



Revisitando Gaylord Yost: um guia para o estudo de Mudança de Posição no violino através da repetição de movimentos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: PEDAGOGIA DA PERFORMANCE MUSICAL

Thiago Brisolla

CMU – ECA/USP – *thiago.brisolla@usp.br*

Prof^a Dra^a Eliane Tokeshi

CMU – ECA/USP – *eliane@usp.br*

Resumo: A repetição de movimentos é uma das estratégias utilizadas pelos métodos de violino na transmissão de habilidades. Buscando compreender o processo de aprendizagem e flexibilizar a abordagem de estudo, este trabalho, pretende oferecer um guia complementar para o estudo de Mudança de Posição no violino através da repetição de movimentos utilizando como base o método *Exercises for Change of Position* de Gaylord Yost (1888-1958) e conceitos das áreas de Aprendizagem Motora e Psicologia Cognitiva, aplicando-o em passagens do Concerto Op. 48 de Dmitri Kabalevsky.

Palavras-chave: Violino. Mudança de posição. Aprendizagem motora. Repetição de movimentos. Gaylord Yost.

Revisiting Gaylord Yost: a Guide to Practice Change of Position in the Violin through Repetition of Movements

Abstract: Repetition of movements is one of the strategies applied in violin methods for skill teaching.. In order to understand the process of learning and to flexibilize the practice approach, this paper intends to offer a complementary practice guide for Change of Position in the violin through repetition of movements utilizing the method *Exercises for Change of Position* by Gaylord Yost (1888-1958) and the concepts of Motor Learning and Cognitive Psychology areas, applied in excerpts of the Concerto Op.48 by Dmitri Kabalevsky.

Keywords: Violin. Change of Position. Motor Learning. Repetition of movements. Gaylord Yost.

1. Introdução

A repetição de experiências é uma das matérias-primas mais fundamentais do aprendizado (SPIZTER, 1999, p.60). Em seu estudo diário, o instrumentista de qualquer nível técnico cria um ambiente propício para a experimentação, através da repetição de movimentos em seu instrumento, visando obter respostas motoras mais adequadas possíveis às suas expectativas sonoras para uma ideia musical. Seja essa ideia transmitida através do ensino oral, de métodos escritos, de rotinas de improvisação etc, o fazer prático musical estará de alguma forma associado ao desenvolvimento contínuo da experiência de execução, percepção e refinamento de movimentos, mirando respostas sonoras específicas.

Na tradição europeia de ensino do violino, um dos meios utilizados pelos professores para desenvolver essas possibilidades de experiências em seus alunos foi pela elaboração de métodos técnicos escritos. É comum encontrar, principalmente nos métodos



compostos entre o século XIX e início do XX, exercícios motores que, por meio da repetição, auxiliam os estudantes na aquisição da fluência motora que os permite tocar seu repertório. Originalmente o autor do método era o próprio professor do aluno, e portanto os exercícios continham poucas instruções escritas para a execução dessas repetições, porém, devido à crescente acessibilidade na obtenção desses materiais pela internet e ao ensino por vezes informal, essa falta de orientações escritas pelos autores originais faz com que hoje muitos instrumentistas estudem essas repetições de movimento de maneira aleatória, automática e não muito eficaz.

Atendendo à necessidade de flexibilizar a pedagogia da performance, nosso trabalho pretende oferecer um guia para o estudo de passagens do repertório através da repetição de movimentos. Nosso recorte será sobre passagens que envolvam técnicas de Mudança de Posição no violino, e para isso utilizaremos como base a organização encontrada no método *Exercises for Change of Position* (1928) de Gaylord Yost, além de conceitos de Educação Física na área de Aprendizagem Motora.

2. Mudança de Posição e o método de Gaylord Yost

A Mudança de Posição é uma técnica que consiste em deslocar conjuntamente a mão e o braço esquerdo a fim de se atingir notas em regiões diferentes do espelho do violino. O aprendizado desta técnica exige um estudo repetitivo cauteloso, pois almeja fazer com que o conjunto de mão e braço esquerdo aprenda a memorizar distâncias, partindo de uma posição para chegar a outra, a nota alvo. É uma das técnicas mais importantes de mão esquerda, pois, quando bem desenvolvida, permite obter maior controle sobre afinação, ampliar o registro de notas a serem tocadas e ainda possibilitar sofisticadas variações tímbricas variando dedilhados.

