passo as tarefas que devemos cumprir e resolver.

3.2 Simon Fischer

O violinista e pedagogo Simon Fischer nasceu na Austrália. Iniciou seus estudos de violino aos 7 anos de idade. Estudou no *Senior Guildhall* com Yfrah Neaman e cursou pós-graduação em Nova Iorque com Dorothy DeLay. Foi professor na *Yehudi Menuhin School* e na *Guildhall School of Music*. No plano pedagógico, escreveu diversos livros técnicos que ajudam ao estudante de violino a conseguir dominar as dificuldades. *Basics*, de 1997 e *Practic*e, de 2001 são seus livros que utilizo no presente trabalho. Fischer expõe vários exercícios para a prática, esclarecendo a maneira como devem ser estudados, o tempo de prática que se deve utilizar nos estudos ou peças, e indica como resolver os aspectos da técnica no violino. Afirma que, independentemente do nível do violinista, deve-se prestar atenção para melhorar a afinação, a produção do som, o ritmo, a articulação, a coordenação, o relaxamento, conseguindo a maneira mais fácil de desenvolver as habilidades nos braços, mãos e dedos. Fischer compara a técnica com algo inato como caminhar, falar ou comer, mencionando que pode ser fluida e automática depois de muito tempo de prática. Por tanto, o

trabalho de Gerle e Fischer sobre a prática diária de maneira correta permite que, com o tempo, nossa execução do violino se torne mais livre, ou seja, com um pensamento mais orientado na música do que no mecânico.

4 A PRIMEIRA SONATA-FANTASIA DE VILLA-LOBOS, *DÉSESPÉRANCE*

Esta obra foi composta entre 1912 e 1913, no Rio de Janeiro, e estreada no dia 3 de fevereiro de 1917, no salão Nobre da associação de empregados do comércio do Rio de Janeiro, pela violinista Judith Barcelos e a pianista, e então esposa do compositor, Lucilia Villa-Lobos; a edição impressa foi lançada em 1929 pela editora Max Eschig em Paris, Wright (1992). Essa peça consta de um movimento, que apresenta as seguintes variações de tempo: *Moderato*, *Allegro*, *Allegreto*, *Andantino*, *Andante*, *Adagio* e *Animato*.

O pianista, compositor e professor Celso Loureiro Chaves[1] afirma que a moldura de Sonata - Fantasia libera o compositor

> ... de qualquer compromisso formal e incentiva o livre encadeamento das regiões temáticas. A escrita é madura na interação entre os dois instrumentos e, mais ainda, no caráter idiomático de cada um deles. O violino é utilizado em toda sua potencialidade, não desprezando as cordas duplas da quase-cadência ao final do movimento. Esta curta peça, cujo subtítulo *Désespérance* nunca foi convenientemente explicado pelos biógrafos de Villa-Lobos, mostra que o compositor, antes mesmo de ser nacionalista, tratou de dominar integralmente o idioma moderno, os signos da *belle-époque* francesa que se tornam, assim, cariocas. Chaves (2000).

O compositor da peça nasceu e faleceu no Rio de Janeiro. Entre sua extensa obra encontram-se quatro Sonatas para violino e piano. O manuscrito da última foi extraviada e não há um registro escrito nem sonoro desta Sonata.

---

[1] Encarte de CD Sonatas Brasileiras produzido pelo Programa de pós-graduação em música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

5 METODOLOGIA

A prática e a aprendizagem da Primeira Sonata-Fantasia para violino e piano de Heitor Villa-Lobos realizaram-se por meio da construção de estratégias de estudo efetivadas pela autora, com a orientação do professor Fredi Vieira Gerling e as sugestões descritas nos livros dos violinistas pedagogos Robert Gerle e Simon Fischer.

Estas estratégias de estudo se fundamentam em exercícios realizados para superar as dificuldades. Para cada aspecto técnico foram elaboradas três estratégias. A primeira baseada nos princípios de Gerle, a segunda nas sugestões para estudos de Fischer e a terceira partindo da minha própria experiência.

Ao registrar em vídeos minha prática instrumental, comprovei a eficácia das estratégias presentes na metodologia, me permitendo progresar em um tempo otimizado.

Para realizar o trabalho sobre estratégias de estudo na Sonata-Fantasia, dividi a metodologia em duas etapas. Na primeira etapa, reconheci e cataloguei os aspectos técnicos encontrados na Primeira Sonata-Fantasia *Désespérance* para violino e piano de Villa-Lobos. Na segunda etapa, desenvolvi as estratégias de estudo que me auxiliaram para superar as dificuldades técnicas selecionadas.

5.1 Primeira etapa:

Reconhecimento e catalogação dos aspectos técnicos para a aprendizagem da Primeira Sonata-Fantasia *Désespérance.*

Galamian (1998) aconselha que, sempre que surjam dificuldades técnicas, é importante conhecê-las para determinar se o problema está na afinação, no ritmo, na velocidade, na coordenação das mãos, no acionamento do arco, ou em outros aspectos técnicos, ou na combinação de vários. Menciona que cada dificuldade deve ser dividida ou subdividida para criar, aplicar e variar mecanismos de estudos que as resolva, alcançando-se, desta maneira, uma maior segurança ao tocar.

Por isso, a autora reconheceu e catalogou os aspectos técnicos, realizando várias leituras detalhadas da partitura da peça, encontrando nela dificuldades que requeriam exercícios específicos. Os aspectos técnicos encontrados na Sonata estão descritos nas tabelas seguintes, indicando os compassos correspondentes, tanto da mão esquerda (Tabela 1) quanto da mão

direita (Tabela 2). A ordem dos aspectos técnicos das tabelas 1 e 2 não tem relação com o grau de dificuldade de cada um e sim com o ordenamento metodológico.

ASPECTOS TÉCNICOS DA MÃO ESQUERDA	COMPASSOS N°
Arpejos com velocidade rápida	34, 35, 108, 109, 115, 147, 148 e 150
Cordas duplas	44, 45, 46, 53, 54, 55, do 93 até o 101, 151 e 152
Acordes	56, 97, 99, 100, 101, 102, 151, 153, 160 e 161
Escalas rápidas	36, 37, 61, 110, 122, 145, 146, 149, 157 e 158
Passagens de harmônicos artificiais	61, do 64 até o 79
Estudo de oitavas	do 93 até o 96

Tabela 1: Aspectos técnicos da Sonata que foram trabalhados- mão esquerda

ASPECTOS TÉCNICOS DA MÃO DIREITA	COMPASSOS N°
Distribuição do arco e produção sonora em arpejos e escalas	34, 35, 61, 108, 109, 115, 147, 148 e 150
Produção sonora em cordas duplas	44, 45, 46, 53, 54, 55, do 93 até o 101, 151 y 152
Produção sonora em acordes	56, 97, do 99 até o 102, 151, 153, 160 y 161
Produção sonora em harmônicos artificiais	61, do 64 até o 79

Tabela 2: Aspectos técnicos da Sonata que foram trabalhados- mão direita.

5.2 Segunda etapa:

Desenvolvimento das estratégias de estudo que me ajudaram a superar as dificuldades técnicas selecionadas da Sonata-Fantasia.

Williamon (2005) enfatiza que a dificuldade de uma obra depende da habilidade e da experiência de cada músico, bem como os desafios específicos de cada instrumento. Para o autor, uma das estratégias é utilizar exercícios e estudos que simplifiquem o problema, encontrando uma solução que seja aplicável especificamente na peça. Quando isso acontece, há transferência da aprendizagem de maneira positiva. Do mesmo modo, Pasquali *et. al* (1952) afirmam que, ao estudar uma obra, deve-se estabelecer primeiro as dificuldades encontradas e determinar quais são elas, para estudar de forma lenta, simplificada e variadamente até eliminar o obstáculo. Uma vez superada a dificuldade, propõem praticar a

passagem completa cuidando do ritmo, da afinação e do som, ou seja, estudar com musicalidade; feito isso, sugerem aumentar pouco a pouco a velocidade até chegar à velocidade marcada pelo compositor. Pasquali *et al*, ressaltam que uma dificuldade é superada quando, ao tocar, realiza-se de forma natural e é exteriorizada com desenvoltura.

Robert Gerle, além das estratégias que propõe para uma prática correta, expõe diferentes formas de abordar as dificuldades encontradas nas duas mãos. Sugere variações e combinações de padrões de dedos nas diferentes mudanças de posições de maneira consecutiva e simultânea, trabalhando-as como acordes, cordas duplas e passagens de um exercício para a mão esquerda, além de propor padrões de dedos para praticar a entonação. Recomenda criar as próprias combinações de padrões baseadas em seus exemplos ou misturar os seus com os do praticante, usando-os segundo a necessidade ou os aspectos técnicos do repertório. Dentro do conteúdo de seus livros, há ainda indicações para trabalhar cordas duplas, escalas, acordes e a prática específica do arco, ilustradas com obras do repertório violinístico.

Simon Fischer, também propõe a independência no estudo de cada mão, favorecendo o estudo do arco (golpes e padrões) em cordas soltas, insistindo no ponto de contato, mudanças de acentos e variações rítmicas. Para a mão esquerda, sugere o estudo com mudanças de velocidade, trabalho por seções para a organização mental e recomendações para a prática nas mudanças de posição de maneira relaxada.

Todos os aspectos técnicos como harmônicos, cordas duplas, acordes, passagens em velocidades rápidas que Fischer expõe em seus livros são ilustrados com exercícios do repertório do violino.

6 EXERCÍCIOS PARA O ESTUDO DA SONATA-FANTASIA, *DÉSESPÉRANCE*, PARA VIOLINO E PIANO DE VILLA-LOBOS

Neste capítulo, serão apresentados os exercícios e estratégias que permitiram, para esta autora, resolver as dificuldades técnicas da Sonata nº 1 para violino e piano de Heitor Villa-Lobos.

6.1 Exercícios para a mão esquerda

Nesta seção apresento os exercícios específicos que envolvem aspectos técnicos da mão esquerda.

6.1.1 Exercícios para estudar arpejos velozes

O arpejo que pode ser visualizado no exemplo 1 corresponde ao compasso 148 da Sonata-fantasía *Désespérance*. Neste compasso, expõe-se a passagem cujos dois primeiros tempos são dois grupos de septinas de semicolcheias e os dois últimos tempos terminam com uma mínima na nota Si sobreaguda. Essa passagem é em tempo *allegro com fuoco*.