Consciente dessa importância, Gaylord Yost (1888-1958), professor e violinista estadunidense, elaborou, originalmente para seus estudantes do Pittsburgh Musical Institute, o *Exercises for Change of Position*, um método que compila todas as possíveis mudanças de posição no instrumento, criando uma espécie de dicionário de combinações entre notas de partida e notas de chegada¹. Diferentemente de outros métodos que organizam as mudanças de posição por distâncias de tons, Yost as agrupou por distâncias métricas, forçando o instrumentista a aprender motoramente a técnica fixando uma mesma distância a cada exercício. É um método muito direto: seus exercícios são divididos por compassos, sendo que dentro de cada compasso há um conjunto de quatro notas - uma nota de partida, outra nota de chegada, e o movimento de volta. Cada bloco possui variações no dedilhado em relação ao anterior, mas mantém sempre a mesma mudança de posição, exigindo dezesseis repetições do

mesmo movimento mesmo quando há alternância de dedilhado e notas. O método também apresenta a mesma articulação – ligaduras a cada duas notas –, mesma dinâmica e ritmo uniforme em colcheias, como podemos ver na figura a seguir:

Fig 1: primeiro exercício do método *Exercises for Change of Position*, de Yost, aplicado nas 4 cordas do instrumento.

Trata-se de um método conhecido e utilizado por diversos estudantes de violino. Porém, apesar de no breve prefácio da obra o autor afirmar ter “coberto o assunto Mudança de Posição integralmente e sistematicamente” e oferecer algumas breves orientações de execução para os exercícios (YOST, 1929, p.2) consideramos que esta obra se encontra aberta. Ora, mesmo que a proposta original do método seja a de fazer o estudante repetir continuamente esses blocos de cada compasso, a própria lógica dos exercícios permite que ele seja mais livre do que restrito: devido a essa padronização o método não necessita de partitura para ser executado. Acreditamos que isso possibilite ao instrumentista realizar experiências motoras que vão além do que está escrito no papel, além de se beneficiar de uma percepção motora mais precisa devido ao desprendimento visual da partitura. Dessa forma, o estudante se torna protagonista do próprio estudo, podendo, a partir dos padrões oferecidos por Yost, criar os seus próprios exercícios, moldando-os de acordo com as situações encontradas no seu repertório.

Nesse papel de protagonismo cabe ao instrumentista identificar quais variáveis estão envolvidas na situação de Mudança de Posição do repertório e aplicar a fórmula de repetição dada por Yost. Quando dizemos “variáveis” nos referimos a elementos que aparecem conjuntamente com Mudanças de Posição no repertório e que, apesar de não terem sido incluídos no método, alteram a sensação de distância no movimento da técnica e/ou incluem elementos novos. Compilamos essas variáveis na Tabela 1, a seguir.

Variáveis						
Inclinação dos dedos	Velocidade da Mudança	Ritmo	Dinâmica	Portamento	Vibrato	Direção de Arco
Inclinados	Devagar	Igual	<i>piano</i>	Francês	Com vibrato	Π V
	Acelerada		<i>mezzoforte</i>	Russo		V Π
Normal	Rápida	Curto-Longo	<i>forte</i>	Misto	Sem vibrato	Π Π
	Desacelerada		<i>crescendo</i>	Sem portamento		V V
	Normal	Longo-Curto	<i>diminuendo</i>			

Tab 1: Tabela organizando por categorias as variáveis que podem ser acrescentadas ao sistema de Yost, encontradas no repertório. Nota-se que em *Ritmo* consideramos as diferenças de duração entre a nota de partida e a de chegada, e em *Direção de Arco*, as possíveis direções de arco para as mesmas (“Π” significando arco para baixo e “V” significando arco para cima).