Exemplo 1: Arpejos com velocidade rápida, compasso 148 da Primeira Sonata-Fantasia

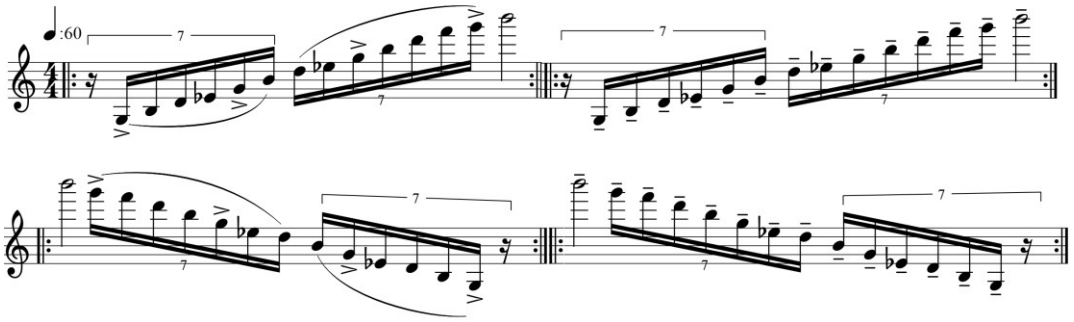
Gerle (1983, p. 55) sugere que o estudo de arpejos velozes seja dividido em três partes. Adaptando esta sugestão para o arpejo em questão temos a seguinte estratégia de estudo apresentada no exercício 1:

A) Primeiro, ligar cada grupo de septinas, fazendo acentos em cada nota que tenha o mesmo nome, mas altura diferente, ou seja, que enquanto se executa o exercício, deve-se acentuar com o arco todas as notas Sol que se encontram no compasso; depois, acentuar somente as Si, posteriormente, só as Ré, e finalmente, as Mi bemóis.

B) Uma vez realizado o trabalho anterior, começamos a fazer a segunda parte, que é praticar o compasso (sem ligar nem acentuar com o arco) em *detaché*, procurando que cada nota seja escutada com a mesma intensidade sonora.

C) A terceira parte é repetir o trabalho começando com a última nota do compasso como se fosse a primeira, e a primeira nota como se fosse a última, ou seja, estuda-se o compasso ao contrário de como está escrito, começando com a mínima Si até chegar à Sol, corda solta.

Ao estudar, cada dedo da mão esquerda deve cair sobre o espelho com energia para acentuar e articular cada nota.



Exercício 1: Arpejos com velocidade rápida, baseado na proposta de Gerle

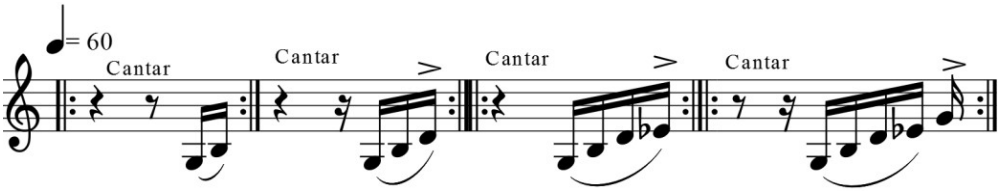
Fischer (1997, p. 77) propõe os exercícios no exemplo 2 para trabalhar arpejos com velocidade rápida em pequenos grupos de notas.

Exemplo 2: Arpejos com velocidade rápida, proposta para estudo de Fischer (1997)

Modificando-se a sugestão de Fischer para a obra em estudo temos uma nova estratégia, apresentada no exemplo 2.

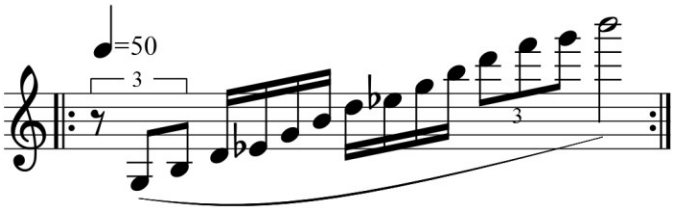
A) Começamos, tocando duas notas com ritmo de semicolcheias e, a cada vez que o exercício é repetido, agrega-se uma nota do arpejo que é acentuada, como é mostrado no exercício 2.

B) No exercício, encontram-se algumas pausas para aproveitar e pensar nos intervalos de distância que há de uma nota a outra. A autora recomenda cantar antes de tocar. Este exercício deverá ser estudado na metade superior do arco.



Exercício 2: Arpejos com velocidade rápida, baseado na proposta de Fischer

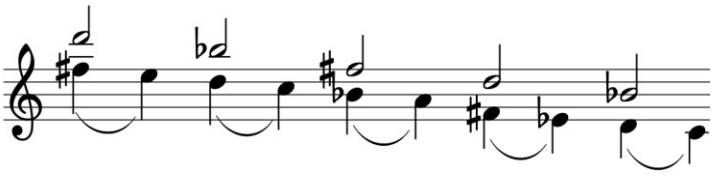
O exercício 3, proposto pela autora Jaramillo García, consiste em dividir cada grupo de septinas em uma tercina de colcheias e em um grupo de 4 semicolcheias.



Exercício 3: Arpejos com velocidade rápida, proposto por Jaramillo García

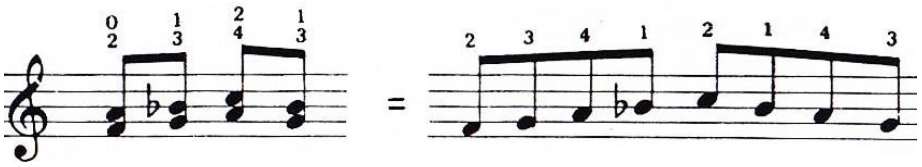
6.1.2 Exercícios para estudar cordas duplas

O compasso 151 da Sonata nº 1 de Villa-Lobos, *Désespérance*, é uma cadência em cordas duplas para o violino e não apresenta barra de compasso. O tempo é *adagio*, com indicação de calma e a dinâmica forte. A voz superior é em mínimas e a voz inferior em semínimas. Como pode ser visto no exemplo 3 nessa passagem, encontramos principalmente intervalos de sextas e sétimas.



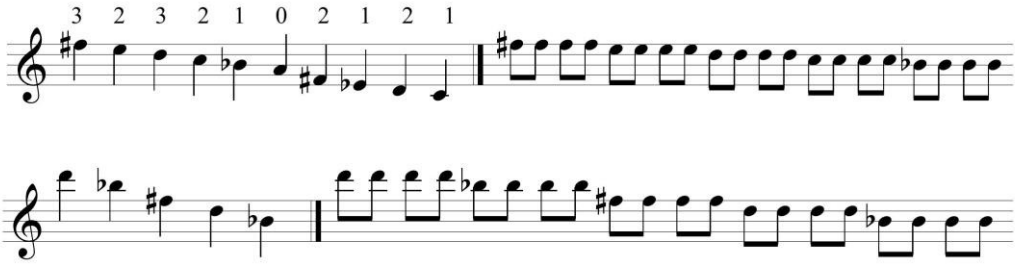
Exemplo 3: Cordas duplas**,** compasso 151 da Primeira Sonata-Fantasia

Gerle (1983, p. 34) recomenda para o estudo de cordas duplas, que as vozes sejam divididas, ou seja, praticadas separadamente como mostra o exemplo 4.



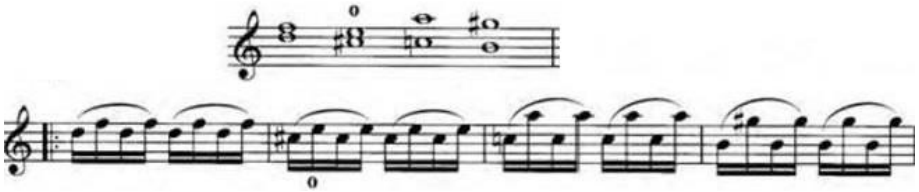
Exemplo 4: Cordas duplas, proposta de estudo de Gerle (1983)

Na adaptação para a obra, optei por iniciar tocando apenas a voz grave e, posteriormente, apenas a voz aguda. Ao fazer primeiro a voz inferior, toca-se Fá# e Mi, Ré e Dó, Sib e Lá, Fá# e Mib, e por último, Ré e Dó. Na voz superior, toca-se Ré, Sib, Fá#, Ré e termina com Sib. Proponho estudar as duas vozes em semínimas e colcheias. Recomendo colocar os dedos correspondentes às notas da voz que não se está sendo tocando nas cordas sem pressão, simultaneamente com a que está produzindo som. O dedilhado sugerido pode ser visto no exercício 4.



Exercício 4: Exercício para o estudo de Cordas duplas, baseado na proposta de Gerle

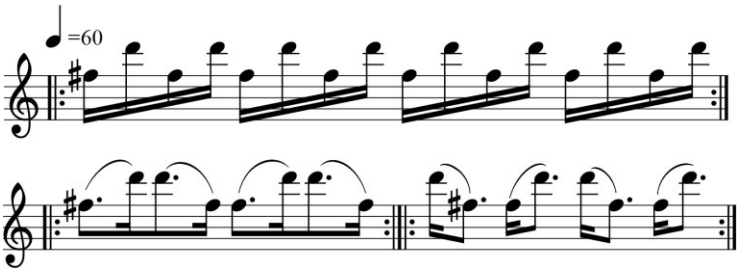
Fischer (1997, p. 80) sugere que o trabalho de cordas duplas seja desenvolvido como mostra o exemplo 5.



Exemplo 5: Cordas duplas, proposta de Fischer (1997)

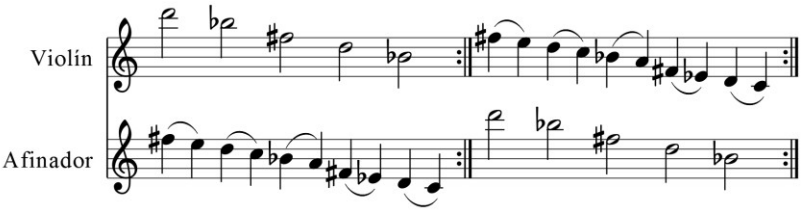
Outro exercício para o estudo de cordas duplas segundo Fischer consiste em tocar alternadamente a voz inferior e superior em semicolcheias, repetindo cada intervalo várias vezes.

Na aplicação da proposta de Fischer para a obra de Villa-Lobos variei também o ritmo, como mostra o exercício 5. Primeiro, quatro semicolcheias por nota em *detaché*, variando a direção do arco. Depois com modificação de ritmo em colcheia pontuada ligada a uma semicolcheia e o oposto, semicolcheia ligada a uma colcheia com ponto. Este procedimento deve ser aplicado no restante da passagem nos intervalos em cordas duplas. A parte do arco recomendada é a metade superior. É importante lembrar que os dedos não devem exercer uma pressão maior que a necessária.



Exercício 5: Variação rítmica para o trabalho de cordas duplas

A minha proposta para estudar cordas duplas é a utilização de um programa de edição de partituras como dispositivo de afinação. Por tanto deve-se escrever só a melodia da voz que não se está tocando com o violino, em outras palavras, o dispositivo de afinação faz a voz contrária à que estamos estudando no instrumento. O programa que empreguei foi *Musescore 1.3*, que pode-se obter grátis pela internet.

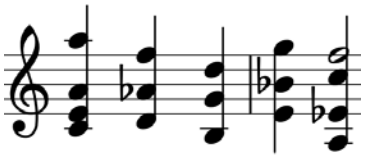


Exercício 6: Uso do editor de partituras para estudar cordas duplas

6.1.3 Exercícios para estudar acordes

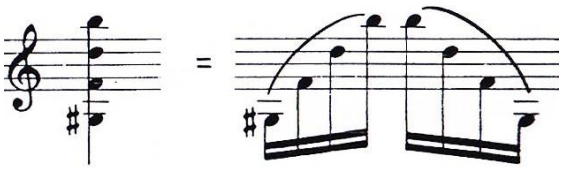
Embora esta peça não tenha muitos acordes, seu estudo é pertinente, já que é um aspecto que está presente em várias obras complexas do repertório do violino. Os acordes selecionados para este trabalho estão no compasso 151 da Sonata; como foi exposto no estudo

de cordas duplas, é um compasso que não tem barras de compasso e é uma cadência para o violino.



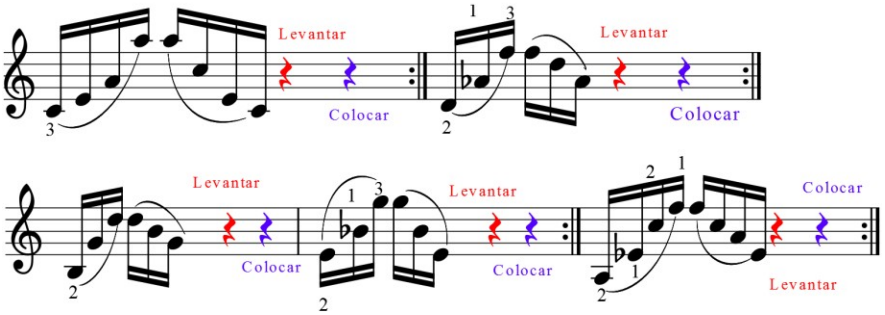
Exemplo 6: Acordes, compasso 151 da Primeira Sonata-Fantasia

Gerle (1983, p. 34) recomenda praticar acordes como se fossem arpejos em figuração de semicolcheias ligadas em três ou quatro notas, conforme o acorde como pode ser visto no exemplo 7.



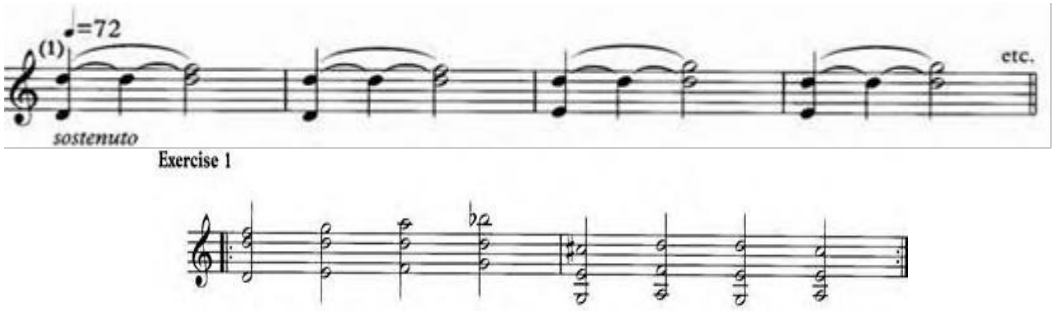
Exemplo 7: Acordes, proposta para estudo de Gerle (1983)

Para tanto, colocamos os dedos com as notas de cada acorde no espelho de maneira simultânea, antes de tocar com o arco. Para estudar a obra, recomendo fazer duas pausas de semínima entre cada acorde para preparar os dedos. Na primeira pausa de semínima (cor vermelha), levantam-se os dedos do espelho e, na segunda (cor azul), colocam-se antes de soar. Sugere-se que o metrônomo esteja em uma velocidade lenta, aumentando pouco a pouco, cada vez que se realizem as repetições.

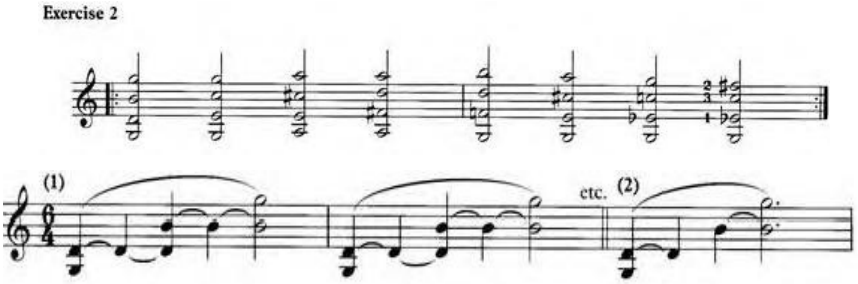


Exercício 7: Acordes de três e quatro notas, baseado na proposta de Gerle

Fischer (1997, p. 87) propõe no exemplo 8 e no exemplo 9 o trabalho de acordes.

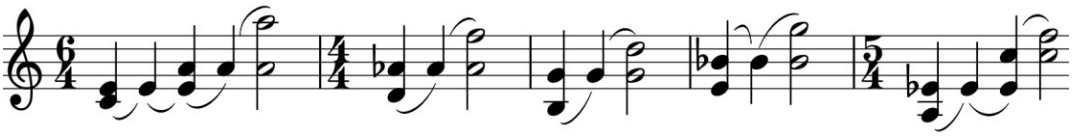


Exemplo 8: Acordes de três notas, proposta por Fischer (1997)



Exemplo 9: Acordes de quatro notas, proposta por Fischer (1997)

Para o estudo de acordes na Sonata-Fantasia *Désespérance*, o exercício 8 está fundamentado na sequência de padrões rítmicos expostos nos trabalhos de Fischer que permitem revisar a afinação e a posição da mão esquerda.



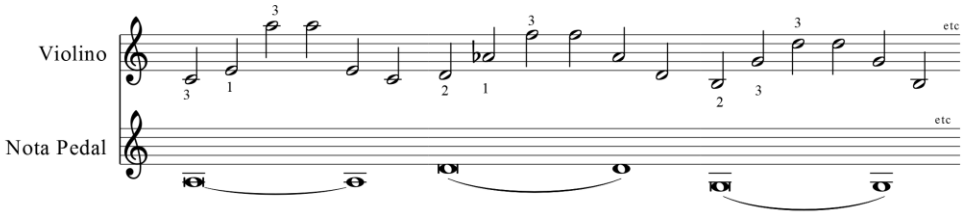
Exercício 8: Acordes de três e quatro notas, baseado na proposta de Fischer

Para abordar o primeiro padrão rítmico em acordes de quatro notas, usa-se o compasso de 6/4, os primeiros tempos são quatro semínimas e os últimos, uma mínima.

Para acordes de três notas, diferentemente do acorde de quatro notas, fazem-se duas semínimas a menos em um compasso de 4/4, ou seja, que os dois primeiros tempos são duas semínimas e os últimos, uma mínima.

Fischer recomenda também realizar o exercício com diversos padrões rítmicos. É sugerido praticar diversas vezes nas duas direções do arco, com sonoridade homogênea.

Com o apoio da tecnologia, proponho o estudo de acordes igual ao proposto nas cordas duplas, um trabalho com um programa de afinação no qual há uma nota pedal, que é a nota mais baixa de cada acorde. No exercício 9 notamos que nos acordes selecionados do compasso 151, o primeiro deste está em Lá menor, o segundo em Ré diminuto e o terceiro em Sol maior. Todos os acordes são tocados como arpejos em mínimas enquanto soa a nota pedal, que ajuda a prestar atenção na distância e na afinação do intervalo. Como afirmei antes, eu usei o programa *Musescore 1.3*.

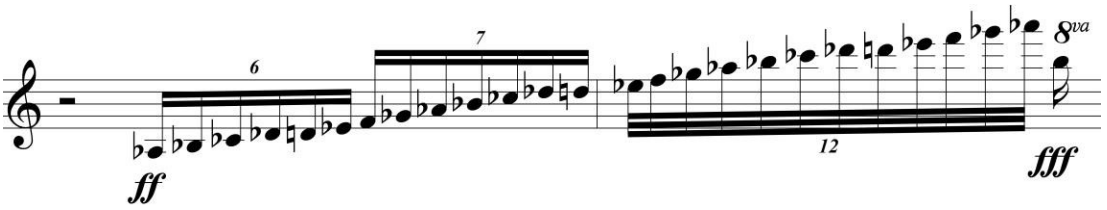


Exercício 9: Acordes de três e quatro notas, proposto por Jaramillo García

No estudo de acordes, apresentei exercícios que permitem que os dedos se localizem mais rapidamente no espelho, reconheçam melhor a distância que há entre as notas, e que a harmonia fique clara.

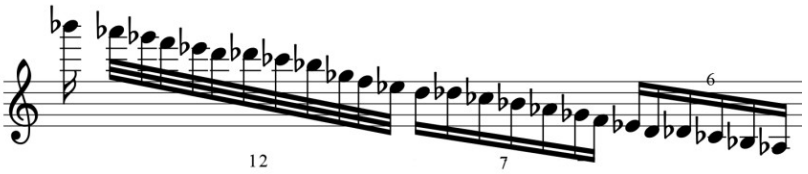
6.1.4 Exercícios para estudar escalas em velocidades rápidas

A obra em estudo apresenta várias escalas rápidas. A maioria delas são cromáticas de duas oitavas, com exceção dos compassos 36 e 110, que têm a mesma escala de Sol menor melódica em uma oitava, agrupadas em conjuntos de dez semicolcheias. As escalas cromáticas estão agrupadas em conjuntos de seis, sete, nove e doze semicolcheias cada uma. Os compassos 145 e 146 são os que abordo para elaborar os exercícios para escalas. Como mostra o exemplo 10, o compasso 145 contém um grupo de seis semicolcheias e outro grupo de sete semicolcheias e o compasso 146 tem um grupo de doze semicolcheias.



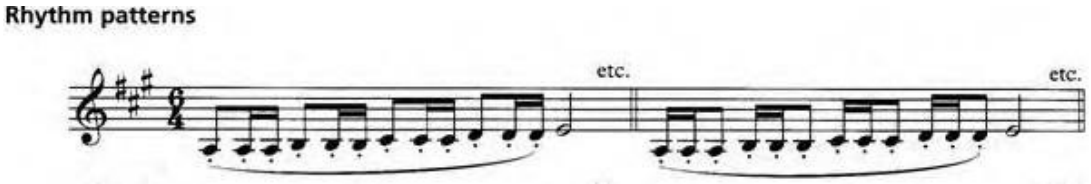
Exemplo 10: Escalas em velocidades rápidas, compassos 145 e 146 da Primeira Sonata-Fantasia

Gerle (1983, p. 51) aborda o estudo das escalas rápidas partindo de qualquer nota, inclusive recomenda estudar de trás para frente e posteriormente repeti-las ciclicamente. Para abordar o exercício no compasso 146, a primeira nota que se faz é Sib e a última Mib. No compasso 145, inicia-se com a primeira nota, que é Ré, e termina-se com a última, que é Láb. Aconselha mudar os acentos para cada grupo (ver exercício 10).