Na performance, a mudança de posição adquire um papel que vai além de simplesmente trocar de nota conjuntamente com a posição de mão e braço esquerdo. Alguns fatores, tais como a velocidade da mudança, presença ou não de *portamenti*² e *vibrato*, funcionam como efeitos expressivos que não podem ser ignorados durante a prática, e que poderiam ser acrescentados ao método, como movimentos a mais a serem treinados. A mesma situação se aplica às variáveis de inclinação dos dedos³, dinâmica e direção de arco. O intuito dessa tabela é transformar o estudo - aparentemente monótono e repetitivo - numa experimentação mais dinâmica e lúdica. A intenção é que o estudante a utilize como um guia livre para cada exercício proposto no método, baseando-se nas situações encontradas no repertório: escolhe-se uma mudança de posição, e para cada variável – inclinação, velocidade,

ritmo etc – escolhe-se um valor – inclinados/normal; devagar/rápida/normal etc. Dessa maneira as repetições dos movimentos adquirem uma dimensão mais experimental, conectada com o repertório, ampliando a consciência sobre os movimentos envolvidos e evitando o estudo mecânico desconectado com as exigências técnicas encontradas durante a performance.

2. Aprendizagem Motora e Repetição de Movimentos

Como já citado anteriormente, a repetição de experiências é em grande parte responsável pelo aprendizado de uma habilidade. Segundo Spitzer (1999, p.60, tradução nossa): “O Aprendizado é construído gradualmente através de repetitivas experiências (...) até que pequenas mudanças sinápticas sejam feitas e produzam a resposta com mais probabilidade de ser correta”. Assim, cada experiência nova altera mínima e gradualmente nossas sinapses neurais, pois é uma maneira de nos prevenir às mudanças do ambiente: mudanças sutis e graduais nas nossas configurações internas nos possibilitam aprender e memorizar padrões ao invés de valores absolutos, e dessa forma nos tornamos mais passíveis de apreender nosso universo como um todo e não unitariamente.

Dessa forma, apesar de no começo fornecer valores genéricos, a repetição de experiências refina progressivamente nossa percepção sobre respostas e *feedbacks*. Spitzer (ano, p.xx?) também afirma que é por essa razão que a maioria dos animais brincam uns com os outros quando jovens: na vida adulta, uma determinada resposta falha pode significar a morte, já uma situação de brincadeira permite que haja tantos erros e tentativas quanto forem possíveis para se aprender uma resposta. A nossa sorte como músicos é a mesma das crianças e dos jovens animais: o ambiente de estudos, como numa brincadeira, é ideal para a experimentação repetida deste refinamento de respostas genéricas. É por essa razão que a repetição maquinal não é tão eficaz quanto uma repetição bem organizada e consciente: um processo repetitivo e controlado do estudo nos possibilita, para uma habilidade, explorar o máximo possível do ambiente e do instrumento, de forma a obter como resposta na memória um repertório mais vasto de padrões de movimentos.

Contudo, vale destacar que este refinamento requer também um desenvolvimento no processamento de informações. O desempenho de uma habilidade envolve muitas decisões a serem tomadas, que são dependentes de uma quantidade de informações disponíveis na memória do aprendiz e no ambiente externo. O objetivo principal de cada sessão de repetição de movimentos é produzir uma resposta motora correta e, a fim de mapear o processamento de informações em cada uma dessas sessões, Singer (apud MAGILL, 1984, p.49) propôs o seguinte modelo, detalhado abaixo da Figura 2:

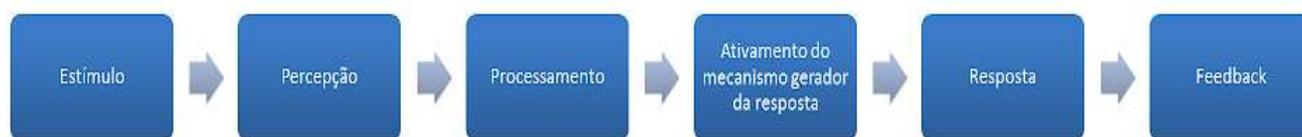


Fig. 2: Modelo do Processamento de Informações para a geração de respostas motoras, de Singer.