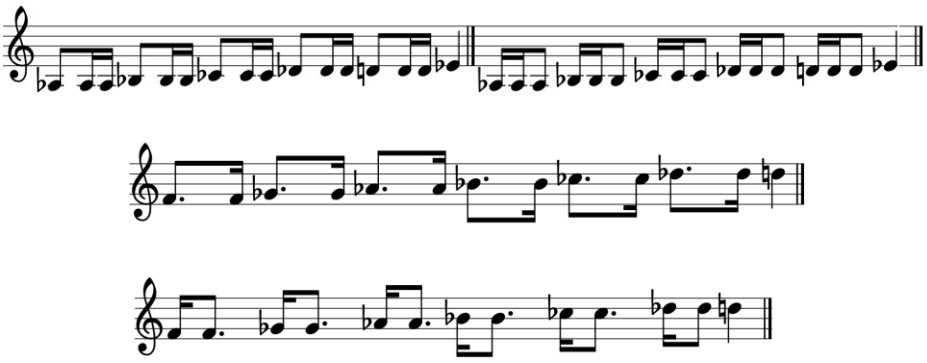


Exercício 10: Escalas em velocidade rápida, baseado na proposta de Gerle

Fischer (1997, p. 68) trabalha as escalas usando diferentes padrões rítmicos, como por exemplo: uma colcheia com duas semicolcheias e, ao contrário, duas semicolcheias com uma colcheia para cada nota da escala. Na adaptação que realizo neste estudo exercício 11, acrescentei outros padrões como: colcheia com ponto e semicolcheia, e vice-versa, ao estudo de todas as escalas presentes na peça. Isto com a finalidade de memorizar as notas e o dedilhado com maior fluidez.

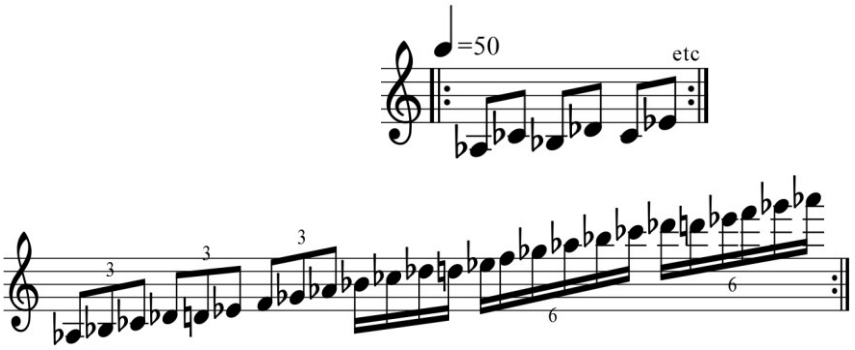


Exemplo 11: Escalas em velocidade rápida, proposta por Fischer (1997)



Exercício 11: Escalas de velocidade rápida, baseado na proposta de Fischer

Minha proposta para o estudo de escalas rápidas inicia, primeiramente, tocando a escala progressivamente por terças em figuração de colcheias ligadas, ou seja, o Láb se liga ao Dób. Depois, faz-se o Sib e se liga ao Réb. Posteriormente, Dób a Mib etc. Seguidamente, estudam-se as escalas por grupos (de acordo com a variedade rítmica: grupos de 6, 7, 9 e 12 notas ligadas), o primeiro grupo de seis semicolcheias ligadas se divide em duas tercinas de colcheia e, o grupo de sete notas fraciona-se em um grupo de tercina de colcheias e um grupo de quatro semicolcheias. No compasso seguinte, o 146, encontra-se um grupo de doze semicolcheias ligadas, este se divide em dois grupos de seis semicolcheias (ver exercício 12). Uma finalidade desse exercício é que os dedos e a mente memorizem a estrutura rítmica de cada grupo. O estudo com metrônomo é necessário no exercício, trabalhar repetidamente todo o processo, começando também com a última nota de cada escala. Como a escala é em velocidade rápida, é necessário estudar a afinação, não se estuda com vibrato. Para o controle da mão esquerda nas escalas velozes, é recomendado articular muito bem os dedos, deixando-os perto do espelho, memorizar a ordem da sequência e distância de cada nota.



Exercício 12: Escalas de velocidade rápida, proposto por Jaramillo García

No estudo de escalas cromáticas, trabalhei de diversas formas a memorização da progressão e a agilidade dos dedos. O estudo foi baseado na prática da escala por terceiras, o uso de diferentes padrões rítmicos e o estudo da escala partindo de qualquer nota.

6.1.5 Exercícios para estudar harmônicos artificiais

Na prática de harmônicos (aborda-se harmônicos artificiais de quarta justa pois a passagem da peça apresenta só desse tipo), o primeiro dedo da mão esquerda deve ser pressionado com firmeza sobre uma nota determinada enquanto o quarto dedo toca somente encostando a corda em um intervalo de quarta justa em relação à nota do primeiro dedo. A afinação dos harmônicos depende, principalmente, do ponto exato da localização dos dois dedos da mão esquerda e do ponto de contato do arco perto do cavalete. A figura 2, Posição mão esquerda ao fazer harmônicos artificiais (2001, p. 139).

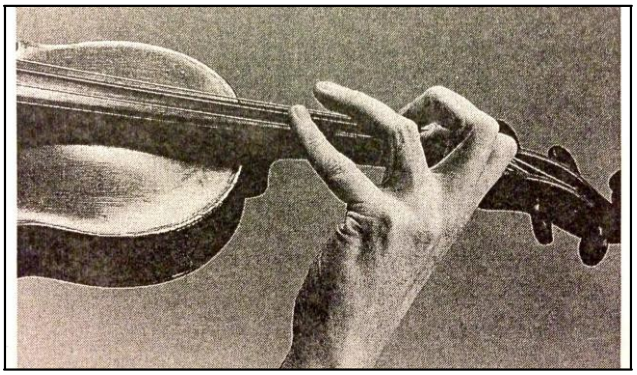
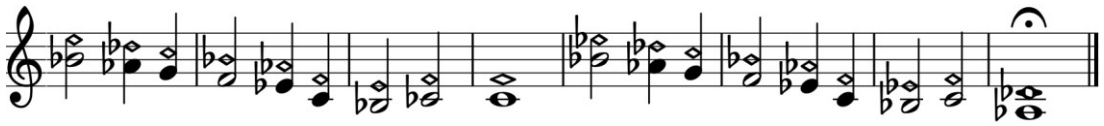


Figura 2: Posição mão esquerda ao fazer harmônicos artificiais, segundo Fischer (2001)

O exemplo 12 mostra a passagem em harmônicos artificiais nos compassos 72 ao 79, que servirá de base para os exercícios propostos.



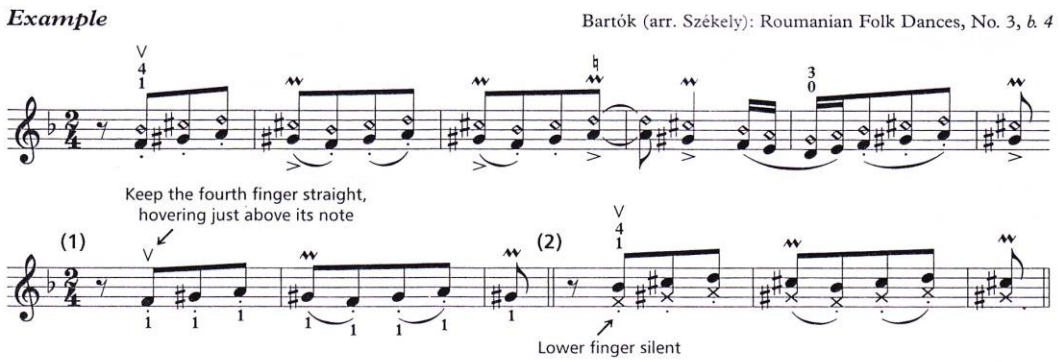
Exemplo 12: Harmônicos artificiais**,** dos compassos 72 ao 79 da Primeira Sonata-Fantasia

Gerle não aborda o trabalho com harmônicos em seus livros, por este motivo, descrevo três exercícios para o estudo deste aspecto técnico.

Fischer (2001, p. 139) sugere que o trabalho de harmônicos artificiais seja realizado em duas etapas ilustradas no exemplo 13:

A) Tocar somente a voz de baixo com o primeiro dedo, colocando o quarto dedo na voz de cima, somente por cima da corda, ou seja, que o quarto dedo não toque a corda.

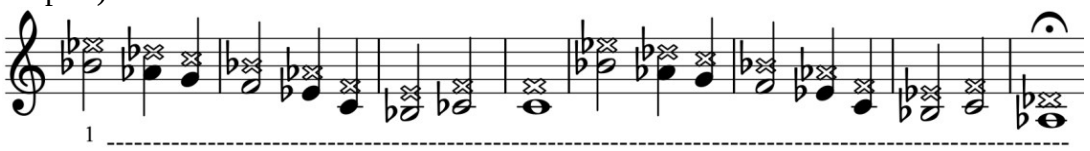
B) Tocar a quarta justa com o quarto em som real. O primeiro dedo é deixado suavemente perto da corda, e este é representado no seguinte exercício com o signo x.



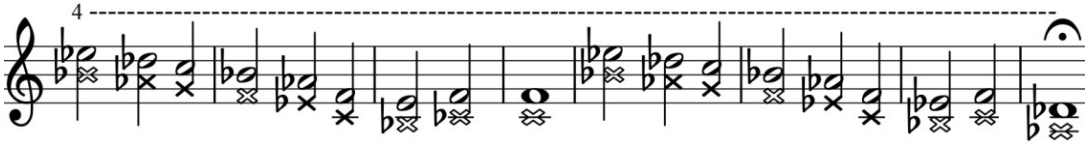
Exemplo 13: Harmônicos artificiais, proposta por Fischer (2001)

Deste modo, a passagem de Villa-Lobos adaptada à proposta de Fischer fica como mostra o exercício 13.