1. **Estímulos:** no ambiente do aprendizizado há uma abundância de estímulos, e a primeira decisão a ser tomada pelo aprendiz da habilidade é aprender a qual estímulo prestar atenção;
2. **Órgãos dos sentidos e mecanismos de percepção:** dentre os estímulos oferecidos no momento da aprendizagem, o aprendiz da habilidade deve escolher um sentido para prestar mais atenção, fixando sua atenção seletiva nele;
3. **Mecanismo central de processamento:** a informação obtida é então processada pelo Sistema Nervoso Central (SNC), e a partir da comparação com respostas anteriores já registradas na memória, o aprendiz da habilidade é capaz de determinar um plano de ataque a fim de obter uma resposta correta;
4. **Mecanismo gerador de resposta:** nessa fase o aprendiz da habilidade organiza os componentes da resposta e envia a resposta motora aos músculos;
5. **Resposta:** a resposta motora acontece a partir da informação processada;
6. **Feedback:** a exatidão ou inexactidão da resposta são reenviadas ao SNC através do sistema sensorial, e a informação obtida é arquivada na memória a fim de ser usada quando a mesma pergunta sensorial chegar ao indivíduo.

Acreditamos que a utilização do modelo demonstrado na Figura 2 conjuntamente com o guia da Tabela 1, dá autonomia ao instrumentista para resolver problemas técnicos e expressivos relativos à Mudança de Posição, criando sessões de repetição que possibilitam um maior refinamento de movimentos. Dessa forma, a seguir faremos uma aplicação dos dois guias em dois trechos de repertório, sugerindo um plano de ação para cada problema encontrado. O repertório escolhido para aplicação dos guias é o Concerto op. 48 de D. Kabalevsky.

3. Aplicação dos guias em problemas do Repertório.

O trecho relativo à Figura 3 apresenta dificuldade na execução da mudança de posição da nota *mi bemol* para a *sol* com afinação e agilidade precisas, devido ao andamento rápido do trecho, à grande distância da mudança de posição - entre 3ª e 6ª posição-, e à direção do arco - para cima (V).



Fig. 3 - compasso 77 do movimento *Allegro molto e con brio* do Concerto op. 48 de D. Kabalevsky.

Trecho com Mudança de Posição circulado.

Como vimos no modelo relativo à Figura 2, os primeiros passos para se obter uma resposta motora de acordo com expectativas sonoras são perceber quais estímulos motores existem e escolher para quais deles iremos dirigir nossa atenção. A partir da análise do trecho e também das variáveis propostas na Tabela 1, concluímos que, para além da mudança de posição em si, os principais estímulos que merecem atenção são: a necessidade de movimentação rápida e constante de todo o conjunto do braço-antebraço-cotovelo-mão esquerdos; a manutenção dos dedos sem muita inclinação sobre a corda a fim de se obter mais clareza de articulação e mobilidade; e uma implícita acentuação na nota *sol*, que favorece a realização de um impulso com o braço esquerdo, aumentando a agilidade. Dessa forma, sugerimos que nas sessões de estudo repetitivo para esse trecho seja utilizado a sequência de mudanças de posição proposta por Yost acrescentando os aspectos do Guia da Tabela 1: velocidade da mudança constante e rápida, arcadas separadas e dedos pouco inclinados.

É importante que no início o trecho seja repetido lentamente para que, ainda segundo o modelo da Figura 2, o instrumentista perceba e receba os *feedbacks* das respostas motoras dadas para cada estímulo ao qual dirigiu a sua atenção, e recomendamos também que se toque as notas de saída e chegada longamente para checar a acuidade da afinação. Conforme as respostas forem se tornando mais consistentes às expectativas sonoras, o trecho pode ser estudado com velocidades mais rápidas, até alcançar a desejada

No trecho da Figura 4, devido ao andamento lento, à dinâmica em *piano*, e escolha do compositor pelo som da corda Ré - *sul D* -, os estímulos aos quais o instrumentista deve se ater estão ligados a escolhas expressivas. Para isso, de antemão, ele deve determinar o uso de *portamento*, dedilhado específico, velocidade da mudança de posição, direção do arco e inclinação dos dedos.



Fig 4: compassos de 1 a 3 do movimento *Andantino cantabile*, do Concerto op. 48 de D. Kabalevsky, com redução orquestral para piano. Trecho da Mudança de Posição destacado

Em nossa interpretação, acreditamos que a exigência do uso da corda *ré* na partitura (sul D) induz à realização da mudança com *portamento*; o caráter *dolce* em dinâmica *piano* em longa ligadura requer a execução com *vibrato* em *molto legato*, livre de articulação e ataque. Devido a essas duas últimas considerações, escolhemos realizar o dedilhado utilizando os dedos 2 e 3 na mudança de posição, que facilita a execução do *portamento* Russo uma vez que o 3º dedo desliza mais facilmente sobre a corda e possibilita que não se realize outras mudanças de posição para se tocar as próximas 2 notas. Sugerimos também que a escolha de direção de arco seja para baixo, já que, como também podemos ver na Figura 4, o reforço dado à acentuação métrica no primeiro tempo de cada compasso da parte orquestral, desde o início do movimento sugere um peso maior no primeiro tempo da melodia também. Recomendamos, baseado nas escolhas interpretativas apresentadas, que se utilize os seguintes parâmetros do guia da Tabela 1: dedilhado - dedos 2 e 3 - com *portamento* Russo; arcada ligada para baixo; velocidade do arco lenta e contínua; dinâmica em *piano*; velocidade da mudança de posição relativamente lenta; dedos deitados para execução em *legato* e sonoridade *dolce*; *vibrato* lento, pouco amplo e contínuo (após adquirir controle da afinação).

Para ambos exemplos é primordial que os dedos se mantenham leves sobre a corda e que se tenha consciência das partes do corpo utilizadas para a execução do movimento.

4. Conclusões

Contextualizações como as de nossa pesquisa vêm ao encontro da necessidade de modernização na abordagem de estudo de alguns métodos de violino: a tradição e a acessibilidade dos materiais não garantem necessariamente a acessibilidade da informação contida neles. Ao contrário do que parece sugerir esses métodos, se estudada literalmente, a repetição motora por si só pode cair num exercício maquinal, contrariando os propósitos



expressivos da arte. Dessa forma se faz necessário um planejamento e distribuição de sessões de repetição ao longo do tempo diário de estudo, levando em consideração variáveis que influenciam na técnica. A publicação desse trabalho capacitará os estudantes de violino a perceberem as inúmeras possibilidades de serem protagonistas em seu estudo, transformando e atualizando criativamente alguns desses métodos.

Ademais, o trabalho tem o intuito de incentivar a interdisciplinaridade, trazendo para os instrumentistas dimensões mais profundas do que a de um mero fazer motor.

Referências:

- GALAMIAN, Ivan. *Principles of Violin Playing and Teaching*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1962.
- MAGILL, Richard. *Aprendizagem Motora: Conceitos e Aplicações*. São Paulo: Editora Edgar Blücher, 1984.
- SPITZER, Manfred. *The Mind within the Net*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- YOST, Gaylord. *Exercises for Change of Position*. Pittsburgh: Volkwein Bros., 1928. Partitura.

Notas

¹ Utilizamos os termos ‘nota de partida’ e ‘nota de chegada’ nesse estudo para definir, respectivamente, a última nota a ser executada antes da mudança de posição e a primeira nota executada após a mudança de posição.

² *Portamento* é uma técnica expressiva de mão esquerda que consiste em executar um *glissando* durante a mudança de posição. Segundo Galamian (1962, p. 27) existem três tipos de *portamenti*: o Francês, quando o dedo inicial da mudança executa um *glissando* e o dedo de chegada é outro; o Russo, em que o dedo de chegada realiza a mudança e faz o *glissando*; e o Misto, em que o *glissando* começa com dedo inicial e termina no dedo de chegada.

³ Pode se variar o ângulo de incidência do dedo sobre a corda, a fim de se obter diferentes efeitos de sons. Quando se pressiona o dedo na corda na região mais próxima a unha, as notas soam mais claras e articuladas, e quando se toca a corda com região distante da unha a sonoridade torna-se mais abafada. A percepção da distância da mudança de posição varia muito dependendo da inclinação do dedo.