Etapa a)



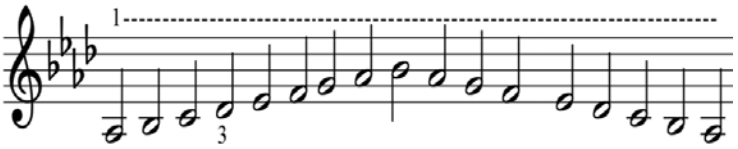
Etapa b)



Exercício 13: Harmônicos artificiais, baseado na proposta de Fischer

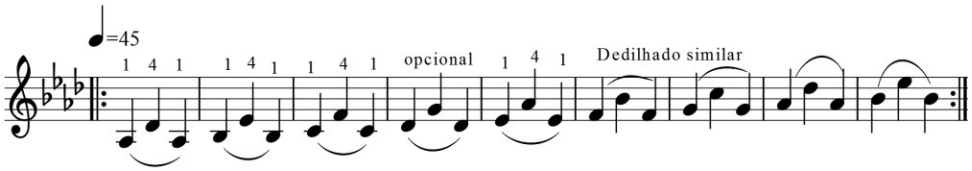
O trecho em harmônicos ora em estudo está na tonalidade de Láb maior, portanto proponho que primeiro se estude a escala como mostra o exercício 14, somente com o primeiro dedo da mão esquerda, com exceção do Réb da corda Sol que não está na passagem.

Recomendo incluir a nota Sib na corda Lá dentro da escala, já que é a nota mais alta do trecho.



Exercício 14: Escala com o primeiro dedo para preparar harmônicos artificiais

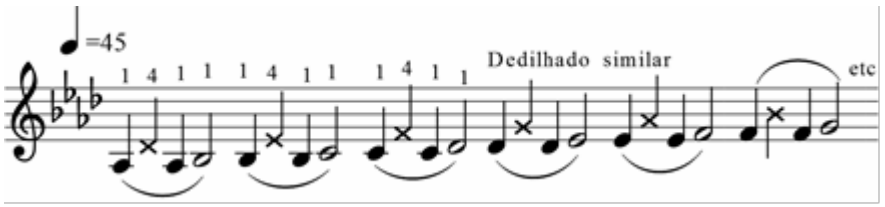
O segundo exercício proposto é estudar a escala de Láb maior em quartas justas com o dedilhado anotado na parte superior do exercício 15. Como a passagem de harmônicos não tem Réb, é opcional praticar essa nota na escala. Cada grupo deve ser tocado ligado em semínimas.



Exercício 15: Escala em quartas justas para preparar harmônicos artificiais

Para finalizar o estudo de harmônicos, o primeiro dedo deve estar fixado na corda enquanto o quarto dedo só a encosta, o quarto dedo leve é indicado com o signo x.

No exercício 16 sugiro estudar a escala de Láb maior repetindo e ligando a nota anterior com a nota seguinte da escala.

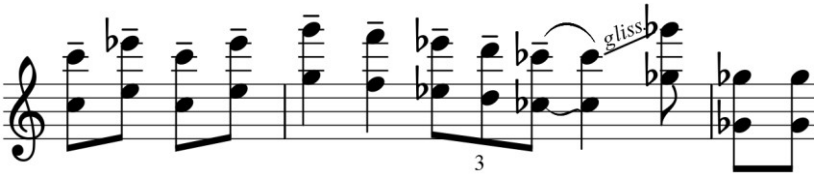


Exercício 16: Escala para preparar o quarto dedo nos harmônicos artificiais

6.1.6 Exercícios para estudar oitavas

A Sonata *Désespérance* tem uma passagem em oitavas que vai dos compassos 93 a 96. Ainda que a peça contenha somente esta seção com oitavas, o seu estudo beneficiará a técnica do violinista visto que este aspecto técnico está presente em muitas obras significativas do

repertório do instrumento. Para ilustrar o estudo de oitavas neste trabalho, selecionei os compassos 93 e 94.

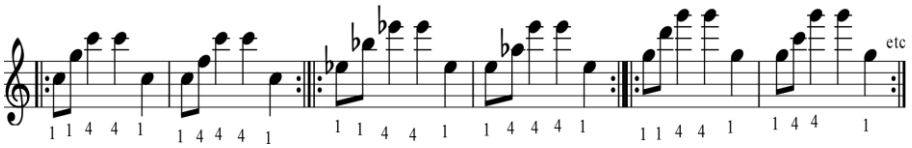


Exemplo 14: Oitavas, compassos 93 e 94 da Primeira Sonata-Fantasia

Gerle não aborda o estudo de oitavas em seus livros. No entanto, Fischer (1997, p. 174) sugere que o trabalho de saltos em oitavas em uma corda seja realizado como mostra o exemplo 15.

Exemplo 15: Trabalho de oitavas, proposta por Fischer (1997)

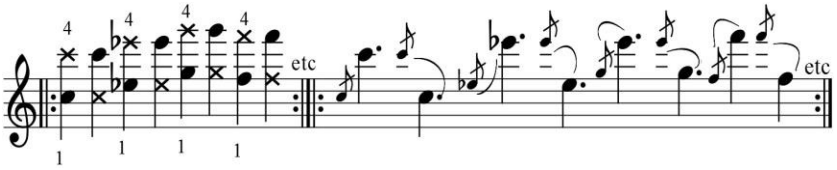
No exercício 17 mostro como adaptei esta ideia para usá-la em oitavas em duas cordas. Seguindo a passagem no exemplo 14, o Dó se faz com o primeiro dedo na corda Lá e, posteriormente, com esse mesmo dedo, faz-se a nota Sol na corda Mi, formando um intervalo de quinta justa. Finalmente, toca-se somente a oitava. Fischer sugere ainda que se varie o intervalo de quinta justa pelo de quarta justa, o que no compasso 93 seria tocar o Dó com primeiro dedo na corda Lá e Fá com quarto, também na corda Lá, e então tocar a oitava. Fischer destaca a importância de durante este estudo escutar internamente a nota da oitava antes de tocá-la.



Exercício 17: Estudo de oitavas, baseado na proposta de Fischer

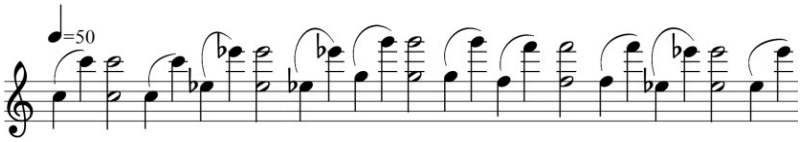
No exercício 18 apresento minha primeira proposta para o estudo de oitavas. Recomendo tocar a passagem com a nota audível do primeiro dedo enquanto o quarto dedo está colocado em seu lugar de oitava sem ser tocado com o arco (nota em x). Posteriormente

toca-se com o quarto dedo de maneira audível a oitava enquanto o primeiro dedo está colocado em seu lugar sem produzir som com o arco. Finalmente, trabalha-se a oitava com os dedos colocados no espelho, realizando-a de maneira simultânea. Em seguimento, de forma alternada e ligada, toca-se a voz inferior como uma *apoggiatura* e a voz superior, longa e vice-versa.



Exercício 18: Estudo de oitavas, proposto por Jaramillo García

No exercício exercício 19 apresento outra sugestão para o estudo de oitavas. Primeiro se toca o intervalo de oitava começando com a voz inferior e depois a voz superior e em seguida faz-se a oitava simultaneamente.



Exercício 19: Estudo de oitavas, proposto por Jaramillo García

6.2 Exercícios para a mão direita

Para Galamian (1998), a produção do som, cor, intensidade, velocidade e golpes de arco são responsabilidade da mão direita. Ao mencionar o funcionamento da mão direita, deve-se comentar que, de acordo com o que se necessita fazer com o arco, o movimento e a articulação do braço, do cotovelo, do antebraço, do pulso, da mão e dos dedos podem variar. Estas partes devem ser flexíveis para conseguir conforto, facilidade, fluidez e naturalidade ao tocar.

Galamian ainda afirma que os três fatores primordiais para o trabalho da mão direita são:

A) a velocidade do movimento do arco;

B) a pressão do arco sobre as cordas;

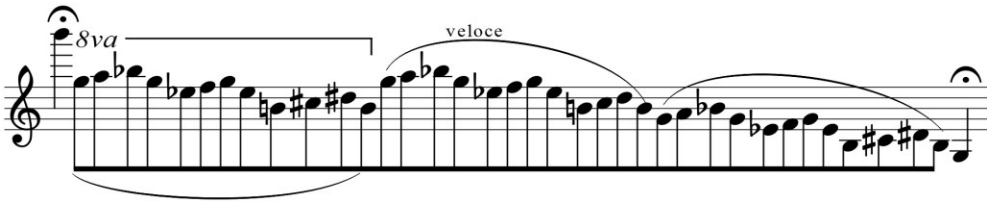
C) o ponto de contato do arco diante do cavalete.

Ao aumentar a pressão do arco sobre as cordas para produzir um maior som, deve-se aumentar a velocidade e, se deseja diminuir o som, deve-se diminuir a velocidade. O aumento da pressão com uma velocidade constante no arco permite que se toque perto do cavalete, e o aumento da velocidade com a pressão constante faz com que o ponto de contato se realize perto do espelho. Os exercícios a seguir mostram as estratégias usadas neste trabalho para aplicar estes princípios de técnica da mão direita à Sonata nº1 para violino e piano de Heitor Villa-Lobos.

6.2.1 Exercícios para estudar distribuição do arco e produção de som em arpejos e escalas

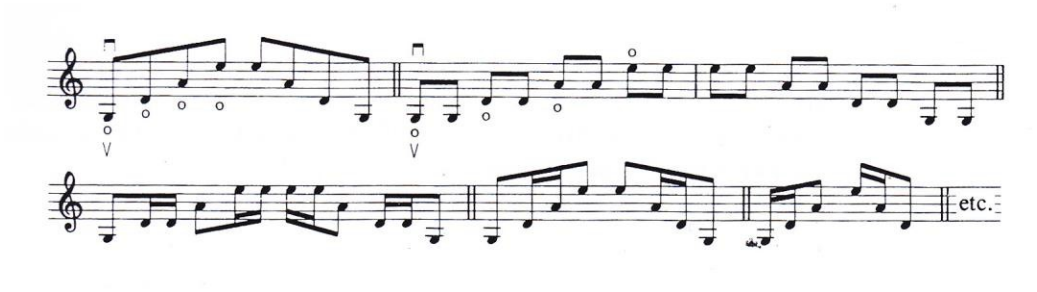
Ao estudar escalas e arpejos geralmente estamos mais focados na afinação e na articulação da mão esquerda. No entanto, o ponto de contato, o som e o deslocamento do arco não devem ser descuidados.

O exemplo 16 mostra o compasso 61 da Sonata-Fantasia para violino e piano de Villa-Lobos que será a referência para o estudo da produção do som.



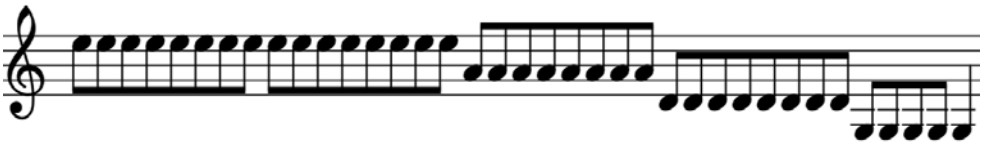
Exemplo 16: Produção sonora em arpejos e escalas**,** compasso 61 da Primeira Sonata-Fantasia

Gerle (1991, p. 35) apresenta sugestões para o estudo da produção sonora em escalas e arpejos. Propõe que inicialmente se trabalhe sem arco mantendo o braço direito no nível das cordas como se estivesse tocando na metade do arco. Deve-se então mover o antebraço simulando um forte *detaché*, sem mover a parte superior do braço. Deve-se a seguir, abaixar a parte superior do braço ao nível da corda Mi, ao lado do corpo sem nenhum movimento do antebraço, e elevá-la novamente. Após algumas repetições, movem-se ambas as partes simultaneamente, subindo e descendo a parte superior do braço lentamente mantendo o movimento horizontal do antebraço um pouco mais rápido. Após este estudo preparatório deve-se introduzir o trabalho com o arco praticando vários padrões de saltos de corda em cordas soltas e variando os ritmos.



Exemplo 17: Produção sonora em arpejos e escalas, proposta por Gerle (1991)

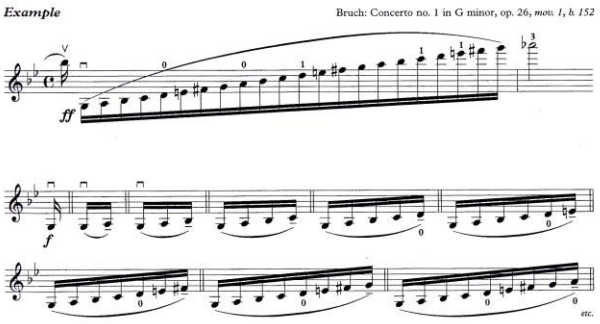
O exercício 20 mostra como adaptei a sugestão de Gerle ao trecho no exemplo 16. Primeiro reduzi a passagem para as cordas soltas, assim temos 16 notas na corda Mi, 8 notas na corda Lá, 8 notas em corda Ré e 5 notas na corda Sol.



Exercício 20: Estudo de produção sonora em escala, baseado na proposta de Gerle

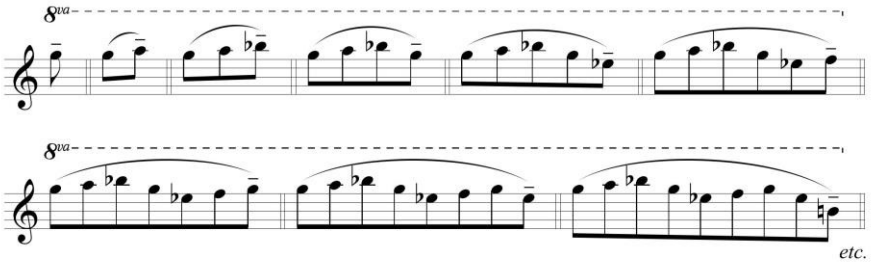
Para trabalhar sem o arco, inicialmente apenas imaginamos o movimento do arco sem instrumento. Posteriormente, trabalhamos com o movimento do braço e da mão direita recriando os movimentos de mudanças de cordas e as partes do arco em relação a cada nota. Finalmente, com diferentes combinações rítmicas, realizamos o estudo do exercício com o arco em cordas soltas.

Para Fischer (2001, p. 21) uma maneira de aborda o trabalho de produção sonora com escalas é adiciona-se nota por nota, como mostra o exemplo 18. Recomenda ainda que para construir a passagem e memorizá-la deve-se prestar atenção a cada nota e executar a última nota de cada compasso em *portato*.



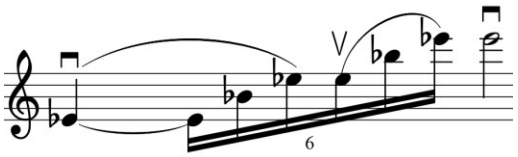
Exemplo 18: Produção sonora em escalas, proposta por Fischer (2001)

Ao adaptar a proposta de Fischer à passagem no exemplo 16, deve-se estudar cada nota separadamente, começando com a primeira nota da passagem, o Sol agudo. Posteriormente, repetimos o Sol e agregamos ligando a segunda nota, o Lá, e assim por diante como mostra o exercício 21. Atenção especial deve ser dada para projetar o som de cada nota.



Exercício 21: Estudo de produção sonora, baseado na proposta de Fischer

Para estudar a distribuição do arco escolhi o compasso 34 da Sonata-Fantasia para violino e piano de Villa-Lobos, que é um arpejo como podemos ver no exemplo 19.



Exemplo 19: Distribuição do arco em arpejos**,** compasso 34 da Primeira Sonata-Fantasia

Recomendo que ao estudar-se escalas e arpejos com a mão direita, seja cuidadoso com o ponto de contato correspondente de cada corda, ou seja, o ponto de contato deve ser mais próximo do cavalete para as notas realizadas nas cordas Lá e Mi do que para as notas das cordas Sol e Ré.

No exercício 22, proponho o estudo de distribuição de arco, estudando a passagem em cordas soltas sem dedilhado, tocando apenas as cordas que serão usadas no arpejo com a arcada correta. Na alínea A vemos que a nota Ré na corda solta (correspondente ao Mib) é tocada arco para baixo com 3/4 do arco, enquanto para as duas semicolcheias na corda solta Lá, (correspondentes ao Sib e Mib) utilizamos 1/8 do arco para cada uma. A alínea B ilustra que tocamos no arco para cima, a primeira e segunda semicolcheia na corda solta Lá e Mi, (correspondentes ao Mib e Sib) com 1/2 do arco e usamos a outra metade do arco para o que seria o Mib, mas que também é tocado na corda solta Mi. Na alínea C podemos ver que ao tocarmos o que corresponderia ao Mi agudo, usamos um quarto do arco no acento e três quartos para terminar a nota no arco para baixo na corda solta Mi.

A) arco para baixo

B) arco para cima

C) mínima arco para baixo

Exercício 22: Distribuição de arco em arpejos, proposto por Jaramillo García

6.2.2 Exercícios para o estudo de produção sonora em cordas duplas

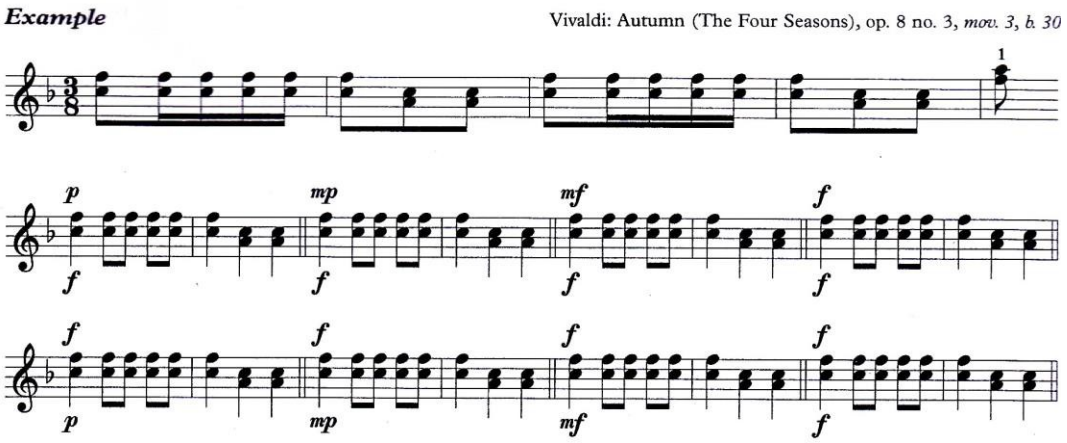
Uma das dificuldades que se tem na mão direita ao estudar cordas duplas está relacionada com a pouca atenção dada ao estudo da sonoridade uniforme nas duas vozes, no talão, no meio e na ponta do arco. Para ilustrar o estudo de produção sonora em cordas duplas, na Sonata-Fantasia para violino e piano de Villa-Lobos, selecionei os compassos 44 e 45.

Exemplo 20: Produção sonora em cordas duplas, compassos 44 e 45 da Sonata-Fantasia

Gerle (1991, p. 59) afirma que para a produção sonora em cordas duplas a localização do arco entre o cavalete e o espelho depende da inter-relação da velocidade e da pressão.

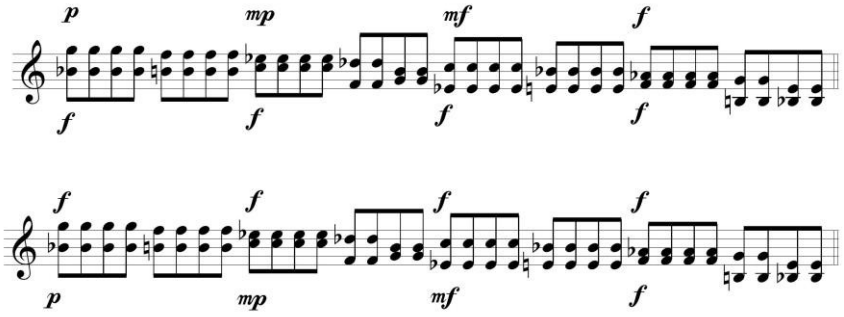
No presente trabalho, recomendo estudar a passagem primeiro em cordas soltas, prestando atenção no ponto de contato entre o cavalete e o espelho usando uma leve pressão, tendo em conta a velocidade da passagem, e todo o arco sendo duas semínimas por arco já que a dinâmica é *ff* e crescendo. Posteriormente, aplica-se aos compassos 44 e 45.

Fischer (2001, p. 72) propõe modificar a métrica e estudar com diferentes matizes como *pianíssimo*, *piano*, *mezzo-piano*, *mezzo-forte* até chegar a um *forte* como mostra o exemplo 21.



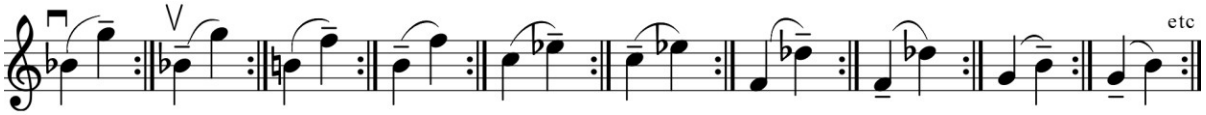
Exemplo 21: Produção sonora em cordas duplas, proposta por Fischer (2001)

No exercício 23 apresento uma proposta para a aplicação desta estratégia para o estudo de produção sonora em cordas duplas da sonata.



Exercício 23: Produção sonora em cordas duplas, baseado na proposta de Fischer

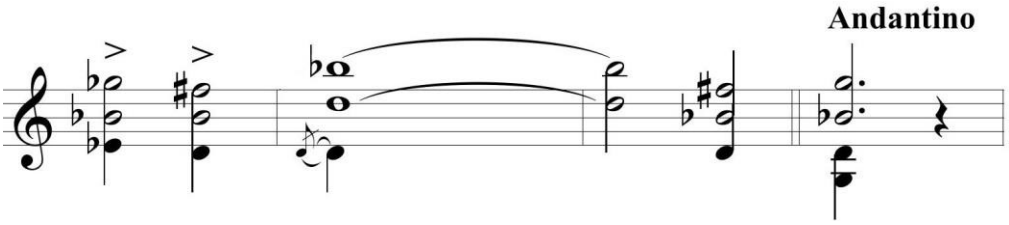
No exercício 24 apresento outra estratégia de estudo para as cordas duplas. Ao invés de realizar a corda dupla, tocam-se de maneira separada os intervalos, e em um só arco ligam-se as duas notas. A primeira nota deve ser tocada em *detaché*, do talão até a metade do arco, e a segunda em *portato*, da metade até a ponta do arco. Depois, faz-se a primeira nota com *portato* e a segunda em *detaché*. Desta maneira, faz-se o exercício utilizando tanto o arco para cima quanto para baixo.



Exercício 24: Produção sonora em cordas duplas, proposto por Jaramillo García

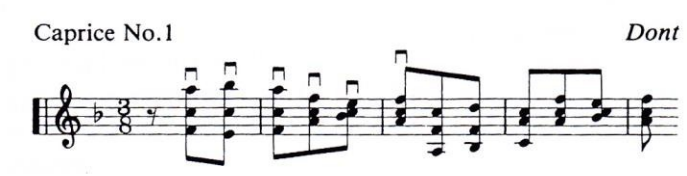
6.2.3 Exercícios para o trabalho de produção sonora em acordes

Uma das dificuldades na prática de acordes está relacionada com a produção de som. Desde o início do estudo devemos ter em mente se o ataque é no talão ou na ponta, qual a quantidade de arco necessária para cada nota e qual é o ponto de contato adequado para cada corda. No estudo de produção sonora em acordes, foram utilizados os compassos 99 - 102 da Sonata-Fantasia como mostra o exemplo 22.

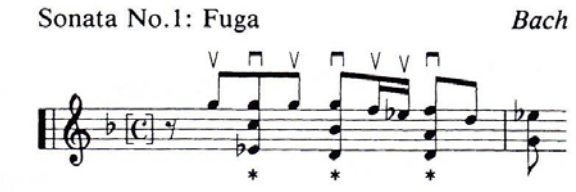


Exemplo 22: Produção sonora em acordes, compassos 99 - 102 da Sonata-Fantasia

Gerle (1991, p. 62) propõe que os acordes sejam tocados começando na corda ou no ar, dependendo do caráter e velocidade da obra. Para obras como o capricho de Jakob Dont, exemplo 23, ele propõe praticar iniciando do ar, já que todas as arcadas são para baixo. Em obras como a fuga BWV 1001 de Johann Sebastian Bach, exemplo 24, o autor sugere realizá-la começando na corda.



Exemplo 23: Jakob Dont op.35 Capricho nº1

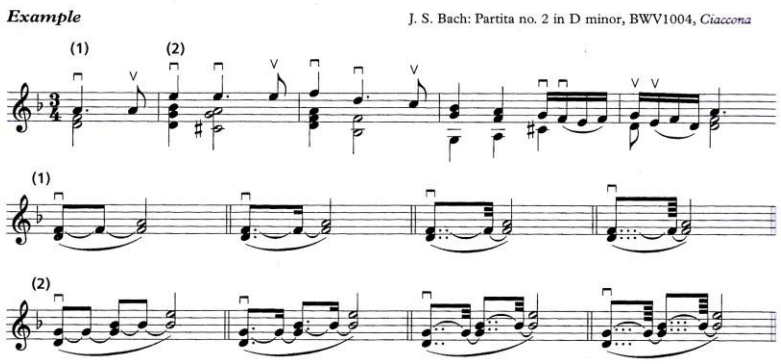


Exemplo 24: Tema da Fuga em Sol menor BWV 1001 de J.S Bach

A seção com acordes selecionadas da Sonata-Fantasia tem, nas palavras do compositor, caráter desesperado e dinâmica *forte* e crescendo. Recomendo portanto que o trecho seja estudado começando na corda. Este trecho tem quatro acordes de três notas e um de quatro notas. A minha proposta, adaptanda a sugestão de Gerle, pode ser vista no exercício 25. A passagem deve ser estudada, primeiramente, nas cordas soltas, fazendo a semínima de cada voz grave em um quarto de arco, tanto no talão quanto na ponta, e três quartos de arco para as mínimas ou vozes superiores. Posteriormente, serão feitas com as notas correspondentes, levando em conta a quantidade de arco utilizada em cada acorde. Aconselho que o ponto de contato correspondente às cordas graves mais distante do cavalete que para as cordas agudas.

Exercício 25: Produção sonora em acordes, baseado na proposta de Gerle

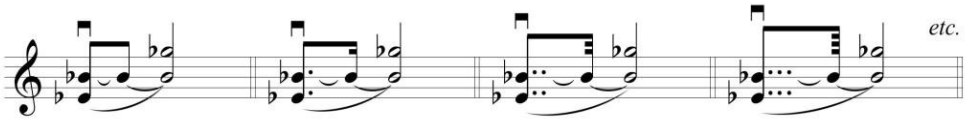
Fischer (2001, p. 78) sugere que o ritmo seja modificado dividindo as vozes dos acordes em cordas duplas, praticando com sonoridade homogênea e prestando atenção na distribuição das partes do arco em que se faz cada nota. Como mostra o exemplo 25, progressivamente, as notas que se encontram na parte fraca do tempo, que conectam as cordas duplas são encurtadas de colcheias até semifusas. O grupo final, que corresponde às cordas duplas superiores, tem sua duração sempre prolongada.



Exemplo 25: Produção sonora para acordes, proposta por Fischer (2001)

No exercício 26 apresento a adaptação da sugestão de Fischer. Na parte A do exercício, mostro como praticar um acorde de três notas, e na parte B, a prática de um acorde de quatro notas.

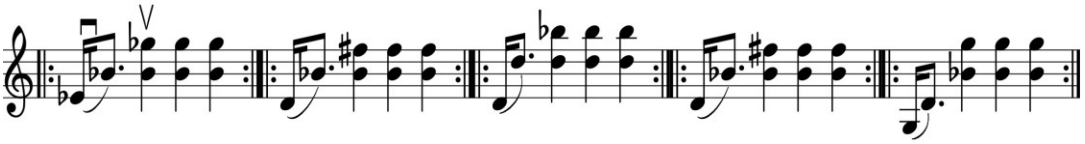
A



B

Exercício 26: Produção sonora em acordes, baseado na proposta de Fischer

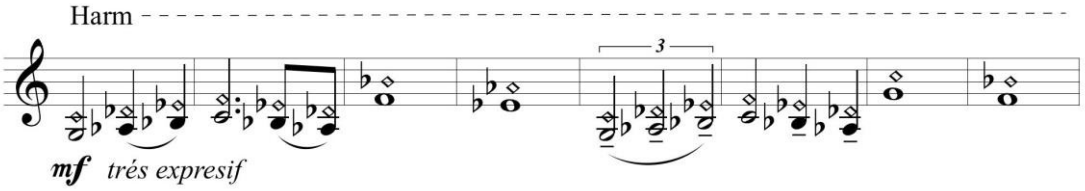
No exercício 27 proponho o estudo de cada acorde, iniciando com a voz inferior em semicolcheia ligada à voz intermédia, em colcheia pontuada e as vozes superiores em semínimas em cordas duplas. No último compasso, um acorde de quatro notas, divido as vozes graves no esquema rítmico de semicolcheia e colcheia pontuada e as duas vozes superiores em semínima.



Exercício 27: Produção sonora em acordes, proposto por Jaramillo Garcia

6.2.4 Exercício de produção sonora em harmônicos artificiais

O exemplo 26 mostra a passagem em harmônicos artificiais nos compassos 64 - 70 da Sonata-Fantasia que foi a base para o estudo específico de produção sonora em harmônicos.

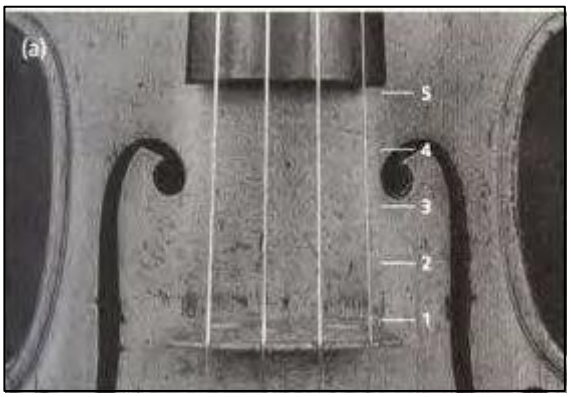


Exemplo 26: Harmônicos artificiais, compassos 64 - 70 da Sonata-Fantasia

No estudo de harmônicos, algumas dificuldades específicas na técnica da mão direita devem ser abordadas. Estas peculiaridades estão relacionadas à pressão e à intensidade do arco sobre a corda bem como o ponto de contato que deve ser perto do cavalete.

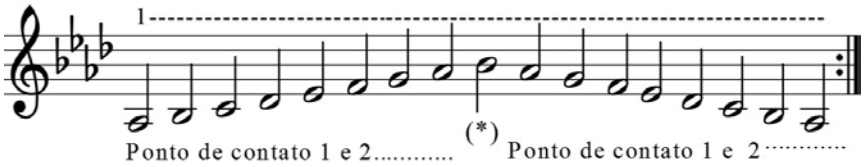
Gerle, em seus livros, não aborda o trabalho da mão direita no estudo de harmônicos. Ainda que Fischer não especifica em seus livros, qual é o trabalho da mão direita ao tocar harmônicos, aconselha que o arco deve estar perto do cavalete (2001, p. 139).

A figura no exemplo 27, mostra como Fischer (1997, p. 41) numera os pontos de contato entre o cavalete e o espelho do violino de 1 a 5. Para o trabalho de harmônicos artificiais, a autora recomenda seguir os pontos de contato conforme sugeridos por Fischer. Ao tocar harmônicos nas cordas Sol e Ré, o arco deve ser colocado no ponto número 2, e nas cordas agudas Lá e Mi, no ponto número 1. No trabalho de harmônicos, o arco necessita sustentar-se firme sobre as cordas.

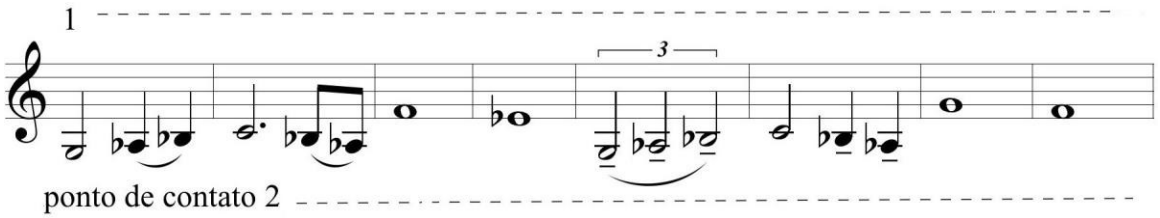


Exemplo 27: Pontos de contato que há entre o cavalete e o espelho segundo Fischer (2001)

A passagem de harmônicos da Sonata-Fantasia está na tonalidade de Láb maior. Recomendo portanto a prática da escala por graus conjuntos, apenas com o primeiro dedo, prestando atenção no ponto de contato número 2 das cordas graves e o ponto de contato número 1 da nota Sib, que se faz na corda Lá e está marcada no exercício com asterisco.



Exercício 28: Produção sonora em harmônicos artificiais, proposto por Jaramillo García



Exercício 29: Produção sonora em harmônicos artificiais, proposto por Jaramillo García

No exercício 29 mostro o segundo estágio deste trabalho. As notas e o ritmo da passagem devem ser tocados com o primeiro dedo, prestando atenção para manter o ponto de contato número 2.

7 CONCLUSÃO

As estratégias são o caminho para alcançar metas claras e específicas; estas estratégias estão ligadas à forma de pensar do aprendiz, já que o sucesso de seu projeto depende muito de seu pensamento objetivo e positivo.

Durante esta pesquisa, descobri que minha maneira de pensar sobre minha capacidade para tocar o violino poderia ser mais otimista. Apoiada no presente trabalho sobre estratégias, tenho agora possibilidades de abordar meu trabalho como intérprete com maior eficácia.

Dentre dos vários tipos de estratégias que facilitam a aprendizagem, a estratégia cognitiva me permitiu estudar a peça sem instrumento somente recriando mentalmente as ações necessárias à execução. Com a estratégia executiva organizei o tempo e elaborei os exercícios que me ajudaram a atingir as metas planejadas. Apliquei a estratégia avaliativa, gravando e analisando minha maneira de tocar, recorrendo à minha própria instrução em voz alta para enfocar o que necessitava estudar. Esta estratégia também me foi útil para escutar minuciosamente diferentes gravações de execuções de outros violinistas mais experientes. Por último, a metaestratégia promoveu o uso de estratégias de outros pedagogos para a criação de exercícios específicos que serviram de apoio para superar os aspectos técnicos da Sonata de Villa-Lobos.

Posso afirmar que quando encontrei dificuldades com o instrumento, o uso de estratégias planejadas sistematicamente e fundamentadas na prática inteligente resultou em um estudo no qual obtive resultados gratificantes em menor tempo. Compreendi que a prática efetiva se fundamenta não apenas na quantidade mas sim na qualidade das horas de estudos. Pude compreender também que para aperfeiçoar essa prática se deve ter determinação, disciplina, vontade e foco. As estratégias, na prática, me ajudaram na construção de exercícios, na categorização do estudo e no trabalho mental para realizar cada exercício em detalhes.

Comprovei a importância de realizar na fase preliminar um planejamento do trabalho para evitar que o processo de estudo em etapas avançadas da prática perdesse seu interesse. Dentro da programação desta fase preliminar da prática, entendi a importância de conhecer a estrutura formal da obra, dividí-la em seções que possuíam maiores dificuldades, escolher o

dedilhado, arcadas adequadas, às minhas necessidades e selecionar e elaborar as estratégias adequadas para a preparação da Sonata.

A partir da minha experiência realizando esta pesquisa, aperfeiçoei os hábitos que deram maior solidez à minha prática instrumental. Esses hábitos envolveram o desenvolvimento das habilidades aprendidas; o planejamento de um trabalho disciplinado; a constante auto-avaliação; uma busca permanente para alcançar os objetivos e resolver dificuldades dentro do contexto musical; centrar a atenção em uma só dificuldade de cada vez; e estabelecer tempo de estudo para as dificuldades inerentes à técnica de cada mão.

Os livros *The Art of Practising the Violin* e *The Art of Bowing Practice*, do pedagogo violinista Robert Gerle, e *Basics* e *Practice* de Simon Fischer, foram um suporte fundamental para que pudesse criar minhas próprias estratégias e me ajudaram a superar os aspectos técnicos da mão direita e da mão esquerda com eficiência. Embora já conhecesse algumas das ideias apresentada nestes livros, o aprofundamento no estudo das ideias destes pedagogos, ampliou minha visão sobre outras maneiras de abordar as dificuldades com melhores resultados. Com as estratégias que aprendi durante este trabalho, sinto que terei mais ferramentas para oferecer melhores aulas no meu futuro como professora de violino na Colômbia.

REFERÊNCIAS

BARROS, Luís Cláudio. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental:* uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso. Porto Alegre, 2008, Número de páginas 265. Tese doutorado em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BARTALO, Linete. *Estratégias de estudo e aprendizagem de alunos universitários: Learning and study strategies inventory (LASSI) adaptação e validação para o Brasil*. São Paulo, 2006, Número de páginas 213. Tese doutorado em Música. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

CHAFFIN, R; IMREH, G; CRAWFORD, M. *Practice perfection memory and piano performance*. United States of America: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

CHASE, W. G; SIMON, H. A. The mind's eye in chess. New York: Academic Press. 1973.

CHAVES, Celso Loureiro. *Sonatas brasileiras.* Encarte de CD Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

DOUGLAS, W; ZARA.C. Como usar o cérebro para passar em provas e concursos. Rio de Janeiro: Editora Impetus LTDA, sexta edição, 2013.

ERICCSON, K. A; RALF, T. K; CLEMENS, T. *The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance*1993. The American Psychological Association, Vol. 100. No. 3, 363-406.

FISCHER, Simon. *Basics.* London: Peter Edition Limited, 1997.

_____ *Practice*. London: Peter Edition Limited, 2004.

GALAMIAN, Ivan. *Interpretación y Enseñanza del Violin.* Madrid España: Ediciones Pirámides S.A, 1998.

GERLE, Robert. *The Art of Bowing Practice*. Great Britain: Stainer & Bell, 1991.

_____*The Art of Practicing the Violin*. Great Britain: Stainer & Bell, 1983.

GONZÁLEZ, Virginia Ornelas. *Estratégias de enseñanza y aprendizaje*. México: Editora Pax México, 2003.

GREEN, Lucy. Musical *„learning styles' and 'learning strategies' in the instrumental lesson: some emergent findings from a pilot study.* Article to be published in the journal Psychology of Music, 27 July 2010.

HALLAM, S. *The development of practicing strategies in young people*. Institute of Education, University of London, UK, 1997.

HOUAISS, Antonio. Dicionario eletrônico Houaiss da língua Portuguesa. Editora Objetiva, Brasil 2009. Primeira Edição.

HOPPENOT, Dominique. *El violín interior.* Real Musical Editores, Madrid – España 1992.

JORGENSEN, H; LEHMANN, A. *Does practice make perfect current theory and research on instrumental music performance.* Olso: Norwegian State Academy of Music, 1997.

KRAMPER Ralf; ERICSSON, K.A. Prática Deliberada. In: RINK, John (Ed.); *The Practice of Performance Studies in Musical Interpretation*. United Kingdom: The Press Syndicate of the University of Cambridge, 1995.

LEHMANN, A.C; ERICSSON, K.A. Preparation of a Public Piano Performance: The Relation Between Practice and Performance . Music Scienti, 1998.

MCPHERSON, G.E; MCCORMICK, J. (1999) „Motivational and Self-Regulated Learning Components of Musical Practice‟, *Bulletin of the Council for Research in Music* Education 141: 98–102.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editado pelo Ministério das Relações Exteriores, 1949.

_____*El nacionalismo musical de Brasil*. Bogotá: Siglo veintiuno, 1987.

MORENO, M,T. Revista Diálogo Educacional, Curitiba, v. 4, n.10, p.35-45, set./dez. 2003.

MUSESCORE: <https://musescore.org>. Acesso em nov. de 2014.

NILES, Laurie. A ciência por traz da arte de praticar: com Molly Gebrian and Shelly Tramphosh. Publicado: 17 de Junho de 2014.

NIELSEN, S.G. Strategies in instrumental music practice. *British Journal of Music Education,* v. 16 n.3, 1999.

_____Self-regulating Learning Strategies in Instrumental Music Practice. *Music Education Research*, Vol. 3, No. 2, 2001.

_____Strategies and self-efficacy beliefs in instrumental and vocal individual practice: a study of students in higher music education, *Society for Education, Music and Psychology Research,* vol. 32, 2004.

NISBET, J; SHUCKSMITH, J. Estrategias de aprendizaje. Madrid-España: Santillana aula XXI, 1987.

ORTELLS, Juan. *Gran Diccionario Enciclopédico Universal*. Barcelona-España: Argos Pergara, 1989.

PASQUALI, Giulio; PRINCIPE, Remy. *El Violín*. Ricordi Americana, Buenos Aires – Argentina, 1952.

RODRÍGUEZ, Raquel; FERNÁNDEZ Maximina. *Desarrollo cognitivo y aprendizaje temprano: la lengua escrita en la educació infantil*. España: Universidad de Oviedo 1997.

ROURKE, Mary. *Robert Gerle, 81; Violinist Wrote Books on Technique for Music Programs*. Jornal Los Angeles Times, o novembro 04 do 2005 – Disponível em <http://articles.latimes.com/2005/nov/04>, Acesso em 27 de Julho de 2013.

SCHMECK, R. R. *Learning strategies and learning styles: perspectives on individual differences*. New York: Plenum Press, 1988.

SNOWMAN, J. *Learning tatics and strategies*. In:PHYE, G.D.; ANDRE, T. (Eds.), Cognitive classroom learning: understand, thinking, and problem solving. New York: Academic Press. 1986.

STEVENSON, A. *Oxford Dictionary of English*. Oxford University Press. Terceira edição, U.K, 2010.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Première Sonate-Fantasie Désespérance* para violon e piano. Rio de Janeiro: Edição Max Esching, 1912. Partitura do violino (4p). Paris 1929.

WEINSTEIN, C. E.; GOETZ, E. T.; ALEXANDER, P. A. (Eds.) *Learning and study strategies: issues in assessment, instruction, and evaluation*. New York: Academic Press. 1988.

WILLIAMON, Aaron. *Musical Excellence Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford-New York. University Press, 2005.

WRIGHT, Simon. *Oxford Studies of Composers Villa-Lobos*. Oxford-New York. University Press, 1992.

YOUTUBE. *La disciplina tarde o temprano vencerá la inteligencia*. Vídeo (1:30:19). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=uMTzn-MKFPA. Acesso em nov. 28 de 2014.